

AZ ELMONDHATATLAN
ÖNÉLETRAJZ

KOMPARATISZTIKAI TANULMÁNYOK
AZ IRODALOM ÉS A MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBŐL

MISKOLC, 2002

AZ ELMONDHATATLAN ÖNÉLETRAJZ

**AZ ELMONDHATATLAN
ÖNÉLETRAJZ**

**KOMPARATISZTIKAI TANULMÁNYOK
AZ IRODALOM ÉS A MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBŐL**

ELTE EGYETEM
KÖZLEMÉNYTUDOMÁNYI
KÖZPONT

2002
I. FÉLÉV

ELTE EGYETEM
KÖZLEMÉNYTUDOMÁNYI
KÖZPONT

MISKOLC, 2002

AZ ELMONDHATÁK
ÖMÉLTÁJ

SZERKESZTETTE:

KISS NOÉMI

KOVÁCS VIKTOR

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

ZAVADOVICS MÓNKA

ISBN

963 661 540 3

© Az Összehasonító Irodalomtörténeti és
Művészettörténeti Tanszék

1992. MÁJUS

BEVEZETŐ

Tanszéki bemutatkozó tanulmánykötet elé köszöntő szavakat írni mindig hálás feladat. Egyfelől azért, mert egy ilyen gyűjtemény kedvező fényben tünteti fel az egész bölcsészettudományi kart, és okkal-ok nélkül azt sugalmazza, hogy a Kar teljesítményekre inspiráló levegője, a kedvező tudományos mikroklíma segítette a kötet megszületését. Másfelől ilyen alkalomkor el lehet medítálni azon, hogy most egy - úgylehet nagy jövőjű - sorozat kezdeténél vagyunk, s a bemutatkozást további – még tartalmasabb, még izgalmasabb- alkotások követik. Valószínűleg ez mind igaz is, azonban jelen esetben másról, többről van szó. Arról, hogy karunkon immár egyre nagyobb teret hódít az első pillantásra szokatlanak tűnő új módszerek alkalmazása, a hagyományos tudományfelosztáson túllépni képes megközelítésmódok bátor alkalmazása.

Nem hagyomány nélküli ez Miskolcon, ahol új alapítású Karunk egyik kedvező hatásaként kezdettől fogva voltak tudósok, akik merészen átléptek tudomány-rendszer-tani konvenciókon, s munkálkodásuk középpontjába régebben össze nem kapcsolt tudományterületeket, vagy éppen új, másutt katedrát még nem nyert diszciplínákat állítottak. Ilyen tudós Ferenczi professzor is, aki két, korábban egymás mellett békésen éledgélő, ám a másíkról tudomással szinte alig bíró stúdium, az irodalomtudomány és a művészettörténeti tudomány együttes vizsgálata, összekapcsolása, komparációja révén jut új eredményekre nemcsak a magyar, de az egyetemes művelődéstörténet területén. Vállalkozása előzmények nélküli, páratlan, nagy merészségre vall. Miért vágott bele mégis?

Azt gondolom azért, mert érezte, hogy e munkában nincs egyedül, jól felkészült, hasonló érdeklődésű társak segítik törekvései megvalósulását. Mint minden hivatott vezető, tudatni kellett, milyen fontos a hasonló érdeklődésű kollégák inspirálása, az utánpótlás nevelése. A kötet megmutatja, hogy ebbéli törekvéseit siker koronázta, a kötet olvastán megbizonyosodhatunk, hogy munkáját nem egyedül végzi, mellette-körülötte dolgozik egy tudományos közösség, amely képesnek látszik továbbhaladni azon az úton, amelyet az ő művei kijelöltek. Ehhez a közös munkához kívánok sok sikert, megígérve, hogy a Kar vezetése – mint eddig is – segítőkész érdeklődéssel fogja követni a Tanszék tevékenységét.

2002. április 2., Miskolc

PROF. DR. BESSENYEI JÓZSEF
Dékán

ÉGI ÉS FÖLDI NÁSZ
 Arany János: *Tengerihántás*¹

Arany János *Tengerihántás*ában a balladai cselekmény, elhagyva a földi történések közegét, a két főhős, Dalos Eszti és Tuba Ferkó égi egymásra találásának jelenetével zárul: „Magasan a levegőben / Repül egy nagy lepedő fenn; / Azon ülve muzsikálnak, / Furulyáznak eltűnőben”. Hogy ez az égi helyszín nem pusztán a költői képzelet „fantasztikus” szüleménye, azt Arany itt félreérthetetlenül jelezni kívánta. Az égi muzsika előbb mint Tuba Ferkó, a megzavarodott elméjű, „holdkóros” férfi főhős „hallucinációja” jelenik meg, a „regélő” elbeszélő tolmácsolásában: „Maga Ferkó nem nyughatik az ágyon, / *Behúnyt* szemmel jár-kei a *holdvilágon*; / Muzsikát hall nagy-fenn, messze, / Dalos Eszti hangja közte”. E szövegrész harmadik sorához azonban a költő egy lábjegyzetet is fűz, s benne olyan néprajzi adalékkal szolgál, mely túlmutat Tuba Ferkó „hallucinációjának” szubjektív érvényén, „lélektani” hitelességén: „Mezőn háló emberek sokszor vélnek magasan a légtelen felettük áthúzódó kísértetes zenét hallani, a „démoni” zenészek valami nagy kiterült ponyván repülnek tova”. Ez a kollektíve észlelt „égi objektum” itt bizonyosan nem lehet más, mint a Tejút, amely, mint az ember mitikus égi otthona már Arany első nagy költői vállalkozásában, *Az elveszett alkotmányban* is megjelent: ebben az eposzban, mint tudjuk, a „tátosok”, garabonciások hada a Tejúton vívja csatáját, a földieket megsegítendő. De ennek az égi helyszínnek Arany kitüntetett szerepet szánt a *Csaba-trilógiában* is: a mű 1863-ban készült tervvázlata szerint a harmadik részben

¹ A Magyar Öskutatás V. Nemzetközi Fórumán (2000. augusztusában) elhangzott előadás szövege egy hosszabb, még publikálatlan tanulmány rövidített változata.

szerepelt volna a „Halottak harca” és a „Hadak útja” fejezet is, ahol a cselekmény tétje – mint azt Ipolyi Arnold *Magyar mythológiájában* is olvashatjuk – bizonyára nem lett volna más, mint az égiek segítségével kivívott földi győzelem: „Csaba táborával az ég csarnokaiból is leszállva a hadak útja csillagzaton – honnan az e nevét vette – jó [az őrszemül hagyott székelyek segítségére] ... [hogy] örökségöket széles magyar hont visszafoglalják.”²

Ismeretes, hogy Arany végül nem írta meg a *Csaba trilógiát*, a nemzeti üdvtörténet eposzát. A Tejút közös mitikus helyszínéből kiindulva viszont jó okunk van feltételezni, hogy a *Tengerihántás* valójában a *Csaba-trilógia* eposzi alap gondolatának balladaformában való újrafogalmazása, mely az „új honfoglalás” eszméjét most már az egyes ember és az emberiség egyetemes érvényű megváltástörténeteként szólaltatja meg.

Ezt a feltevésünket támasztja alá a mű keletkezéstörténete is: a ballada első kilenc strófája 1853-ban, az V. Lászlóval egyidejűleg íródott – a cselekmény ekkor Dalos Eszti halálával, pontosabban halálvágyának jelzésével zárult. A ballada végleges formájában 1877 nyarán (július 15-én) készült csak el, az Őszikék olyan „létösszegző” verseinek a társaságában, mint az *Epilógus*, a *Vásárban*, a *Tamburás öregúr* és a *Honnan és hová*.

Az utóbbi, talán kevésbé ismert költeményre érdemes röviden kitérnünk – annál is inkább, mert a költő egy nappal vizsgálandó balladánk befejezése előtt, július 14-én vetette papírra. Ebben a bölcséleti költeményében, kora földhözragadt materializmusával szembefordulva – s ami különösen érdekes: épp az új természettudományos felfedezések nyitotta beláthatatlan távlatokra hivatkozva – Arany az ősi, mitikus világkép érvényessége, mindenkori „költői” igazsága mellett érvel, mely szerint az élet, a halandó anyag újult alakban (azaz *eredeti*: „rég, nemes”, „megtisztult”, „szabad” alakjában) való feltámadását a lélek és a szellem halhatatlansága szavatolja: „Ami annyi szívbe oltva / Élt világ kezdete oltá; / Mít remélt a hindu, párz; / Amiért lángolt annyi oltár, / Zengett Szíonon a zsoltár: / Hogy nem addig tart az élet, / Míg alatt a testbe’ jársz; / Hanem egykor újra éled, / S költözzék bár

² Vö. Ipolyi Arnold: *Magyar mythológia*, Pest, 1854. Reprint: Európa, 1987. 354. és 581.

fűbe, fába / Vagy keresztül állaton: / Lesz idő, hogy visszatérhet / Régi nemes alakjába, / Megtisztulva, szabadon; / Vagy a „boldogok szigetjén”, / Mint hívé a boldog hellén, / Vagy az üdvezültek helyén, / Mint reméli a kereszttyén, / Lesz dicsőbb folytatása: / Én ezt meg nem tagadom.”

Amikor Arany a *Tengerihántás* végkifejletét a Tejút égi közegébe helyezi, a ballada egész cselekményének tétjét a fenti gondolatmenet szellemében emeli meg. Dalos Eszti és Tuba Ferkó „égi násza” értelmezésem szerint nemcsak a földet elhagyó lelkek találkozása túl a halálon, hanem a földre alászálló lelkek új testet öltésének az ígérete is. Az égi jelenettel záruló második rész művészileg szerves hozzáillesztése a ballada 23 évvel korábban íródott első feléhez azonban Aranynak aligha sikerülhetett volna, ha a nő főszereplő halálával végződő eredeti cselekményt pusztán „földi” történesek alkották volna. De ez valójában nem így van. Nincs ennek az első résznek egyetlen olyan „életképszerű” epizódja sem, melyet másképpen olvashatnánk, mint – a költő ars poeticájának kulcsszavaival szólva – „a való égi mását”. A „csillagmítoszi foglalatot” itt igazából nem a művet ezzel a „speciális módszerrel” értelmezni kívánó elemző, hanem képről-képre maga a költő – a regélő-elbeszélő, illetve az epizódokat kommentáló tengerihántók – „illesztik rá”, mi több, komponálják bele a történetbe. Olyannyira lényeges ez, hogy akik e foglaltól elvonatkoztatva, a köznapi logikára hagyatkozva próbálták meg a szüzsét rekonstruálni, kipótolva a „hiányzó” láncszemeket, óhatatlanul elemi tévedésekbe estek. S minthogy máig öröklődő félreolvasásokról van szó, tanulságos ehelyütt emlékezetünkbe idézni őket.

A múlt században Riedl Frigyes, az első Arany-monográfia szerzője mintha érzekelné, hogy a történet elbeszélésében milyen nagy szerepe van a természetes háttérként szolgáló csillagos égnek: „... a Tengeri-hántásban az egyik paraszt elbeszéli Dalos Eszti szomorú történetét. Ennek az elbeszélésnek kerete egy éjjeli jelenet: parasztlegények, leányok együtt a szabadban lobogó tűztől megvilágítva. Amint az elbeszélő elmondja a boldogtalan leány történetét, a háttér, a nagy éjjeli pusztá csillagos, holdfényes egével, futó tüneményeivel titokzatosan és jelképesen részt vesz az

elbeszélésben.”³ De hogy valójában miképpen is kellene értenünk ezt a „részvételt”, arról a továbbiakban, a cselekményt interpretálva Riedl már nem ad felvilágosítást. Helyette az adonyi templomtoronyban a Victor Hugo regényében szereplő párizsi Notre-Dame tornyaira ismer, s egy korai Arany novellával (*Egy egyszerű beszélyke*, 1846) párhuzamot vonva a ballada cselekményét így foglalja össze: „Ferkó itt is pásztorkodik, kedvesét meg gyermekét itt is elhagyja, örületében itt is szénaboglyára, később mint holdkóros a templom tornyára kapaszkodik, honnan lezuhan”. A cselekmény végkifejletének Riedl egyértelműen Tuba Ferkó tragikus halálát tekinti, s az utolsó szakasz égi jelenetét, a szerelmesek egymásra találását a „népbabona” körébe utalja; holott a hős lezuhanása a templom tornyáról – mely köznapi észjárással kétségkívül feltételezhető ugyan –, nyilván nem véletlenül „marad ki” a ballada cselekményéből. A másik, talán még durvább (s nem is igazán érthető) tárgyi tévedése, hogy gyermekét Tuba Ferkó nem hagyhatta el, hiszen ez a „gyermek” még meg sem születhetett (illetve születhetett volna), amikor ő – mint az a szövegben áll – a *legelőt* megunva, nem pedig Dalos Esztit hűtlenül odahagyva(!) tovahajtotta a nyáját.

Az 1990-ben megjelent középiskolai irodalomtankönyv szerzője, Mohácsy Károly ezt az utóbbi tévedést „elegánsan” korrigálja ugyan, ám ami a cselekmény végkifejletét illeti, ugyanaz a felfogása, mint Riedlnek: „a ... [ballada] szereplői a szokástörvényt megsértve halállal, illetve tébollyal tetézett öngyilkossággal bűnhődnek: Tuba Ferkó elhagyta megesett szeretőjét, Dalos Esztit; amikor Ferkó a lány öngyilkossága után visszatér falujába, a lelkifurdalás beteggé, holdkórossá teszi, s a templom tornyára felmászva lezuhan.”⁴

A fenti interpretációk talán szót sem érdemelnének, ha az *Esztendő köre* c. kiadványban, ahol Winkler Zoltán e balladát „csillagmítoszi foglatba” helyezi, nem ugyanezek a tévedések köszönnének vissza: „Viszonya lesz Dalos Esztinek Tuba Ferkóval, de a fiú hamar elhagyja kedvesét, aki bánatába belepusztul kicsiny gyermekével együtt. A szomorúságtól való elsoványodás idézi meg a Skorpió havát,

³ Vö. Riedl Frigyes: *Arany János*, Szépirodalmi, Bp., 1982, 238.

⁴ Vö. Mohácsy Károly: *Irodalom II*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1993, /3. kiadás/, 323.

melyben nincs erőben lévő bolygó, tehát a halálnak nincs közvetlen okozója. Mikor hűtlen kedvese megtudja halálhíruket, rejtélyes betegség vet véget életének. Holdkóros állapotban egy látomás hatására lezuhan a Nyilas jelét idéző templomtoronyból.”⁵

Ami a ballada csillagmitoszi értelmezését illeti, alapjában nincs okunk vitatni Winkler József interpretációját. Ha a cselekmény végkifejlete felől, és csupán a kis-évkörben vizsgálódunk, ez a történet valóban a Skorpióból a Nyilas időszakába való átmenetre hangolja rá a hallgatóságot, a tengerihántás rituális műveletének résztvevőit (és rajtuk keresztül a mindenkori olvasót). S ha ezt tekintjük a ballada legfontosabb „üzenetének”, jogos, hogy a kis-évkörben ez a ballada képviselje az adott időszakot. Ha viszont a cselekmény egészét tekintjük, és bevonjuk a hőseink nevéből és jellemzékeiből kiolvasható jegytulajdonságokat is, azt találjuk, hogy valamilyen formában a teljes évkör szerephez jut.

Mindenek előtt abból érdemes kiindulnunk, hogy a cselekményindító konfliktushelyzet a nyárközép Rák időszakában keletkezik, aratás idején (melynek kezdete hagyományosan július 2-a), s a balul sikerült földi nász után a hősök sorsa (a testiség szintjén) a kis-évkörön előre haladva Dalos Eszti esetében a Mérleggel határos Skorpióban, Tuba Ferkó esetében pedig a Nyilasban zárul. Első közelítésben a következő kérdéseket tehetjük föl: a ballada szövegéből, illetve Arany névadásából kiolvashatóan milyen jegytulajdonságok zavarják meg a Rák közegében a hősök földi nászát, egymásra találását a testiség szintjén? Miféle magzat fogant, foganhatott ebből a nászból? Ha nem a Dalos Esztihez való hűtlenség, vajon mi készítheti Tuba Ferkót arra, hogy elhagyja a cselekmény színterét? Vajon hová indul, honnan és hogyan érkezik vissza? S mialatt ő testileg távolodik el, fizikai halálát megelőzően mi történik Dalos Esztiel, hová jut el a lelkiesség és szellemiség síkján? S mindez hogyan készíti elő halálon túli égi egymásra találásukat?

Névadásával Arany hősei sorsát mintha már előre jelezte, megjósolta volna. A *Tuba* és a *Dalos* ragadványszerű családnevek a

⁵ Vö. *Az esztendő köre* /A napút 12 téridő-egységének vázlatos jellemzése/, Örökség Alapítvány, 1999.

női és a férfi szereplő lényegi hasonlóságára, *ikerszerű* szellemi kapcsolatára utalnak. A *tuba* mint fúvós hangszer, a férfi főhős attribútumával, a furulyával kiegészülve, csakúgy, mint Eszti beszélő előneve és énekszava a Vízöntő atyai teremteszközeget idézi, jelezve, hogy kettejük vonzalma eredendően nem testi jellegű: a közös zenélésben talál(hatná)nak egymásra már a földön is – mint ahogy aztán égi egymásra találásuk közege valóban a muzsika lesz: a *szellemi* természetű náaszt jelképező közös furulyálás. Tuba Ferkó láthatóan kezdettől tisztában van e párkapcsolat jellegével. Ezt jelzi különös „udvarlási” módja: búsan, síró-rívó furulyaszavával kíséri Dalos Esztert, mintha már eleve lemondana e szerelem földi beteljesítéséről. Dalos Eszti viszont csak az általa kezdeményezett szexuális aktust követően, Tuba Ferkó távoztával hasonul *testi* értelemben már elveszített társához, mintegy „magára öltve” a férfi-minőség *lelki-szellemi* jellemzőit. A két szakaszt összeolvasva kitűnik, hogy most utólag váltak (pontosabban válhattak volna) a zene közös nyelvét beszélő szellemi partnerekké:

Tuba Ferkó juhot őriz a tájon
Juha mételyt legel a rossz lapályon

Maga oly bús ... mi nem éri?

Furulyája mindig sír-rí,

- Aha! Rókát hajt a Bodré -

Dalos Esztert úgy kíséri.

(...)

Tuba Ferkó a legelőt megúnta

Tovahajtott, furulyáját se fűtta;

Dalos Eszter nem kíséri,

Maga halvány, dala sír-rí:

- Nagy a harmat, esik egyre -

Csak az isten tudja, mér' rí.

E szakaszok utolsó két sorából azonban kitűnik, hogy (Tuba Ferkóval ellentétben) Dalos Eszti itt igazából már nem az után a párja után vágyakozik, akit elveszített. Ő nem szegődik a másik nyomába (Dalos Esztert úgy kíséri – Dalos Eszter nem kíséri), s bár zenéjük-énekük tónusa, érzelmi hangoltsága azonos (Furulyája

mindig sír-rí – Maga halvány, dala sír-rí), az ő kesergő énekszavát – Iker-állapotának Vízöntő megnyilatkozását – már nem Tuba Ferkó, a földi társ hallja és érti meg, hanem a „helyébe lépő” égi, *atyai* minőség: „Csak az *isten* tudja, mér’ rí”.

De vajon mi lehet az oka a két szereplő fáziskésésének, minek következtében a női és a férfi minőség útja elválik egymástól, és a földi közegben már nem is találkozhat össze? Ha a keresztnévükhöz és jellemzékeikhez társítható kozmikus minőségeket és jegytulajdonságokat faggatjuk, magyarázatot kaphatunk erre a kérdésre.

Dalos Esztit jellemezve, majd történetének elbeszélése során a „regélő” szövegét két ízben is olyan kívülről érkező, a tengerihántóktól származó közbeszólás szakítja meg, mely a két időszik – a múlt idejű cselekmény és a jelen idejű elbeszélői szituáció – között *kozmosz szinten* teremt kapcsolatot. Az első esetben Dalos Eszti kiteljesedett, a múltból észrevétlenül a jelenbe átemelt alakját az *épp itt és most* előbújó telihold képe teszi érzékletessé, mintegy jelezve az általa képviselt női minőség – a szépség és a termékenység – földi közegben való *folyamatos* újjászületését:

Deli, karcsú derekában a salló,
Puha lábán nem teve kárt a talló;
Mint a búza, piros, teljes,
Kerek arca, maga mellyes,
- Teli a hold, most búvik fel -
Az egész lány ugyan helyes.

A huszonnyolc napos holdciklus fénypontja, a telihold ideje rímel itt rá egyrészt az évkör nyárközépi, termőre forduló Rák időszakára – a Hold otthonlétének hónapjára, az aratás kezdetére –, másrészt Dalos Eszti életidejének hasonlóképp az anyaságra való érettséggel jellemezhető időszakára.

A második esetben a „regélő” elbeszélését kívülről megszakító közbeszóló Dalos Eszti szüzességének feláldozásához a csillaghullás jelenségét társítja:

Szederinda gyolcs ruháját szakasztja,
Tövis, talló piros vérit fakasztja;
Hova jár, mint kósza lélek,
Ha alusznak más cselédek? ...
- Soha, mennyi csillag hull ma! -
Ti, leányok, ne tegyétek.

A Hold mellett tehát a hősnő másik „kozmosz alteregója” a Csillag, ami a kis-évkörben a Bika (és a Mérleg) időszakában otthon lévő Vénusszal azonosítható (illetve, jelen esetben, a *csillaghullás* e bolygónak a Szűzben esedékes erővesztésére utalhat).

Balladánk hősnője azonban már a keresztneve révén is az Esthajnal csillaggal azonosítható – s a „beszélő” előneveket látva nincs okunk rá, hogy e névválasztás esetében kétségbevonjuk Arany költői tudatosságát. Az Eszter Erdélyben használatos *Esti, Estike* becéző alakjából közvetlenül is kiolvasható e név Vénusszal való azonossága. S a „népi etimologizálás” elevenen élő hagyományát ez esetben a név hivatalosan elfogadott etimológiája is igazolja, mely szerint az Eszter nemcsak a perzsában és a görögben (*aster*) jelent csillagot, de ugyanez a jelentése az őstengerből született mezopotámiai istennő, *Istár* nevének is.

Az „eszterség” tulajdonságköre azonban az idők folyamán, a róla szóló mítoszokból kiolvashatóan, jelentősen módosult. Mezopotámiában *Istár* még a szerelem és a *termékenység* istennője, és emellett *harcias* is. Ez a hármasság minden bizonnyal az Ikrek földtörténeti korszakára (ie. VII-V. ée.) utal, amikor a precesszió folytán⁶ március 21-én, a Kos havának kezdetén a Nap az Ikrek csillagképben kelt föl, s amikor a Bika havában még a / z isteni minőséget foganó / Rák tendenciák juthattak érvényre, miközben a szemközti Skorpió és Bak egymást erősítő *harcias* karaktere is nagyobb szerepet kaphatott a Mars otthon-, illetve erőben-léte folytán. A görög mitológiában, feltehetően az egy állatövi jegytartománnyal való eltolódásnak köszönhetően (ie. V-III. ée. a Bika korszak), ez a tulajdonságkör a jelek szerint olyan Ikrek-tendenciára utaló kettősséggel ötvöződik, mely az istennőt nem a

⁶ A precesszió jelenségéről lásd Baktay Ervin: *A csillagfejtés könyve*, Bp., 1989, 44-47.

termékenység *teljes tulajdonságkörét* képviselő alakjában, hanem *megkettőzve*: termékenység *előtti* és *utáni* állapotában mutatja föl: „A hajnalcsillagot a szerelmesét maga után csalogató szűz istennő, az estcsillagot a gyermekszülő anya vagy a férfigergető banya személyesíti meg.”⁷ (Egyes elnevezései, ahogyan a magyar „esthajnal csillag” is, már nem a szerelem tengeristennőjére, hanem a két ellentétes napszakra utalnak: pl. görög *heszperosz* ’estcsillag’, *heoszphorosz* ’hajnalhozó’.) A kereszténység időszakában – immár újabb két állatövi jegytartománnyal hátrébb tolódva (ie. 367-1791 – Halak korszak) – a Bikában a Kos s a vele szemközti Mérleg tendenciák válnak uralkodóvá, melyek a termékenység kultusza helyett a korai (tavasz eleji) és a kései (őszutói) fogantatásról való lemondás és a nemi önmegtartóztatás tulajdonságkörét hívják elő: „Vénuszt az ősegyház bűnbánatra készítette és megkeresztelte. Kultusza a bűnbánó Máriaében, de legfőképp Szűz Máriaében él tovább. /.../ Ezért lett a május – még jó kétharmadában Bika hónap – a Mária-litániák hónapja.”⁸ E Mária-litániák azt a Mérlegben s az utána következő Skorpióban esedékes kis-évköri szituációt idézik – készítének föl rá szellemileg már a Bikában –, amikor a természetben a pusztulás tendenciái válnak uralkodóvá. Ezt a váltást a görög mitológiában az Adonisz haláláról szóló történet beszéli el: „Adonisz, mint a Nap megszemélyesítője, tavasztól őszig szeretheti Aphroditét /azaz Vénuszt – P. Á./, ám ekkor a féltékeny Árészt az istennő ölében meggyilkolja.”⁹

Balladánk cselekménye azonban nem ezt az ősszel esedékes kis-évköri szituációt exponálja; a történet első felében a női főszereplő aratás idején – feltehetően még a Hold otthonában, a Rákban –, elvileg tehát a természet legideálisabb nyári napfordulós időszakában lép át új, termékeny életszakaszába. Ám a precesszió folytán ő ugyanakkor még az Ikrekben és a Bikában /is/ tartózkodik, ami alakjának összetettségét, a jellemzésében rejlő különös ellentmondásokat is érthetővé teheti: a második szakaszban „Fiatal még a mezei munkára”, nem esik jól neki „Napon égni, pirosodni”; a

⁷ Vö. Jankovics Marcell: *Jelkép-kalendárium*, Panoráma Kiadó, 1988. 117.

⁸ Mária neve úgyszintén összefügg a Vénuszéval, amennyiben a ’tenger csillaga’ jelentésű *Stella Maris*ből ered. Lásd erről Jankovics: i.m. 117.

⁹ Uo.

harmadik szakaszban viszont hirtelen már az aratásra érett búzához válik hasonlatossá: „Mint a búza, piros, teljes”. A Bika és az Ikrek tulajdonságköre azonban ott kísért a nász pillanatában is, sőt olyannyira meghatározóvá válik, hogy a hősnő életének ez a sorsdöntő pillanata tragikusan rosszul sikerül. E nász – szüzességének elvesztése – nem közel hozza, hanem fizikailag elválasztja őt a párjától (Iker-másától), akinek magához az „aktushoz” mintha nem is volna köze; vagy ha mégis, Tuba Ferkó *emberi* lényként éppúgy fölismerhetetlenné válik ebben a testi kapcsolatban a másik számára, mint viszont. A „– Töri a vadkan az ’irtást’ –” közbeszólás a durva pusztítás képzetét idézi; a szüzesség *erőszakos* letörésének ez a képletes jellemzése a Bika keleti jelzőállatához, az érzékiség és a brutalitás együttes megszemélyesítőjéhez kapcsolódik.¹⁰ Magában a megjelenített aktusban viszont már a növényvilágé lesz a főszerep: „Szederinda gyolcs ruháját szakasztja”, s a tarlón a learatott búza után ott maradó tövisek (Szűz jellemzők, mely a Bika második /Szűz/ dekanátusának hatását jelezheti) fakasztják „piros vérit” – a lábából tudniillik, mely a test zodiákusában a Szűzzel átellenben lévő Halak képviselője. Ily módon Dalos Eszti szüzességének elvesztésével mintegy a Szüzet és a Halakat összekötő „haláltengelyre” kerül rá¹¹ – sorsa már ezen a ponton megpecsételődik tehát. A hősnő egyidejű belső (lelki) élménye azonban mintha ellentmondana az aktus testiségét jellemző brutalitásnak: amikor az aratókra „álom ér”, „kőszá” (azaz ’tétova’, ’bizonytalan’, ’alvajáró’) „lélekként” látogatja kedvesét, nem is

¹⁰ Érdekes adalék, hogy az indiai mitológia az „Égbolt Vörös Vadkanját” a Marssal azonosítja, aki a Kos havát követő Bika őrnökével, Vénusszal üli nászát. Lásd erről Jankovics: i.m. 89.

¹¹ Arany (korábban egyébként még természetes) asztrológiai műveltségét meggyőzően bizonyítja az a nyelvi bravúr is, ahogyan a *Szentivánéji álom* fordítójaként a témánkba vágó részletet „magyarítja”. Piramus és Tisbe közjátékáról van szó, akik a darab dramaturgiai alapját képező Ikrek-Nyilas élettengely (az erdőben párjukat elcserélő szerelmesek) mellett a merőleges Szűz-Halak haláltengely képviselői, s jelenetükkel a szerencsés nászt veszélyeztető kozmikus hatásokat idézik meg. A *hal* és a *halál* szavakkal való játék kedvéért Arany itt egy, az eredetiben nem szereplő sort ad Theseus szájába (lásd kurzíválva): „PYRAMUS: «Már meghalék./ «Elpatkolék! / «Lelkem az égbe száll./ «Aludj ki, nyelv! / «Hold, fuss, el, el! / « Hal - ál! hal - ál! hal ál!» [Meghal] [Holdvilág el] THESEUS Nem hal-áll, hanem ember-áll, mert emberül megáll a sarat.” Vö. William Shakespeare *Összes drámái*, Magyar Helikon, Bp., 1972, III, 333. és angolul: *The Complete Works of William Shakespeare*, Hamlyn, London, 1958, 157.

érezkelve testi valóját s a fizikai fájdalmat. Ez feltehetően abból adódik, hogy az Ikreknek viszont misztikus – lelki – párja a Szűz, ami egy nem-e-világi, elragadtatott (égbe ragadtatott) kapcsolatot jelez már ezen a ponton is Dalos Esti és Tuba Ferkó között.

De vajon Tuba Ferkónak, a férfi főhősnek van-e a női főhőséhez hasonló, keresztnevéből kiolvasható kozmikus „alteregója”? Ha e név keresztény hagyomány őrizte tulajdonságköréből indulunk ki, Assisi Szent Ferenc alakjára kell gondolnunk mindenekelőtt, akinek legendája több ponton is kapcsolódik a „megkeresztelt Vénusz”, azaz a bűnbánó Mária kultuszához.

Míg a legtöbb *Eszter* a Mária-litániák hónapjában, május 24-én (a Bika és az Ikrek havának fordulóján) ünnepli névnapját, a *Ferenc* Assisi Szent Ferenc emléknapját őrző legfontosabb névünnepe október 4-e (a Mérlegnek az őszi napfordulót, szeptember 21-ét követő második, Vízöntő dekanátusában). A legenda szerint amikor az eleinte könnyelmű ifjú egy súlyos betegségéből felgyógyult, azért kezdett el pénzt koldulni, hogy a rombadőlt Szűz Mária templomot Portinuenlában újra fölépítse. Majd „minden vagyonáról lemondva, bűnbánást hirdetve bejárta az országot, hogy a népet oktassa”. Az általa alapított rend tagjai, a ferencesek „a természettel közvetlen és meghitt kapcsolatban álltak, testvéreiknek tekintették az élőlényeket és az elemeket is”¹². Szent Ferenc alakjában azonban az a legkülönösebb, hogy mintha *szellemi* és fizikai (*testi*) egzisztenciája a közbülső lelki szféra révén egymásba átfordítható volna, illetve szimultán érvényesülne – mintha egyidejűleg volna jelen őszi napéjegylenlőséggel (szeptember 21.) szomszédos „otthonában” és a kis-évkör átellenben lévő húsvéti időszakában: a legenda szerint ugyanis Jézus nemcsak mint látomás jelent meg neki, hanem – fizikailag is mintegy „újrájátszva” a szenvedéstörténetet – sebhelyeit is rányomta Ferenc testére.

E misztérium kozmikus magyarázata meglátásom szerint e név balladában szereplő *Ferkó* alakjából, és a hős attribútumából, a furulyából együttesen olvasható ki. Olyasfajta önmaga tengelye körül *forgó* (a *forgó* a Ferkó szabályos hangtani megfelelője)

¹² Vö. Ferencsik Erzsébet - Raátz Judit: *Hogy hívnek?*, Korona Kiadó, Bp., 1997, 127.

mozgásról lehet e hős esetében szó, mely kozmikus szinten a Fúrúcsillag, azaz a Sarkcsillag viselkedésével analóg.

A Fúrúcsillag, min tudjuk, valaha a „csillagász-mitológusok iránytűje volt /.../ a világot úgy is modellezték a régiek, mintha a Sarkcsillagra akasztott főkörön függne, akárcsak egy kozmikus méretű csillár¹³. Vagy Toroczkai szavaival: „... ég közepén a Göncöl térítője – a sarkcsillag – e’ sohse mozdú helyébő”¹⁴. A Fúrúcsillag pozíciója azonban – s vele együtt az őt képviselő földi minőségé is – a mi korszakunkban éppúgy megrendülni látszik, mint ahogy a Vénuszt képviselő „eszterség” tulajdonságköre is veszített elementáris erejéből. Ám míg a női minőség szempontjából az lehetett kozmikusán a legkedvezőbb időszak, amikor a Bika hava a Rák csillagképbe, a Rák hava (azaz a nyári napforduló) pedig a Szűz csillagképbe esett (a szüzesség elvesztése, Vénusz „erővesztése” feltehetően ekkor járt a legkisebb megrázkódtatással¹⁵), a Fúrúcsillag képviselte férfi-minőség, az apaság „aranykora” az asztrálmítoszi hagyomány szerint a rákövetkező földtörténeti korszak volt, amikor a nyári napforduló az Oroszlán csillagképbe esett. Ismét kedvezővé vált számára a helyzet időszámításunk kezdete táján – mint ahogy a Rákkal szemközti Bak nullpontján a Jézust szülő Mária, tehát a női minőség számára is ez a korszak hozta a megváltást. Ám a Sarkcsillag kezéből azóta „megint kiesőben a gyeplő”¹⁶ – s minden jel szerint pontosan ez a női és férfi minőség számára egyaránt kedvezőtlen helyzet modelleződik balladánk különös szerelmi történetében, melynek ezen a földön így nincs és nem is lehet pozitív végkifejlete, miközben a két fél összetartozása a földi körülmények *ellenére* szoros és megbonthatatlan. Az asztrálmítikus hagyomány alapján ezt azzal magyarázhatjuk, hogy a kis-évkörben egymást keresztező – vagyis egymással szöges (90 fokos) ellentétben álló – tulajdonságkörök (a Rák és a Mérleg – az Ikrek és a Szűz) a misztikus zodiákusban egymás *lelki* megfelelői, kiegészítői s így fölerősítői – mintegy

¹³ Vö. Jankovics Marcell: *Ünnepi kalendárium*, 196.

¹⁴ Vö. Toroczkai - Wigand Ede: *Óreg csillagok*, 31.

¹⁵ „Vénusz a Szűzben „romlásban van” / ami úgy értendő, hogy méhébe fogadta a fiút /.../, női volta teljesen anyaságának rendelődik alá” – Vö. Jankovics: i.m. 222.

¹⁶ Vö. Jankovics: i. m. 196.

predesztinálva a hősöket arra, hogy elhagyva a Föld közegét a Lélekútján, azaz a Tejúton valósítsák meg az égi, mennyei harmóniát.

De ugyancsak az idők változását jelzi a társadalmi szokásrendszer módosulása is, mely a nyári napforduló időszakában a közbeszóló intéséből („Ti leányok, ne tegyétek!”) kiolvashatóan *szexuális tilalmat* ír elő. Egykor a napforduló szentivánéji ünnepének s benne az Európa-szerte elterjedt tűzgrás rítusának a funkciója a „májusi férjhezmenési és közösülési tilalmak, a 'szexuális böjt' feloldása volt”¹⁷. „A Rák, a határ terített asztala – érettséget hozott, alkalmát annak, hogy a felnötté vált két különmű egygyé legyen, családot teremtsen – s tette is.”¹⁸ Ezzel szemben balladánk tanúsága szerint a *természetben élő* és tőle fokozottan *függő* földműves számára ez a hónap, lévén a legnehezebb mezei munka, az aratás kezdetének időszaka (az aratás hagyományosan július 2-től augusztus elejéig tart), nem alkalmas a házasság szentesítésére. Kós Károly tanulmányából tudhatjuk, hogy falun a múlt században a házasságok többsége, 77%-a decembertől májusig kötött: egyharmada a januári-februári farsang időszakában, 11%-a a „zöldfarsang” idején, azaz a húsvét utáni első vasárnaptól a Pünkösd előtti áldozó csütörtökig; a jóval kevésbé kultivált őszi lakodalmakat pedig (melyekre a balladabeli regélő-elbeszélő is utal) a szeptember 29-i Szent Mihály napjától november 25-ig, az advent kezdetéig tartó úgynevezett „kisfarsang” idején ülték¹⁹.

A *Tengerihántás* mintha e házassalással kapcsolatos szokásrendszer földtörténeti léptékű változásának kozmikus hátterét modellezné. Az asztrálmítikus olvasat felől közelítve úgy fogalmazhatunk, hogy a Rák időszakára még mindig ráhangolódni képes női minőséggel szemben a férfi főhős a kis-évkör „száműzöttjeként” (mentálisát tekintve a szemközti Bak Szűz dekanátusában „tartózkodva”) teljességgel egy számára kedvezőtlen *kozmosz konstelláció* hatása alatt áll. A magyarázat feltehetően abban a precessziós csúszásban keresendő, amely a mi földtörténeti korszakunkban a magasrendű

¹⁷ Vö. Jankovics: i. m. 164.

¹⁸ Vö. Molnar V. József: *Kalendárium* (Az esztendő körének szokásrendszere), Örökség Könyvműhely, 1998, 85.

¹⁹ Lásd erről Kós Károly: *Eszköz, munka, néphagyomány*, Bukarest, 1979, 472-473.

férfi-minőséget képviselő *atyai* tulajdonságok földi közegben való érvényesülését gátolja „... az az út (ti. a Tejút – P. Á.), amelyen [az atyai minőségnek] ’be lehetett jönnie’ a mi ’kis világunkba’, az említett [precessziós] csúszás folytán elzáródott (...) Sarkcsillagunk, a Kis Medve (Kis Göncöl) zárta el ...”²⁰. Ez az elzáródás azonban a jelek szerint nem teljes: a Tuba Ferkó furulyájának szűk résén átjutó lélek-hang épp a hiányzó, „blokkolt” atyai minőséget szólaltatja meg, teszi jelenvalóvá, mint a Bak tulajdonságkörön átható Vízöntő szellemiséget. A férfi főhős azonban itt csupán közvetítője e „teremtő üzenetnek”; az „égi szerelem” földi megvalósulása, a női minőséget meghódító (Vízöntővel szemközti) Oroszlán testiség nem adatik meg a számára.²¹

Balladánkban Dalos Esztit mint „pogány gabonaasszonyt” mintha maga a Nap, a Vízöntővel szemközti Oroszlánban fogható égi atyai minőség érlelné, változtatná anyává. Vagy – a keresztény szimbólumok nyelvén fogalmazva – mintha a „Napba öltözött” Szűzanya jelenne meg alakjában, az a női minőség, mely a férfi-minőséget tükröztető Hold-karakterén túl az új Nap, a Fiú világrahozatalára képes. A regélő elbeszélő képnyelve azonban itt láthatóan nem a szeplőtelen fogantatás keresztény képzetköréből táplálkozik, hanem a növényi típusú „szűznemzés” ősi mitikus jelképtárából:

Deli, karcsú derekában a salló,
Puha lábán nem teve kárt a talló;
Mint a búza, piros, teljes,

²⁰ Vö. Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból* (Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez), A Kós Károly Egyesülés kiadványa, Bp., 1990.

²¹ A pásztorok ősi attribútuma, a furulya voltaképp három jegytulajdonság tartós összefonódásának a jeltárgya. Az asztrálmítoszi hagyomány szerint az atyai minőséget képviselő Vízöntő misztikus (lelki) párja a Bak, míg a Baké a Nyilas, mely mint csillagkép ott helyezkedik el a Tejúton, ahol az atyai minőség — az istenfű — a Föld közegébe leérkezik. A Krisztus születését követő 2160 évben, miközben a Halak nullpontja felé közeledünk, a Nyilas csillagkép s vele a Tejút a Bak kisévköri téridő egységén áthaladva egyre inkább a Vízöntő téridő egységét közelíti meg. Így — kozmikus szinten fogalmazva — a testetöltés-testetlenedés balladánkbeli drámájában voltaképp az egymással szöges (90 fokos) ellentétben álló (Ikrek-Nyilas) élettengely és a (Halak-Szűz) haláltengely precessziós közeledése modelleződik. Lásd ehhez még a Vízöntő-paradoxonról Pap Gábor: i.m. 76-81.; valamint a furulya szerepéről a betlehemes hagyományban úő. *Karácsony a magyar csillagos égen*, Főnix könyvek, Debrecen, 1997. 64.

Kerek arca, maga mellyes,
- Teli a hold, most buvik fel -
Az egész lyány ugyan helyes.

A regélő elbeszélő jelzői itt nem csupán Dalos Eszti evilági testi érettségének, de egyúttal „égi” anyaságának jellemzői is; a *teljes* és *mellyes* szavak egymásra rímeltetése révén pedig a / z isteni / gyermeket tápláló *tej* képzete is önkéntelenül hívódik elő²², s mint az életképi szint rejtett mögöttese, a nyitóképhez hasonlóan a cselekmény égi végkifejletét, a hősök Tejútra való feljutását előlegezi meg.

A görög mitológiából ismerjük azt a történetet, mely szerint a Tejút a Zeuszt tápláló Rheia (vagy egy másik változat szerint a Heraklészt szoptató Héra) égre fröccsent tejéből keletkezett. A Tejút kozmikus „atya” energiáinak forrása, hordozója eszerint eredendően az *istenszülő* női minőség. Balladánkban azonban ez az „égi” anyaság nem jár együtt a Fiú világrahozatalának képességével. Tuba Ferkó, miután a Sarkcsillag képviselőjében elzárja a Tejút életető atyai energiáit, a női minőségből nem képes „tejet fakasztani”. Dalos Eszti hiába áldozza neki szüzességét, e nászból egy „hamvába holt”, az anyával, az anyai testben elpusztuló magzat fogan csupán. A tragédia tehát valójában nem Tuba Ferkó „hűtlenségéből” fakad, hanem abból, Dalos Eszti nem képes anyává tenni, s így önmagát sem tudja általa földi értelemben újrateremteni.

Ám bármilyen különösnek tetszik, távozása valójában e szűzáldozat pozitív következménye lesz. A Dalos Eszti által kierőszakolt nász kizökkenti őt a Bak passzivitásából: a „legelőt megúnva” tovahajtja nyáját – vagyis *elmozdul* arról a helyről, mely – életképi szinten fogalmazva – juhainak nem biztosította a táplálékot, illetve ahol tartózkodva önmaga zárta el a kozmikus /atya/ erőforrások útját. S Dalos Eszti nézve e szűzáldozat valójában úgyszintén pozitív hatású lesz: az a Bika-jellegű testiség töretik meg általa, mely az *emberi* minőség megfogadásának éppúgy az akadálya volt, mint Tuba Ferkó részéről a Bak passzivitás. „Szederinda gyolcs ruháját

²² Elképzelhető, hogy a *tej* és a *telj* ugyanannak a *te, *tő gyöknek a rokonértelmű képzett forma-variánsa – mint ahogy a *tőgy* és a *tőlg* (a Tejút fája) etimológiai kapcsolata is nyilvánvaló (Lásd Aranyánál: *tőgyel* azaz 'tejel' – a *Bolond Istókban*).

szakasztja, / Tövis, talló piros vérit fakasztja;” – a szexuális aktusnak ez a „virágnyelven” való megfogalmazása voltaképp Tuba Ferkó szűzies Bak tulajdonságkörét láttatja „működés közben”, jelezve, hogy ennek a „növényi típusú” nemzésnek az eredményeként nem is foganhat életképes emberi minőség, csak egy – már csírájában elpusztuló – „növényi sarj”. Dalos Eszti oldaláról szemlélve viszont e nász az anyává érlelődés közbülső fázisaként is értelmezhető, mely a Napba öltözés és a Tejút-energiával való testi feltöltődés fázisát követve már magában hordozza a „gyermek ígéretét, bár egyelőre csak virágtalan, növényi elem formájában.”²³ Ez a „rosszul sikerült” nász tehát, mely *emberi* szinten nem hoz beteljesülést, és a földi történet síkján a női főszereplő pusztulását vetíti előre, valójában mindkét felet kimozdítja a „holtpontról”: Dalos Eszti, legyőzve magában a Bika testiségét, most már valóban *lélekké válva* keresi társát; Tuba Ferkó viszont, aki eddig csak lelkileg és szellemileg volt aktív (lásd *furulyálás*), most *testileg* válik képessé a helyváltoztatásra.

A férfi főhős távoztával Dalos Eszti könnyhullatásának metaforája („- Nagy a harmat, esik egyre -”) voltaképp már az égiek kegyelmének a jele, az isteni (atyai) teremtő erő földre való visszaáramlásának a megidézője (a *gyöngyharmat* a népi szerelmi szimbolikában, mint tudjuk, a férfigagot helyettesíti)²⁴ de ugyanakkor a visszakapott venerikus (istennői) termékenység megjelenítője is (a görög mitológiában Vénusz a kagylóból mint gyöngy jön a világra). Ily módon ez a strófa, rejtetten bár, de már az égi nászra, a „Lélek útján” visszanyerhető isteni/istennői termékenységre utal.²⁵

²³ Vö. Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból*, 178.

²⁴ Vö. Jelképtár *GYÖNGY* címszavát.

²⁵ A Tejút és a harmat mitikus kapcsolatáról szól az a székelység megőrizte történet, melyben már egy másik Arany-ballada, az *Ágnes asszony* motívumai lelhetőek föl: „Szépasszony vászna” székelylek szerint a Tejút. E menyecske is (ti. mint ahogy az előző történet női főszereplője is – P. Á.) félrekapott, amiért arculcsapták, s letűnt a kristálytóbá, hol ezer esztendeje vár, éjjelenként kitergeti vásznát s a kristálytó vizével öntözgeti azt, ami aláperegven östve és hajnalhasadtakor a harmatot szüli.” Vö. Toroczkai-Wigand Ede: *Öreg csillagok*, Műszaki könyvkiadó, 1988, 26-27. Az Ágnes asszony tisztuló lelkületét, eszmélését szimbolizáló nevezetes költői kép a fentivel feltűnő hasonlóságot mutat: „Nosza sírni, kezd zokogni, / Sűrű záporkönyve folyván: / Liliomról hulló harmat, / Hulló vízgyöngy hatyu tollán.” Arany János: *Összes művei* 3., 304.

Azt a kérdést viszont már nehezebb megválaszolnunk, hogy vajon *hol is járhatott* Tuba Ferkó az alatt az idő alatt, míg távol volt – hiszen erre vonatkozóan a szöveg szinte semmi támpontot nem ad. Ám minthogy helyváltoztatása előtt hősünket – mint láttuk –, a *szellemiség* síkján a „szűzies” Bak tulajdonságkör jellemezte, a furulyáján *átszivárgó* Vízöntő hatással kiegészülve, arra a feltételezésre juthatunk, hogy e Bak illetve Szűz tulajdonságkörből való *lelki* természetű kitérés csak a Nyilas (a Bak misztikus párja), illetve az Ikrek (a Szűz misztikus párja) felé volt lehetséges a számára – vagyis az élettengely, a Tejút irányába. A kozmikus kiütkeresés e „misztikus gyakorlatára” utalhat a Tejút Bak felé eső lejáratainak ATAIR nevű csillaga, illetve e csillag népi elnevezése, a TÉVEJGŐJUHÁSZ²⁶; de közvetve ugyanezt bizonyíthatja a nő főszereplő fentebb említett Tejútra hangolódása is.

Tuba Ferkó története a *lélek síkján* folytatódik tehát: a *látható* külső világtól elszakadva és testiségéből kilépve képessé válik arra, hogy a *belső látás*, a *belső fény útján* tájékozódjék, s így keljen át a sötétség, a halál birodalmán – hasonlóan a mesék és mítoszok napisteneihez, akik a holdistennőre bízva rá magukat születnek újjá, jutnak át a „túlso partra”. A „Napba öltözött asszony” ellentétpárjaként itt a „Holdba öltözött férfi” jelenik meg előttünk – pontosabban a Hold fényébe való „átöltözés” fázisa: „*Behínyt* szemmel jár-kei a *holdvilágon*”. E kép ugyanakkor még a „halálban” való tartózkodás megjelenítője is, hisz a holdvilágon való *járákálás* itt ugyanúgy a *lábra*, a Halakra és a „haláltengelyre” utal, mint ahogy korábban, Dalos Eszti esetében a „*puha lábán* nem teve kárt a talló” sor (kiem. – P. Á.). Az új fázist, az átváltozást, a nő minőséggel való *lelki* azonosulást s vele az új létállapotba való átjutást jelzi viszont már egyértelműen a következő két sor, melyben a *belső látás* után a még kifinomultabb érzékszerv, a „szférák zenéjét” közvetítő *hallás* kap szerepet, s egyúttal az

²⁶ Vö. Toroczkai-Wigand: i.m. 36. A magyar betlehemes játékok „Jó pásztora” azt a kozmikus szituációt idézi, amikor a „tévelygő juhásznak” még sikerült lehozni az „égi mezőkről” a „Kecske karácsonyi újszülöttjét”, Jézust. Az isteni minőség földre való „leszületése” balladánkban az eredeti program szerint már nem ismétlődhet meg, ám a „kozmosz kiütkeresés” téje itt is változatlan. Lásd erről: Pap Gábor: *Karácsony a magyar csillagos égen*, 16-17.

„átkelés” *iránya* is megneveződik: „Muzsikát hall *nagy fenn messze*” (kiem. – P. Á.).

Ezek után a 13. szakasz életképi jelenetsora voltaképp már azt teszi csak nyilvánvalóvá, hogy a látható világ felől közelítő külső szemlélő nem éri föl Tuba Ferkó *lelki* átváltozását, pontosan az „égberagadás” pillanatában téveszve őt el szem elől s szakítva meg a történetet. Ez az átváltozás persze minden bizonnyal a főhős testiségének fölládozódásával is együttjár – de hogy nem földi halála itt a fontos, azt világosan jelzi, hogy a szövegben *említés sem történik róla*.

Mindazonáltal Tuba Ferkó égre való feljutása a *testiség* síkján két igencsak beszédes földi objektumhoz kapcsolódik: a *boglyához* és a *toronyhoz*: „Nosza, Ferkó felszalad a boglyára, / Azután a falu hegyes tornyára”. Miért vajon ez a kettősség? A *torony* értelmezése egyszerűbb feladatnak látszik: mint az égre törő emberi szellem ősi szimbóluma „égbe nyúló világtengelyként köti össze az eget és a földet”.²⁷ A torony tetejére való feljutás – akárcsak a szent hegyek megmászása – egyfajta beavatási rítusnak tekinthető. A torony ezen felül a Nyilas téridő egységének szimbolikus megidézője, ami – alakján túl – minden bizonnyal összefügg a vele rokon *létra*, *lajtorja* Tejútra utaló ősi képzetkörével is: „Az egyiptomi Nut istennő, aki egyébként magával az életfával, de a Tejúttal is azonosítható, minden földi létező szülőanyja, ég és föld összekötője, s ezért nevének egyik jelentése: *létra* (kiem. – P. Á.)”.²⁸ Az égre való feljutás célja egy ujjur mítosz szerint ugyancsak az (isten)női minőségtől nyerhető életerő: „... a hős ötvenfokú létrán hág az égbe, ahol egy asszony inni ad neki – talán az élet vizéből.”²⁹

De vajon Tuba Ferkót mi készíti arra, hogy előbb mégis a *boglya* tetejéről próbáljon Dalos Esztihez feljutni? A lekaszált és boglyába rakott széna az *aratás* időszakát idézi, azt a kisévköri Rák időszakot tehát, melyben a ballada története indult. Így a férfi főhős a boglya félkörívén végigszaladva voltaképp a Ráktól az átelleni Bakig jut el, az évkörnek azt a felét járja be újra rituálisan, mely a ballada *földi* cselekményének *fogható* téridő közege volt, s mely a dominánsan

²⁷ Vö. Jelképtár *TORONY* címszavát

²⁸ Vö. Jelképtár *LÉTRA* címszavát

²⁹ Vö. uo.

Rák női minőséget a maga Bak férfi-minőségével összekötötte (illetve szembeállította). A *boglya* tövének hangalakja egyébként ugyancsak a Bak megkötő erejét jelzi (bog – bak), a termékeny Rákkal szemben a begyűjtés, a tartalékolás, a télre való felkészülés képzetkörét idézi. Tuba Ferkó azonban, miután „revülésével” a „lélek útjára” lépett, feltevésünk szerint már nem a kis-évkör menetét követi, hanem a *misztikus zodiákus* diktálta fordított irányban halad. Mint láttuk, a metamorfózis fázisában a Halak tudatállapota, szellemisége jellemzi („*Behúnyt* szemmel jár-kel a holdvilágon”), majd az égi muzsikát meghallva a Vízöntőbe (a Halak misztikus párja) jut át; ezt követi boglyára való felszaladásakor a Bak (a Vízöntő misztikus párja) lelkeség szakasza, majd végül innen a toronyra, azaz a Nyilasba (a Bak misztikus párja) „lép át” ahonnan tovább már csak az ég irányába haladhat a Lélekútján, azaz a Tejúton.³⁰

S ha (a népmesék narrátorával ellentétben) a ballada „regélő” elbeszélője ekkor már szem elől téveszti is őt, és így éppen az egymásra találás, a beteljesülés, az (égi) nász az, amiről nem tudósíthat, a szerző hozzátoldotta záró szakasz tanúsága szerint a történet elbeszélésével *földi szinten* mégiscsak célt ér, egyfajta beavatási rítust visz véghez. Erre utal az égi jelenést megelőző életkép, melyben Arany a nyugovóra térő tengerihántókat ábrázolja: „Lohad a tűz, a legények subába - / Összebúnak a leányok csuhába;” Az életképi konkrétsághoz a szimbolikus többlet a *legények/leányok* gondolatpárhuzama és a *subába/csuhába* hangsúlyos egymásra rímeltetése révén magától értetődően adódik hozzá: míg a legények az állati minőség „lelkét”, a birkák lenyúzott bundáját öltik fel, a leányok a növényi minőséget, a kukorica lefosztott héját, „lélekburkát” veszik magukra. És ezzel – *földi közegben fogható módon* nyerve beavatást a halálon túl is folytatódó élet misztériumába – a tengerihántók mintegy a történet hőseinek, Tuba Ferkónak és Dalos Esztinek az örökébe lépnek.

³⁰ Ez a különös útírány — melyet az egymásra merőleges (Halak-Szűz) haláltengely és (Ikrek-Nyilas) élettengely folytán joggal nevezhetünk akár keresztútnak is – meglátásunk szerint összefügghet a „ferkóságnak” azzal a jellegzetességével, melyet Assisi Szent Ferenc legendájából olvashattunk ki: amikor Krisztus sebei megjelennek a testén, szellemisége voltaképp lelkesége révén lesz ugyanakkor testileg is fogható.

Arany végleges címadásából e beavatási rítus tétjének, szimbolikus jelentésének a megváltozása is kiolvasható. 1853-ban a ballada eredeti címe még a *Kukorica-fosztás* volt, mely – a történet akkori lezárulásával, Dalos Eszti halálvágyának megfogalmazódásával összhangban – e rituális művelet *negatív* aspektusát hangsúlyozta. Hisz a *foszt/fosztás* egyértelműen a veszteség, a hiány, a pusztulás, a felbomlás (*fosz-lás*) kifejezője volt. A második résszel kiegészült ballada megváltozott címe, a *Tengerihántás* azonban – az eredeti jelentés szinonimájaként – már a *pozitív* végkifejletnek, az újjászületés, a feltámadás ígéréteinek a jelentéstöbbletét is hordozza.³¹ A *hántás* jelentése ui. egyszerre pozitív és negatív

³¹ A szóösszetétel első tagja, a *tengeri* itt nyilvánvalóan nem a növény származásának jelzésére szolgál (ti. hogy a tengeren túlról került hozzánk), hanem azokat az asszociációkat mozgósítja, melyek a *tenger* szóhoz nyelvünkben kapcsolódnak. Először Jankovics Marcell szövejtését idézzük: „...a magyarban a sokaság, a végtelenség jelzésére a *tenger* szó járta egykor. Lásd *búzatenger*, *tengernyi sokaság*. Ez a szó eredetileg „tengert” nem is látott népünk körében, csakúgy, mint a mongol, türk népeknél a rokon értelmű és hangzású *tengri*, a „végtelen”, a megszámlálhatatlan csillag „eget”, átvitt értelemben „Istent” jelentette. Vö. kínai *tien*=„ég”, „isten”; sumer *dingir*=„csillag”, „isten” (vö. Jankovics: *Mély a múltnak kútja*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 85.). De a szó etimológiáját kutatva már Czuczor és Fogarasi is hasonló eredményre jutott: „... a rokon hangú *teggeri*, *tengri*, *tegr* szók a mongol nyelvben és a tatár szójárásokban ezt jelentik: ég, istenség, isten; pl. a mongolban *uszun tegri* vizisten, *vizek istene*, *ghadzar un tegri föld/nek/ istene*, *ghal un tegri tűz/nek/ istene*; továbbá *tegr jin edzen ég/nek/ ura*, *tegr jin oroi ég/nek/ orma*, tetőpont /zenit/ stb.” Vö. Czuczor és Fogarasi: i. m. *TENGER* címszavát.

Megjegyzendő, hogy a *teg*, a *ten* és a *teng* szótövekben e jelentés nyoma ma is kimutatható. A *teg* és a *ten* meglátásunk szerint a *te* személyes névmás tőváltozata: *tég-ed*; *teg-ez*; *ten-magad*. Utóbbi jelentése a „Szeresd felebarátodat, mint tenmagadat” bibliai hasonlatban eszerint úgy értelmezendő, hogy akit szeretnünk kell, az a másik emberben éppúgy, mint ahogy bennünk is ott lévő isteni ‘ős-ten-mag’. A *teng* tő a ma jobbra negatív értelmű *tengődik*, *tengeti életét* ’éppen csak megél valahogy’ igékben fordul elő – kérdés persze, hogy ez az ‘éppen csak’ nem a magát istenre bízó ember kegyelmi állapota-e. A *teng-leng* ikerszó és a *tengely* főnév igazolni látszik e föltételezést: mindkettő arra utal, hogy az egyensúly, az *isteni közép*, a világtengely képzeete is benne rejlik e szógyökben (mint ahogy *tönk* szavunk is e *tengely* mint viláfgfa tövét jelenthette valaha). A *tenger* szó tájnyelvi használata ugyancsak meggyőzhet róla, hogy e szó nyelvünkben nemcsak „átvitt értelemben” jelentheti istent: „Te minálunk ezen a *tenger napon* egy keresztülszalmát se teszel” – vagyis, a szócikkben olvasható értelmezés szerint ‘egész istenadta nap’. Vö. a *TENGER* címszót in *Magyar Tájéztatór*, szerk. Szinyeyi József, Bp., 1897-1901. Az alábbi, Erdélyi Zsuzsa gyűjtötte népi imádságot Jankovics Marcell az *istenből* (azaz: *tengerből*!) sarjadzó életfa (Jesse fája) jelképeként idézi. Vö. Jankovics Marcell: *A fa mitológiája*, 104.:
Tengernek közepébe egy aran’fa
Aranyfának aranyágán ül a
Boldogságos Szűz Mária

értelmű: a héjától való megfosztással felszínre hozzuk, láthatóvá tesszük, ami eddig a felhám alatt rejtőzött: a termést, a teremtés csodáját, a megtettesült Kukorica-Istent. A *hántás* ugyanakkor az elhantolást, a vetést, a mag földbe kerülését előkészítő művelet is, mely azonban e balladában úgy vezet rá a halál elkerülhetetlenségére, hogy közben a lakodalmat, termékenységet ígérő *piros cső* szóbahozásával kézzelfoghatóvá teszi az élet-áldozat értelmét, célját, és egyszermind a zárókép égi nászának a tétjét is. A Tejút „lepedőjén” továtűnő szerelmesek, Tuba Ferkó és Dalos Eszti „furulyálása” a *Vízöntő* jegyében foganó s a szemközti *Oroszlánban* testet öltő *istenfiút* ígér – feltevésem szerint arra a nagyévköri időszakra utalva, amikor (a Jézus születésével kezdődő Halak világmegújulása után megközelítőleg 2160 évvel) a Tejút már nem a Bak és a Rák, hanem – egy újabb teljes jegytartományt hátrálva – a *Vízöntő* és az *Oroszlán* téridő egységének tengelye mentén húzódik végig a csillagos égen. De vajon mennyit kell várnunk a „Lesz idő, hogy visszatérhet” jóslatának beteljesülésére, az *ember* „rég-i nemes alakjában” való újjászületésére a földön? Arany a ballada záró szakaszában erre a kérdésre szinte életképszerűen fogható választ ad: *ő látja már*, hogy az égen elkezdődött a nász.

Nem kevésbé érdekes azonban a *fosztás* helyébe került *hántás* szavunk sem. A *hánt* ige jelentése Czuczor és Fogarasi értelmezésében 'valaminek hámját, azaz haját, héját, kergét lehúzza, lefáragja, leszedi' (Vö. id. mű *HÁNT* címszavát). E szinonimákból is kiolvashatóan a *hánt* voltaképp a *hám* gyök alakváltozata; s ezt mindjárt kiegészíthetjük a Czuczornál és Fogarasinál nem szereplő *hány* alakváltozattal is, melynek mai igei alapjelentése, a 'kiadja magából az ételt' szemléletesen mutatja, hogy e gyökhöz nyelvünkben nemcsak a felszín, a felhám képzete társul, hanem a *teljes körforgásé*, mely a testbe be-, majd onnan kikerülő étel útjának érzékeltetésében plasztikusan meg is jelenik, lásd *hányja magába az ételt*, azaz 'mohón, kapkodva eszik' (de ugyanez a körforgás-képzet rejlik a 'forgolódik' jelentésű *hánykolódik* igealakban is). S ugyancsak a *forgás, forgatás*, a föld alatti és a föld feletti világ *helycseréje* tapad képzetként a *hánt* szóhoz mint a *szánt* szinonimájához is: „Tarlót hánt: a tarló felső rétegét sekély szántással alulra fordítja.” (Lásd a *HÁNT* címszót in: *Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, Akadémiai Kiadó, 1960.) Nemkülönbön érdekes, hogy az ige főnévi alakváltozata, a *hant* egyaránt jelölheti a föld felszín *alatti* és *fölötti* „hámrétegét”. Jelentésköre az Értelmező Szótár szerint: „a/ Szántáskor feltört nagyobb rög, földdarab; b/ A sírgödörbe visszahányt nagyobb rög; c/ fü, gyp – „Újon ásott sír az, nem nőtte be a hant.” (Arany); e/ füves földkupac – „[A juhász] Gyepes hanton furulyált, legelészett nyája” (Petőfi). (lásd uo.)

SZIGETI CSABA

ANTIRETORIKA

(Az elmondhatatlan önéletrajz Petri Györgynél)

Azt hiszem, igencsak meglepő volna, ha valaki azzal állna elő, hogy Petri György életrajzával foglalkozik. Meglepő volna, hiszen a legtöbb mai irodalomtudományi iskola, minden határon és szakadékon túl, egyetért abban, hogy a szerző életrajza nem tartozik a tudományszak tárgyához (a *vie romancée*-k, a regényes életrajzok populáris műfajának népszerűsége ugyanúgy igen elhalványult, mint az élet és életmű kötelező egységességének elvárása is, az az elvárás vagy szemlélet, amely a humanista biográfiáktól és a trubadúr *vidáktól* fogva századokon keresztül megalapozta a művészeletrajzok létjogosultságát). Ráadásul Petri György életrajzával foglalkozni azért is meglepő volna, mert a szerző – a maga 'szemérmes technikájával' – előszeretettel verte át vagy hagyta cserben azokat az olvasóit, akik a versek alapján ezek mögé életrajzi referencialitást (valóságvonatkozást) próbáltak odaképzelní. (Erről a játékról, tehát faktuális és fikciós keveréséről vagy eldönthetetlenségéről a *Magyarázatok P. M. számára* kommentárjai bőven beszélnek. Maga a játék Petri önértelmezésében önálló szövegtípust is létrehozott. Ez „/.../ tipikus esete az álanekdotikus versnek. Ilyen még sok van. Anekdotikus abban az értelemben, hogy létező személyről van szó /.../. A versben leírt helyzet viszont a maga egészében mégiscsak merő fikció.”¹ A magam részéről csak osztozni tudok Endreffy Zoltánnal az ő vágyában: „Az irodalomtörténészek sokat

¹ Petri György: *Magyarázatok P. M. számára*. In: Holmi, XII. évf., 12. szám, 2000. dec., 1433. /A továbbiakban helykímélés végett a főszövegen belül zárójelben rövidített jelzetet adok: P. M. és oldalszám./

írnak majd /Petri/ költészetéről. Bárcsak akadna valaki barátai és életének ismerői között, aki annyira érzékeny és éles eszű, mint ő volt, és aki arról tudna írni kongeniális módon, hogyan függött össze az élete az életfilozófiájával és mindkettő a költészetével.”² De azt is hiszem, hogy e vágy megvalósítása kivihetetlen, abban a mértékben lehetetlen, amilyen mértékben Petrinek sikerült a bújócska, a játék, vagyis a lehetséges életrajzi referencialitás elmosása. Jól ismert technika nála a költemények pontszerűsége, s azt is látjuk majd, hogy a költő milyen kétarcúan viszonyult az emlékezés vagy a visszaemlékezés beállítódásához.

Ezért nem kis meglepetéssel olvastam a Holmi tavaly decemberi számában Petri György 1986-os tervéről, egy önéletrajz megírásáról. A faktuális élet és – ahogy Petri mondogatta – 'az empirikus lény' imént jelzett megfoghatatlansága³ ellenére e terv egy csapásra a megragadhatóság illúziójával csábított. Persze lelkesedésem azonnal lelohadt, amikor azt olvastam Várady Szabolcs bevezetőjében, hogy „Az önéletrajz, amit Nyugat-Berlinben megírni tervezett, hamvába holt”⁴. De később úgy gondoltam, s most is úgy gondolom, mégsem szabad a meg nem valósult terv mellett szó nélkül elmenni.

Most tehát Petri György nemlétező önéletrajzáról és az elmondhatatlanságról fogok beszélni. Mert úgy vélem, meg nem írt önéletrajzára a kísértetszerű jelenlét a jellemző, az ingadozás az önéletrajz megírhatósága és megírhatatlansága között. És azt a megfigyelést szeretném bemutatni, mely szerint e műfaj kísértése már korábban, tehát 1986 előtt is fölmerült és nyomai kimutathatóak az 1990-es évtizedben is. Előadásom két részből áll: az első rész a Petri-

² Endreffy Zoltán: *Emlékfoszlányok Petriről*. In: Holmi, XII. évf., 12. szám, 2000. dec., 1481.

³ E megfoghatatlanságról Nadas Péter így írt, gyönyörűen: „Az embernek végül is tényleg az volt az összbenyomása, hogy ez az ember nincs, akit én itt látok, s akkor miért ne lenne a költésze a fontosabb. Nem is volt. /.../ Egyszer megfogtam a vállát, Bibó temetésén, s akkor éreztem is a kezemben, hogy nincs. Ami furcsa volt, meglepő, hiszen amikor kezet fogott vele az ember, akkor nagyon is érezte a testi jelenvalóságát.” Nadas Péter: *Bukott anyyala*. In: Holmi, XII. évf., 12. szám, 2000. dec., 1468.

⁴ Petri György - Várady Szabolcs: *Levelek Nyugat-Berlin és Budapest között*. In: Holmi, XII. évf., 12. szám, 2000. dec., 1501-1502. /A továbbiakban a főszövegen belül zárójelben rövidített jelzetet adok: *Petri - Várady* és oldalszám./

önéletrajz lehetetlen voltának érveit gyűjti össze, a második az önéletrajz lehetséges voltának nyomait. S mindeközben keservesen megpróbálom különválasztani azt, ami adatolható, attól, amit csak én képzelek bele előadásom tárgyába.

1. A lehetetlen önéletrajz

A Várady Szabolcs és Petri György közötti levélváltás őrzi a tárgyunk szempontjából legfontosabb elemet, a terv műfaji megjelölését, tehát azt a tény, hogy a költő 43 éves korában - megfogadván az autobiográfia egyik klasszikusának, Benvenuto Cellini ötvösmesternek a tanácsát, amely szerint senki „/.../ ily dicsérendő vállalkozásnak nem gyürkőzhet neki, míg negyvenéves el nem múlt”⁵ – fontolgatta az önéletírás lehetőségét. Az első, március 12-én írott Petri-levél még csak „prózaírás”-ról beszél (*Petri - Várady*, 1504. p.), de a válaszlevél már „lankadatlan kedvet” kíván „az önéletrajzhoz” (*Petri - Várady*, 1508. p.), Várady Szabolcs július közepén írott levele változatlanul rákérdez arra, hogyan áll az önéletrajz (*Petri - Várady*, 1513. p.). A kérdésre adott felelet pedig – erről később még szó lesz – röviden körvonalazza a terv kivitelezésének egy részét, egy terven belüli tervet (*Petri - Várady*, 1514. p.). Még 1987. február 23.-án is szó van 'a dologról', de már némileg feltételes: „Ott az önéletrajz. És ha az se megy, ott a fordítás.” (*Petri - Várady*, 1520. p.)

Megjegyzendő, hogy a terv műfajmegnevezése feltűnően egységes, ami az „önéletrajz” fogalmának ekkori egyértelműségére mutat. A fogalomhasználatnak ugyanilyen problémamentessége olvasható ki a valószínűleg 1992-ben keletkezett *Magyarázatok P. M. számára* verskommentárjaiból is. Itt bizonyos főnevek állandó és gyakorlatilag egyetlen jelzője az „életrajzi”, ami, miután Petri György használja, természetesen és automatikusan önéletrajzit jelent. Az

⁵ Benvenuto Cellini mester élete, amiképpen ő maga megírta Firenzében. Ford. Füsi József, Szépirodalmi, Bp., 1972, 7.

előfordulások sorrendjében sorolom: „életrajzi utalás”, „életrajzi háttér”, „Ez kifejezetten életrajzi”, „Van a versnek egy életrajzi pikantériája”, „életrajzi motívum”, „A vers életrajzi apropója az, hogy /.../”, „Talán inkább az életrajzomhoz, mint a vershez tartozik, de elmondom”, „életrajzi élmény”, „Ennek is van életrajzi alapja”. Ha szóelőfordulások szövegkörnyezetét alaposan megnézzük, az látható, hogy az „életrajzi” a „poétikai”-val átellenes, valami reflektálatlan, faktuális és esetleges (és természetesen múltbeli). Például: „Az ablak közé tett bor életrajzi motívum, akkoriban vörösbort ittam, és az ablak közé raktam az üveget, hogy ne legyen se túl hideg, se túl meleg” (*P. M.*, 1443. p.). A faktuális és esetleges jelleget hangsúlyoznám. E motívumok, elemek, ezek a hátterek értéksemlegesek, mert nem képezik egy *elgondolt és megírt* önéletrajz részét. Ugyanis az életrajz problematizálódása akkor kezdődik, amikor szövegtípusként, műfajként merül föl.

Mielőtt az önéletírás lehetetlensége mellé felsorakoztatott Petri-érveket bemutatnám, röviden szólni kell az érvek értelmezési apparátusáról, arról a fogalmi hálóról, mellyel a megnyilatkozásokhoz közeledni fogok. Az elmúlt negyedszázadban nagy tömegű és becses elméleti irodalom halmozódott fel részint az önéletrajz műfajáról és európai csúcsairól, részint élettörténet és önazonosság viszonyáról, vagyis a narratív identitásról. A szövegeknek ebben a dzsungelében valamilyen tájékozódási pontot keresni kell (ha nem akarunk eltévedni): az én tájékozódási pontom Philippe Lejeune két könyve lesz. Ráadásul ez a két könyv nagyjából megfeleltethető előadásom két részének: egyikük számomra nyilvánvaló kapcsolatban áll azzal a szemlélettel, amely az önéletrajzot – bár problematikusnak, de mégis – megalapozhatónak és lehetségesnek látja, másikuk pedig az önéletírás lehetetlenségével. Röviden és igen leegyszerűsítve: az időben korábbi kötet 1975-ben jelent meg a Todorov szerkesztette *Poétique* sorozatban, címe: *Az önéletrajzi egyezség*⁶. E több nyelvre lefordított és méltán sokat hivatkozott munka egyszerre az állítás és a kérdéssé tevés kötete: bár szerzője rettentően nehéz vállalkozásnak látja az önéletrajzírás és nem

⁶ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Éd. du Seuil, Paris, 1975.

osztja – Tengelyi László szép kifejezésével – „az 'önmagát elbeszélő élet' délibábját⁷ –, mindazonáltal nem tartja lehetetlennek. Úgy véli, léteznek illetve kialakíthatóak olyan lehetőségi feltételek, amelyek fennállása esetén a szöveg önéletrajzként működhet. Amennyiben az önéletrajzi műfajok egyes darabjaihoz referenciális elvárásokkal közelítünk, tehát elvárjuk, hogy „megbízhatóak” legyenek, ebben az esetben ahhoz, hogy a szöveg önéletrajzként működjék, *kettős hit* együttes jelenléte szükségeltetik. Ha az önéletrajzi szöveg igazságértékét abban látjuk, hogy mennyire felel meg mindannak, ami egykor ténylegesen megtörtént, akkor az olvasónak – hiszen az önéletrajz egy másik ember múltjáról beszél, ráadásul azok a jelenek, melyeket a mű elbeszél, már rég múlttá váltak, tehát ontológiai szempontból visszavonhatatlanul elenyésztek, azaz a múlt negatív ontológiájának a részeivé lettek – mindenféle verifikációs lehetőség híján *hinnie kell*, hogy az olvasottak megtörténtek és úgy történtek meg, ahogyan ő ezt olvassa (ez az „ez így volt” elve). A szerző sincs sokkal jobb helyzetben saját önéletrajza kapcsán, hiszen neki is szembe kell néznie önnön múltja ontológiai semmisségével. A valaha volt jelen nyoma marad csak meg emlékezetében, esetleg néhány értelmezésre váró ún. dokumentum (feljegyzések, levelek, fényképek, hangfelvételek, régen írott költemények, stb.), kiszolgáltatva a múlt idő torzító és romboló hatalmának, a mindenkori jelen válogató erőszakának és a jelenbeli értelmezés önkényének. Hogy önéletrajza igaz vagy téves, pontos vagy pontatlan, azt még maga a szerző sem képes verifikálni, legfeljebb a saját jószándékára hivatkozhat: jelenlegi legjobb tudomásom szerint „ez így volt”. Ha az önéletírás azt állítja, hogy amit mond, az igaz, mert „így történt”, akkor az író és az olvasó között a paktum létrejött, kettejük megegyezése, a referencialitás (a valóságvonatkozás) e kettős hite esetén működik az önéletrajz önéletrajzként s ekkor jelentjük ki a szövegről, hogy „megbízható”. E kérdések némelyikére még visszatérünk.

⁷ Tengelyi László: *Élettörténet és sorsesemény*. Atlantisz, Bp., 1998, 24.

Másfél évtizeddel később viszont Philippe Lejeune egy olyan, már lezárult életművel találkozott, amelyet a kezdeteitől végigkísért az önéletírás szándéka, de amelynek szerzője par excellence önéletrajzot sohasem írt. Georges Perec-ről van szó, pontosabban egy olyan életműről, amelyet keresztül-kasul átjárnak „életrajzi motívumok” és önéletrajzi kísérletek. De Perec élete végéig e szövegtípus lehetőségessége és lehetetlensége között ingadozott, miután előzetesen lemondott a hagyományos önéletrajzi regények alakzatairól. Azaz francia szerzőnk – talán erkölcsi indíttatásból, talán talán a vrai vérité, az igazi igazság keresésének szeretete miatt – álságosnak, hazugnak ítélte a paktumot, sosem kötötte meg a pusztán hitekre alapuló és írótolvasót egymásnak egyaránt kiszolgáltató egyezményt. Miközben állandóan törekedett életének megírására. Amikor Philippe Lejeune 1991-ben összeállította *Az emlékezet és a rézsútos. Georges Perec önéletrajz* című kötetét⁸, ezzel mintegy visszavonta vagy legalábbis korlátozta korábbi paktum-elgondolását. Nem állt sem az életrajz műfajának elvi lehetőségessége, sem elvi lehetetlensége mellé: a perec-i viszonyulást az *elmondhatatlanság* fogalmával jellemezte⁹. Ami ezt az elmondhatatlanságot jellemzi, én távoli, de mély (tipológiai) párhuzamot érzek Georges Perec-nek és Petri Györgynek az önéletrajzhoz fűződő viszonyában, az igenlés és a tagadás felsorakoztatott érveiben. S miközben Petri György 7 adatható meg gondolását sorolom fel az önéletírás lehetetlenségére vonatkozóan, a kínáló perec-i párhuzamokat lábjegyzetekben jelölöm. Tegyük még hozzá: az önéletírás lehetetlenségére vonatkozó megfontolások többnyire bölcséleti, míg a lehetőségességre vonatkozók inkább poétikai természetűek.

⁸ Philippe Lejeune: *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographie*. P.O.L., Paris, 1991.

⁹ Az elmondhatatlan (*l'indicible*) kategóriája először a *Megszülettem* című Perec-gyűjtemény előszavában jelent meg. E szövegek - írja Lejeune - „arra mutatnak rá, hogy (a gyakorlatban vagy elméletileg) Georges Perec milyennek tekintette az önéletrajzot: valami sokszorosnak, rézsútosan kimetszettnek, amely az elmondhatatlanságból tör elő és vég nélkül e körül forog.” In: Georges Perec: *Je suis né*. Éd. du Seuil, Paris, 1990, 8.

I) A problémahalmaz legkorábbi megjelenése a *Magyarázatok M. számára* című kötet *Történet* című hosszú költeménye¹⁰, a középpontban a következő sorokkal: „Élettörténetünk megvilágítja / életünket, / mint rendőrségi autó reflektora / az áldozatot”. A *Magyarázatok P. M. számára* kommentárjában a narratív önazonosság kérdése így vetül fel: „/.../ itt megint visszacsatolok arra az alapproblémára, hogy ugyanis mechanikusan persze hogy összeáll mindenkinek valamilyen élettörténete, de a kérdés az, hogy ez valóban történet-e, abban az értelemben, hogy kauzalitása vagy pláne finalitása lenne” (P.M., 1447. p.). A kérdés tehát az, hogy milyen viszonyban áll az (empirikus) élet és a (megkonstruált) élettörténet? Életünk mintegy némán mögötte áll élettörténetünknek? Van-e, s ha igen, milyen megfelelés van élet és élettörténet között? Az élet empirikus lefolyása nevezhető-e történetnek, rendelkezik-e minden valamirevaló történet minimumával, az oksággal és a céllal? Vagy csak az elbeszelt (megkonstruált) élettörténet rendel mellé illetve húz rá okságot vagy célképzetességet? Olvassuk össze Tengelyi László beszédes című könyvéből (*Élettörténet és sorseseemény*) az egyik alapkérdést Petri verskommentárjával! Tengelyi: „Az elbeszelt történetek elkezdődnek és befejeződnek; vajon élettörténetünk is hasonló zártságot mutatna? Ez a születés és a halál ténye ellenére nagyon is kétséges, hiszen emlékezetünkben már a korai gyermekkor is homályba vész, halálunk pedig csak a bennünket túlélők elbeszéléseiben válik élettörténetünk befejezésévé”¹¹. Petri: „/.../ még ha megengedjük is, hogy élettörténetünk megvilágítja életünket, tehát valamilyen magyarázattal szolgál arra, hogy az életünk miért éppen olyan, amilyen, akkor is csak mintegy post festum, sőt inkább post mortem teszi ezt, vagyis semmit nem lehet kezdeni vele” (P. M., 1447. p.). Azt hiszem, mindketten valami hasonlót mondanak és Petri Györgynél az élettörténet magyarázó vagy megvilágító ereje egyértelműen kérdéses.

¹⁰ Petri György: *Magyarázatok M. számára*. Szépirodalmi, Bp., 1971, 35-40.

¹¹ Tengelyi László: *i.m.*, 19.

II) Ki az önéletrajz alanya és miként fogható fel ez az alany? A kérdés ismét narrativitás és önazonosságának viszonyára vonatkozik, arra a viszonyra, melyet az *Idő és elbeszélés* III. kötetében Paul Ricoeur így rögzített: „Az elbeszélte történet a cselekvés kicsodájáról beszél. A kicsoda önazonossága tehát nem más, mint narratív önazonosság”¹², bár később hozzát teszi, hogy ez a narratív önazonosság kétségkívül alapvető ingatagsággal rendelkezik. Az igazi kérdés az, hogy ezt a „kicsodát” a maga szubsztancialitásában gondoljuk-e el (az *idem* iden-titása) vagy egy nem szubsztanciális, mozgó, változó kvázi-önazonosságban (az *ipse* önazonossága)? Petri György szavaival „.../ arról az egzisztenciális problémáról van szó, hogy merő rutinból, konvencióból, megszokásból állunk-e, vagy van valamilyen szubsztanciánk” (*P. M.*, 1452. p.). Azt hiszem, világosan látható Petri György döntése: még ha az (elbeszélte) élettörténet tényleg megalapozná az önazonosságot, akkor sem valamilyen szubsztanciálisan szemlélt önmagam azonosságát alapozná meg. Hogy a szubsztanciálisan felfogott Én mint önmaga képze a költőtől távol állt, azt gyakran a német szóhasználat jelzi: egyik verskommentárjában „.../ visszatér az élettörténet filozófiai problémája a múltam egyenlő önmagam motívumában. És még itt is van egy finom fenntartás. Óvakodom attól, hogy határozottan kijelentsem, hogy a múltam ténylegesen azonos lenne önmagammal, a Selbsttel, csupán annak nevezem” (*P. M.*, 1448. p.). Védhetőnek tűnik az az álláspont, amely szerint Hume-ot és Nietzsche-t követve Petri György úgy gondolta, hogy az önmagával azonos alany szubsztancialista illúzió.

III) Az önéletrajz lehetetlensége mellett morális érvek is felhozhatók. Ha az elbeszélte élet nyelvi konstrukció, ráadásul egy olyan – mindig utólagos – nyelvi teljesítmény, melynek tárgya ontológiailag semmis, s így a tárgyról szóló állítások sem nem verifikálhatóak, sem nem falszifikálhatóak, felmerül a kérdés, hogy az önéletrajz nem a magyarázkodás, a mentegetőzés, az öngazolás, az öncsalás, a magunknak (és olvasóinknak) költött hazugság „rossz” retorikája-e. A *Történet* című költemény szerzője így fogalmaz: „Itt is az élettörténet

¹² Paul Ricoeur: *Temps et récit III. Le temps raconté*. Éd. du Seuil, Paris, 1985, 355.

moralizáló módon mint elvetendő alibi jelenik meg, hiszen arra kell, hogy a lezúduló következmények elől hátraléphessünk” (P. M., 1447. p.). Vagy még egyértelműbben: „A vers első két sora: „Körülményekkel mindig lehet győzni / az öngazolást, mentegetőzést”, durván megkérdőjelezi mind ismeretelméleti, mind etikai értelemben a magyarázatadás lehetőségét, a magyarázat eleve öngazolással, mentegetőzéssé van degradálva” (P. M., 1444. p.). De vajon az önéletrajz-írásos beszéd elkerülhetetlenül a rossz (mert hazug) retorikába van bezárva? Nem képzelhető el olyan jó (mert igaz, mert igazat mondó) retorika, mely nyelvet adna az önéletírásnak? Vajon valóban arra vagyunk kárhozthatva, hogy az igazság iránti eszement odaadástól vezetettve (ezt most nem pontosítom) fakultatív önéletrajzokat kell írunk¹³, vagy fikciós önéletrajzokat¹⁴, esetleg lehetséges önéletrajzokat¹⁵?

IV) Az önéletrajzok retorikájának ravasz fogása, hogy folytonosságot láttat ott, ahol de facto diszkrét események egymásutánja áll. E folytonosság merőben konstruált, irányítója az életútnak az az egysége, amelyet a műfaj hagyományosan felmutatni megkíván. Már a szubsztanciálisan felfogott Én képzelet kapcsán szó volt arról, hogy az *idem* azonos maradhat-e önmagával legkülönbözőbb állapotaiban és állapotváltozásai során? És akkor – mondja Petri – „Arról van szó, hogy ha a változásokra mint olyanokra gondolok, akkor azok megfoghatatlanoknak bizonyulnak, nincs állaguk. /.../ A szakasz további

¹³ „Vajon nem lehet-e továbbá egyetlen élettörténet több hiteles elbeszélés tárgya?” Tengelyi László: *i.m.*, 19. „A *Maszkot húzok* szövegében a narrátor legalább 3-szor meséli el élete folyását, a 3 elbeszélés egyformán téves („egy leírt vallomás mindig hazugság”, ebben az időben faltam Svevót), de jelentősen eltér egymástól.” Georges Perec: *Je suis né*. Éd. du Seuil, 1990, 10-11.

¹⁴ Már esett szó *factum* és *factio*, megtörtént és kitalált státuszának gyakori cseréjéről Petri György költeményeiben. Az önfikcióról mint műfajról ld. Marie Darrieussecq: *L'autofiction, un genre pas sérieux*. In: *Poétique*, no. 107 (1996), 369-380.

¹⁵ Georges Perec Ellis Island szigetét úgy szemlélte, „/.../ mintha egy valószínű önéletrajz, egy potenciális emlékezés részét alkotná”. Georges Perec: *Ellis Island. Description d'un projet*. In: u.ő.: *Je suis né*. Éd. du Seuil, 1990, 99. Petri György gyanakvással tekintett a lehetséges történetekre és a lehetséges történelmekre /de elképzelhető, hogy ez a gyanakvás a lehetséges élettörténetekre nem terjedt ki/. „Ami a lehetőségeket illeti, a possibilista történetfelfogásról – erre a Nagy Imre-versben is kitérek – mindig eléggé lesújtó véleménnyel voltam. Ezért sem bővíthetők mássá a lehetőségek, mint kísértetsarnokká.” (P. M., 1460.)

része az éppen a változás kategóriája alá szubszumálható élettörténet felbontása, redukciója elemi tényekre, tehát teljesen punktuálisan sorolom, hogy „*többé nem tettem bizonyos dolgokat, / immár minden további nélkül másokat*”; a mellékmondat is, hogy „*mik elképzelhetetlenek voltak korábban*”, csak tényt állapít meg, nincs benne értékelő, magyarázó elem, majd folytatódik ugyanezzel a punktuálitással” (P. M., 1446. p.). A jól felbontott élettörténet aligha lehet illő módon kontinuus *story*.

V) Az önéletrajz műfajának van egy olyan tehertétele is, amely a legszorosabb összefüggésben áll az ún. költői öntudat milyenségével. Ha máshonnan nem, már Benvenuto Cellinitől tudjuk, hogy az önéletrajz óhatatlanul fontossággal, jelentőséggel ruházza fel alanyát vagy „hősét”. A *Három sárb ódler* mikrociklus azonnal meggyőz arról, hogy ezzel a nehézséggel Petri Györgynek szembe kellett néznie. Amikor Cellini kijelenti, hogy az önéletrajznak a múlthoz tartozó érdemleges vagy érdemes dolgokat kell rögzítenie, akkor „kizsartolt és nevetséges életünk” költője éppenséggel az életesemények ürességével vagy kiürülésével foglalkozik, azzal, „/.../ hogy minden, ami velem vagy velünk, a nemzedékemmel egyáltalán megtörténhet, a banalitás világába tartozik. /.../ Ez a kérdés visszaüt a TÖRTÉNET című vers második részét záró dilemmára, hogy „*szabad-e / a mindennapi életet / nem-mindennapi szemmel nézni?*” De ebben a versben az ismeretelméleti dilemma az egzisztenciális ellehetetlenülés problémájává személyesedik” (P. M., 1449. p.).

VI) Az ismeretelméleti dilemma mellé egy alapvető, a kommunikálhatóságra vonatkozó dilemma is járul, a személyes és hozzáférhetetlen élményvilág közölhetetlensége. „/.../ mindenkinek van „*megmenthetetlenül személyes*” emlékvilága, ami nem megosztható” (P. M., 1436. p.). Világos, hogy ez a megoszthatatlanság megkérdőjelezi az író és olvasója közötti önéletrajzi paktum értelmét.

VII) S legutoljára: mit tegyünk, ha az önéletrajz szerzője az eldönthetlenség (az igenlés és a tagadás) viszonyában áll az emlékezéssel? „Negélyezzek édes emlékezést?” – kérdi az *I am here. You are there*. Bár igen sok versről kiderül, hogy egyugyanazon régmúlt

eseményre vonatkozó reflexiókat tartalmaz (időben szétterülő lábjegyzetek ezek egy-egy „sorseseeményhez”), ugyanakkor Petri több alkalommal jelzi, hogy zavarja az emlékezés ill. a visszaemlékezés szituációja és többnyire nem vagy ironikusan használja azt az igecsoportot, melyet a latin nyelvtanok az emlékeztetés, emlékezést és feledést jelentő igék csoportjának neveznek.

2. A lehetséges önéletrajz nyomai

Úgy vélem, a felsorolt és különböző szellemi tartományokból eredő megfontolások bőségesen elegendők ahhoz, hogy az önéletírás és az önéletrajz lehetetlenségének elvi álláspontjára helyezkedjünk. De talán az is érezhető volt, hogy ez az álláspont csak a hagyományosnak nevezhető, önapológiától nem ment biográfia lehetetlenségét igazolja, de fenntartja a lehetőségét annak, hogy a költő nem-tradicionális önéletrajzi beszédmódokhoz folyamodjék vagy ilyeneket találjon ki.

Be kell vallanom, amikor ezt a tanulmányt írni kezdtem, lemondtam – egyébként nem túlságosan nagy – filológusi megbízhatóságomról és eljátszottam azzal a gondolattal, hogy miként nézhetett volna ki a meg nem írt Petri-önéletrajz. S bár fantáziám sokfelé kanyargott, arra jól emlékszem, hogy egy hosszú bevezető részt gondoltam el, még címet is adtam neki: *Az önéletírás nehézségeiről* (ad analogiam: *A szerelmi költészet nehézségeiről*). És majdnem! Később lapoztam vissza a Várad Szabolcs és Petri György közötti levélváltáshoz. Petri György 1986. július 29-én a következőt írta: „Most egy esszét kezdtem el – ez részben az önéletíráshoz is tartozik, Alkohol és Költészet tárgykörében, Ady (Magyar Pimodán) ihletésére és a svájci Amann kiadó felkérésére” (*Petri - Várad*, 1514.p.). Az *Alkohol és Költészet* című munka persze nem önéletírás, hanem esszé. De az esszének abba a típusába tartozik, amely megkerüli az önéletrajz életsorsra építésének, az életesemények valamely ideologikus Prokrusztesz-ágyba kényszerítésének kérdését azzal, hogy az élettörténet szubsztancialitását egy külső erőbe (vagy mibe) vetíti bele. A tárgy nem

az Én, hanem az alkohol és a költészet viszonya. Ez alá rendelheti a szerző az egyes, a tárgyra vonatkozó életeseményeit (anélkül, hogy biztosítania kellene ezeknek az életesemények folytonosságát, anélkül, hogy meg kellene adnia jellemváltozásainak rajzát, stb.). Az alapvető minta természetesen Ady, de a háttérben (Ady mögött is) az a *Paradis artificiels* áll, melyben az „én” eleve nem viselkedhet „szubsztanciálisan”, hiszen palimpszesztikus, mivel a szöveg nagy részét Baudelaire De Quincey szövegére írta rá és ebbe írta bele.

Az önéletrajz mellett a hagyomány kínál egy másik és múltját tekintve igen népszerű műfajt vagy beszédfajtaát is: a portrét vagy az önarcképet. Mind az önéletrajz, mind az önarckép ugyanahhoz az alanyhoz tartozik, de míg az autobiográfiát az életesemények egymásutánisága határozza meg és alapvetően értelmező jellegű (ideologikus), addig az önarcképet az elemek egymásmellettsége formálja és – persze ideálisan – nem értelmező, hanem leíró (s így nem ideologikus)¹⁶. Mindenesetre Petri György *Önarckép és Önarckép 1900* jelzi a punktuális ön-leírás vágyát. Csak jelzem a visszaemlékezés tudathelyzetének kikerülésére kiválóan alkalmas műfaj, a *napló* létét.

Az önéletráseellenes érvek között többször találkoztunk a műfaj egyik nagy-nagy tehertételével, azzal, hogy az életeseményeket kikerülhetetlenül valamilyen ideológiai konstrukcióba helyezi bele, így formálván a diszkrét életesemények egymásutánjából élet-, sőt sorstörténetet. Ezzel a nehézséggel Georges Perec is igen soká küszködött, míg ki nem találta azt, amit én *empirikus önéletrajznak* nevezek s amely eszmét Petrihez is közel állónak gondolok. Az 1960-as évek végén merült fel Georges Perec-ben az a gondolat, hogy életeseményeit valamely rögzített tárgyfajta mentén rendezze el, ezen tárgyfajta egyes darabjainak pusztá leírásával. Ilyen rögzített hely, amely végigkíséri életünket, az ágy: először 1969-ben tervezett egy művet

¹⁶ Jegyzetbe illesszük ide azért Ricoeur szkepszisét! „Az önéletrajz és az önarckép szisztematikus kutatása minden bizonnyal igazolná a narratív önazonosságnak ezt az alapvető instabilitását”. Paul Ricoeur: *i.m.*, 358.

Lieux où j'ai dormi (Helyek, ahol aludtam) címmel¹⁷. Az empirikus, a legcsekélyebb „magyarázatot” is nélkülöző önéletrajz szinte kizárólagos eszköze a descriptio, szerkesztésmódja a katalógus, az inventár vagy a leltár és legszebb darabja az a szöveg, amely az *action poétique* folyóirat 65. számában jelent meg a következő címmel: *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze* (Kísérlet azon folyékony és szilárd élelmiszerek leltárba vételére, melyeket az ezerkilencszázhetvennégyes év folyamán nyeltem le). Ennek a pereci szövegnek – én legalábbis így olvasom – méltó párdarabja az *Egy szép nap*:

- 50 Vim, kolbász, tejföl, paradicsompüré
- 15 krumpli, hagyma
- 22 pálinka
- 36 cigaretta
- 18 papírzsebkendő
- 18 eszpresszó
- 15 posta, újság
- 154
- 46
- 200

Az utolsó három verseskötetben több költemény olvasható, amely közelít a jövőidejű bibliográfia eszméjéhez, ahhoz az eszméhez, melynek legszebb darabja Perecnél az *Az a néhány dolog, amit mindenképpen meg kellene csinálnom, mielőtt meghalok*, s amely 37 pontból áll¹⁸.

Tudom, hogy azok a nyomok, amelyek a tervezett önéletrajz helyén állnak, erősen vitathatók, de érzem, hogy az elmondhatatlan életrajz problémája sok mindent megvilágíthat. Befejezésül pedig egy verscímre és egy viszonylag keveset emlegetett, de kitüntetett, mert

¹⁷ Ennek a tervnek egyik terméke a *Trois chambres retrouvées* című szöveg 1977 októberéből. Ld. Georges Perec: *Penser/Classer*. Hachette, Paris, 1985, 25-29.

¹⁸ Georges Perec: *Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*. In: u.ő.: *Je suis né*, Seuil, Paris, 1990, 105-109.

kötetnyitó versre hívnám föl a figyelmet (előadásom nem más, mint bevezető e költeményhez). Ismeretes, hogy Petri Györgynél a szójátékok visszatérően jelentek meg az „élet” és a „halál” szavak körül. „Halálnem, haláligen”. Vagy a *Pályabér* című versben:

Az „életművemért” a bér?

Néhány rézérme, oklevél.

De majd a *halál* művemet
rendesen megfizetitek.

Az 1985-ben megjelent *Azt hiszik* című verseskötet legelső költeményének pedig ez a címe: *Halálrajz*. Nyilvánvaló, hogy az Életrajz helyett.

KOKOSCHKA ÖNÉLETRAJZÁRÓL

Oscar Kokoschka *Életem* c. műve 1971-ben jelent meg. A nyolcvannégy éves – súlyos betegségből felépülő – művész ebben az évben festi *Záróra, uraim* című képét, melyen az angol kocsmák esti zárásának formulájával, egy ajtót reteszelő öregember figurájával, és teljes alakos önarcképével fejezi ki az öregedés élményét.

Az ajtót záró férfiben Szaturnuszon (vagy Thanatoszon) túl talán a középkori költészet (Vogelweide *Világ-asszony, rég kifizettem* című verse) is felsejlik. Az önarcképet az 1913-ban festett *Szerelmesek* című festményéről veszi át, melyen önmagát és Alma Mahlert meztelenül és ölelkezve ábrázolta. Rembrandt egyik utolsó önarcképére is utalást tesz, melyre egy korábbi írásában is felhívta a figyelmet.

A *Záróra, uraim* Kokoschka utolsó önarcképei közé tartozik. A fej modellálása, a kéztartás a *Szerelmeseken* kívül a festő más fiatalkori önarcképeit is felidézi (pl. *Önarckép harcusként* 1908; *Sturm-plakát* 1910; *A festő és modell* II. 1924).

Erről Johann Winkler már írt 1991-ben megjelent tanulmányában¹ és Kokoschka más kései korszakában készült, fiatalkori munkára visszautaló művét is vizsgálta, így az 1966-ban készített *Zene hatalma* című litográfiáját, mely az 1919-ben festett azonos című festményéhez kapcsolódik.

¹*Leben aus der Farbe* = Oscar Kokoschka – Ausstellung, Wien, Kunstforum Länderbank, 14. März bis 23. Juni 1991. Hrsg. Klaus Albrecht Schröder, Johann Winkler, München, Prestel, 1991. pp. 45-51.

Belehelyezhetők ebbe a sorba az 1969-ben megrajzolt, Kleist *Penthesileiáját* kísérő hidegtűrajzok is, melyek megismétlik Kokoschka *Gyilkos, az asszonyok reményisége* című drámájának és 1909-es plakátjának témáját.

Az *Életem* – melyet a művész 1970-ben kezdett írni – lebilincselő olvasmány. A mai olvasó számára az az időszak, melyet az élettörténet átível, már történelem, az informatív, szórakoztató, magyarázó, megrendítő történeteken mégis átsugárzik Kokoschka egyénisége, és szuggesztív alkotótehetsége.

A visszaemlékezések felét az 1918-ig terjedő események alkotják. Az önéletrajz háttérében kibontakozik a soknemzetiségű Bécs képe, a Monarchia világa, melynek a sajtószabadság, a művészi kifejezés szabadsága, egyfajta működő mecenatúra és az élénk művészeti-kulturális élet épp úgy jellemzője volt, mint a fiatal művész formálódó öntudata, és teljes anyagi kiszolgáltatottsága. A sikerekkel és botrányokkal kísért bécsi-berlini évek – melybe 1911-ben berobban a fiatal Kokoschka Alma Mahler iránti viharos szereleme – folytatása és ellenpontja a háborús emlékeknek, azok leírásai lesznek: a Monarchia hadseregének katasztrófálissá váló stratégiai helyzete a galíciai fronton, a történelem és háború, az öldöklés abszurditása, a festő életveszélyes sebesülése, a hátország szenvedései, éhség és szegénység Bécsben.

Az élettörténet részei a készülő művek is, melyekről – létrejöttük körülményeivel együtt – ugyancsak időrendi sorrendben számol be Kokoschka. (Ezért az *Életem* fontos forrás, s az életmű magyarázata, értelmezése is.) A művek az eseményekkel – jóval és rosszal – párhuzamosan (vagy azok dacára) születnek, és őrzik, illetve adják vissza az alkotó elvesztett emberi méltóságát.

A történetek hangvétele úgy tűnik az 1920-as évek végéig a legközvetlenebb, mintha élete húszas-harmincas éveire emlékezne az író a legelevenebben. Kokoschka magáról beszél, de történeteken, tényeken keresztül. Nem személyeskedik, nem pletykál, kerüli hogy panaszkodjék, és a szerelem dolgában is szemérmes. A fejezetek az olvasó számára lassan egy nemzetközi karrier részeivé állnak össze. És az írásban mégis mintha végig valami csodálkozás bujkálna: a pontosan rögzített események valójában nem megmagyarázhatók, a

miérteket Kokoschka sem tudná kizárólagos biztonsággal megválaszolni.

Ezt a gyakori utazások és a többszöri, kényszerű emigráció miatt is nemzetközivé váló karriert, mélységesen áthatotta a történelem és a politika. A cseh származású művész a Monarchiában született, Bécsben nőtt fel és vált festővé. A Monarchia hadseregében sebesült meg. A Monarchia széthullását követően 1919-től 1923-ig a Drezdai Akadémia festőprofesszora. Majd egy évtizedig, 1923-tól 1933-ig, életformáját utazásai határozzák meg: különböző európai városokból többször visszatér Párizsba, Berlinbe és Bécsbe, többször jár Nagy-Britanniában, utazást tesz Észak-Afrikában, a Közel-Keleten és Kisázsiaiában. 1934-ben Csehszlovákiába költözik, majd felveszi a cseh állampolgárságot. 1937-ben a nácik az „elfajzott művészek” közé sorolják, miközben a Szovjetunióban már évek kísérletezik az expresszionizmus, de általában érzékelhető a modern művészet elleni irtó hadjárat. A művész a müncheni egyezményt követően 1938-ban Angliába menekül. 1947-től angol állampolgár. A háborút követően újabb utazásokat tesz Európába és az Egyesült Államokba. 1953-ban Svájcban telepszik le. 1975-ben felveszi az osztrák állampolgárságot.

Élettörténete nem sikertörténet receptekkel. (Noha erkölcsi, magánéleti, művészi sikerek teszik teljessé.) Inkább tanúvallomás, amelyben életrajz, történelem és életmű egységet alkot. Kokoschka tiszteli, csodálja a az ókori görög kultúrát, úgy véli, ez az emberi történelemnek az a kora, ahová minden nagy megrázkódtatás után visszatérhet.

„Hellász mindannyiunk szemében ugyanolyan eszmény, mint a Paradicsom. Miért? Talán azért mert ott valósította meg az ember legjobban az emberi eszményt.”

- írja az *Életem* utolsó előtti fejezetében. (Az *Életem* részleteit Bor Ambrus fordításában közlöm.) Később hozzáteszi, hogy az ókori demokrácia emberképének fogalmát Görögország képzőművészei alkották meg.

Kokoschka visszaemlékezéseiben a számára különösen fontos műalkotásokról is beszél.

A hivatalos művészettörténet mellett a művészek gyakran létrehozzák a maguk saját, személyes művészettörténetüket, amiről gyakran csak a közvetlen vagy késői tanítványaik tudnak. Kokoschka – elmondása szerint – Tiziano egyik festményén keresztül értette meg a jó kép titkát.

1914-ben – nem sokkal az Anna Mahlerrel történő szakítás előtt – Carl Mollnak tett szívességgül néhány hónapig a hálókamrájában rejtegeti Tiziano *Vénusz és orgonista* című képének egyik változatát, hogy az eljusson a tulajdonos családjának olasz ágától a franciáig. Ennél a jelenetnél Kokoschka említi a velencei Accademián őrzött *Pietà*-t is.

„Tiziano középső alkotói korszakából való kép ez, amikor a művész a klasszikus rajz és a reneszánsz erőteljes koloritja helyébe új eszközöket kezdett keresni, hogy a tér fényességét ábrázolhassa – ennek a törekvésnek a csúcsa a velencei Accademia *Pietà*ja, talán utolsó műve, melyen a fény a reneszánsz addigi statikus-perspektivikus térfelfogásával ellentétben olyan dinamikusan formálja át és formálja újjá a teret, hogy még maguk az alakok is mintha mozognának.”

A kép, vagy képmás fényereje, a síkokat és teret megmozgató fény és tér egysége a titok, a vívmány, ez köti össze Kokoschka szerint a ión szobrászatot, Tizianot, Poussint, majd a Poussin „térkristályát” továbbfejlesztő és „tévesen” az absztrakthoz közelítő Cézanne-t, és (negatív értelemben) a kubistákat.

A térnek ebben a sugárzásában, a fény mozgató erejében foglalja össze Kokoschka ars poetikájának lényegét és expresszionizmusát is (többek közt) így határozza meg:

„...titkos elragadtatásomnak véget vetett a háború. De a tér sugárzásának okával, ezzel a titokkal bújócskát játszva, általa nyílt meg a szemem, ugyanúgy, mint valamikor gyermekkoromban, amikor először értettem meg a fény titkát. Számomra ez az expresszionizmus.”

Az *Életem* „A szellem fénye” című utolsó fejezetében szellemi végrendeletként – a „szemmel látható lét” ábrázolása fölött elsikló, nonfiguratív művészetet támadva – újra visszatér a fénymisztikához, mely a görög szobrászatot, Tiziano, Michelangelo és Rembrandt műveit összekapcsolja (Kokoschka Rembrandtot Comeniusról szóló drámájában is megörökítette.) A fény kezelése szinte szimbolikus értelmet nyer az újra részletesen elemzett *Pietán*: „...Az anya és az ölében fekvő fiú elkülönítése a szellemi emberség pusztulásának képpé formált gyász hírévé válik, az antik világ óta az ember mivoltához tapadt szellemről szól.”

Érdekes adalékul szolgálhat, hogy Erwin Panofsky *Problems in Titian mostly iconography* c. művében² Tiziano *Pietájának* központi alakjait Michelangelo *Pietájával*, mellékalakjait, a Mózes-szobrot Michelangelo *Mózesével*, a helleszponti szibilla szobrát pedig Michelangelo S. Maria Sopra Minervában elhelyezett *Feltámadt Krisztusával* hozta összefüggésbe. Értékelése szerint az öreg velencei festő végső tisztelgése volt ez a már halott vetélytárs és ellenfél, Michelangelo géniusza előtt.

x x x

A Pietá mint téma, vagy motívum, Kokoschka fiatalkori műveiben többször előfordult.

Edith Hoffmann *The Symbolist legacy in work of Kokoschka* című tanulmányában³ bemutatja, hogy a művész több korai önarcképén, vagy rejtett önarcképén utal a középkori keresztény művészet ikonográfiai megoldásaira, szimbólumaira (pl. a sebére mutató Krisztusra, vagy a pietà kompozíciós megoldására).

A Pietá-motívumot a művész először a *Gyilkos, az asszonyok reménysege* című drámája plakátján alkalmazta (1909). A kompozíción egy krétafehér, balra hajló nő vörös, kitekeredett férfiaktot tart. A kép bal felső sarkában lyukas pénzérmére vagy

² Erwin Panofsky: *Problems in Titian, mostly iconographic*, Wrightman Lectures, New York, The Institute of Fine Arts, New York University, 1969, pp. 25-25.

³ *Homage to Kokoschka. Prints and drawings*, lent by Reinhold, Count Bethusy-Huc, London, Victoria and Albert Museum, London, 1976. pp. 18-22.

téztára emlékeztető napkorong, bal felső sarkában a hold sarlója látszik. Mind e mögött kék-fehér csíkos háttér húzódik.

A vörös férfialak megnyúzotttsága Michelangelo önarcképére is utalhatna az *Utolsó Ítéletről*, az égitestek viszont hagyományosan a Keresztre-feszítésen jelennek meg – a plakáthoz hasonlóan a nap Jézus jobbján, a hold balján –, a kozmoszt jelképezik.

„Azonnal megfestettem és kinyomattam a színes plakátot, amely a darab tartalmára utalt: a férfi vérvörös, ez az élet színe, de holtan fekszik egy asszony ölében, aki fehér: ez a halál színe. Ha az expresszionizmus címszónak van valamilyen értelme, akkor ez ilyen értelmű kinyilatkoztatás, a legelső egyike. S a plakát, szándékomnak megfelelően, föl is dühítette a bécsiakat.” – emlékszik vissza Kokoschka az *Életemben*.

A darab – amely tartalmára a plakát utal – Kokoschka első színjátéka volt. Bemutatóját az önéletrajz szerint, 1909 nyarán a Wiener Werkstätte kiállítási épülete mellett felállított színpadon rendezték meg. (Az 1907-ben, eredetileg *Hoffnung der Frauen* címmel írt darab bemutatójának időpontját Alex Natan egy évvel korábbra helyezi.⁴)

Férfi és nő tragikus kapcsolatát mutatja be. Előképe a Kokoschka által jól ismert Kleist-tragédia, a *Penthesilea* volt.

(Alex Natan említett könyvében Soergel-Hohoff munkájából idéz: Kokoschka szintaxisa és nyelvezete arról árulkodik, hogy eredetiben olvasta Szophoklészt és Pindaroszt, és ismerte Hölderlin fordításait.⁵)

A Kokoschka-mű a férfi és nő (két) összecsapásává rövidül, drámai cselekményt kiváltó okok nem szerepelnek a darabban. Kleist az amazonkirálynő és Akhilleusz tragikus találkozásának és szerelmének történetét úgy ábrázolta, hogy történelmi és személyes okok, isteni erők munkálkodása készítette elő és siettetta a tragédiába torkolló eseményeket.

Kleist ihlető hatását mutatja, hogy néhány motívuma – környezetéből kiemelve és lecsupaszítva – átkerül Kokoschka

⁴ *German men of letters*, vol. III. edited by Alex Natan, London, Oswald Wolff Publ., 1964. 40.

⁵ I. m. 42.

színhátékába: Kleist Akhilleusza első megjelenésekor éppúgy „sápadt” hős, mint Kokoschkáé, s mindkettőjük főszereplői, Medúzához, Gorgóhoz, Naphoz, Holdhoz hasonlatosak.

Kleistnél Akhilleusz Penthesileia kezétől esik el, kutyák tépik szét, majd a fájdalomtól és lelkiismeret-furdalástól gyötört, féllőrült Penthesileia öngyilkosságot végrehajtva követi őt a halálba.

Kokoschkánál a férfi által tüzes vassal megbélyegzett, majd a férfit megsebző nő hal meg, és a kísértetiesen új erőre kapó férfi győzedelmeskedik: a plakáton a férfi színe vörös és az őt tartó nő pedig fehér.

Egyébként a Kokoschka-dráma első (1907/1916) változatának szövegében találunk keresztény motívumokra vonatkozó utalásokat is (Keresztrefeszítés, Fájdalmas Krisztus, Fájdalmas anya, apokaliptikus asszony, babilonai parázna), melyek a görög mitológia és talán a Peer Gynt motívumaival keverednek. A metaforák anyaga gyakran közös a freudi pszichoanalízisben, álomfejtésben előforduló szimbólumokéval.

„Csillagok, hold! Asszony!
Álmaimban vakító fényben
vagy tán ébren, valaki énekelt.
Eszmélekedem, kitisztul a homály.
Anyám... Itt veszítesz el engem.”

„A fájdalmas anya elűzött gyermeke, feje körül kígyókkal született.”

„Leheltemtől elhomályosul a nap szőke korongja
Szemem a férfiakat lángra gyújtja.
Gerjedő vágyuk mint bestia kúszik körém.”

(Kassák Lajos fordítása)

Kokoscka darabjában és plakátján a fájdalmas anya és a szerető-ellenfél alakjai kapcsolódnak össze. A férfi, a hős, Kokoschka arcvonásait viseli. Egyébként a darab csekély számú jelképeinek némelyikében – a darab második, 1907/1916-os

változatában – a hagyományosan férfihez vagy nőhöz kapcsolódó tartalmak, például a nap és a hold felcserélődnek.

„Thanatosz [halál]mögött pedig, az árnyék mögött, amely gyermekkorom óta követett, még mélyebb, csábító szakadék lesett rám – Erósz. Új lét, amelynek nyitját kezdtem keresni, mint egy bezárt lakatét. Talán ez a titka első színdarabomnak, a *Mörder, Hoffnung der Frau*nak (Gyilkosok, asszonyok reménye).” - mondja Kokoschka az *Élet*ben.

A pietà-motívum a fiatal Kokoschka „*O Ewingkeit, du Donnerwort*” kezdetű Bach-kantátát illusztráló krétarajzainak egyikén (1913-1914), majd az *Allos Makar* 1914-ben készült illusztrációinak második darabján, és végül az *Önarckép babával* (1922) című festményen is megjelenik.

A Bach-kantáta és az *Allos Makar* (négy-öt évvel később készült) pietái az Alma Mahler iránti első, szenvedélyes szerelem élményéből születtek.

A korábbi illusztráción a nő ölében tartja a halott testet, míg a jobb kezében tartott kendővel betömi saját száját. A másodikon a nő a lábai között húzza fel ölébe a férfi széttárt karjait és felsőtestét, bal kezével befogja a férfi száját, s a bal és jobb kezével is a férfi fejét balra fordítja, amerre ő is néz. Meztelen jobb lábával is fogva őt, diadalmasan lép a derékban meghajlított testre.

1913-1914-ben készítette Kokoschka Karl Kraus *A kínai fal* című írásának illusztrációit. Kraus nőgyűlölő műve ugyancsak a nemek közti viszony megbomlását hirdeti.

Wingler-Welz 1975-ben megjelent Kokoschka összes grafikai munkáját közlő katalógusa szerint – a korábbi véleménnyel szemben – a rajzok a szöveg egy-egy pontosan meghatározható pontjához kapcsolódnak. Így például az első rajz, melyen egy csontvázszerű férfi sírba fektet egy halott nőt – míg a háttérben kéttornyú keresztény templom jelképezi a kritika tárgyát, a keresztény erkölcsöt, és a hold utal a matriarchátusra – az első mondat („Gyilkosság történt.”) illusztrációja.

Az ötödik illusztráció – melynek címe a *Keresztényi szeretet* – lebegő, görögös ruhában Alma Mahler vonásaival Vénuszt ábrázolja, amint kézen fogva vezeti a kis, szárnyas Ámort, akiben Kokoschka a saját portréját rajzolta meg.

„csak Isten tudja, ha létezik, hogy mennyire szenved, aki szerelmes. Van egy életkor, amikor mindenki szabadon élhet azzal a lehetőségével, hogy szembeszegüljön az Erószként is megjelenő Hüpnosz arcának mágiájával. Nekem az rendeltetett, hogy csak egy véres és öldöklő világháború után küzdjem le azt a víziót.”- írja Kokoschka ugyancsak az *Életemben*.

Az *önarckép babával* Kokoschka és Mahler szakítása után nyolc évvel készült Drezdában. A kettős portrén Almát a róla készített baba helyettesíti, s a férfi halott Krisztusként Alma képmását tartja az ölében. A pieta-motívum a szakítást követő hosszú fájdalmas – s talán önvádtól sem mentes – időszakról tanúskodik.

Kokoschka talán csak érett férfiként érti meg Almát, s bocsát meg neki teljesen.

„Mivel csak most lapozgatom Alma Mahler önéletrajzi könyvét, most látom, hogy mindvégig nem bírt elfelejteni. Be kell vallanom, volt idő, amikor én se bírtam nélküle elképzelni az életemet. Ha ma meggondolom, hogy én akkor még éretlen ember voltam, és fejjel rohantam volna a falnak, Alma Mahler pedig harmincéves asszony, akit rajongó férfiak vettek körül állandóan...”

Amikor Kokoschka majd csaknem fél évszázaddal később a *Penthesilea* illusztrációit készíti, Akhilleusz halálát nem pietaként, hanem egy olyan kompozícióval ábrázolja, mely Edward Munch 1894-ben készült *Vámpír* című festményére emlékeztet.

Kokoschka 1970-ben írt önéletrajzában a fiatalkori képein gyakran szereplő – és a szerelem élményeit kifejező – pieta-motívum tovább szerepel. Az önéletrajzásban a motívum egy 1914-es élmény felidézésekor jelenik meg új tartalommal, amikor Kokoschka elmondja, milyen hatást tett rá Tiziano *Vénusz orgonistával* c. képe rövidebb a világháború kitörése, és Alma Mahlerrel történt szakítása előtt. Kokoschka megjegyzi, hogy Tiziano – akkor megértett – művészi törekvésének csúcsa mégis Tiziano *Pietája*.

Kokoschka a motívum átértelmezése után életrajza végén ismét visszatér a műhöz. A Pietán keresztül összegezi művészetről, kortársi művészetről és az emberi életről vallott nézeteit.

A *Záróra uraim* című képén – melyen Alma Mahler helyett Thanatosszal ábrázolja önmagát – úgy utal fiatalkori önarcképeire, hogy mutatóujja nem Krisztust imitálva a sebeire mutat – amint Winkler is felhívta erre a figyelmet –, hanem a kép színes, világos fényvel átítatott része felé.

A SZERZŐ ALAKZATA – PAUL CELAN

Paul Celan: Meridián

(Részlet)

„Azt a vidéket keresem,
ahonnan Reinhold Lenz és
Karl Emil Franzos
származnak, akikkel idevezető
utamon és Georg Büchnernél
találkoztam. És keresem a
helyét saját származásomnak,
hiszen már megint ott vagyok,
ahol elkezdtem.

Mint ahogy meg kell
vallanom, hogy e helyeket
nagyon bizonytalanul és
nyugtalan ujjal keresem a
térképen – egy gyermek
térképén.

Ám egyet sem találok közülük,
nincsenek meg, pedig én
tudom, különösen most, hol
kellene lenniük, és
ekkor...találok valamit!”¹

Ha Paul Celan életművének egyes fejezeteiről, költészettörténeti helyéről, és a kánonban betöltött szerepéről ma már kétségek nélkül elmondhatjuk: kiemelten kedvező fogadtatásban részesültek; érdemes hozzáfűzni, hogy a költő neve az értelmezői diszkurzusában jóval több jelentést hordoz, mint csupán néhány vers poétájának nevét. A *Paul Celan* (ál)név – eredetileg Paul Antschel – függ az

¹ Paul Celan: *Der Meridian* = Gesammelte Werke in sieben Bänden 3, Suhrkamp, Frankfurt am M., Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert, 1983, 187-202. (Továbbiakban mint GW.) A részletet saját fordításomban közlöm. További magyar fordítások: Schein Gábor (*Paul Celan versei Marno János fordításában*, Enigma, Bp., 1996, 5-14.) és Kurdi Imre (*Átváltások*, 1995/3, 52-60).

időtől, amikor, és helytől, ahol beszédes névvé válik. Korántsem csak verseket jelent, hanem a háború történetét, a versírás kudarcait, és egy katasztrófa utáni irodalom diszkusszióit.

Érdeemes megfigyelní, milyen kérdések mentén indulhatott el Celan (és kifejezetten nem a versek) recepciója. A Celan-irodalom nagyrészt minden korszakában felmerül a kérdés: a költő biográfiája, vagy a szöveg adja a kulcsot a versek megértéséhez. Kezdetben alig akadt Celannak elemzője, aki ne a „származás” és „tragikus sors” kifejezésekkel operált volna, ezek tehát legalább olyan lényeges kultúrtörténeti jelentést kölcsönöztek a műveinek, mint a versek interpretációjának hermeneutikai gazdagsága. Egy Celan költészetéhez írt bevezetőt ezért naivitás lenne akár az egyik (a szerző), akár a másik (a mű) megvizsgálása nélkül elképzelni. „Nyomós érvek szólnak amellett, hogy a költészetet ne úgy olvassuk, ahogyan általában verseket olvasni szoktunk, azaz »nyersen«, egyesesbe, átlagos műveltségünkkel és nem az adott költő személyes életkörülményeinek különleges és alapos ismeretében.”² Hogy Celan verseinek olvasása egy „lehetetlen vállalkozás”³ lehet, gyakran megfogalmazódott a korai interpretációiban. Az olvasói „nehézségre” és a költészet „határhelyzetére” tett megállapítások visszavezethetők arra, hogy Celan „metaforarengetegét”, zárt, elliptikus szerkezeteit, minimális szintaxisú, „homályos” költeményeit a mai napig nem sikerült integrálni a német (nemzeti?) líra áramaiba.

Celan versei bizonytalanná teszik és zavarba hozzák olvasójukat. Az olvashatlanság allegóriáját maga az „olvasó” olvasó irodalom hozta létre. Egyúttal megmentette a romos területet, amelyet a költői nyelv elhallgatásának, a vers szétforgácsolódásának neveztek a kortársak, és amelyet a háború utáni megszólalás lehetetlensége és a költő személyes „élményei” indokoltak számukra. A korabeli kritika a korszak élményének hatására a háború utáni költészettől egységes esztétikai programot követelt, ez pedig tagadta a megszólalás fordulópont (1945) előtti

² Kibédi Varga Áron: *Celan és a költészet* = Noé könyvei, Komp-Press, Kolozsvár, 1999, 79-97, 81.

³ Vö. *Über Paul Celan*, Hg. Dietlind Meinecke, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1970. A kötet majd minden tanulmányában megtalálható a kifejezés.

visszaállíthatóságát. Adorno jóslata⁴ az Auschwitz utáni költészet elhallgatásáról elég nagy hatással bírt a korai Celan-interpretációkban is. A jóslat ugyan visszavonódik, Adorno maga korrigálja kultúrakritikai nézeteit, a gondolat mégis hatásos marad. Ma már látható, hogy a korszak költői mégis egészen különböző módon adtak választ az „elhallgatásukra”. A „elhallgatás téziséből” fakadó kezdeti nehézségeket nem sokkal ezután, a hetvenes évek elején az interpretációs vállalkozások végeláthatatlan lavinája követte. „Kommentáresőnek” is nevezik a szakirodalomban azokat a Celan költeményeihez példátlan szorgalommal írt tanulmányokat, amelyek elsősorban az adorno-i jóslat elleni megszólalásból és a költő életrajzából kiindulva magyarázták a verseket.

Ez „olvasó” irodalom a költő halála óta eltelt harminc évben már-már alig átlátható és ellenőrizhető diszkurzust írt. Az egyenetlenül kialakult értelmezői stratégiák – később nevesíteni kívánom őket – így leválaszthatatlanok az életműről, és szerves részévé váltak a Celanról való köznapis és irodalmi beszédnek. Ahol az életrajz kerül előtérbe, a kultusz és a vele szoros kapcsolatban álló jelenségek, úgy mint például a kisajátítás, vagy a parafrázis működése/működtetése ott az részletesen nyomon követhető. Az irodalomtörténet ilyen megfigyelései a már létező diszkurzust támogatva, konstruktív módon a „kivételes” verseket a „kivételes” életrajz egyik velejárójának tekintik, és a kettő között szoros párhuzamot feltételeznek. A két – interpretációkban gyakran szembe állított – pólus, a szerző és a szöveg ezért ezekben a munkákban csak úgy juthat együttesen (dialogikusan) érvényre, ha egyik sem mond ellent a másiknak, ha a kettőjük közt a jelentéstani vagy bármilyen kapcsolat logikailag összeegyeztethető. Az úgynevezett biografikus, vagy külső referenciára utalt olvasások Celan irodalmában éppúgy, mint korábbi kultikus szerzőknél, élesen elkülöníthetők a szöveget önmagában értő, saját, koherens világát alapul vevő kritikai szándékoktól.

⁴ „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.” Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft* = Kulturkritik und Gesellschaft I, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1977, 10-30, 30.

Aligha lehetett volna elkerülhető az értelmezők vitája az említett két módszer (kissé egyszerűsítve: a biografikus és a szöveg-hermeneutikai) tekintetében, ha az elmúlt három évtized Celan-irodalmát szemügyre vesszük. A vita Otto Pöggeler szerint visszavezethető Hans-Georg Gadamer allegória és szimbólum elméletére⁵. Gadamer Goethe meghatározásából indult ki, amely szerint az allegorikus költészet a képzettségnek (Bildung), a szimbolikus költészet pedig az élménynek (Erlebnis) elkötelezettje, ezért a szimbólum az életet, az élőt magát jelenti, míg az allegória egy üres értelemterbe íródik, azt jelentéssel tölti meg és így lassan hozza létre történetét. Ebből a szempontból (az allegória szempontjából) Goethe *West-Östlicher Divan*-jának misztikus szövegekből átvett utalásai és Celan *Die Niemandsrose* ciklusának zsidó kabbalára utalt nyelve rokonok, a német költészet csúcspontjai. Habár mindkét líra az élményről, az én-nek a te-vel, az idegennel való találkozásáról (Celan annak lehetetlenségéről) beszél, abban az esetben a szimbólum és az allegória közötti határ mégis nehezen húzható meg, ha a költőnek költészetéért folytatott küzdelmében választ kell adnia rá, milyen a viszonya elődeihez. Sokatmondó tény, hogy Gadamer Celan *Atemkristall* ciklusáról írt könyvének, a *Wer bin ich und wer bist Du*-nak mottója egy Goethe idézet: *Schöpft des Dichters reine Hand / wasser wird sich ballen* – *West-Östlicher Divan*. Otto Pöggelernek az a véleménye, hogy a két lírai program között nem lehet párhuzamot vonni, abból pedig egyáltalán nem indulhatunk ki Celan verseinek megértésében, amit Gadamer bevezetőjében mond⁶. Gadamer szerint ugyanis „a lassú olvasó” elhagyhatja, amit tanult, nem támaszkodhat a számára ismert lírai toposzokra és a költő életrajzára sem. Gadamer olyan „szimbolikus” nyelvet vélt felfedezni a Celan-versekben, amelyet mindenki megért, aki beszéli a német nyelvet.⁷ Kérdés marad, vajon létezik-e az általa

⁵ Vö. Otto Pöggeler: *H.-G. Gadamer über Celan und Goethe – J. Bollacks Gegenposition = Der Stein hinterm Aug*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000, 89-107.

⁶ „Gewiß darf es kein eiliger Leser sein, der hermetische Lyrik verstehen und entschlüsseln will. Aber es muß keineswegs ein gelehrter oder besonders belehrter Leser sein – es muß ein Leser sein, der immer wieder zu hören versucht.” Hans-Georg Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall”*, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1986, 9.

⁷ Pöggeler külön kitér rá, hogy Gadamer gesztusértékkel 1969-ben Északi-tengeri nyaralójában valóban könyvek nélkül, többhetes visszavonultságban és magányban írta meg Celanról

vázolt, ideális, ugyanakkor izolált megértő? Gadamer könyvének olvasási stratégiája szoros kapcsolatban áll a filozófiai hermeneutikával, amennyiben maga egy teória praxisa kíván lenni. Számunkra ennél talán van egy lényegesebb mozzanata könyvnek, mégpedig az, hogy Celan versei nem közvetlen az életrajzát referálják, a recepció történetében talán elsősor itt radikálisan függetlenednek a szerző életétől. Mégis Gadamer könyvét olvasva látható, hogy az ő „szimbolikus” olvasása is fokozottan hordozza egy kortárs olvasónak, a korszaktól korántsem független (kultúra szimbolikus) preferenciáit.

A költészetben szimbólum és allegória szembeállítására Celan esetében a művekben az életrajzot és/vagy a szöveget olvasó ellentétes interpretációs stratégiákra tereli a figyelmet. A hetvenes években újra és újra felélénkül a vita Gadamer, Jean BOLLACK és Derrida között. BOLLACK azt kifogásolja, hogy a német filozófus megelégszik a „nyelv elsajátításával” és nem foglalkozik a Celan-költeményekbe írt jelentős és jelentésszerű dátumokkal, ezért egyáltalán nem veszi figyelembe a biográfiának a versek interpretációjában játszott jelentős szerepét. BOLLACK ugyanígy vitába száll Heidegger, Paul de Man és JAUSS módszerével. Mindhármuknál a szöveget a dátum és a történelem elé helyező értelmezői magatartását bírálja. Németül is megjelent monográfiája a két értelmezői paradigma – élet és szöveg – korrelációjából indul ki, saját módszere egyértelműen a biografikus értelmezés mellett áll⁸. Csak egy példa: BOLLACK a neki és feleségének ajánlott *Le Périgord* című Celan verset úgy állítja elé, mintha annak egyedüli kulcsait csupán ő lenne képes megadni, hiszen a vers Celan és Peter Szondi a BOLLACK-házaspár nyaralójában (Le Périgord-ban) tett látogatása után íródott, bár a cím szavai francia szójátékban jelenthet egykori kelta népi hőst és „szívkövet” is. BOLLACK külön kitér a versben felbukkanó „Mittagstier”-re, amely ebben az esetben átvitt értelemben ugyan, de mégiscsak BOLLACK kutyáját jelenti. A gadameri kérdés nyilván úgy szólna, vajon szükséges-e mindezt a háttér-információt ismernünk ahhoz, hogy megértsük a verset? Látható, hogy BOLLACK érzéketlen marad a német nyelvterületen nagy hatást kiváltó és a nyolcvanas

könyvét. Azonban mikor Celan erről értesült, csak annyit fűzött hozzá, sajnálja, hogy ezúttal sem értették meg őt.

⁸ Jean BOLLACK: *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, Zsolnay, Wien, 2000.

évektől mindinkább erősödő értelmezői eszközökkel szemben. A hermeneutika különböző irányzatai joggal mutattak rá Celan verseinek önreflexív nyelvi karakterére, a referenciákat aláásó lírai attitűdre. A versekben így fellelhető önreflexív momentum szinte folyamatosan kikezdi az automatikus olvasói-reakciókat. Ennek egyik következménye, hogy a hangsúly az értelem transzformációján, a nyelv mediális karakterén van, ezért az olvasás közvetlen értelem-tulajdonító gyakorlata felszámolódik, és egyre kevésbé, vagy csak némi iróniával alkalmas rá a vers, hogy csupán valamilyen nyelven kívüli referencia alárendelt elemeként olvassuk el.

A nyolcvanas években Celant az egymástól eltérő alapon olvasó csoportok a verskommentárokban kristálytisztaan elkülöníthetők. Egyrészt Celan a hermeneutikai irányzatok előretörésének korszakában a „nyelvi megelőzöttség” és az utómodern poétikai beszédmódváltás iskolapéldája, másrészt a költemények arra is hivatottak, hogy egy reprezentáns, háború utáni holocaust szerző életrajzát megírják, illetve megírassák az utókorral. Az utóbbiak szerint a versek a biografikus interpretáció identikus helyei. Amennyiben az olvasás maga metaforikus folyamat, annak konstruktív/kommunikatív eszköztára kiválóan nyomon követhető Celan recepcióján: nem eleve benne van tehát az életrajz a költeményekben, hanem utólagosan beléjük íródik.

Ugyanez a két értelmezői hagyomány a kilencvenes évek óta átalakuló magyar irodalomtudományban is nyíltan konkurál egymással⁹. Döntő jelentőségű erre nézve Kulcsár Szabó Ernő deklaratív megjegyzése *A magyar irodalom története 1945-1991* második kiadásához írt előszavában: „nem írói portrékat és tablókat akartam írni, hanem az irodalom időbeliségéből következő beszédmódváltozások gyakorlata felől értelmezni a poétikai világok alakulásának legújabb történetét”. A hermeneutika korszakolás- és hatástörténeti vizsgálatának módszere tükrében itt történik először kísérlet a magyar irodalomtörténetben a celani költészet és a magyar hermetikus líra irányzatainak összevetésére. A két irodalom időpontokban ugyan különbözik, a korszakhatárok felállítása sem lehet egységes, ám a poétikai koncepciók hasonlósága kimutatható

⁹ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Bp., 1994, 9.

bizonyos költők esetében. Celan halálának éve (1970), mint a könyvben is olvashatjuk, korszakhatár, a későmodernség egyik lehetséges lezáródása és az utómodern lírai törekvések kezdete. A magyar költészet és Celan viszonyát vizsgálva ugyanakkor kiderül, mennyire nem észlelte még ebben az időben líránk a poétikai fordulat programszerűségét (megváltozott személyesség, az esztéta modernségbeli lírai én szerepelvő identitásának megkérdőjelezése, a nyelv problematikája, a verselemek neoavangárd használata); mennyire másként szóló, a realizmushoz, a valósághoz és a tényekhez vonzó beszédmóddal kellett megosztania marginális helyét, ezért például Celan magyar recepciója jóval később kezdődik el. Ezzel rátérnék első kérdésemre, mely nagyjából azt szeretné körülírni, milyen szerzői funkciókat tölt be Celan szerzői neve, mely topikus kijelentések, gondolatok, karakterek és regiszterek mellett halad szerzői alakzatának kialakítása¹⁰.

Paul Celan, német költő?

Híressé vált beszédében, a *Meridiánban* (1960) Celan a költészet lényegét homályos, a toposzokat az „u-tópia” fényében felhasználó beszédnek nevezi. A költészet, amennyiben a szó művészete, a hétköznapi nyelvvel szembeni retorikus nyelvként ábrázolható. A beszéd gondolataiban nemcsak Mallarmé a szó költészetéről mondott „szabályai”, és Mandelstam a költészetről mint beszélgetésről (annak lehetetlenségéről) írt gondolatai köszönnek vissza, hanem egy harmadik poétika forrása, a német romantika abszurdjai, Büchner és Lenz. „Most pedig meghatározhatjuk talán azt a helyet, az idegen helyét, ahol fel tudta szabadítani magát a személy. [...] Lenz »...csak azt találta olykor kellemetlennek, hogy nem tud a fején járni«. Aki a fején jár, írja Celan, annak lába alatt szakadékként tárul fel az ég”¹¹. A sorokban világossá válik, a líra automatikus retorikája nem tartható fenn tovább, hozzárendelődik a

¹⁰ A gondolatot Foucault-tól kölcsönöztem, ő a szövegek esetében sem a szerző személyét, életrajzi jeleneteit, sem tulajdonlását nem kéri számon, inkább arra kérdez rá, hogy az egyes dokumentumokban, beszédekben, könyvekben, milyen szerepeket tulajdonítunk a szerzőnek. Uő: *Mi a szerző? = Nyelv a végtelenhez*. Latin betűk, Debrecen, 1999, 119-146. Ford. Sutyák Tibor.

¹¹ Paul Celan: *Meridián*, 56. Ford. Kurdi Imre

homályosság és egy új lírai nyelv jön helyette, amely már olyan távol kerül a köznapi beszéd-től, hogy alig jelent számára valamit. A líra ebben az összefüggésben a valóságtól elrugaszkodott nyelvet testesíti meg. Az „anyanyelv” – Celan esetében mindig idézőjeles formában –, a német nyelv, láthatólag abszurd, kifordított képekben, kifordított nyelvként alkotódik meg.¹²

„Találok valamiféle a nyelvhez hasonló anyagtalán, mégis földi, terrisztikus, kör alakú, a két sarok fölött önmagába visszatérő dolgot, ami furcsamód még a trópusokat is keresztezi; találok... egy meridiánt.”¹³ – a darmstadti poétika beszéd kiinduló alakzata a *meridián* egy szómetafora. A kifejezés tulajdonképpeni jelentése a tudás két territóriumából merít, az asztrológiából és a geográfiából. A *meridián* jelentéseinek meghatározása – egy értelmező szótár segítségével – a következőképpen alakul: 1. az éggömb legnagyobb köre, mely az északi és déli sarkpontokat horizontálisan összeköti; 2. a földgolyó gömbi főköre, mely merőleges az egyenlítőre, és a két pólust átszeli. Csillagászati értelemben a meridionális kör középpontja mindig a földi megfigyelője, a kör együtt halad a rá szegeződő szemekkel, így kiszámíthatóvá válik a tér és a végtelen égbolt. A szókép a *Meridián*ban átvitt jelentést nyer és a homályos költészetre vonatkoztatódik. A költészet lényege értelmében a *meridián* metafora nemcsak egy képi, a toposzkutatás köréhez rendelt poétikai alakzatot hív elő, hanem egy másik territórium, mégpedig a topográfia területére viszi a költészetet, így egy (irodalmi) térkép területén kezd el mozogni a vers. A délkör maga egy térkép sűrített képe, tehát megelölegezi a *helyet* és a *dátumot*¹⁴, olyan eszközöket, melyeket ha jól használunk, segítenek eligazodni a versekben. A *meridián* egy topografikus szervezőelvet rendel az olvasásához.

Az összefüggés költészet és hely (toposz) között a retorikában a *invenció* és az *elokució* területére esik. A modern retorika az antik retorikához képest módosítja az alakzatok

¹² A negyedik a kabbala nyelve. Amit egyes vélemények állítanak, hogy a kabbala közvetlen hatása kimutatható Celan verseiben, még sokszor vitatott, a hatásra nem térek ki részletesen dolgozatomban. Kétségtelen azonban, hogy például az *Einem, der vor der Tür stand* versben Rabbi Löw alakja valószínűleg kizárólag a kabbala felől identifikálható figura.

¹³ Ford. Schein Gábor, 14.

¹⁴ Schein Gábor szintén a térkép és dátum vonatkozásában írt a *Meridián*ról. Uő.: *Egy folyó és egy táj, ismered a nevüket*. Enigma 1995/2, 123–134.

használatáról és olvasásukról vallott gondolatainkat. Nietzsche alapján például azt mondhatjuk, hogy „önmagában és kezdettől fogva, a jelentésre vonatkozóan minden szó trópus”¹⁵. Ehhez a megfigyeléshez az vezethet minket szerinte, ha nem állítjuk élesen szembe a természetes nyelvet egy nem-természetessel, a retorikussal. Ebből az is következik, hogy a szónoklat tanában, a felépítésben használatos két részterület, *invenció* és *elokució* viszonya megváltozik. A topika, a helyek megválasztása, hogy *mit mondjunk* és honnan beszélünk, az alakzatokhoz, pontosabban az elokució területére vezet át minket. A szónoki érvelések megegyeznek abban, hogy a helyek olyan általános vezérlők, amelyekre az összes bizonyíték vonatkoztatható. A helyeket valójában az emlékezetből vesszük elő, azok számára, akik ismerik őket és meg akarják érteni beszédünket. Tehát eleve feltételeződik, hogy a „helyek” ismertek, olyasvalamit mondanak, amit mindenki megért. Roland Barthes szerint azonban „a hely metaforikus megközelítése sokkal beszédesebb, mint elvont definíciója. Sokszor használunk metaforát, hogy a helyet meghatározzuk.”¹⁶ Máris tehát az alakzatok területén járunk, ha azt vizsgáljuk, mi biztosítja a megértést. Azonban soha nem valami mozdulatlanságot kell elképzelnünk, ha a helyekre, vagy a helyből vett metaforákra gondolunk. A nyelvet és a világot az irodalom állandó megalkotódásban, *werdenjében* ábrázolja. A feltalálás (invenció) és az ornamentika (a metaforák és az allegóriák tana) szorosan összetartoznak, ha olvasunk, az általuk képződő alakzatok vezetik olvasásunkat és a jelentéseket.

Ha visszatérünk Celan poétikájához, láthatjuk, hogy a költészet a tropológia vonatkozásban nála egy, az antropológiai ember által létrehozott átmetaforizált világ; teremtett „homályos metaforavidék”, ahogy ő nevezi. A modern költői nyelv alakzatai már csak figuratívan kompenzálják azt az érzetünknek, miszerint az ember nem képes tökéletesen kifejezni a világot. A korszak lírájában ez leginkább a beszélők „melankóliájában”, az elhallgatásban, és az iróniában fejeződik ki. A metafora és a toposz homályossága egyik döntő olvasási szempontként rendelődik hozzá a lírához, ehhez

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *Retorika* = Az irodalom elméletei IV. Jelenkor, Pécs, 1997, 5-50, 22. Ford. Farkas Zsolt.

¹⁶ Roland Barthes: *A régi retorika*. Emlékeztető = Az irodalom elméletei III., Jelenkor, Pécs, 1997, 69-178, 134. Ford. Szigeti Csaba.

képest a melankólia a szerző tragikus, lokalizált életrajzának anyagában hangsúlyozódik. Ebből következik, hogy olyan helyek és kifejezések is hozzárendelődnek a költeményekhez és az életrajzhoz, amelyek egyáltalán nem, vagy csak, ahogy Celan mondja, „utópikusan” voltak meg bennük.

Celan életrajza Csernovic városát hívja elő a térképről.¹⁷ A város az egykori önálló tartomány, Bukovina fővárosa, ma Ukrajna területén található. Csernovic „nevezetes”, „igazi multikulturális hely volt, a várost Punt-parti Jeruzsálemnek is nevezték”¹⁷. Ma elszegényedett város, újra provincia, de már a világháború után is csupán a melankólia tájegysége. Irodalmi „ábrázolásai” kitűnik, hogy elvesztette régi fényét, a virágzó monarchiabeli arcképét. Jeles csernovici szerzők írtak erről. Ezeknek az íróknak egy része az Első Világháborút és a Monarchia felbomlását követően Nyugat-Európába vagy a tengeren túlra emigrált, nekik Csernovic távoli hely maradt, így csupán az emlékeztük és az írások őrzik az imaginárius várost.

A város abban az évben, amikor Celan született, már Romániához tartozott¹⁸. Korábban az Osztrák-Magyar monarchia keleti provinciája volt és egy „európai”, modernizált városi kultúra fejlődött ki benne. A virágzó gazdasági és szellemi életet nagyrészt a kereskedő és az iparos német és zsidó lakosság alapozta meg, irányításuk alatt alakult ki a nyugati mintájú polgári város a keleties, provinciális határvidéken. Mindez kisebb megszakításokkal a negyvenes évekig tarthatott. 1945 után az örökségből alig marad valami, egy metropolisz illúziójából, az egykori polgári reményekből semmi sem válik valóra. Csernovic a kudarc és a pesszimizmus helye marad, egy egykori virágzó irodalmi élet toposza. A város reménye nem ott íródik tovább, ahol a térképen megtalálhatjuk, hanem csupán néhány emigráns emlékezetében: Rose Ausländer, Paul Celan, Alfred Kittner, Immanuel Weißglas, Alfred Sperber.

¹⁷ Krasztev Péter: *Az áldott város. Csernovic, Csernovci* = Mítosz, semmi más, Seneca, Bp., 1997, 171-176, 171.

¹⁸ Volker Koepp dokumentumfilmje Csernovic két korszakát mutatja be. A film két zsidó ember, Herr Zwilling és Frau Zuckermann emlékezései alapján rekonstruálja az egykori városképet. *Herr Zwilling und Frau Zuckermann, Ein Leben in Czernowitz*, 1999.

A tartomány „könyveket és embereket” (Bücher und Menschen) jelentett a térképen, mondta Celan Brémában (1959), amikor átvette a költészetét kitüntető díjat. Számára tehát kitüntetett hely marad szülőföldje, de nem a centruma „életének”, csupán fikció, egy „u-tópia” verseiben. Celan költészetének nincs valódi centruma, sem „egy” kulturális identitása, mert Párizs, Berlin, Zürich, Köln vagy Frankfurt éppúgy lehetne a városa, mint Bukarest, Csernovic, Zadagora vagy Auschwitz. Életművének így mondhatni leginkább de-centrumai vannak. Ha felrajzolnánk az említett helyek távolságait, kiderülne, a versek valóban azt a „helyet” keresték – ahogy a *Meridián* mondta – „amit soha nem leltek meg”. Született: Csernovic, Bukovina

Bukovina geográfiai és irodalmi jelentése mára már az irodalmi topika részeként gondolható el. Geográfiai-geopolitikai értelemben a tájegység egy kulturális szinkretizmus megalkotója: több etnikumot és nyelvet rejt magában. Bukovina olyan toposzalkotó hely, amely nemcsak bizonyos háború utáni irodalmi alkotások területét jelöli ki, hanem a korabeli kelet-európai, ma úgy mondanánk, „multikulturális” irodalom modern megszületését is innen eredeztetik. A *Bukovina* szó etimológiája többféleképpen vezethető le a különböző tőalakokból: a *buk*: szláv és román nyelveken *fa*; magyarul a *bükk* töve; a német *Buche* pedig bükkfát jelent. A *buk* további képzési lehetőségei a németben a *Buch*, a *Buchstaben*, a *Brechung*... Bukovina egyszerre rejti az idegenséget és az otthonosságot, a hazát, ezért jelentése a lírában is lezáratlanul marad, Celan életművében a hely neve több jelentésű, diszkurzív terület marad¹⁹.

1993-ban rendeztek egy kiállítást Németországban Csernovicről. Az ebből az alkalomból megjelentetett katalógus a következő gondolattal indul²⁰: „A későbbi gyilkosok nyelvén jött létre a 19. század végén Európa peremén egy irodalom, mely egyúttal a városi német és zsidó polgárság új kulturális öntudatának kifejeződése volt”. Csernovic, Bukovina fővárosa tehát olyan topográfiai jel a térképen, amelynek jelentése egy lokális

¹⁹ Vö. Thomas Schestag: *buk* = Nicht (aus, in, über, von) Österreich, Hg. Tamás Lichtmann, Debrecener Studien zur Literatur 1, Peter Lang, Frankfurt am M., 1995, 75-89.

²⁰ *In der Sprache der Mörder*. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukovina. Texte aus dem Literaturhaus Berlin. Hg. Herbert Wiesner Berlin, 1993, 9.

szignifikáción jóval túlmutat. A monarchia stratégiája szerint Bukovina keleti és nyugati határhelyzetét kihasználva, a szláv és német kultúra metszéspontjában egy erős, jól felszerelt határterület jött általa létre, ahol a különféle irányokból érkező hatások miatt a kultúra szinkretikusan több hagyományt volt képes integrálni. Ez különösen a századfordulón, a húszas-harmincas évek modern művészetében jelentkezett, amikor az expresszionizmus, a »Der Nerv« című folyóirat indulásakor az avantgárd és a modern francia és orosz költészet új irányzatai is komoly hatást tudtak kifejteni. Nem véletlen, hogy Celan és Sperber is több nyelvű közegben felnővén minden nagyobb európai nyelvből fordított. A korszakforduló jelentősége több kiemelkedő teljesítményű író munkájában is megmutatkozott, többek között Csernovicból indult Josef Kalmer és Victor Wittner. A szerzők nagy része azonban, amikor kikerült az úgynevezett európai irodalom porondjára, már nemcsak mint csernovici, hanem mint keleti zsidó emigráns írt németül. Ebből következett, hogy a második világháborút követően a nyugati emigrációba vonult szerzők, köztük Celan, szintén elsősorban német nyelven írtak és ezen a nyelven éltették tovább egykori szülőhelyüktől örökölt kapott szimbolikus hagyományt. A fordulópont számukra már nem a klasszikus modernség folytatásának – mint ahogy az például Celan *Mohn uns Gedächtnis* kötetében látható –, vagy annak eltörlésének kérdése, a háború utáni megszólalás lehetőségei egészen más poétikai problémákat vetnek fel, a versek *invenciójában* egy új nyelv feltalálása vagy az elhallgatás mérlegelődik.

A *Meridián* és *Bukovina* összefüggéseit tanulmányozva látható, hogy a helyek topikus szerkezetek hoznak létre. A szülőhely „élménye” így könnyen összekapcsolódik a versek jelentésének megfejtésével. A Celan-biográfiák és -monográfiák írói gyakran ebből a kapcsolatból indultak ki. Ennek a monografikus irodalomnak egyik központi kifejezése a „tragikus élmény” (*Das tragische Erlebnis*), amelyet a bukovinai vidék elmaradottságából és a szülők deportálásával indokolnak a szerzők. Csernovic tehát nem csak közvetlenül a szülőhelyet jelentheti, hanem a legnagyobb európai deportálás színhelyét is. Ennek ellenére Európának nem ez a tájegysége válik az 1945 utáni német irodalom emlékezetének színhelyévé, sokkal inkább beszélünk *Auschwitz*-metaforikus

jelentéséről. Ezáltal is szemléletessé válik, hogy a dátum és a helyszín alakzata, amelyet *Csernovic* képezhetne, egyelőre még nincs benne abban a kanonizált irodalomban, melyet ma holocaust-irodalomként olvasunk, pedig például Celan költészetének csak ez az egy (szülő) helye van.

Az említett, biográfia alapján íródó munkák – az élet valósága és az irodalmi szöveg fikciója közti szoros kapcsolat alapján – gyakran indulnak ki tehát Celan származásából²¹. Az interpretációk így megpróbálják valamilyen módon a műértelmezői feladatba visszacsempészni a szerzői életrajzot. Ebből fakadóan Celan „életét” és „irodalmi” jelentőségét párhuzamosan, kölcsönhatásként dolgozzák fel, és mint láttuk, a kettő között szoros kapcsolatot feltételeznek. Azonban éppen olykor populáris műfaji és retorizáló adottságaiknál fogva ők maguk írják meg az ezáltal erősen átmetaforizált életrajzi elemeket, tehát maguk hozzák létre az adott szerzői „életet”. Az előbbi példánál maradva, ha így nézzük, az Auschwitz-Csernovic-hasonlat is egy tipikus topikai „tévedésen” alapszik. A munkák egy része – elsősorban érthető módon német nyelvterületről – Celan verseit a lelkiismeret és az emlékezet fogalmaival magyarázza, ez a leginkább politikai és nem poétikai mozzanat az irodalmi véleménynyilvánításban fontos szerephez jut és óhatatlanul maga után vonja bizonyos kultikus életrajzi eszközök használatát²². Így az életrajzírók alapvetően nemcsak hogy konstruálják és medializálják az életrajzot, hanem olyan metaforikus

²¹ Néhány ismertebb, sokat forgatott és hivatkozott biográfia ill. monográfia Paul Celanról: Peter Szondi: *Celan-Studien*. Suhrkamp, Frankfurt am M., 1972; Israel Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Insel, Frankfurt am M., 1979; Otto Pöggeler: *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg, 1986; Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*, Böhlau, Wien, 1986; Hans-Georg Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du? ...*; Thomas Sparr: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Universitätsverlag, Heidelberg, 1989; John Felstiner: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven and London, 1995; Helmut Böttinger: *Orte Paul Celans*, Zsolnay, Wien, 1996; Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*, Rowohlt, Hamburg, 1999.

²² Németországban ma is több vita folyik arról, hogyan tudná archiválni az ország a háború emlékezetét. Ezek a viták, ahogy Nadas Péter (*Élet és Irodalom*, 2000. március 3.) is felhívta rá a figyelmet, még ma sem mentesek a hisztériától. Ezt a megfontolandó megjegyzést a Martin Walser és Ignatz Bubis között 1999-ben zajlott vita utóértékelésében is megtaláljuk. De hogyan kapcsolódik ez a vita a németek emlékezetéről Paul Celanhoz? Celan verseinek olvasását a mai napig is meghatározza egy igen elfogult, irodalmon kívüli, de mégis az irodalomba újra és újra beszivárgó politikai véleményformálás.

„tényeket” társítanak a művekkel, amelyek eltörpítik az életmű egyéb, lírai, retorikai, poétikatörténeti jelentőségét.

Nemcsak az egyes versek interpretációs mozzanataiba kerülnek be bizonyos rögzített, geográfiai, az életrajzból kiragadott vagy ténylegesen a versekben említett helyek, Celan szövegei eleve a hely egy rögzített, kulturális toposzként mozgatható referenciáját rejtik. A hely retorikai forrása az *argumenta a loco*,²³ amelyet leginkább az az ismert topikus gondolat fejez ki, hogy a költőt születése helye felől is meg lehet érteni. A helyet (loci) a retorikában a toposzok tanában találjuk meg, azon belül is a „helyből vett érvek” alatt. Az invenció, miután meg/feltalálta a helyet, úgy használja fel alakzatát, mint egy valóságra vonatkozó bizonyítékot. Ezt a „dokumentumot” azonban a szerzői élet fogalmazói, az életrajzírók már csak az életrajz retoricitásában tudják érvényesíteni, nem mint valóságos bizonyítékot. Az életrajzot ugyanis maga az olvasó állítja össze és az olvasás írja meg. Az adathalmazból az életrajz többszöri interpretáció és értelem-konstitúció eredményeként jön létre, melynek van egy másik fontos ismérve is, hogy sohasem lezárt, mindig felfedezésre vár és, hogy elemeit a szelekció és variáció közbeiktatása után ismerheti meg az olvasó. Az életműhöz rendelt külső referenciális elemek is konstrukciók tárgyai, ezeket hermeneutikai értelemben ismerőssé (egyben ismertté) teszi az életrajz összeállítója és a költőt, író-t folyton újraolvasó értelmezői közössége. A valóságos hely ily módon függetlenedik eredeti jelentésétől, mintegy megválnak saját geográfiai koordinátáitól, későbbiekben önállóan, a lírai szövegekhez képest nyer valamilyen jelentést. Az *argumentum* ugyan visszamutat rá, hivatkozik a lelőhelyre, de nem kérdez vissza eredetére, az adatok helyességére, valamiképp elbizonytalanítja annak valóságtartalmát.

Bukovina és Csernovic leírása megtalálható a lexikonokban. De hogyan gyűjthetők össze a helyek átvitt jelentésrétegei? Láttuk, hogy a város földrajzi fekvése csak részben jelzi Európán belüli helyét, e jel a térképen még nem utalt a számunkra fontos jegyekre. Ez utóbbi, ismeretlen vonások más térképekről olvashatók le. A háborúk után mindazok, akik e város irodalmi életének szereplői voltak, menekülnek Antonescu Romániájától, Hitler

²³ Vö. Szabó G. Zoltán – Szörényi László: *Kis magyar retorika*, Helikon, Bp., 1997, 54.

Németországától és Sztálin Szovjetuniójától. 1941-ben, amikor a csernovici gettót létrehozzák, a város lakosságának száma 120 ezer, ebből 50 ezer zsidó származású. Ma gyakorlatilag nincsenek zsidók a városban, kivándoroltak, vagy deportálták őket, számuk talán még a néhány százat sem éri el. A német nyelvű irodalom e tájon ekkor „a későbbi gyilkosok nyelvén íródott”²⁴. Ez a paradox gondolat olyan olvasási motiváció, amelyet az utókor mondott ki a német nyelvre. A német nyelv a gyilkosok nyelvének emblémájává vált, a kifejezés a háború utáni német nyelvű irodalmat egy bélyeg alá vonja.

A 20. század közepén Európa lerombolása és újraképezése nagyrészt közrejátszik a csernovici irodalom jelentősen átforgalmazott (újra)olvasásában. A város ekkor már nemcsak nyugat és kelet, a szláv, a német és a haszid kultúra produktív együttélésének helye, hanem olyan város imaginációja, ahol megszűnik a kultúra bizonyos folytonossága. Csernovic városneve több Celan-kortársnál előfordul, *Rosa Ausländer*ⁱⁱ és *Alfred Margul Sperber*ⁱⁱⁱ életművében szintén a múlt és jelen közötti ellentét egyik „tájnyelvi referenciája”. Rosa Ausländer szülővárosát megidézõ költeményei megmutatják az emlékezet és a jelen közötti feszültséget. A versekben feltűnõ mnemotechnika idéző, képformáló ereje két időt csúztat egybe, így az előre „megfestett” halál mintegy ráereszkedik az idilli tájra, ezt azonban csak az utólagosság helyzete mondatja el a beszélővel. (Celan *Halálfüga* című versének oximoronjai nagyobb feszültséget keltenek, azonban az ő versének hátterében is egy – esetében azonosíthatatlan, allegorikus – táj képe elevenedik meg.)

²⁴ A kiállítás könyv alakjában Csernovic irodalmi történetét mutatja be, legfontosabb íróit és az életrajzok dokumentumait közli. *In der Sprache der Mörder...*

BUKOWINA III

*Grüne Mutter
Bukowina
Schmetterlinge im Haar*

*Trink
sagt die Sonne
rote Melonenmilch
weiße Kukuruzmilch
ich machte sie süß*

*Violette Föhrenzapfen
Luftflügel Vögel und Laub*

*Der Karpatenrücken
väterlich
lädt dich ein
dich zu tragen*

*Vier Sprachen
Viersprachenlieder*

*Menschen
die sich verstehen²⁵*

CZERNOWITZ VOR DEM ZWEITEN WELTKRIEG

*Friedliche Hügelstadt
Von Buchenwäldern umschlossen*

*Weidenentlang der Pruth
Flöße und Schwimmer*

²⁵ Bukovina III Zöld anya / Bukovina / pillangók a hajban // Igyál / mondja a nap / vörös dinnyetej / kukoricatej / én édesítettem őket // ibolyakék fenyőcsapoló / légiszárnyak madarak és lomb // A Kárpátok háta / apaian / hív téged / téged hordani // Négy nyelv / négynyelvű dalok // Emberek / akik megértik egymást. Idézetforrások: *In der Sprache der Mörder...* 32-39. Itt jelzem, hogy a magyar nyelvű versközlések a dolgozatban végig saját fordításaim. (K.N.)

*Maifliederfülle
Um die Laternen
Tanzten Maikäfer
Ihren Tod*

*Vier Sprachen
Verständigten sich*

*Viele Dichter blühten dort auf
Deutsche jüdische Verse
Verwöhnten die Luft*

*Bis Bomben fielen
Atemte glücklich die Stadt²⁶*

BUCHENBLATT

*Ein Buchenblatt
Wie aus dem Wald
Meiner Heimatstadt
Fliegt in mein Zimmer*

*Es kam
Mich zu trösten*

*Jene junge Zeit
Ein Gedankenort
Da wohnen die verlorenen
Freunde und Berge*

*Feines Geäder
Eine Widmung
Für mich²⁷*

²⁶ Csernovic a Második Világháború előtt Békés dombon épült város / Bükkerdőkkel körülvéve
// A mezők mellett haladó Pruth / Folyók és tutajok // A gazdag májusi orgona / A lámpák körül
/ Táncoló cserebogár / Az ő haláluk // Négy nyelv / Értik egymást // Sok költő bontakozott ki /
Német-zsidó sorokban / Kényeztették a levegőt // Amíg bombák Nem hullottak / Addig
boldogan lélegzett a város

Amennyiben az irodalomtörténet térképek készítéséhez rendeli azokat a megállapításait, melyeket a kultúrák közötti különbségek és a szöveg- valamint motívumvándorlásokról szólnak²⁸ (és ezzel is az irodalmak közötti érintkezés és hatástörténeti fordulópontok mellett foglal állást), Csernovic egy ilyen térképen kétféleképpen lenne képes történetét elbeszélni: egyrészt a város a reális topográfiai paraméterek referenciái által megadja nekünk a metonimikus ismeretet magáról, másrészt metaforizálódik. Az irodalmi térkép segítségével tehát több módon is átrendeződik és átrendeződhet (variálódhat) jelentése. A nemrég megindult Csernovic kutatás, és ezzel összefüggésben Celan költészetének újraolvasása is tulajdonképpen egy régi adósságot törleszt. A kilencvenes évek új politikai horizontok felnyitásában játszott szerepe döntő jelentőségű érv lehet. A német irodalomnak ugyanis a centrumból kieső, a provincia pozíciójából beszélő szövegeket kellett olvasnia, ezekhez alig, vagy csak torzult formában voltak meg az ismeretei. A fordulat legnagyobb tanulsága mégiscsak az, hogy a nyugati modernség de-centrumának irodalmi helyei ma már világosan mutatnak fel egykor a nyugatival szinkronban alkotódó „magas irodalmi kultúrákat”, melyek hasonló teljesítményre képesek, mint a centrumból beszélők. „Az időközben világirodalmi rangúvá vált Paul Celan szükséges, de nem elégséges feltétel szülővárosának topikus-mitikus transzfigurációjához.”²⁹

Az *imagines et loci* kulturális képzetét és a retorika *memória* funkciójában betöltött gyakorlatát idézi fel Aleida Assmann könyvében, amikor az emlékezet helyeiről beszél. Lényeges eleme az emlékezet kultúrájának az, hogy az ilyen földrajzi helyek, ha maguk még nem egy immanens emlékezet lokatívuszai, akkor is nagy az esélyük, hogy a kulturális emlékezet beléjük ír valamit.

²⁷ Bükkfalevél / Egy tölgyfalevél / Mintha az erdőből volna / A szülővárosomban / Beszél szobámba // Jött / Engem vigasztalni // Minden régi idő / Egy emlékkép / Itt vesztesek laknak / Barátok és helyek // Finom érezt / Egy ajánlás / A saját részemre

²⁸ A valódi és az irodalmi, fikciós topográfia összefüggéseire az irodalom kultúratudományos képviselői felhívták fel a figyelmet. A világirodalom szimbólumai akkor válnak érthetővé, ha egy irodalmi szöveg hasonló módon értődik, mint az etnográfus „sűrű leírása”. Doris Bachmann-Medick: *Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in »postkoloniale Landkarten«* írásából. Literatur und Kulturwissenschaften, Hg. Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Rowohlt, Hamburg, 1996.

²⁹ Winfried Menninghaus: »Czernowitz/Bukovina« als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur, Merkur 1999 3/4, 345-357, 345.

Auschwitz például a 20. században ilyen helyként írta bele magát az irodalomba. Neve a náci Németország és a zsidók meggyilkolásának egész történelmi „narratív emlékező” traumáját metaforizálta. Ekkor az addig „üres helyre” beírt jelentés már egy nagyobb közösséget érint, de ugyanez mondható el az irodalom történetírásában döntő, az olvasás stratégiáját is tükröző egyéb helyekről is³⁰. Hasonlatképpen fogadjuk Széphalom vagy Weimar „üzeneteit”. A szülőváros helye és jelentősége Menninghaus szerint úgy is összefoglalható, hogy Csernovic valójában csupán egy mitikus vágykép transzformációja a szövegekben. Ezek szerint a város egy olyan szemantikai mezőben helyezkedik el, ahol egy sokatmondó dialógust képes reprezentálni. Csernovic egyszerre kelet és nyugat, ráció és misztikum, felvilágosodás és ortodoxia: „a csernovici Paul Celan »orosz költő« volt német nyelven, aki Franciaországban élt: tömören lehetetlen lenne a Csernovic-toposzt átszövő keletet és nyugatot kivágni belőle.”³¹ A nyolcvanas évek közepéig alig találhatunk tanulmányokat Csernovicről. Az imént idézett Menninghaus szerint, ennek az az oka, hogy a város nem tartozik a holocaust centrumai közé, minthogy nem volt koncentrációs tábor „helye”. Ez csupán attól függött, hogy Celan korai recepciójában még nagyon erősen a holocaust egyik szólamaként élt. Éppen ezért neve sokkal inkább *Auschwitzot* aposztrofálja³² a mai napig is, mint a valódi helyet, *Csernovicot*, bizonyos recepciós stratégiák magyarázattal szolgálnak arra, hogy a Celan-recepció miért csak nem olyan régóta foglalkozik a másik, „szó szerint” megidézett „lírai” hellyel.

Ezzel kapcsolatban egy rövid, a későbbiekben még többször felmerülő problémára térnek ki. A *Halálfuga* egyik kijelentése, „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” („a halál némethoni mester”), ugyan elfogadottan egy koncentrációs tábort idéz fel, mégsem vonatkozott soha Csernovicra, általában Auschwitz-cal hozták összefüggésbe. A hasonlatot Immanuel Weißglas csernovici költő,

³⁰ Assmann példája Goethe, akinek életrajza több szempontú térképek megalkotására ösztönöz. Nemcsak Weimar jelentősége emelhető ki, hanem a az összes olyan hely, ahol járt, vagy, amit megénekel. Aleida Assmann: *Das Gedächtnis der Orte* = Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H.Beck, München, 1999, 298-301.

³¹ Menninghaus: i.m. 355.

³² Ugyanez történik Celan magyar recepciójában még a kilencvenes évek végén is. Vö. Bacsó Béla: *A szó árnyéka*. Paul Celan költészetéről, Jelenkor, Pécs, 1996. Szintén uő: *Neoklasszikus és inhumán (Radnóti Miklós és Paul Celan)* Alföld 2000/1, 63-67.

Celan barátja korábban használta, a gondolat láthatólag toposzként vándorolt a helyi irodalomban.³³ A hely lokalizációja lehetne Celan szülőváros, ennek ellenére nem azzal azonosította a szakirodalom. Pedig egyéb helyeken is felbukkan a csernovici táj: szószerint szerepel a mottóban idézett *Meridiánban* „elsüllyedt világgént” és gyerekkori tájként, ugyanígy egy villoni ballada címében, itt szatirikusan említett táj: *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris Emprès pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*³⁴. Itt a szülőföld már-már sértő módon idéződik és egyik felforgató alakzata a versnek. Kérdésünk ezek alapján úgy szólhat, vajon hogyan olvasható az életrajz referenciája a költeményekben?

Egyik dekonstrukciós „megoldás” szerint a konkrét utalások, a helynevek, a dátum és a citátum a versekben a jelölők játékához tartoznak, konkrét objektumok, tulajdonnevek, szignók illúzióját keltik és ezért semmiképpen nem nevezhetők valamiféle valós fogódzónak. A dátum és a hely a misztikus, absztrakt, hermetikus jelentés ellen dolgoznak, a tartalmuk szerint a konkrét valóságból „emancipálják magukat” a többi alakzat szintjére. „A dátum saját magát jelöli és úgy válik olvashatóvá, hogy a szingularitásától, amely mégis emlékezteti őt, emancipálja magát. A dátum idealitásában olvasható; a teste fogalmi objektummá alakul: különböző rá irányuló és őt létrehozó tapasztalatokon keresztül mindig ugyanaz marad, objektív, kódok által biztosított. Ez idealitás hordozza a felejtést és elkíséri az emlékezetbe, ugyanakkor ő maga a felejtés emlékezetete, a felejtés igazsága.”³⁵ Derrida szerint a dátum olyan rejtjelezett szingularitást jelöl, amely nem vezethet minket vissza semmilyen fogalomhoz, például a *Du liegst* című Celan-vers dátumát Peter Szonditól tudtuk, ő ad nekünk a vers értelmezéséhez

³³ Immanuel Weißglas *Er* című 1944-ben írt versének egy versszaka következőképpen hangzik: „*Er will, daß über diese Därme dreister / Der Bogen strenge wie sein Antlitz streicht: / Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister, / Der durch die Lande als ein Nebel schleicht.*” = *In der Sprache der Mörder...* 167.

³⁴ GW/1, 229.

³⁵ A dátum idiomatikus írásjel, mégis kettős, egy valóságos és egy fogalmi jelentésátvitelt eredményez. Úgy is működik mint valami betű szerinti, tulajdonnév vagy szignó; ugyanakkor jelent adományt is. Elbeszéli nekünk saját történetét, valaminek a koráról árulkodik, kiemelkedik a saját idejéből. Magának a dátum szónak az etimológiája eleve két eredetre utal: a [date] egyrészt az adósság [dette], másrészt az adomány [don] szavak származéka. Uő: *Schibboleth, für Paul Celan*, = Paul Celan, Hg. Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Suhrkamp, Frankfurt am M., 1988. 61-80, 67-68.

egy „jelszót”. Derrida olvasási módszere épp ellentétes Gadamer elveivel, utóbbi szerint ugyanis nem rejtjelekre, személyesen ismert és titkos tudásra van szükségünk a versek megfejtéséhez; hanem képzeletre, hogy képesek legyünk reagálni a vers szintaktikai és formai struktúrájára.³⁶

A következő fejezetek szempontjából lényeges gondolathoz értem. Az elmondottakat összefoglalva a vers mögött feltáruló történetben a vers szó szerinti és figurális olvasatai nem választhatók el élesen egymástól, mindkét értelmezői módszer jogosnak tűnik, mégis egy olvasat létrehozásában döntenie kell az adott olvasónak, mit ért a *hely* nevén és a *dátum* jele mögött, vagy meg kell találnia azt a helyet, ahol a kettő keresztezi egymást. A Celan-szövegek kihagyásos, hermetikus szemantikai bázisa éppen azért, mert folyton konkrét helyekre (Zürich, Tübingen, Todtnauberg, Párizs, Köln, Frankfurt, Csernovic stb.) és dátumokra (január 20., *Nimmermenschtag* im September) utal, nem engedi szabadjára azt a fogalmi nyelvet, amelyet a költő értelmezői gyakran a homályos és az érthetetlen nyelvben felfedezni véltek. A dátum és a hely visszatéríti a költeményeket valamilyen konkrét szemantikai mezőbe, ha ezt a visszatérést mi, olvasók hajtjuk végre.

¹ Paul Celan (1920-1970), eredetileg Paul Antschel, Csernovicban született. Egyetlen gyermeke Fritzi és Leo Antschelnek. Celan Európa keleti felének egyik többnyelvű közösségben nőtt fel. Már gyerekkorában külön héber órára járaták szülei, az általános iskolában a német volt a tanítás nyelve, később angolul és oroszul is kiválóan megtanult. Gimnáziumi tanulmányait 1930-ban kezdte meg. Egy román elit iskolában, a *Liceul Ortodox de Băeți* tanult, ahol a román volt a hivatalos nyelv, ekkor tanult meg franciául is. Ugyanitt érettségizett, majd 1938-ban egy évig Toursban, Franciaországban orvostanhallgató, de az antiszemitizmus hatásai és a numerus clausus terjeszkedése miatt meg kellett szakítania tanulmányait. 1939 szeptemberétől a Csernovici Egyetemen tanult, először francia irodalmat. Amikor 1940 június 20-án a Vörös Hadsereg bevonul Csernovicba, kénytelen másodszer is megszakítani tanulmányait, és csak 1940 szeptemberétől folytatja francia és orosz szakon. 1941 júliusában először a román, majd a

³⁶ Vö.: Richard E. Palmer: *Gadamer és Derrida mint Paul Celan értelmezői*, Athenaeum, 1994/II./2, 301-320. Ford. Harkányi András, Schmideg Ádám.

német seregek ismét elfoglalták Bukovinát, ekkor kezdődött meg a városi zsidók első deportációja. 1941 októberében megalakult a csernovici gettó és Celant is kényszermunkára vitték. Ugyanezen év júniusában volt a városi zsidók második deportációja, melyet követően Celan szülei nem tértek haza. Mindketten a michailovkai koncentrációs táborban haltak meg. Celan bujkálni kényszerült, majd 1944 februárjában visszatérhetett szülővárosába. Amikor áprilisban ismét elfoglalta a környéket az orosz Vörös Hadsereg, újra tudta folytatni tanulmányait az egyetemen, ezúttal angol szakon. Celan a háború után végleg elhagyja szülővárosát. 1945-től Bukarestben élt, kezdetben Alfred Margul-Sperbernél. Sperber segített neki irodalmi indulásában, és később is egyengette pályáját. Bukarestben munkákat, főleg fordításokat bízott rá. Celan ekkor lektorként dolgozott és fordításokból tartotta fenn magát és ekkor jelenteti meg első verseit. Míg korábban Csernovicban a különböző antológiák főleg német nyelven írt lírát közöltek, itt Bukarestben románul publikált Celan is. A Halálfüga is először román nyelven jelent meg. A vers eredetileg németül íródott, nyomtatásban csak így jelenhetett meg. Az akkoriban megjelent folyóirat-publikációiban még a Paul Antschel névvel találkozhatunk. Amikor 1947 decemberében Antschel Bécsbe menekül, már „Paul Celan” néven érkezik meg. Az út idáig elég viszontagságos volt, például Israel Chalfen monográfiája említi, hogy Celant magyar parasztok segítették át a román határon. Sőt lehetséges, hogy a költő egy egész hónapot Budapesten töltött december táján. (Szabolcsi Miklós személyes közlése alapján.) Az említett monográfia szerint felmerülhet, hogy Celannak más zsidó kivándorlókhoz csatlakozva sikerült kijutnia Bécsbe, mindenesetre életének ezt a szakaszát a mai napig homály fedi, ahogy az ekkoriban történt megismerkedése Ingeborg Bachmannal szintén rekonstruálatlan történet maradt. Bachmann néhány forrás szerint egy bécsi nyilvántartó hivatalban dolgozott és úgy ismerte meg Celant. A 20. század német irodalmának egyik legérdekesebb poétikai és személyes kapcsolata veszi ekkor kezdetét. Celan ugyanitt, Bécsben ismerkedett meg Edgar Jenével, a híres szürrealista művésszel. Grafikáiról később egy hosszabb esszét írt – tudvalévő, hogy Celan kevés prózai művet hagyott hátra. A *Brémai beszéd*, a *Meridian* mellett az *Edgar Jané und der Traum vom Traume* ezen kevés írások közé tartozik. 1948-ban Celannak

több verse megjelent a »Pan« irodalmi lapban. Ugyanezen év nyarán végleg Párizsba települt, germanisztikát és nyelvtudományt tanult a Sorbonne egyetemen. Itt ismerkedett meg későbbi feleségével Gisele de LeStrange-val. Egy gyermekük született, Eric.

Paul Celan első verseskötete 1948-ban jelent meg *Der Sand aus den Urnen* címmel, amelyet még életében az alábbiak követtek: *Mohn und Gedächtnis* 1952, *Von Schwelle zu Schwelle* 1955; *Sprachgitter* 1959; *Die Niemandrose* 1963, *Atemkristall* 1966, *Atemwende* 1967; *Fadensonnen* 1968; posztumusz: *Lichtzwang* 1970; *Schneepart* 1971; *Zeitgehöft* 1976. Prózaí írásai: *Edgar Jené und der Traum vom Traume* 1948; *Gespräch im Gebirg* 1960; Beszédék: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* 1958; *Der Meridian* 1960.

Celan egyik döntő irodalmi fellépése az ún. Gruppe '47 irodalmi csoport meghívására történt 1952-ben Niendorf/Ostsee-ben. Hosszú évek óta először lépett fel Németországban. A felolvasók között ott volt Ingeborg Bachmann is, hamarosan mindketten a német líra ünnepelt szerzővé váltak. Párizsban ugyanebben az időben fontos ismeretségeket kötött Celan Yvan Gollal és René Charral. Goll megbízásából verseit németre fordítja. Ez az ismeretség és szoros baráti kapcsolat azonban elég keserű véget ért: 1953-ban, az akkor már halott Goll felesége Celan ellen plágium-pert indított. A vita Goll-affér néven vonult be a német irodalom történetébe. Az özvegy majd egy évtizeden keresztül plagizálással vádolta Celant és kérte a német irodalmi közvéleményt, hogy álljon az ő oldalára és lehetetlenítsék el Celan költői munkáinak megjelenését. Az újságok kultúrarovatai folyamatosan hírt adtak Claire Goll támadásairól, az érvek és a vélemények azonban megoszlottak, és a francia költő özvegyét éppúgy akadtak támadói, mint Celannak. A vita Celan irányában jóvátétellel zárult, verseiben mégis keserű „életrajzi” nyomot hagyott a támadás. Ma az ügy „olvasása”, épp a megoszló diszkurzív tények miatt, a kortárs német filológia egyik legtanulságosabb esetévé nőtte ki magát. A Goll-affér részletei 2000-ben láttak napvilágot az azonos című könyvben.

1958-ban Paul Celan megkapta Bréma város irodalmi díját. Nem sokkal ezután ismerkedett meg Peter Szondival és Jean Bollackkal, fontos „irodalmi barátság” szövődik közöttük. 1960-ban

Stockholmban járt, és meglátogatta Nelly Sachsot, aki ekkor megkapta háború utáni verseiért az irodalmi Nobel-díjat. Sachs munkái több elemükben is emlékeztetnek Celan költészetére. Celan ugyanezen év október 22-én Darmstadtban kapta meg verseiért a kortárs német irodalom legfontosabb kitüntetését, a *Büchner-díjat*. A díj átvételekor híres ars poétikai beszédét mondta el *Der Meridian* címmel. Két évvel később kényszerű két hónapot töltött egy párizsi pszichiátrián. 1963-ban, egy svájci útja alkalmával ismerkedett meg Franz Wurmral, akivel évekig levelezett. A svájci költő gondolatai az emberi test és a költészet szoros kapcsolatáról közvetlen hatást gyakoroltak az *Atemwende* kötetre. Ugyanebben az évben jutott el Celanhoz a *Századunk osztrák lírája* (Európa Kiadó, Bp., 1963) fordításantológia. Ebben jelentek meg versei először magyar nyelven, a versfordításokat Lator László készítette, csupán egy vers, a *Nyárfa* című jelent meg Hajnal Gábor fordításában: a versben Celan a következő sorokkal emlékezik szülőföldjére:

„Gyermekláncfű, mily zöld is Ukrajna. / Szőke anyám nem jön már haza.” (*Espenbaum, a Mohn und Gedächtnis* kötetből). Ekkor jelent meg magyarul a *Halálfüga* Simon István és Rozgonyi István fordításában (*Német költők antológiája*, Móra, Bp., 1963). Celan könyvtárában további két magyar szerző kötete található meg: Németh László és Déry Tibor, ezenkívül egy francia nyelvű költészeti válogatás: *Anthologie de la Poésie hongroise*, Éditions du Seuil, 1962.

1967 júniusában Celan meghallgatja Heideggert Freiburgban, és a filozófus Todtnauberg-i nyaralójában személyesen is találkoznak. A találkozás nagy hatással volt mindkettőjükre, a *Todtnauberg* című vers örökíti meg megismerkedésüket. Nem sokkal halála előtt Celan Nyugat-Berlinben Peter Szondival közös fordítói szemináriumot vezet. A 68-as párizsi alakulások utóhatásaiban is részt vállal, a »L'Éphémère« irodalmi folyóirat egyik megújító szerkesztője lesz. Ugyanebben az évben újbóli pszichiátriai kezelésre kényszerül. 1969-ben, életében egyszer, ellátogat Izraelbe és átveszi a Héber Írószövetség irodalmi díját. 1970 márciusában még Stuttgartban, Tübingenben és Freiburgban tartott felolvasást, amikor feleségétől már külön élt és ritkán találkozott barátaival is. Paul Celan utolsó napjairól nem sokat tudni, egy tény viszont ismert, 1970 áprilisban Párizsban tragikus

körülmények között Celan öngyilkosságot követett el, a Szajnába vetette magát.

A rövid életrajzi áttekintést az alábbi könyvek alapján állítottam össze: Israel Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Insel, Frankfurt am M., 1979; John Felstiner: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven and London, 1995; Helmut Böttinger: *Orte Paul Celans*, Zsolnay, Wien, 1996; Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*, Rowohlt, Hamburg, 1999. Valamint kiegészítettem saját kutatásaimmal, melyet 2000 év tavaszán a marbach-i Schiller Archívumban végeztem, itt található meg ugyanis Celan hagyatéka.

1. Részletek a Pallas Nagy Lexikon *Bukovina* szócikkből, az 1893-as kiadás alapján:

Bukovina hercegség az osztrák császárságban, a birodalmi tanácsban képviselt tartományok egyike. Határai É-on Galícia, Ny-on Galícia és Magyarország, D-en és K-en Oroszország. (Besszarábia, és Moldva. Területe: 10.452 km² *Felülete*: B. a Kárpátok K-i lejtőjén fekvő lépcsőzetes felföld; csakis legészakibb részében a Prut és Dnyeszter mellékein vannak síkságok, a Szarmata-alföld részei. Egyebütt a Mármaros-i és a Borgói-havasoknak nyúlványai ágazzák be. A hercegség legmagasabb csúcsa: a Dzumalan (1853 m); nagyobb hegyek még a Tamnatik (1553 m.), a Szuhardzel (1702 m.), a Lukács (1762 m.) és a Raren (1867 m.). A Borgói-hágón visz keresztül az országút Magyarország erdélyi részeibe. *Vizei* mind a Fekete-tenger vidékéhez tartoznak. A Dnyeszter egy része É-on határukat szolgálta. A Szeret a Suczawával, a Moldva az «aranyos» Bisztricával, továbbá a Prut a Cseremossal B.-n kívül torkolnak a Dunába. Mindezek a folyók, a Bisztrica kivételével nyáron vízben meglehetősen szegények; hóolvadás idején azonban tetemesen megáradnak. Tavak hiányoznak, mocsár is kevés. A néhány ásványvíz közül ismeretesebben a dorna-vatra-i, a dorna-kandereni és a pojana-negrai. Az *éghajlat* nagyon hasonlít a Galiciáéhoz, csak valamivel szelidebb. A téli kemény és tartós, a tavasz rövid, Csernovicban az évi középhőmérséklet 8,11°C., a magasabb vidékeken 5,4°. Az évi eső mennyiség 580 mm. Termékek. A legtermékenyebb részek a Szucsava-völgye, a Szeret-síksága és a Prut és Dnyeszter közti vidék. Ezekben a kukorica, a zordabb hegyi vidékeken pedig a burgonya, zab és részben az árpa a főtermék. 96,7% a földnek termőföld; ebből 43% erdő, 27,5% szántóföld, 12,6% rét, 10% legelő, 0,01% szőlő, 0,7% kert. Az évi átlagos termés (ezer hl.-ben): 247 búza, 407 rozs, 479 árpa, 702 zab, 1180 kukorica, 2000 burgonya, azonkívül igen sok széna és kevés kender meg len. A házi állatok száma 50.823 ló (ez állatok nemesítésére a radauti ménés szolgál), 242.408 szarvasmarha, 176.197 juh, 131.783 sertés. Ásvány-kincsekben B. szegény; vasércet Jakobeninél, rezet Pozoritánál, sót Kacsykánál, azonkívül még barnaszenet bányásznak.

A *lakosok* száma 646.591, esik egy km²-re 62; köztük a görög-keletiek vannak túlnyomó számmal (69,7%), utánuk sorakoznak az izraeliták (12,8%), a róm. kat. (11,2%), a görög-katolikusok (3 1/4) és az evangélikusok (2 1/2 %).

Nemzetiség szerint legtöbb a rutén (41,8%), ezeket követik az oláhok (32,4%), a németek (20,8%), magyarok (csángók (1 ²/₃ %), lengyelek, örmények, csehek és cigányok. Mindezek nagyobbára őstermelők (74,3%); bányászattal és iparral 13,7%, kereskedelemmel 5,3% foglalkozik. A magyar faluk: Hadikfalva, Andrásfalva, Istensegits, Józseffalva összesen mintegy 10.000 lakossal. A múlt században költöztek ide. 1884. egy részük visszajött, Hertelendyfalun, Sándordófalun, Székelykevin és Gyorkon telepedett le. Az ipar kezdetleges, leginkább kifejlett a szeszgyártás (45 szeszégetőben 4,5 millió hl.-t termeltek), kevésbé a malomipar, az üveg-, sör- és papíripár. A kereskedelem a hercegség nyers termékeit a Ny-i tartományok iparcikkeivel cseréli ki, jelentékeny a Bessarabia és Moldva felőli tranzit forgalom is. A vasúti vonalak hossza: 638 km. *Közigazgatás.* A tartományi gyűlés 31 tagból áll, ezek: az egyetem rektora, a csernovici gör.-keleti püspök, 10 a nagybirtokosoktól, 20 a községektől, 5 városi és 2 a kereskedelmi és iparkamaráktól kiküldött követ. A legfőbb közigazgatási hatóság a cs. tartományi kormány Csernovicban, ennek van alárendelve a tartományi főváros és a következő 8. ker. kapitányság: Csernovic vidéke (járások: Csernovic vidéke és Zadagora), Kimpolung (j. Dorna és Kimplung), Kotzmann (j. Kotzmann Zastavna), Radautz (j. Radautz és Solka), Szeret (j. Szeret), Strozynetz (j. Storozynetz és Stanestie), Suczawa (j. Gurahumora és Suczawa), Wisntiz (j. Putilla és Wisntiz.) Ig. szolg.-i és katonai közigazgatás szempontjaiból, B. Lembergnek van alárendelve, ott székes ugyanis Oberlandesgericht és a katonai főparancsnokság. Magában B.-ban 1 törvényszék és 16 járásbíró van. Az oktatásügyre nézve még sok a kívánni való. Az 1875. alapított csernovici egyetemen kívül van B.-nak 3 gimnáziuma, 1 reáliskolája, állami ipariskolája, gazdasági iskolája, papi-, tanító- és tanfőnököképzője és 305 népiskolája, amelyeket az iskolaköteles gyermekek 49% látogat. B. hercegség színei: kék-vörös. *A Pallas Nagylexikona*, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1893, 815-816.

Ausländer, Rosa: (1901–1988) író és költő, Csernovicban született. Az első világháború idején Bécsben és Budapesten élt. Majd később visszatért Csernovicba, irodalom és filozófia szakon tanult tovább. 1921-ben kivándorolt Amerikába, de 1927-29 között újra hazatért. Újságíróként visszatért Csernovicban és Bukarestben is dolgozott. 1941-44 között a városi gettóba vitték. A bujkálás időszakában ismerkedett meg Celannal. 1946-ban Bukaresten keresztül New Yorkba emigrált. 1965-ben Düsseldorfban telepszik le. Számos irodalmi díjjal tüntették ki. Rosa Ausländert elsősorban költőként tartja számon a háború utáni irodalomtörténet. Nevét többször összekapcsolják Celannal, elsősorban életrajzi okok miatt, korai költészetük több (poétikai, topográfiai) rokonságot mutat. Am későbbi pályájukról már kevés közös vonás mondható el. Ausländer Csernociról írt esszéje a mai napig az egyik legismertebb dokumentum a város két világháború közötti irodalmi életének. Uő: *Erinnerungen an eine Stadt* = Rosa Ausländer. *Materialien zu Leben und Werk.* Hg. Helmut Braun, Fischer, Frankfurt am M., 1991.

Margul-Sperber, Alfred: (1898-1967) Csernovicban született, Bukarestben halt meg. Sperber ma nem is annyira jelentős szerző, mint inkább amennyire fontos irodalomszervező; könyvkereskedő, és folyóirat kiadói tevékenységéről ismert alkotó. Kiadója volt az ún. *Czernowitz Morgenblatt*-nak és kiterjedt levelezést folytatott a korszak szinte valamennyi írójával. Még a háború alatt Josef

Weinheberrel próbálta felvenni a kapcsolatot Bécsben, aki zsidó származása ellenére segített neki megjelentetni verseit. Korán megismerkedett az ún. avantgárd párizsi körökkel, így tudta például Yvan Gollnak bemutatni Celant. Sperber többször megjelentette lapjában a költő verseit.

A két szerzőre vonatkozó adatok forrása: *Deutsches Literatur-Lexikon*, Hg. Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang, Saur Verlag, Bern, 1994.

Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der
deutschen Sprache und Literatur
Herausgegeben von
Prof. Dr. phil. h. c. h. Carl Ludwig
Ludwig, Bonn, 1904

JÓKAI ÉS A JÁTÉK

Jókai Mór életműve – gazdagsága és sokszínűsége által – több kutatási témát kínál nemcsak az irodalomtörténészek, hanem a más területen tevékenykedők számára is. Jókai írói nyelvével, a kor nyelvével, kulturális ismereteivel foglalkozók ugyanúgy találhatnak tanulságos adatokat, érdekességeket, melyek megismerése gyakran másként nem lenne lehetséges.

Mit is takar tehát a cím? Köztudomású, hogy Jókai kedvelte a kártyajátékokat, és azok közül is kiváltképp a tarokkot. De azt már kevesebben tudják, hogy milyen játékokat játszott, milyen szabályokat ismert? Vajon a Jókai korában létező kártyanyelv műszavait, kifejezéseit ma megértenénk-e? A kártyajátékok ismerete a műveltség, és egy csoporthoz való tartozás kifejezésére is szolgált. Ennek bizonyítéka egy idézet, amely így szól: „Ha új képviselő kerül föl a klubba, aki a nyájas meghívásra: Nem ülsz le negyediknek? - azt válaszolja - nem tudok tarokkozni, méltó fölháborodással förmednek rá: Hát akkor hogyan választottak meg képviselőnek?” (Jókai Mór 1898¹) Az idézetből kitűnik, hogy a társasági életben való részvétel elengedhetetlen követelménye volt a játék ismerete.

Honnan tudhatja ma az olvasó, vagy a kutató, hogy mit is jelentettek a Jókai műveiben szereplő kártyaműszavak, kifejezések? Ebben a munkában a nemrégiben megjelent Jókai szótár nyújthat segítséget, hiszen Jókai Mór életművének vizsgálata – ebből az egy szempontból is – rendkívül nagy feladat lenne. Az egyes írók szókészletét bemutató szótárak számba veszik az írói életműben szereplő valamennyi szót és kifejezést közvetlen szövegkörnyezetükkel együtt, és az értelmezésüket is megadják.

¹ <http://www.infoera.hu/kartya/tarokk.shtml>

Ilyen jellegű szótár elkészítésének ötletét Tolnai Vilmos² szerint már Jókai életében felvették, de erre vonatkozó első felhívás 1917-ben a Magyar Nyelvőr című folyóiratban jelent meg Somogyi Géza ötlete alapján. Bár ehhez a törekvéshez képest ez a szótár korántsem teljes, ahogy azt a szótárírók a bevezetőben tisztázzák, hiszen mindenekelőtt az a fő cél, hogy „... a két kötet betűrendes szótár formájában magyarázza a jelen Jókai–kiadás sorozatába felvett műveknek azokat a szavait, amelyek a mai irodalmi és köznyelvünkben ismeretlenek vagy szokatlanok. Ezek mindenekelőtt az idegen szavak és kifejezések, továbbá a népnyelvi és tájnyelvi, a régies és elavult szavak, bizonyos tudományágak, szakmák, foglalkozások, tevékenységi körök, társadalmi csoportok jellegzetes szó- és kifejezéskészletének elemei (pl. jogi szakkifejezések, kártyaműszók, diáknyelvi, tolvajnyelvi, stb. szavak.)”³ ismertetését elvégezzék.

A szótár 22715 szócikket tartalmaz, ezek közül válogattam ki azokat, melyek a kártyával kapcsolatosak. 178 szócikk tartozik ehhez a témakörhöz. Saját gyűjtésem arra terjedt ki, hogy a kártyaműszavakat, kifejezéseket rendszereztem, megnéztem például, hogy mely nyelvből került át a magyar kártyanyelvbe az adott kifejezés, majd megvizsgáltam, hogy a mai szókincsben melyik él még, vagy ha már nem azt használják, akkor az adott műszó miért tűnt el, van-e helyette más, vagy ma már elavult szónak számít. Ez az eset például akkor állhat fenn, ha az adott játékot már nem ismerik, és a játékkal együtt eltűnt a rá vonatkozó szókészlet is. Kigyűjtöttem azokat a szavakat és kifejezéseket, melyek nemcsak egy bizonyos játékkal kapcsolatosak, hanem magára a játékra, játékosokra vonatkoznak. Értem ezen az olyan szavakat, mint például az *achartista*, mely *nem kártyázó személyt* jelent; vagy az *altehrwürdig* szó, mely *tiszteletre méltóan öreg, agyonhasznált kártya* értelemben is használatos volt Jókainál. Ezen kívül két Jókai regényt – *A lélekidomár*⁴ és az *Egy magyar nábob*⁵ – is megnéztem a kártyaműszavak tekintetében, de a szótár anyagától

² vö. Tolnai Vilmos: *Jókai és a magyar nyelv*: MNy.21 (1925): 85-100.

³ *Jókai-szótár*, szerk: Balázs Géza, P. Eöry Vilma, Kiss Gábor, J. Soltész Katalin, T. Somogyi Magda. Bp., Unikornis Kiadó.

⁴ Jókai Mór: *A lélekidomár*, Bp., 1981.

⁵ Jókai Mór: *Egy magyar nábob*, Bp., 1962.

alig tapasztalható eltérés, mivel a szakszavak nagy része idegen eredetű, ezért a különbség elenyésző.

A szóanyagban természetesen szerepel a különböző kártyajátékok neve. Meglepően sok, 23 kártyajátékot említ meg az író műveiben. Ezek a játékok mind eredetüket, mind szabályaikat tekintve rendkívül színesek. A manapság közismert játékok is szerepelnek közöttük, de akadnak szépszámmal olyanok, melyeket vagy nem, vagy csupán név alapján ismerünk. A 23 játék a következő: *pikét*, *landsknecht*, a tréfás *orronverőcske*, *máriás*, melyet ma talonmáriásként, vagy ultiként emlegetnek, a *preferánsz*, a *nasi vasi*. A spanyol–francia eredetű *l'hombre*; a passziánsz egyik típusa, a *grand patience*, a már neve alapján is azonosítható; német eredetű játék a *halber zwelwe*, magyarosabban *halbercvelvi*, a *passziánsz*, *ferbli*, a *fáraó*, melynek Jókai idejében a francia kártyával játszott változatát ismerték, nem pedig a mostani magyar kártyával játszott változatát; a *bésigue* és a *commerce játék*. A *Czapári cvikk*, a *diabolka*, *écarté*, *durnyi*, a „kártyák királynője” (Jókai szerint), vagyis a *tarokk*, annak egy változata, a *paskevics*, melyet szintén tarokk kártyával játszottak, a *tartli*, a *trente et quaranté*, a *whist* és az *anzé et demie*. A játékokat magyar francia vagy tarokk–kártyával játszották. Természetesen a *tarokkot* és a *paskevicset* játszották tarokk-kártyával, a fontosabb magyar kártyával játszott játékok pedig például a *pikét*, *máriás*, *durnyi*, *preferánsz*, stb. A *Czapári–cvikket*, melyet szintén magyar kártyával játszottak, pedig úgy emlegeti Jókai, hogy ez az a játék, melyet nők is játszhattak. Ez a megjegyzés is mutatja, hogy a játékokra vonatkozó ismeretek között az is szerepelt, hogy milyen játékokat – főleg ha kártyáról van szó – játszhattak nők.

Az előbb felsorolt játékoknak a nagy része csak említés szinten van jelen. A legtöbb csupán a játék nevéből képzett ige. Például *whistből* a *whistezik*, *durnyiból* a *durnyizik*, *passziánszból* a *passziánszozik*. Két játék van, melyeknek szakszókincsét bővebben megismerhetjük a Jókai művek alapján: ez a kettő pedig a *ferbli* és természetesen a *tarokk*. A *tarokk* az a szinte már legendásnak mondható játék, mely Jókaival kapcsolatban általában eszünkbe jut. Hármás tarokk, vagy magyar tarokk néven is emlegetik, és a századforduló irodalmában is gyakran helyet kapott, sőt az akkortájt leghíresebb tarokkozó kompániát Ferraris Artúr festményen is

megörökítette. A kép Jókai Mór mellett Nedeczky Istvánt, Sváb Károlyt, és Tisza Kálmánt ábrázolja. Ezért nem csoda, hogy az összes kártyára vonatkozó kifejezések közül 21 foglalkozik a tarokkal. Ezek között fellelhetők a játék menetére, bemondásaira vonatkozó kifejezések, és a kártyalapok nevei. A mai elnevezésektől csupán egyetlen eltérést tapasztaltam, mégpedig a skíz esetében, hiszen ez a Jókai művekben *excuse* néven szerepel. A tarokk-kifejezésekre vonatkozólag még két apró megjegyzésem lenne: Az egyik az, hogy a szótár a honör kifejezést nem vette fel olyan értelemben, hogy a tarokk három kitüntetett lapja, az pedig elég valószínűtlen, hogy pont ez a kifejezés ne szerepelt volna. Jó lenne utánajárni, hogy vajon ez a jelentés nem szerepel-e valamelyik Jókai műben. A másik pedig valószínűleg egy tévedés, miszerint a szótárban az szerepel, hogy a tarokkban ütéssel elérhető pontszámként értelmezik a *harminchárom* szót, pedig a Lélekidomár című regényben a következő rész található: „Murcusnak elfogta Lándory a pagátját is, a huszonegyesét is, pedig tizenegy tarokkja volt. A játékot is elveszté harmincháromban.”⁶ Ugyanebben a regényben szerepel a harmincnégy kifejezés is, melyet a szótár nem vesz fel, pedig a Paskievics-féle húszas hívásos tarokkban elérhető pontszám harmincnégy, hiszen a három honör értéke darabonként (laponként) öt. Ez összesen tehát tizenötöt ér. A fennmaradó tizenkilenc tarokk egyet-egyet ér, vagyis ebből kiszámolható, hogy a tizenkilenc meg tizenöt az összesen harmincnégy. Ez viszont valóban az az érték, mely a tarokk négyen játszott változatában az ütéssel elérhető legmagasabb pontszám. A lélekidomár című regényben található eltéréseknek az lehet a magyarázata, hogy nem ugyanarról a típusú tarokról van szó. A Jókai-féle tarokkot hárman játszották, a Paskievics-féle tarokkot négyen, ezért lehetségesek eltérések.

A másik, szintén sokat emlegetett játék a *ferbli*. A *ferblire* vonatkozólag 14 szót találtam. A szavak többsége a mai napig használatos a ferbliben szakszóként. Ez alól kivételt képez a *májzli*, mely a *vizi*, vagyis a ferbliben a legkisebb tét egyik formája. A mai játékleírások ezt az egy szót nem ismerik, a többi használatban van. A kifejezések közül a német nyelvű *farbl geht vor* tűnt el, hiszen bár

⁶ Jókai Mór: *A lélekidomár*, Bp., 1981. 43.

a magyar kártyanyelv főként francia és német eredetű, a kifejezéseket, mondatokat nem őriztük meg.

A nem egy bizonyos játékra vonatkozó szavak és kifejezések közül is nagyon sokat ismerünk meg. Érdekes, hogy magára a kártyacsomagra, kártyalapokra is hat kifejezést használ Jókai. Ezek között ott van két rendkívül képi kifejezés: a *Szent Dávidné zsoldára* és a *Fortuna festett lapjai*. Ezek mellett szerepel a lapjelentésű *Blatt*, a *foliamentum*, a *brettl* és a *cartas pictas*. A csalásra, hamiskártyázásra is több kifejezés van. Ezek között található a francia eredetű *corrigier la fortune* kifejezés.

A hamiskártyás szó szinonimái a *kozák* és a *spiller*. A *gubellíroz* ige pedig az ellenfél lapjainak meglesését jelentette. A kártyaveszteség kifejezésére a következőket találtam: a *bukti*, mely két jelentésben szerepel, egyszer jelenti az elvesztett játszmat, másodsor pedig a vesztéskor fizetett összeget. Emellett a *bakala* balszerencse jelentésben, a katasztrófa pedig kártyaveszteség jelentésben is feltűnik.

Magáról a kártyákról, mármint a francia és magyar kártya lapjairól a következők derültek ki: A francia kártya négy színe ma is természetesen ugyanúgy használatos. A figurás lapok közül pedig a bubi az, melynek a német eredetű neve a *Knabe* is szerepel. Érdekes, hogy a magyar kártya lapjainak esetében a maitól eltérő kifejezéseket is találunk. Megjelenik a *kettős*, és a *csali* alsó jelentésben, a *kétszem*, *disznó* és a *túz* pedig ász jelentésben. A cseh filek szóból származó *filkó* is szerepel. A felső és a filkó is él a mai magyar kártyanyelvben. Az elnevezésben szereplő eltérések magyarázata az, hogy a ma úgynevezett magyar kártya valójában német eredetű, és harminchat lapból állt. Az alsó, felső, király elnevezés létezik Fabó Bertalan⁷ szerint már a tizenötödik században. Az ász későbbi fejlemény. Azok a szavak, melyek az ász megnevezésére szolgálnak Jókainál a következőképpen kerülhettek a magyar nyelvbe: A *disznó* kifejezés a németből jön, a szerencsével kapcsolatba hozhatóan. Ismeretes a „disznó szerencséje van” kifejezés is. Az ász pedig nagyon sok játékban jó lap, így kapcsolódhatott össze a két szó. A többi elnevezés már bonyolultabban eredeztethető. „Egy koczkával legkisebb dobás: az

⁷ vö: Fabó Bertalan: *A magyar kártya*: MNy.1 (1905): 266-7.

egy (franciául: *as*, a latin *assis*ból); két koczkával az egy-egy, amit a német *zwei augen*-nak nevez, vagy a görög-latin *dyas* után az ófelnémetben *dus*-nak, a középfelnémetben *tus*-nak, később *taus*, *daus*-nak nevezett. Ami a koczkavetésnél legkisebb volt, az lett a kártyában a legnagyobb: a franciáknál az *as*, a németeknél a *daus*, a magyarban pedig a *zwei augen*-nak megfelelően: a *kétszem*. A kfn. *tus* is átkerült a magyarba: *túz* alakban.⁸ A *túz* ászként való használatára szóösszetételben is van példa, mint például a *makk-túz*. Tehát a *disznó*, a *túz*, és a *kétszem* német eredetű kifejezések még használatosak voltak – az ász mellett – Jókai idején, de ma már csak a francia eredetű ász szó használatos.

Összefoglalóan talán annyit mondhatnék, hogy a főként francia és német eredetű magyar nyelvű kártyanyelv megismeréséhez nagy segítséget nyújthatnak a szépirodalmi művek. A kártyajátékok története is végigkövethető lehetne olyan szerzők művei által, akik maguk is ismerték és szerették a játékokat. Nem csak Jókai értendő itt, hiszen akár Bessenyei *A filozófus* című művéig is visszamehetünk, ahol szintén megjelennek a kártyanyelv elemei. A társadalom azon rétegeit bemutató művek segítségével, melyek életéhez, létformájához hozzá tartozott a játék ismerete és szeretete, meg lehetne vizsgálni kártyanyelvünk alakulását, fejlődését.

⁸ i.m.: 267.

AZ ESZTERHÁZY KÉPTÁR A MAGYAR FŐVÁROSBAN
*Adalékok a magyarországi művészeti intézményrendszer
kialakulásához*

A nemzeti művészet óhajtása

A XVIII. század végéig Magyarországon nem okozott problémát, hogy a vizuális kultúra szakintézményei – amelyek az egész birodalom művészeti igényeinek kielégítésére szolgáltak – Bécsben koncentráálódtak. A császárvárosban ekkorra kialakult az az összefüggő rendszer, amely a képzőművészeti élet klasszikus alapjait képezi. Néhány évtized alatt magánkezdeményezésből nagyformátumú állami intézménnyé fejlődött a Vereinigte Akademie der bildenden Künste, a művészeti oktatás legkeletebbre fekvő állomása.¹ Az akadémia, mint hivatalos fórum keretein belül 1774-től rendszeressé váltak az időszaki kortárs kiállítások, ahol a birodalom művészei – köztük a magyarok is – lehetőséget kaptak alkotásaik bemutatására.² Kiegészítette ezt a császári gyűjteményekből kialakított állandó képtár a Belvedere-ben, amelyet 1790-ben II. József adott át a nyilvánosságnak.³ Mindezt egyre szélesebben vette körül a magángyűjtemények és műkereskedések hálózata.

De a XVIII.–XIX. század fordulója változásokat hozott. A napóleoni háborúk idején Európában megszületett a modern nemzeti gondolat, és talán egyetlen politikai eszme sem volt olyan eleven és közvetlen hatással a művészetre mint ez. A nagy múltú művészettel rendelkező népek romantikus hevülettel figyeltek fel sajátosságaira, ezek tudatos ápolása új törekvés a

¹ WAGNER 1967.; KELLER 1993.

² DOMÁNSZKY, 2001., 10.

³ A Belvederében kialakított képtár a Kunsthistorisches Museum elődje. PROHASKA 1991.

világművészetben. Az elmaradottabb országokban – így a monarchia perifériáin is – megkezdődik az önálló művészeti élet alapjainak lerakása, ami elsősorban a helyi intézményrendszer kialakítását jelenti. A művészet meghonosítása e régióban összekapcsolódott a nemzeti iskola kialakításának vágyával, ami befolyásolta a gyűjteményfejlesztés irányát is.

Pesten – Bécs gátló törekvései ellenére – megindult a birodalom második centrumának kiépülése, és néhány évtized alatt kialakult egy modern világváros, ahol az ország kulturális élete összpontosult. E mozgalomszerű folyamat része volt az Eszterházy Képtár Bécsből a magyar fővárosba való áthelyezése, mert mint Ormós Zsigmond, kortárs szakértő írta 1860-ban: „...Most már a műcsarnokok, múzeumok másodrendű fővárosokban is a szükségesek közé tartoznak.”⁴ De az esztétikai értéket előtérbe helyező, egyetemes képzőművészeti közgyűjtemény céltudatos kialakítását a gazdasági, jogi és politikai nehézségeken túl sajátos módon a nemzeti művészet megteremtésének vágya is háttérbe szorította. Ha nem kerül Magyarországra az Eszterházy hercegek gyűjteménye, ma talán nem lenne olyan Szépművészeti Múzeumunk, amely Kelet-közép Európában egyedülálló anyaggal bír. A Képtár megszerzéséért zajló küzdelem is inkább politikai mozgalom volt, a Béccsel folytatott rivalizálás egyik tényezője, semmint a szépség igénylése. Dolgozatomban azt a folyamatot vizsgálom, hogyan lett a Képtár kiszakítva a császárvárosból és hogyan illeszkedett Pest-Buda bontakozó művészeti életébe, hogyan járult hozzá a Bécshez képest százados késséssel kialakuló művészeti intézményrendszer teljessé tételéhez Pesten.

Itt kell feltenni azt a kérdést, hogy mit tartott a kor embere egy képtár funkciójának? Az akadémiai szellemű elvárások szerint egy képtár elsősorban a művészeti oktatás eszköze.⁵ A közönség ízlésének emelése ugyancsak feladata, de erre a kortárs kiállításokon bemutatott műalkotásokat is alkalmasnak vélték. Ám az 1840-es

⁴ ORMÓS, 1960. máj. 18., 13.; ORMÓS 1865., 13.

⁵ A XVIII. század végétől tervezeteket állítottak össze a magyar képzőművészeti akadémia megszervezésére, amelyek a hazán belüli tanulás fő akadályának a kvalitásos műgyűjtemények hiányát jelölték meg. (Vö: RABINOVSKY 1951.) Az 1818-ban megnyílt távoli Bruckenthal Múzeum – bárha számoltak vele –, a kisebb magángalériák e problémát nem oldhatták meg.

években rendszeressé váló tárlatok láttán az a nézet alakult ki, hogy csak a régi iskolák műveit lehet „...ízlésfinomító gyanánt tekinteni, tisztelni”.⁶ E gyakorlatias elvárások szellemiekkel is kiegészültek, Keleti Gusztáv szerint – a felvilágosodás még ekkor is élő ideái értelmében – a műélvezet hatása egyenrangú a vallás jótékonyásával, erkölcsnemesítő képességével, így az egész társadalom erkölcsi emelkedését szolgálja. De Keleti úgy véli, hogy a kortárs művészet hanyatlik, mivel egy ideje túlságosan birtokba vette a tudomány, és elveszett a művészet ösztönös élvezetének képessége. Gottfried Semperre hivatkozva állítja, hogy a közönséget meg kell tanítani erre, és ez csak szoborcsarnokok és közképtárak által lehetséges.⁷

Csak a század végére bontakozik ki az utolérési komplexustól serkentett budapesti értelmiség előtt egy új felismerés: az egyetemes képtár a nemzeti reprezentáció eszköze, egy rangos gyűjtemény a világ előtt az ország fejlettségének, gazdagságának, műveltségének látványos bizonyítéka.⁸

A magyar művészeti szakintézmények kialakulása

Képzőművészeti intézményeink egymást feltételező rendszere – az akadémia, a kortárs kiállítás, és az egyetemes képtár – magánérőből, közadakozásból jött létre, uralkodói támogatás nélkül – sőt ellenére –, mert „jókora idő óta azon helyzetben van nemzetünk, hogy tudományos, művészeti s emberiségi intézeteinket önmagunk és mintegy alulról megalkotni kényszerülünk...”⁹. Elsőként a rendszeres kortárs kiállítások jelentek meg Pesten, amelyeket megszervezni ugyan lényegesen egyszerűbb volt, mint egy drágán működő, képzett szakembereket igénylő akadémiát, azonban a gyér hazai művészgárda ezt sem tudta felvállalni. A nemzeti intelligencia nagyszerű reformkori nemzedéke, néhány ifjú politikus, közéleti személyiség teremtette meg, a huszonekét éves jogász, Trefort

⁶ VAHOT Imre: *Az ideai műkiállítás*, Pesti Divatlap, 1844. Nyárhó 4. h., 125.

⁷ KELETI 1868., 622–636.

⁸ PULSZKY 1875.; LÁBÁN 1914., 218–241.

⁹ ORMÓS 1860. máj. 23.

Ágoston – későbbi híres kultuszminiszter – kezdeményezésére 1839-ben. 1840-ben rendezték meg az első pesti „műkitételt”, a müncheni Kunstverein mintájára megszervezett Pesti Műegylet keretein belül.¹⁰ Az évenként, majd havonta rendszeresen jelentkező műegyleti kiállításoktól számíthatjuk Magyarországon a képzőművészet polgárosodását, a nyilvános művészeti élet kezdetét. E tárlatok kizárólag élő, kortárs mestereket mutattak be, és mivel rövidesen az európai műegyleti hálózat részeként harminc külföldi műegylettel álltak cserekapcsolatban, ekkortól Pesten látható volt mi a kommersziális képzőművészeti divat állása Európában.¹¹

Jóval később, 1871-ben született meg a magyar képzőművészeti felsőoktatás fóruma, a Mintarajztanoda, (majd Képzőművészeti Akadémia). Ennek impozáns épülete és a mellette lévő első Múcsarnok 1877-ben a Képzőművészeti Társulat tagjainak áldozatkészségéből épült fel a Sugár úton. Bár a két esemény között közvetlen összefüggés nincs, ugyancsak 1871-ben került sor az Eszterházy Képtár megvásárlására, amivel az ország központi egyetemes képtára is megszületett. A magyar állami képtár – eltérően a nagy európai uralkodói alapítású közgyűjteményektől, (Angliát kivéve) – magángyűjteményekből – adományokból fejlődött ki. Az adományokat kiegészítő állami vásárlásokra csak 1867 után került sor, így jelképesen az 1871-es dátumhoz köthetjük művészeti intézményeink kiteljesedését. Ekkortól érzékelhető az egyetemes művészet és a nemzeti művészet összefüggésének helyes irányba forduló felfogása, és ekkortól a magyar művésznövendék minden fórumot megtalált hazájában, amit egy sikeres művészpálya feltételének tartott a korszellem.

Az állami képtár kialakulásának első szakasza

Az már a század elejétől nyilvánvaló volt, hogy „...a különféle magángyűjtemények, még ha nyilvánosak is, nem képesek sem a nemzeti, sem a társadalmi feladatok megoldását kellően elősegíteni, tehát közgyűjteményekre, mégpedig országos gyűjteményekre van

¹⁰ SZVOBODA 1980., 281–337.

¹¹ SZVOBODA DOMÁNSZKY 1994.

szükség. „A 19. század elején megkezdődött ... a nemzeti, főként a nemesi múlt hagyományainak feltárása, számbavétele. Gyűjteményeink ezután elsősorban hazai emlékekkel gyarapodtak, vagy kifejezetten ezek őrzésére hozták létre őket. ... A gyűjtemények feladata is megváltozott. Hagyományőrzés, kultúramentés, a nemzeti öntudat megalapozása, a nemzet kulturális örökségének demonstrálása lett a fő feladatuk.”¹² A József nádor által 1808-ban megszervezett Nemzeti Múzeum¹³ pontosan a fenti szerepre volt szabva, a szélesebb látókörű gyűjtés nem merült fel. Az, hogy kizárólag a nemzeti vonatkozású emlékekre koncentrált, a kontinens múzeumai között egyedülálló volt.¹⁴ Mikor Széchenyi Ferenc gróf könyvtárát 1802-ben a nemzetnek ajándékozta, abba – amint az könyvtáraknál mindenkor szokásos volt – néhány festmény is tartozott, amelyek nem keltettek túl nagy érdeklődést. A Nemzeti Múzeum megalapítása után ezek ide kerültek mint a magyar állami képvagyon első darabjai. Számuk igen lassan növekedett, 1816-ban is csak tizennégy volt.¹⁵ A magyar múzeumügy kezdetben erősen régészeti érdeklődésű, a műgyűjtemény a könyvtár, a régiségtár és a természettudományi tárgyak mellett kapott helyet, ami már eleve határokat szabott minden igénynek, amely egy nagyobb szabású képtár kialakítását célozta volna.

Az első komolyabb gyarapodás a reformkor indulásakor az a híres eset, amikor a magyarán szólva szegényes képállományt már szégyellte az ország, és 1825-ben, országgyűlési jóváhagyással, közadakozásból megrendelték Peter Krafft (1780–1856): *Zrínyi kirohanása és I. Ferenc császár magyar királlyá koronázása* című képeit. Valójában ezt sem „hazánkfia” kezdeményezte, a terv

¹² BÉNYEI 1985., 11., 14.

¹³ A köztudatban a Nemzeti Múzeum alapítása – tévesen – összekötődik a Széchenyi Könyvtár alapításával. (Magyar Képzőművész, 1864. 27.; Magyar Nemzeti Múzeum 1896; Magyar Nemzeti Múzeum 1902., stb.) A tévedésre Berlász Jenő már felhívta a figyelmet (BERLÁSZ 1981., 171., 88.), ennek ellenére a Nemzeti Múzeumot ismertető modern díszműben is így szerepel (Magyar Nemzeti Múzeum 1992, 6.). A múzeumot, amely, „a nemzetnek nemcsak szellemi, de anyagi kultúráját is hivatott feltárni”, József nádor alapította. Ő készítette elő és fogadtatta el az országgyűléssel a múzeumról szóló törvényt. (1808, VIII. tc.)

¹⁴ BERLÁSZ 1981., 75.

¹⁵ LIGETI 1870., 4.

sugalmazója maga Palatinus volt.¹⁶ A képek hatalmasra sikeredtek, és elhelyezésük rengeteg problémát okozott a múzeum ideiglenes helyiségeiben. Nem kis mértékben ez az esetleges mozzanat készítette a tekintetes karokat és rendeket arra, hogy az 1832–36-os országgyűlésen félmilliót szavazzanak meg egy állandó múzeum építésére, ahová már tágas, szakmailag megfelelő képtártermek is kerülhettek.¹⁷

A képtár fejlődésének következő lépése a Jankovich gyűjtemény megvásárlása volt 1832-ben, amellyel kb. hatvan régi külföldi festmény is került a múzeumba. Majd 1836-ban Pyrker János László egri érsek ajándékozta a nemzetnek a százkilencvenkét darabból álló, főleg velencei pátriárka korában, 1820–27 között vásárolt képtárát. Ezek – mint ismeretes – elsősorban a régi olasz iskola művei voltak, köztük néhány tájképpel, az Itáliában alkotó, európai hírnévre vergődött id. Markó Károlytól. (1791–1860).¹⁸ Vagyis az eredeti programtól eltérve, az idők során javarész külföldi iskolák produktumai kerültek a múzeumba, így az egyetlen magyar közgyűjtemény különös együttessé alakult. Amint azt Louis Viardot francia utazó találóan megállapította, egyesítette magában a „British Múzeum és a National Gallery” funkcióját.¹⁹

Mikor 1843-ban a nádor Kubinyi Ágostont nevezte ki a Nemzeti Múzeum igazgatójává²⁰ az egyébként természettudományos érdeklődésű jogász nagy eréllyel fogott a képzőművészeti rész tudatos fejlesztéséhez. Az újonnan elkészült múzeumépületbe (az épület hivatalos megnyitása előtt) a Pyrker Képtárát szállíttatta be elsőként Egerből, 1844 július 19-én, és a várva várt anyagot ideiglenes felállításban azonnal a szakértők rendelkezésére bocsátotta. „Ez volt az első, az ország szívében a festők és a közönség elé került valódi értékkel bíró, ízlést fejlesztő gyűjtemény.”²¹ Ám e lépéssel láthatóvá vált, hogy az eddig főleg

¹⁶ Peter Krafft: *Zrinyi kirohanása Szigetvárból*, 1825, o. v. 455x645 cm, j.j.l.: „Krafft, Wien 1825”. Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 137., letét a Magyar Nemzeti Galériában; *J. Ferenc megkoronázása*, 1826(!) o. v. 354x641 cm, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz.: 617, letét a Szépművészeti Múzeumban.

¹⁷ 1832/36 XXXVII. tc., XXXVIII. tc. Magyar Nemzeti Múzeum 1896, 40.

¹⁸ PIGLER 1967., 5.

¹⁹ VIARDOT 1860.; HANKIS 1928., 276.

²⁰ NENDTVICH 1876.

²¹ FEJŐS 1957., 37.

önkéntes adakozásból, koncepció nélkül összegyűlt múzeumi képtár javarészt idegen műveket tartalmaz. Ez megdöbbentette a pesti közvéleményt, és hiába rendelkezett a kollekció magas kvalitással, sokak számára elfogadhatatlan volt. Ismét leszögezték tehát, az intézmény „...legelső feladata: nemzeti irányban hatni.”²² Ez készítette Kubinyit koncepciózus gyűjteményfejlesztő lépésére, amikor társadalmi mozgalmat indított a Nemzeti Képcsarnok megalakítására és támogatására, ahol kizárólag magyar mesterek alkotásait kívánták elhelyezni. Ezzel Kubinyi karakteresen elválasztotta a múzeum szépművészeti gyűjteményének két fő ágát, a bel- és külföldi anyagot, ami által tudományos távlatot adott a további fejlődésnek.

A rövidesen bekövetkező szabadságharc idején egy újabb, nagy értékű – ismétcsak egyetemes érdekességű – gyarapodás történt. 1848 novemberében a Kossuth vezette pénzügyminisztérium felszólította Kubinyi Ágostont, hogy vizsgáljon meg egy, a Budavári Palota nádori gyűjteményéhez tartozó, a kamaraelnöki lakásban kallódó képkollekciót. A festmények eredetileg a bécsi császári gyűjteményből származtak, amelyet kiegészítettek József nádor vásárlásai. A hetvenhat darab, a modern kutatások szerint rendkívül értékes, régi külföldi mesterektől származó alkotás a múzeumigazgató véleménye alapján a Nemzeti Múzeumba került.²³ Ezzel az intézkedéssel a magyar közgyűjtemény-fejlesztés első, spontán korszaka lezárult.

A múzeumban az abszolutizmus idején sokasodtak a bajok, amelyet néhány ad hoc intézkedés, csekély császári adomány nem oldhatott meg. Az áldatlan személyzeti és anyagi helyzet feltételezésünk szerint mindenképpen közrejátszott abban, hogy 1855-56-ban a magyar múzeumügy egy rendkívüli lehetőséget szalasztott el. Ekkor került árverezésre a Budavári Palota további képanyaga.²⁴ Az 1849 óta gondviselés nélkül maradt több mint hatszáz darabos egyetemes képgyűjtemény minőség tekintetében – császári gyűjtemény lévén – rendkívül magas színvonalú volt, és a régi mesterek mellett számos külföldi kortárs képet, valamint

²² LIGETI 1870.

²³ GARAS 1968.

²⁴ GARAS 1969.

magyar alkotást is tartalmazott. Elkieserítő elgondolni, milyen eredményt adhatott volna a két kollekció egyesítése. Kétségkívül igen szerencsétlen időben történt a hirtelen elidegenítés, minden komoly szakember, aki értett volna a művekhez egytől-egyig emigrációban, börtönben volt, vagy visszavonultan élt. De a fő ok talán az, hogy a nemzeti művészetben túl még mindig nem figyeltek igazán másra.

Az Eszterházy Képtár áthelyezésének előzményei

Az Eszterházy Képtárról mint a magyar műkincsállomány részéről elsőként Kazinczy Ferenc tesz említést 1812-ben, a sajtóban megjelent rövid, de alapvető írásában, (a Képtár első, Joseph Fischer által összeállított laxenburgi katalógusának megjelenésével egyidőben). A világi alkotások tárgyalását Kazinczy így kezdi. „1.) Herczeg Eszterháznak gazdag Galleriáját: a' ki Bétsbe felmegyen és a' Mesterséget szereti, vétkezik, ha tekintetbe nem vészi.”²⁵ A Képtár elhelyezésének kérdése a mestert nem foglalkoztatta, természetes volt számára, hogy a gyűjteményt – rangjához illően – a birodalom fővárosában tartja tulajdonosa.

Azzal a vélekedéssel, hogy a Képtár Pesten is lehetne, 1817-ben találkozni először. A Tudományos Gyűjteményben jelent meg ekkor egy cikk az Eszterházy galériáról, amely így végződik: „Kár, hogy Hazánk, Pest városa nem dicsekedhetik ezen dicső Intézettel! – Ő Herczegsége nevének halhatatlanítására!”²⁶ A Képtár iránti növekvő figyelem bizonyítéka, hogy a pesti sajtó hírül adja

²⁵ KAZINCZY 1812.

²⁶ „A képtár...Eszterházy nyári palotájában, volt Kaunitz házban Maria hilf külső városában található. Negyedrésze Kollowrath prágai gyűjteményéből való, hozzájárulnak az egykor Laxenburgban levők, Pottendorfban, s más hercegi jószágokban elosztva voltak. ...11 szobában vannak, a fő iskolák szerint elrendezve, minden mester darabjai együtt. ...A réz és kézirajzok 3 szobában, 500 kötetben... ezek is iskolák s mesterek szerint összerendezve, hogy tanulmányozhatók legyenek. A könyvtár és az ásványtár a földszinten van. Igazgató Joseph Fischer, ...a képosztály gondviselője Rothmüller Antal, a könyvtáré Gáll, nevezetes poéta, az ásványé Schmidt. A 'mesterséget gyakorlóknak' (festőknek) írásbeli engedéllyel minden nap, a közönségnek hetente kétszer van nyitva.” *Tudományos Gyűjtemény*, 1817. VII. köt., 141. A Képtár a bécsi közönség előtt is kevésbé ismert még ekkor, éppen ezért itt is jelent meg róla ismertető, amely a látogathatóságra is felhívta a figyelmet: Fürstlich Esterhazysche Kunstsammlung in Wien. Wiener allgemeine Theaterzeitung, 1818. febr. 26. 97.

katalógusának újabb és újabb megjelenését. A megpendített gondolat úgy tűnik a továbbiakban is hat. Balkay Pál festő írja 1819-ben: „Eszterházy Miklós Hertzegnek ritka szépségű s gazdagságú Kép Gyűjteménye van, de fájdalom, nem Hazánkban, Béts városában olly helyen tartja, ahol különben sintsz semmi szűke a remek kép darabok látásának, és a tsinos mesterség ebbéli előmenetelének.”²⁷ Rothkrepf (Mátrai) Gábor lapjában, a *Regélő*-ben 1836-ban olvasni először a hazai közönségnek szánt tájékoztatót a Képtár darabjairól, a művésznevek is fel vannak sorolva, ám az áthelyezéséről nem esik szó.²⁸

Az első konkrét kérés akkor jelentkezik, amikor az 1832-36-os országgyűlés záróakkordjaként erőteljesen a magyar kultúra felé fordul a rendek figyelme. Zala megye²⁹ 1836 szeptemberében „azzal a kérelemmel fordult Eszterházy Pál herceghez, hogy bécsi Képtárát Pestre helyeztesse s a családi tulajdonjog fenntartásával a Nemzeti Múzeummal egyesítse.” De Pál herceg úgy ítélte meg, hogy „...a majorátus részéről az elgondolt múzeum felállításánál, hasonlóképpen más főrangúakhoz, úgyis többoldalú hozzájárulás történt...”, ezért az aktuális kérést elutasította, és azt a parancsot adta, hogy ha ez a tárgy még egyszer a nyilvánosság előtt szóba kerül, „hallgatással mellőzendő”.³⁰ Ez a döntés kétségkívül nem végleges elutasítás. Ugyanis az átadásnak jogi akadályai is voltak. Az apa, Miklós herceg és a fiú, Pál herceg között 1816 április 10-én Londonban kötött szerződés értelmében a Képtár, a rézmetszet- és a kézírás-gyűjtemény, az ásványgyűjtemény és a könyvtár átadattak a majoratusnak, (azaz a hitbizománynak),³¹ ez pedig kötöttségekkel járt.

²⁷ BALKAY 1819.; ENTZ 1937.

²⁸ *Élet történet. Az Esterházyak, Regélő*, 1836. jan. 3., 5.

²⁹ A megye követői ekkor Deák Ferenc és Hertelendy Károly. A kérelem írásos nyoma eddig nem került elő, de valószínűsíthető, hogy – nádori engedéllyel – ők voltak a kezdeményezők.

³⁰ MELLER 1915., LXX., 170., nr. 679. A képtár történetét lásd MELLER Simon monográfiájában. Elsősorban az ő munkájában közölt forrásanyagra támaszkodtam, mivel az Eszterházy levéltár idézett tételei jelenleg nem fellelhetők.

³¹ MELLER 1915., 163., nr. 638.

Ezek után a pesti művészeti élet hirtelen nekilendül, köszönhetően a meginduló nyilvános tárlatoknak. Novák Dániel akadémiai végzettségű „műtész” az 1840-es évek elején Bécsben látva a mintegy nyolcszáz „választott darabból” álló Galériát, így nyilatkozik: „E műszám pontig elegendő volna egy nemzeti képtár megalapítására Pesten, ahonnan azután tudományos műveltségű idegen utazók is megelégedve lépnének ki.”³² E kiváló képzettségű szakember érdeklődési körében nagy szerepet kapott az egyetemés művészet, amivel akkoriban Magyarországon még senki sem foglalkozott. Tragédiába torkollt pályafutása igazolja azt a vélelmet, hogy még nem jött el az idő Pesten arra, hogy az egyetemes művészetet önmagáért igényelje a közönség. Szűklátókörűség és provincializmus társult a nemzeti művészet serkentése mellé, a progresszív politikai célok paradox módon ártottak is a művészeti élet teljességének.

Más szempontot vet fel Gorove István 1841-ben. Ekkoriban a bécsi akadémiaira jelentkezők, vagyis a művészpályára igyekvők száma számottevően megnövekszik. Gorove az Eszterházy Képtárat végigjárva a *Pesti Hírlapban* megjelent cikkében sajnálkozik, hogy a magyar tehetségek csak akkor léphetnek túl a középszerűségen, ha módjuk van utazni, mert a hazában nem látnak igazi műalkotásokat. „...mint hazafi, fájdalmas kebellem hagytam el e képtárt. Vagy talán nem bírt volna hazánk eddigelé illő helyet nyújtani e gazdag, e régi gyűjteménynek?” – teszi fel a kérdést. Hát nem. A hatalmas, világhírű együttes működtetéséhez nagy anyagi erő, megfelelő szakembergárda és megfelelő hely kellett volna, ennek biztosítását pedig senki sem érezte feladatának. Pedig Kossuth Lajos szerkesztői megjegyzése a lapszálon azt tanúsítja, hogy a herceg gyűjteményére már ekkor úgy tekintenek, mint nemzeti tulajdonra: „Ugy hisszük Gorove úr ez ohajtásban a nemzet ohajtását mondta ki, és a nemes herceg, kiről szó vagyon, sokkal inkább hazafi, mintsem a nemzet ohajtását a Themse partján is meg nem értené. – Bécsnek számos műgyűjteményei egy kis csorbácskát könnyen elbírnak, Pestnek még csak egy illy képtára sincs. – De lesz, nem lehet nem remélnünk, hogy újon épülő museumunknak lesz egy szép osztálya melyet az

³² NOVÁK Dániel: *A bécsi császári képgaléria, Hasznos Mulatságok*, 1841. máj. 26., 165.; máj. 29. 171. Közli: TIMÁR 1989. 21–51.

„Eszterházy Képtár” -nak nevezendünk: vagy a „mihez még egy más ohajtás is csatlakozik – lesz Pesten egy Eszterházy palota, s annak egyik ágában a ’bécsi képtár’ a hercegi házigazda liberalitása által a magyar hon élvezetének megnyissa.”³³ Erre nézve a Gorove cikk még egy fontos adalékot tartalmaz: „...van mód benne (az áthelyezésnek), mondják e hatalmas hazafinak nyilatkozása szerint talán remélnünk nem tilos.” Tehát az 1836-os elutasítás után a herceg nyilvánosan az országnak ígérte gyűjteményét, amire a Pyrker-kollekció 1844-es pesti megjelenése kapcsán ismét célozgatnak. Vahot Imre úgy értesült, „...Halljuk, hogy Eszterházy herczeg is a nemzeti múzeumnak ajándékozandja bécsi képtárát...”³⁴ Kubinyi Ágoston ekkor „... nádori engedéllyel Pál herceghez fordult, és gyűjteménye egy részének átengedését kérte a múzeumnak”³⁵. De a herceg számára a Nemzeti Múzeum zilált viszonyai nem voltak megnyugtatóak a nagy értékű kollekció kezelésére, így ismételten elhárította a kérést.

1846-ban, a Pyrker Képtár hivatalos-ünnepélyes megnyitója alkalmával az *Életképek* felveti: „E gyűjtemény (a Pyrker féle) egy szebb és nagyobb, a' nemzet méltóságához minden tekintetben illő képtárnak ... derék magva 's alapja.... De lehetetlen egyszersmind egy sóhajt nem áldozni azon már több ízben sikertelenül kijelentett forró váagnak: vajha a' dús Eszterházy képtár Bécs falai közül azon magyar haza keblére ültettetnék át, melly a' herczeg magas nemzetségének eszközököt adott illy nagyobb műkincs gyűjtésére!” E kitétel megmagyarázza, miért tekint a nemzet jogos tulajdonaként a kincsekre. A cikkíró utal arra is, hogy a pesti jogászok szívesen segítenének az áthelyezés jogi akadályainak elhárításában.³⁶ Rövidesen egy ijedten sejtelmes célzást olvashatunk egy bizonyos főúri képtárról, amely a „csödtömegeből kiszakasztva” a Nemzeti Múzeumba fog kerülni, mivel e gyűjtemény már évek óta a múzeumnak volt szentelve, így másnak arra többé igénye nem

³³ GOROVE 1841.

³⁴ Pesti Divatlap, 1844. Nyárutó 1. hetében, 147.

³⁵ Kubinyi Ágoston Gáll Györgynél, az Eszterházy könyv és képtár igazgatójánál sürgeti Eszterházy Pálhoz 1844 nov. 5-én intézett levelének elintézését, amelyben a Képtár egy részének átengedését kérelmezte. MOL, A Nemzeti Múzeum lajtroma I. 15/1845.

³⁶ A' Pyrkerféle képtár, *Életképek*, 1846. márc. 21., 384.

lehet!³⁷ Az ijedtség indoka talán, hogy a hercegi család anyagi helyzetének megingása a hatalmas értéket képviselő fejedelmi gyűjteményt is veszélybe sodorta. De sem hivatalos intézkedés, sem magánkezdeményezés nem történik az áthelyezés feltételeinek megteremtésére.³⁸ Kétségtelen, hogy e téren teljesen a herceg hazafiúi áldozatkészségére számít az ország, és ez nem is alaptalan. A birodalom területéről Prága esetét kell itt felemlíteni, amelyre évtizedekig hivatkoznak a magyar publicisták. A cseh főurak már 1796-ban megalakították a „Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde” nevű egyesületet, amely sok évtizeden át működött. Az egyesület egy jelentős egyetemes képtárat állított fel magánadományokból, és megnyitotta a közönségnek. Céljuk is figyelemreméltó volt: az ízlésfejlesztésen túl meg akarták akadályozni, hogy az értékes művek elhagyják Csehországot. A képtár a prágai Czernin palotában kapott 6 termet.³⁹

A reformkori felemlítés után az ügy elcsúszott, de Kubinyi nem tett le a hercegi Képtár megszerzéséről. Tudatában volt annak, hogy a múzeumi képanyag összetettségét meg kell őrizni a Nemzeti Képcsarnok dominanciájával szemben. Eszterházyval való

³⁷ *Életképek*, 1846. ápr. 4., 447. Az említett ígéret nyomát nem sikerült meglelni, de az 1841-es Gorove és az 1844-es Vahot féle utalás arra enged következtetni, hogy volt ilyen.

³⁸ Az Eszterházy Képtár megszerzésén túl lett volna más lehetőség is arra, hogy pótolják a hiányzó képtárat, de ehhez mind az anyagi, mind a személyi feltételek hiányoztak. Míg a bécsi Képtár áthelyezésének igénye fel-felbukkan, azzal csak a század második felében találkoztam, hogy valaki a közvéleményhez fordul egy önálló egyetemes képtár megalapítása érdekében. Pedig ekkor még jól lehetett volna vásárolni. A sajtóban évtizedeken át jelent meg híradás egy-egy kül- vagy belföldi árverésről. Példaképp említem Fesch bíboros gyűjteményének római árverését „...Holbein, Huzsum, Teniers, Dackhuysen, Rembrandt, van der Welde, Wawerwen, Snyders, Steen, Rubens, van Dyck, Ruysdael, Raphael, Leonardo, Guido, Tiziano, Wateau, Sarto, G. Romano, Albani, Carracci, Angelico, K. Greuze, Poussin” (sic!) műveiből. „Jó lenne vásárolni a Nemzeti Múzeumnak!” figyelmeztet a *Honderű*. (1844, 1. Télhó, 6.). 1846-ban kiállították Pesten Fabiani római herceg „híres és ritka arckép-gyűjteményét”, (művészarckép, önarckép, német, holland, francia, olasz iskolákból). A gyűjteményt akár egészben, akár iskolánként, a lehető legjutányosabb áron kínálta a tulajdonos Popovich János a Korona utcai Kern házban. (*Pesti Hirlap*, 1846, nov. 10., 315.) Ajándékozás is előfordult, amire kellő propagandával nagyobb kedvet lehetett volna gerjeszteni. Híres eset volt gr. Keglevich István adománya: Rafael (sic!) Bronzino: *Venus*, (SzM lt.: 163), ára 2000 arany. Megtiltotta a kép kijávitását, nehogy Leonardo da Vinci képének sorsára jusson, amit Kiss Bálint restaurált. (*VU*, 1863. jan. 22., 47.), vagy Muzslayné gr. Vigyázó Mária hagyatéka, Poussin: *Keresztelő János fővétele*. (LIGETI, 1870, nr. 78. v. o. 28" x23 1/4"; SzM, olasz, vagy francia iskola...) *VU*, 1863. dec. 20. 463.

³⁹ HOJDA 1991. 85-91.; Matthias PFAFFENBICHLER: *Der Verein der Museumsfreunde*, Das Wiener Modell und Zentraleuropa. Előadás 1997-ben, Párizs, Louvre.

kapcsolatát folyamatosan ápolta,⁴⁰ felkérésére a herceg közreműködött a Nemzeti Képcsarnokra való gyűjtés megszervezésében is, és maga is adományozott egy kisebb összeget.⁴¹ Ismeretesek Kubinyi fáradozásai a múzeum magyar portréanyagának fejlesztésében, – Miller Ferdinánd egykori Pantheum-tervezetének jegyében – amivel a legnehezebb időkben sem hagyott fel. 1850-ben a herceghez fordult, üljön modellt egy itt elhelyezendő arcképhez. A nagyúr ekkor még nem állt kötélnek, viszont küldött a múzeumnak egy Kupeczky művet, így ez az első festmény, amit átengedett magyar köztulajdonba.⁴² Portréja később, 1852-ben készült el, Kubinyi a Bécsben kiemelkedően sikeres – és kiemelkedően drága – Borsos Józsefet (1821–1883) bízta meg az elkészítéssel, akitől már rég szeretett volna egy művet a múzeum számára.⁴³ Ugyanakkor finoman felhívta a herceg figyelmét a festőnek az 1851-es pesti műegyleti tárlatban nagy sikert aratott *Báljé utáni reggel* c. képére, amit az meg is vásárolt, és elhelyezett Képtárában, így a mű később magyar köztulajdonba került.⁴⁴

⁴⁰ Kubinyi 1841-től alelnöke az Orvosok és Természetvizsgálók Vándoregyesületének, ahol a herceg 1847-ben Sopronban az elnöki tiszteletet töltött be. CHYZER 1890.

⁴¹ MELLER 1915. 177., nr. 694.

⁴² Kupeczky János: *Férfi képe*, o. v. 115,5x93,5 cm. Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 1050. FIGLER, 1967. 357. A képet 1850 márc. 27-én küldték el. MELLER 1815 181., nr. 703, 705. Ez nem az első adománya a hercegnek, 1847-ben 2 kortárs itáliai szobrot ajándékozott a Nemzeti Múzeumnak. CIFFKA 1999.

⁴³ *Eszterházy Pál herceg arcképe*, o. v. 235x159 cm., 1852. J. j. l.: Borsos J. 852. MNM TKCs lt.: 137. Eszterházy Pál herceg ajándéka, 1852. (RÓZSA 1981.) A herceg már ismerte Borsost, akitől az 1846-os bécsi Akadémiai kiállításon bemutatott *Kastelbinder* c. képet megvásárolta 180 Ft-ért. (Kunstwerke, 1846, nr. 352.)

⁴⁴ MELLER 1915. 182, nr. 709.; 251. nr. 1394. Borsos József: *Lányok bál után*, (*Bál után, Báljé utáni reggel*), o. fa, 121,5x125 cm. J. j. l.: Borsos J. 850. MNG lt.: 1394. Kiállítva: Műegyület, 1851., nr. 146. sz. alatt, *Álarcos táncvigalom utáni reggel* címen. Továbbá a herceg mint 5 műegyleti részvény birtokosa az 1861. évi sorsoláson megnyerte Molnár József: *Fürdő leányok* (400 Ft) festményét Pesten. (A Pesti Műegylet 1861. április 27-én ... kiállított 100 nyeremény jegyzéke. 4. sz.) Anselm Piufsch pesti tisztartó gőzhajóval Bécsbe küldte a képet. MELLER, 1815. 189, nr. 729.

A Képtár áthelyezése

Az Eszterházy Képtár ügye csak az 1860-as évek elején került ismét az érdeklődés homlokterébe és érdekes módon egyszerre indult az a két párhuzamos mozgalom, amely végül egyesülve, az anyag Pestre helyezését eredményezte.

A nehézkes viszonyok enyhülésével számos akció formálódott a kulturális életben, amelyeket átszőtt a politika. „Az önkényuralom időszaka alatt a pesti Akadémia félillegalitásban működött, jogi státusa rendezetlen volt. 1858-ban azon az áron sikerült legalitáshoz jutnia, hogy az Akadémia testülete elfogadta a rá nézve rendkívül sérelmes állami felügyeletet.”⁴⁵ A tíz évi pangás után újjászületett testület mint az egyetlen hivatalosan is működő magyar közintézmény hirtelen erőteljes közéleti szerepet vállalt fel. Az Akadémia új elnöke 1855-től gr. Dessewffy Emil, kitűnő gazdasági szakember birtokainak irányításában megszerzett szervezői tapasztalataira támaszkodva először is a sanyarú pénzügyi helyzetet igyekezett rendezni. Célja az volt, hogy az Akadémia minél előbb saját székházába kerüljön, és mivel állami dotációra remény sem lehetett, ezért 1860-ban országos gyűjtést kezdeményezett, „Hajlékot a tudománynak!” jelszóval. Dessewffy „...megragadta a legkedvezőbb időpontot, a nemzeti lelkesülés idejét, midőn magyar öltönyben járt, s a Hymnust és Szózatot énekelte mindenki, midőn a nemzetellenes hatás erélyes ellenhatást szült a szíve mélyeig sértett nemzet részéről, s e lelkesület minden alkalommal fényes és elragadó jelenségekben nyilatkozott.”⁴⁶ A felhívást nagy lelkesedés fogadta, azonnal megindult az adakozás és egy bő év alatt több, mint 600 000 Ft jött össze.⁴⁷

Ugyanekkor egy másik megmozdulás is útnak indult, hasonlóan hazafias, jótékony céllal. Nagy gond volt, hogy a Nemzeti Múzeum termei még mindig nem nyertek méltó berendezést. Lelkesült honleányok már egy ideje gyűjtöttek rá, de ez kevésnek ígérkezett. Kubinyi Ágoston ekkor egy nagyszabású indítvánnyal

⁴⁵ KEMÉNY 1991.

⁴⁶ *VU*, 1859. dec. 18., 607.; TÓTH 1881., 145.

⁴⁷ A korabeli sajtóban 600 000 Ft szerepel, de Tóth Lőrinc az MTA egykori pénztárnoka csak 400 000 Ft-ot említ. TÓTH 1881, 152.

lépett fel. Országos hatókörű, általános kiállítás rendezését javasolta, magánemberek tulajdonába tartozó régiségekből.⁴⁸ Mint közli, az ötletet a néhány évvel korábban Brüsszelben megrendezett hasonló tárlat sikere adta, amely 35 000 frank tiszta jövedelmet hozott. Ekkor bukkan fel az első komolyabb hír az Eszterházy gyűjtemények Magyarországon való reprezentatív bemutatásáról: „Hogy milyen nagyszerű lesz a kiállítás, az már abból is látszik, hogy herceg Eszterházy Pál már beleegyezett, hogy fraknoi várából, hol roppant kincs van összehalmozva, a kiállításra alkalmas tárgyak mind ide hozassanak, valamint egész bécsi képtára, mely körülbelül háromszor olyan nagy mint pesti képtárunk és mind jeles művekből áll, ezen kiállításon mutattassék be először a budapesti közönségnek...”⁴⁹ A grandiózus terv megvalósítása – a magyar műkincsállomány örök kárára – képtelenség volt, de nem tartom kizártnak, hogy az egész ötletet valójában az Eszterházy Képtár megmozdítása érdekében vetették fel. Az első tanácskozás gr. Károlyi György pesti palotájában történt, ahol bevezetőül már kész tényként közölték Eszterházy felajánlását, és még az ülésen írásbeli köszönetet intéztek hozzá.⁵⁰

⁴⁸ *Budapesti Hirlap*, 1860. febr. 26-án elsőként közölte Eszterházy bejelentését.

⁴⁹ *Pesti Napló*, 1860. febr. 29.

⁵⁰ A programot február 25-én nyújtoták be a cs. k. budai helytartósági osztályhoz, valamint Albrecht főherceghez fordultak támogatásért. A főkormányzó az engedélyezés mellett 1000 Ft-ot adott azonnal Kubinyinak arra a célra, hogy a legérdekesebb tárgyak rajaival egy kiadványt jelentessenek meg. (*Budapesti Hirlap*, 1860. márc. 20.) A tanácskozás résztvevői: br. Eötvös József, gr. Waldstein János, gr. Károlyi Lajos, gr. Mikes János, gr. Andrássy Aladár, br. Podmaniczky Frigyes, br. Wenkheim Béla, Kubinyi Ferenc, Érdi János, Lukács Móric, Heckenast Gusztáv, Tomori Anasztáz, Barabás Miklós, Jókai Mór stb. Közreműködést ígért: Almásy Pál, gr. Andrássy Manó, gr. Dessewffy Emil, gr. Erdődy Ferenc, br. Podmaniczky Frigyes, gr. Széchenyi Béla, br. Wenkheim Béla, ifj. gr. Zichy Ferenc, továbbá az ország primása, a kalocsai és egri érsekek, a káptalanok és a „távolabb lakó hazánkfitai”: gr. Bethlen Farkas, az Eltz grófi család Eszékről, gr. Eszterházy József Bécsből, gr. Kemény Sámuel, gr. Mikó Imre, br. Prónay Gábor, br. Révay F., br. Sina Simon, gr. Teleki Domonkos, és gr. Zichy Edmund. (PÁKH Albert: Általános mű- és régiségtárlat Pesten, 1861. évben. *VU*, 1860. márc. 4., 112.) A történelmi kiállítás terve az Eszterházy család gyűjteményeinek bemutatásán túl nagyszerű alkalomnak ígérkezett arra, hogy a fővárosban összegyűjthessék az ország nemességének kincseit, demonstrálva a világ előtt a nemzet múltját. A programot Kubinyi Ágoston állította össze, és munkásságát ismerve feltételezem, számított arra, hogy többen a múzeumnak ajándékozzák majd egyes beces, történelmi jelentőségű tárgyaikat. „Rövidesen gr. Zichy Edmund és gr. Waldstein János ...kapcsolatba léptek krakkói urakkal, akik már rendeztek ilyet. Lubomirsky György herceg megígérte, hogy ...munkás leend a magyar tárgyak felkutatásában.” *VU*, 1860. jun. 3., 279.; jun. 10. 291.

Bár a gyűjtemény ekkor már nem volt része a hitbizománynak,⁵¹ a vele kapcsolatos események mégis összefüggenek a Család helyzetével. Pál herceget ez időben birtokainak deficitje ráébresztette, hogy kénytelen lesz egyesektől megválni, amit komoly presztízvesztésként élt meg. A megoldás kimunkálására életre hívott Festetics-bizottság birtokeladási javaslataihoz a császár is hozzájárult, és feltűnő, hogy mindez időben egybeesik a Képtár *áthelyezésére* vonatkozó döntéssel. A nagyúr számára nevének mecénásként való örök időkre szóló megörökítése – a nagy példakép, Medici herceg mintájára – minden bizonnyal kárpótlást jelentett. Tettéért magyar hazafiságát magasztalják, de Palkovics Károly a nemsokára zár alá került hercegi javak zárgondnoka leírja a tudomásul nem vett valót: „Midőn herczeg Eszterházy Pál őfőméltósága nevezetes képtárát az Akadémia palotájában leendő felállítás és őriztetés mellett a művészetnek és közélvezetnek átengedé, nem annyira hazafiui kötelességet, mint inkább magas nevéhez illő nagylelkűséget gyakorlott.”⁵²

Pál herceg döntése, amely évtizedek óta váratott magára, ekkor mégis váratlannak tűnik.⁵³ A már idézett francia utazónál találunk egy idevágó utalást. Részletekbe menően ismerteti a Pyrker Képtárat, amiről nincs nagy véleménnyel, és együttérzően így sóhajt fel: „Ó hogyha az Esterházy hercegek, akik magyar származásúak, valamikor szét tudnák törni azokat a bilincseket, amelyekkel az elidegeníthetetlen majorátus minden nagylelkűséget lenyűgöz, s hazájuk fővárosának ajándékozhatnák azt a nagyszerű

⁵¹ A hitbizomány állapotáról: NYULÁSZINÉ 1999. A Festetics bizottság jelentése: Bécs, Haus- Hof- und Staatsarchiv, Kabinettsarchiv, Kabinettskanzlei-Vortäge, 70/1860, 1487/1860, 1662/1860.

⁵² Palkovics Károly az MTA elnökségének, Bécs, 8. hó, 6. 1865. MTA Kézirattár, 1288/1865.

⁵³ Az 1854-ben megjelent PERGER féle két kötetes, 1000 oldalas, számos gyönyörű metszettel illusztrált dísműben a Belvedere után az Eszterházy Képtár szerepel, mint Bécs művészeti kincseinek fő tárháza, és semmi jele annak, hogy ez valaha is megváltozhat. 1858 nyarán Gustav Kratzmann az újonnan kinevezett igazgató az előző években elhanyagolt Képtár helyiségeinek rendbehozatalára kapott utasítást. (MELLER 1915. 187., nr. 724.) ORMÓS Utazási emlékek c. művének I. kötetében még célzást sem tesz az áthelyezésre, de a II. kötetben már említi. (ORMÓS 1860-63). Mikor szóba került a máriahilfi palota eladása, a herceg nem járult hozzá. A Mariahilfer strasse 73. (más számozás szerint 40.) szám alatt álló egykori Kaunitz palotát csak a herceg halála után adták el. (VU, 1867 III. 17, 129.) Ma már nem áll.

képgyűjteményt, mely most bécsi palotájukat díszíti! Akkor Pest igazán eldicsekedhetnék azzal, hogy van szépművészeti múzeuma – képtára!”⁵⁴ Útikönyve 1860-ban jelent meg, ő tehát mindenképpen korábban járt Pesten, megjegyzése arra utal, hogy a háttérben már folytak tárgyalások, de erről nincsenek adataink. A francia útikönyv közlésének egyéb haszna is volt. A mű a nyugati utazók számára jelent meg, így mintegy nemzetközi nyilvánosságot kapott a probléma.

Ormós Zsigmond, aki ezt megelőzően Európa leghíresebb képtárait tanulmányozta, a hír közzététele után azonnal Bécsbe utazott alaposabban megismerni az anyagot. Kubinyi mint múzeumigazgató hivatalosan beajánlotta a herceghez, aki kegyesen megadta az engedélyt a tudósnak a galéria korlátlan látogatására, sőt, maga kívánta a gyűjtemény történelmi adatairól tájékoztatni, mivel közlése szerint a művek nagy részét nem atyja, Eszterházy Miklós, hanem ömaga (Pál herceg) vásárolta.⁵⁵ Ormós ezután a *Pesti Napló*-beli állandó rovatában heteken át a galériát ismerteti, mert véleménye szerint a külföldi szakirodalom (Franz Kugler, Ernst Förster és több más műíró) eddig elhanyagolta azt, és a hazai közönség valójában nem is ismeri. „...Ezen mellőzésen kívül több más balviszontagságai is voltak a műgyűjteménynek Bécsben, és mondhatjuk, a magyar főúr értékes műgyűjteménye honfikezek hű ápolására s részvételére nem talált idegenek közt”. Ormós e megjegyzése Joseph Altenkopf a metszetgyűjtemény 1855-ben kinevezett kustosának nagyértékű lopására utal.⁵⁶

Májusban Ormós a tulajdonos kérésére szenzációs bejelentést tesz: mind Pál herceg, mind Miklós fia „...elhatározták, a gallériát Bécsből egészen és végkép Budára levinni, mihelyt az annak befogadására szükséges helyiségek ottani palotájában elkészítve leendenek és különösen a firenzei Uffizi-palota tribune-

⁵⁴ VIARDOT 1860.; HANKIS 1928, 276. Az informátorról nincs adat, de ez nem lehetett más, mint Kubinyi, múzeumigazgatói minőségében.

⁵⁵ Az 1819-ben és 1821-ben Londonban és Párizsban vásárolt spanyol képeket valóban Pál herceg, de apja biztatására vásárolta. (MELLER 1915. LXIV–LXV.) Természetesen a közreműködés ígérete a herceg részéről mindössze egy kegyes gesztus, a felvilágosítások Kratzmanntól származtak, akinek segítségét Ormós meg is köszöni művében. ORMÓS 1865. 28.

⁵⁶ ORMÓS 1865., 27.; MELLER 1915, LXIX.

terme mintájára, a galleria jelesb darabjait Budán, a főleptől (mennyezet) beható világitás mellett rendeztetendi.”⁵⁷ Az egyik budai palota átalakítása csak egy múltó ötlet volt a herceg részéről, és rövidesen Kubinyihoz fordult azzal a kérdéssel, hogyan lehetne családi képtára számára Pesten végleges helyiségről gondoskodni.⁵⁸

A hétről-hétre fokozódó jelentőségű bejelentések a közvéleményt egyre jobban ráhangolták az ügyre, és nem kizárt, hogy ez az eljárás szándékos volt. Feltehetőleg az uralkodót kívánták kényszerítő helyzetbe hozni a jóváhagyás érdekében. Az érdeklődés tovább nő, mikor Eszterházy júniusban úgy döntött, hogy a kismartoni, az eszterházi, és egyéb váraiban levő családi régiségeket is bemutatja a tervbe vett rendezvényen. A sajtó leginkább a magyar történelmi tárgyakat emeli ki: „...a herceg birtokában négy kép van, melyek a vezekényi ütközetet ábrázolják, továbbá bírja az ott elesett négy Eszterházy arcképét, fegyvereit.”

Ormós ekkor megenged magának egy rövid intermezzót. A nemzeties érzelmek tetőpontján nyilvánosan felvetette az állami tulajdonú egyetemes közgyűjtemény fejlesztésének kérdését: „...Vásárolni kellene, most még elég értékes műtárgyakat lehetne venni külföldön. Így cselekszik a nürnbergi German muzeum, (Germanisches Nationalmuseum) melyet nemrég alakítottak, és megbízott emberei folytonosan vásárolnak. Ne késlekedjünk, mert az orosz és angol műbarátok mindent megvesznek.”⁵⁹ De a pestieknek egyelőre eszük ágában sincs ilyesmire költeni. Mindenki inkább azon van, hogy sikerüljön Bécset egy magyar eredetű nevezetességétől megfosztani, – mely gesztus akár precedenst is teremthet.

⁵⁷ ORMÓS 1860, jun. 25. A firenzei Uffizi nyolcszögletes tribuna termét 1589-ben alakította ki Buontalenti, Medici herceg rendeletére, aki itt helyezte el gyűjteménye legértékesebb darabjait. A terem falai a mai napig hagyományosan meggyászúncok. A firenzei példára való konkrét utalás fontos mozzanatnak tűnik, mivel a felülvilágított kiállítási helység már Magyarországon is létezik pl. a Nemzeti Múzeumban vagy Fejérvári Gábor eperjesi házában, stb.

⁵⁸ MELLER 1815, 189, nr. 728.

⁵⁹ Ormós később maga is számos adománnyal járult hozzá az Országos Képtár anyagának gyarapításához. De figyelmeztetése pusztába kiáltott szó, jó példa erre a Messersmidt szoborgyűjtemény megvásárlásának elszalasztása.

Időközben a tudományos Akadémia palotájára szervezett gyűjtés is folyik. 1860 tavaszán az ekkor Párizsban dolgozó Henszlmann Imre (1813–1888) az Akadémiáról 1853-ben felsőbb utasításra kizárt régész-művészettörténész Toldy Ferencnek, az Akadémia titkárának írott levelében már jó előre azt javasolta, hogy a francia akadémia újonnan épült részeit vegyék mintának a majdani pesti palotához, és annak tanulságain okulva tervezzenek jobbat. „...én szívesen és legnagyobb készséggel a rajzok elkészítését (másolatokat a párizsi tudományos akadémia Louis Hyppoyte Lebas /1782–1867/ által készített eredeti terveiről) magamra vállalom... júliusban aztán haza érkező felajánlandom szolgálatomat az építési bizottmánynak, tudván, miképp egy jó csőd-hirdetés (pályázat) kidolgozása sok munkába és fejtörésbe kerül.”⁶⁰ Vagyis Henszlmann az első pillanattól azon igyekezett, hogy része legyen az építkezésben. E téren számottevő külföldi sikerei voltak,⁶¹ de konkrét megbízást ott nem kapott. Közel egy évtizeden át foglalkozott Angliában és Franciaországban a gótikus építészettel, és kutatási eredményeit egy három részes könyvben készült publikálni. Miután művének első kötete Párizsban III. Napóleon támogatásával megjelent, augusztusban meg is érkezett Pestre. A hazatérő tudóst az Akadémia vezetősége, a kollegák, sőt az egész közvélemény nagy tisztelettel fogadta, mint a magyar szellem külföldön elismerést szerzett első gárdájának egyik vezéregyéniségét. Henszlmann joggal feltételezte, hogy hazájában az ő küldetése lesz a kiemelt jelentőségű monumentum megvalósítása, továbbá teljesen érthető tudósi hozzáállás, hogy a gótika általa felfedezni vélt arányrendszerét szerette volna a gyakorlatban is kipróbálni. Kétségkívül elsősorban nevének megörökítésére vágyott, de legyünk realisták, a megbízás jelentős összegű honoráriumra anyagi helyzetét is rendezte volna.⁶²

⁶⁰ Henszlmann Toldy Ferenchez, Párizs, 1860. VI. 26. 8. levél. (HELLEBRANDT 1915.) A szakirodalomban az a nézet terjedt el, hogy a Párizsban dolgozó archeológust az Akadémia hívta haza mint építészeti szakembert, és ő, könyvének kiadását félbeszakítva eleget tett a kérésnek. Ám levelének tanúsága szerint hazatérési szándéka ettől független.

⁶¹ SISA 1990., 65.

⁶² 1854-ben Henszlmann felesége úgy nyilatkozott a hatóságoknak, hogy férjének nincs semmilyen ingó, vagy ingatlan vagyona Magyarországon. (KOMARIK 1990., 59.) Az akadémiai tagok állandó jövedelme néhány száz forintnyi díjazás volt.

Felajánlása Pesten kapóra jött, Dessewffy gróf fáradozásai, és a főváros áldozatkészségének következtében ekkoriban eldőlt az Akadémia telkének kérdése, és az Igazgató Tanács örömmel elfogadta a tudós jelentkezését és felkérte az építési program összeállítására, valamint az Építési Bizottság szakmai támogatására.⁶³ Szeptemberben Henszlmann már részt vett az Építési Bizottság ülésein és végigjárta az illető osztályokat igényeik megismerése céljából. Október első napjaiban állt a Bizottság elé, de nem az építési programot, hanem neogót stílusú vázlatrajzokat mutatott be a homlokzatról. (Ezeket október 10-én az Igazgató Tanács is megtekintette.) A program október végére készült el.⁶⁴ Témánk szempontjából döntő jelentőségű tény, hogy a programban már helyet kap az Eszterházy kép- és metszettár. (A teljes, eredeti programot a következő év tavaszán közzétette a sajtó, amihez képest időközben több változás történt, pl. a képtárat a második emeletre helyezték.⁶⁵) A nagyszabású magyar történelmi kiállítás terve három hónap alatt hamvába holt,⁶⁶ de a herceg már nem akart az áthelyezés gondolatával felhagyni. Gond csak az volt, hogy a magyar főváros továbbra sem rendelkezett a Képtár szükségleteinek megfelelő épülettel. Ekkor nyílt módja Dessewffynek arra, hogy az Akadémiának megszerezze a herceg kincseit, felajánlva, hogy egy emelettel megtoldják a székházat, ha a gyűjtemény oda kerül. Pál herceg az ajánlatot elfogadta, így a Képtár sorsa 1860 őszén eldőlt, bár ezt még hónapokig nem hozták nyilvánosságra.

⁶³ Kemény 1992. 120.

⁶⁴ Henszlmann 1862., TIMÁR 1994. 211.

⁶⁵ *Pesti Napló*, 1861. máj. 30. A program a tervrajzok kiállításával egyidejűleg jelent meg.

⁶⁶ A kiállítás ötlete nem vészett el teljesen. Zichy Edmund a gazdag, de fel nem állított magyar magángyűjtemények láttán már évek óta foglalkozott ezek bemutatásának gondolatával, és 1864-ben Bécsben az ő közreműködésével rendezték meg a *Főrangú magyar hölgyek tárlata* c. kiállítást, amelyhez maga a császárné is adott anyagot, a hagyomány szerint Szt. István nejének Gizella királynénak ékszerait. (*VU*, 1864., ápr. 14.) 1867-ben Pulszky Ferenc mint a Képzőművészeti Társulat elnöke eleveníti fel az ötletet, és az Akadémián bérelt helyiségekben a koronázás tiszteletére régiségtárlatot rendezett magyar gyűjtemények anyagából, képzőművészeti tárlattal összekötve. (*VU*, 1867. febr. 10., 68., 151.) 1876-ban Henszlmann Imre, Bubits Imrével és Szalay Imrével rendezett magángyűjteményi régiségtárlatot a Károlyi palotában. (IPOLYI 1876., 481–548.) De az 1860-ban felvetett eredeti ötlet nagysága és átfogó jellege már a millenniumi kiállítást idézi.

Az eszmének, hogy a Képtárat az akadémia épületében helyezték el Tóth Lőrinc szerint Henszlmann volt a „megpendítője”,⁶⁷ más vélemények szerint viszont Dessewffy. Mindkét állítás mellett hozhatók fel érvek, de egykorú, írásos bizonyítékot eddig senki sem lelt. Henszlmann mellett szól, hogy ő korábban, az építkezéstől függetlenül javasolta, hogy az Akadémia három szakosztályát francia példára bővítsék ki egy szépművészeti szekcióval,⁶⁸ a Képtár bekerülése tehát összevágott elképzeléseivel. Emil gróf viszont közvetlen kapcsolatban volt a Családdal, és akár egy társasági összejövetel során is szóba jöhetett a javaslat, és amint írják, az ő „meggyőző rábeszélése” hatott a hercegre.⁶⁹

A gyűjtemény középületben való elhelyezése minőségi változást jelentett, az áthelyezés magánügyből országos ügygé vált, és minden érintett számára remek megoldás volt. A herceg, az Akadémia egyik alapítója és 1853 óta választott igazgatósági tagja méltó, rangban hozzá illő környezetben örökíthette meg nevét. A Képtár kiszélesítette az Akadémia addig elsődlegesen nyelvi orientációjú működését, és ekkortól „...nemcsak hivatal és könyvtár, hanem múzeum is egyben.”⁷⁰ Továbbá Dessewffy arra is számított,

⁶⁷ TÓTH, 1880. 156. Így nyilatkozott később Henszlmann is, de a nyilatkozatok idején már folyt a vita az épület stílusáról, így a közléseket fenntartással kell fogadni. A szakirodalom az Akadémia építéstörténetének feltárásakor elsősorban Henszlmann írásaiából indul ki, de mint tudjuk, az utólagos visszaemlékezések pontatlanok. A két éves vitában minden szereplő a maga érdekeinek megfelelően rögzíti a tényeket. Különösen áll ez az elhivatott Henszlmannra, akit a saját emlékezete is megcsalt néha. Ha az *Akadémia palotájának eddigi története* c. (HENSZLMANN 1862., TÍMÁR 1990.) írásában közölt állításait apróra összevetjük a más forrásból származó tényekkel és dátumokkal, több eltérést találunk. A körülötte csoportosuló gárda – Ipolyi Arnold, Tóth Lőrinc, Kubinyi Ferenc – pedig nagy elfogultsággal kezelte a kérdést.

⁶⁸ Henszlmann Párisból Kempf Ferenc Xavér építésszel foglalkozó művészhez levelet írt, amelyben felkérte, terjessze azt az eszmét, hogy az Akadémia francia példára, fogadja be a szépművészetek osztályait is. (*VU*, 1860. márc. 1.; Budapesti Hírlap, 1860. ápr. 17.) Véleménye szerint az új osztály költségeire elégséges lenne 100–150 000 Ft., melyhez támogatóul a nemességet lehetne felszólítani. (*VU*, 1860. ápr. 22., 201.) E kérdés Henszlmant azóta foglalkoztatta, hogy 1858-ban alaposan megismerte a francia akadémia szervezeti felépítését. (Henszlmann Imre levele Toldy Ferenchez. Párizs, 1858. márc. 6., 4. levél. HELLEBRANDT 1915., 618.)

⁶⁹ FERENCZY 1888.; Az általában megbízható tényeket elfogulatlanul közlő Pallas Lexikon szerint „Ő szerezte meg herceg Eszterházy beleegyezését is arra, hogy nagybecsű képtárat Bécsből Budapestre szállíttassa, s az akadémia palotájában helyezze el.” Pallas, 1893., 234. Ugyancsak DIVALD 1917.

⁷⁰ SZABÓ 1992., 15.

hogy a székház jövedelmeit egy támogató által fenntartott kivételes látnivaló (elvbén) szaporítani fogja.

A program elkészülte után a tervezésre – mint ismeretes – zártkörű pályázat keretében az Építési Bizottság (gr. Károlyi György, gr. Dessewffy és br. Eötvös József) a bécsi Heinrich Ferstelt (1812–1883), Ybl Miklóst (1813–1891), és Henszlmann Imrét hívta meg. Szakirányú végzettség hiányában Henszlmann kikötötték, hogy gyakorló építészeket vegyen maga mellé.⁷¹ A határidő feszített volt – a következő év február 15. –, mivel az építkezést már márciusban el akarták kezdeni.

Az első számú jelölt mindenképpen Henszlmann volt, ám közbejött a Képtár ügye. A tehetséges régész a gótika elkötelezettje volt, és ez nem vágott össze a gyűjtemény jellegével. Nem tartom feladatommak itt kitérni a tervezett székház stílusa körül zajló híres vitára, csak arra utalnék, amihez a Képtárnak köze volt.⁷²

Henszlmann már az előzetes tárgyalások során tisztába jött azzal, hogy egy neogót terv elfogadtatása problematikus lesz, (amit vázlatrajzai láttán közöltek is vele). Ezért igyekezett úgy előkészíteni a helyzetet, hogy lehetőleg elfogadják az életművét meghatározó stílust. Kemény Mária figyelt fel Henszlmann tervén a tetőforma reneszánsz-barokk jellegére, a gótikus kompozíción belül, amit a mester a Képtár részére tervezett üvegtetős, felülvilágító szerkezeteknél alkalmazott.⁷³ Ez minden bizonnyal a hercegnek tett engedmény volt. Továbbá a rendelkezésre álló rövid időben Henszlmann széleskörű propaganda-tevékenységet fejtett ki, hogy

⁷¹ *Pesti Napló*, 1860. okt. 26. A tervezésről és vitájáról: *Hajnóczy* 1990; *Kemény* 1990. 107.; *Kemény* 1991.; *Kemény* 1992. 118.; *Kemény* 1996. 7–27.

⁷² A véleményalkotók köre karakteresen elválik a hivatalos és az ellenzéki sajtóban. A gótika ellenesek a *Sürgöny* köré csoportosulnak, a pártolók a *Pesti Naplóban*, a *Budapesti Szemlében* és a *Vasárnapi Újságban* jelennek meg. A *Pester Lloyd* igyekszik objektív maradni. A vita a magyar mesterek részéről ekkor már tulajdonképpen 1859 óta folyik. Lásd Bergl és Hencz gyakorló pesti építészek írásait, (*Politikai Újdonságok*, 1860. 15. sz.; *VU*, 1860. dec. 16., 624., 1861 szept. 29., 563.) és Skalnitzky cikke. (SKALNITZKY A.: Az Akadémia épület ügyében. *VU*, 1859. 51. sz. és 1860. márc. 4. 116.) Kempf Ferenc Xavér már ekkor figyelmeztetett, nehogy a palota tervezésénél akarják megteremteni a nemzeti építészeti iskolát, amint azt az ifjú Skalnitzky javasolta. (*Budapesti Hírlap*, 1860. márc. 13. 693.) A magyar művészettörténeti gondolkodás számára rendkívül fontos polémianak stétgyűrüző primér és szekunder irodalma van, de senki sem vizsgálta a Képtár bekerülésével való összefüggéseket.

⁷³ *KEMÉNY* 1996., 11.

elnyerje a közvélemény kényszerítő támogatását. Előadásokat tartott az Akadémián az építészeti stílusokról, ahol kiemelve ismertette a gótikát,⁷⁴ valamint közzétette nézeteit afelől, milyen is legyen az épület.⁷⁵ Egy kiemelt jelentőségű tudóscsoport, az akadémia tagsága és az ellenzéki sajtó mindvégig mellette állt, de illúzió lenne azt feltételezni, hogy a gótika kedveltsége, vagy a terv kvalitásai miatt. Egyszerűen azért, mert szerették volna, ha magyar ember kapja e rangos feladatot. Vagyis a tervek körüli két éves vita kiváltója a Képtár bekerülése volt. A herceg a kezdetekből ott állt a háttérben, és mint már Ormósnak említette, a firenzei Uffizit tekintette példának, kizárt, hogy egy gótikus épületet elfogadott volna. A küzdelem végső soron közte és Henszlmann között zajlott, de úgy, hogy a tudós nem tudott arról, hogy semmi esélye sincs. Mivel nyílt diktátumról Eszterházy részéről szó sem lehetett, Henszlmann presztízse pedig kizárta az egyenes visszautasítást, kényes helyzet alakult ki. 1840 óta a művészet terén a nemzetiesség kérdése mint központi érték kategória uralkodott a közönség előtt, az épület stílusáról folyó vitát is ebbe az irányba terelték. Igen tanulságos megfigyelni, hogyan polarizálódnak a táborok „kozmpolita” és „nemzeti” elkötelezettség szerint, és hogyan töltődik fel az esztétikai indíttatású polémia az ideológiával, sőt a napi politikával. A vitában más problémák is manifesztálódnak, így az Akadémia arisztokrata vezetése és a polgári tagság hegemoniaharca. A vita lefolyása egyébként nagy haszonnal járt a magyar művészettörténet-tudomány, és a magyar szaknyelv fejlődésére nézve.

A határidőre elkészült tervek 1861 febr. 24.-én Henszlmann, Ferstl és a fel nem kért, de tehetséges és ambiciózus ifjú Skalnitzky Antaltól (1836–1878) az Akadémián egyetlen napig ki voltak állítva, és ekkor számosan megtekintették, az adakozókat érdekelte, mire adták pénzüket.⁷⁶ Másnap, a február 25.-i teljes ülésen Tóth Lőrinc

⁷⁴ *VU*, 1860. dec. 9., 613.; A középkori építészet. I. rész. Henszlmann felolvasása megjelent a Csengery által szerkesztett *Budapesti Szemlében*, 1860. XI. k. 309–333.; II. rész.: 1861, XII. k. 118–149. *Minő stýlben építsük az Akadémia épületét?* 371–378. Akcióját Ipolyi folytatta a *Pesti Naplóban*, 1861. febr. 28, márc. 2., 6., 9., 10.

⁷⁵ HENSZLMANN Imre: *A magyar akadémia épülete*, Felolvasás az Akadémia közgyűlésén, 1861 jan. 27-én. Megjelent: *Pesti Napló*, 1861. jan. 31., febr. 1., 2.

⁷⁶ *Sürgöny*, 1861. febr. 24. Ybl betegsége hivatkozva egy teljesen kidolgozott terv birtokában – amiből csak a költségvetés hiányzott – visszalépett. Nyílt titok, hogy nem akart Henszlmannal szemben versenyezni. Skalnitzky ekkor csak egy fotodokumentációt mutatott

pénztárnok az akadémia tagságának hivatalosan bejelentette, hogy az Eszterházy képgyűjteményt, „...mely eddig Bécsnek egyik művészi nevezetessége volt...” tulajdonosa a leendő akadémiai palota képcsarnokának engedi át, tartós letétként. Ezért a palota terveit neki is bemutatják, hogy a Képtár termeiről véleményét mondhasson. Nem pusztá udvariasság ez. Az épület fele a gyűjtemény számára készült, az alapterületet 620 nm-rel megnagyobbították, ami jelentős költségnövekedést eredményezett. Nem kockáztathatták Pál herceg nemtetszését, esetleges visszalépését.

A *Sürgöny* című hivatalos lap már korábban kiszivárogtatta, hogy a gót stílus a döntésre hivatottak előtt nem aratott sikert,⁷⁷ az Építészeti Bizottság közlése éppen ezért már nem meglepő: bár Henszlman megkapja a fő díjat, mégis további terveket fognak csináltatni.⁷⁸ A lap szerint a nemtetszés oka, hogy a kúpok és csúcsívek akadályozzák a világosságot és a levegőt, rontják az akusztikát. Továbbá anyagi problémák is felmerültek, amit nem hallgatnak el, de nem túlságosan hangoztatják. Henszlmann grandiózus palotájának költségvetése 850 ezer, Ferstlé egymillió forintot irányozott elő, (plusz 20 % rátartás) és az összegyűlt tőke messze nincs ennyi. Hasonlítsuk össze az első terveket a kész palotával és a végső megoldás takarékos volta szembeszökő, Henszlmann és Ferstel eredeti tervein egy emelettel magasabb épület látható. Továbbá a rendkívüli kőfaragói munkát igénylő gótizáló homlokzat megvalósítása akár tíz évig is elhúzódhatott volna,⁷⁹ és ne feledjük, a herceg ekkor már igen idős!

A rajzokat ezután elküldték Pozsonyba a más irányú hivatalos elfoglaltsága miatt ott időző Dessewffyhez, és egyúttal néhány napra kiállították őket itt is. Innen kerültek Bécsbe, Eszterházy Pálhoz megtekintésre.⁸⁰

be. A bírálók kiemelik a Henszlmann által benyújtott tervek rendkívül gondos kivitelezését. Az épület homlokzati rajza előtti sztaffázs figurákat az ismert pesti festő, Sterio Károly (1821–1862) rajzolta. Sisa József utal rá, hogy a lille-i pályázatában is dicsérték nagyszerű rajzait. SISA, 1990.

⁷⁷ *Sürgöny*, 1861. febr. 10.

⁷⁸ uo. márc. 1.

⁷⁹ uo. márc. 6.

⁸⁰ uo.; *VU*, 1861. márc. 10., 119. A terveket Dessewffy márc. 3-án írott levele kísérte, amelyben jelenti, hogy „...az Igazgató Tanács Építészeti Bizottmánya az épület belső

A széles nyilvánosság ekkor értesült a *Pesti Napló* első oldalán közzétett örömteli hírről, hogy a nagyhírű Képtár a tudományos Akadémiába kerül. Ugyanitt olvasható Dessewffynek mint elnöknek Pál herceghez intézett hivatalos köszönő levele, valamint a válasz. Az elnök Platónra hivatkozva hosszan ecseteli, hogy a szép látása a közerkölcsöt nemesíti, ez lesz a képek elsődleges haszna. Majd azt az egyre konkrétan körvonalazódó tény is megfogalmazza, hogy ha nincs ez a hazafias adomány, akkor is fel kellene állítani egy egyetemes képtárat, de ez csak „roppant áldozatokkal” lenne lehetséges, vagy még úgy sem.⁸¹ Ugyanezek a gondolatok állnak Lukács Móric és gr. Festetics Leó a Magyarországi Műegylet válaszmányi elnökének és alelnökének köszönő levelében is. Felemlítik, hogy a nagyobb képtár hiányát az egyesület is fájdalmasan érezte, de megteremtésére nem volt ereje. Egykori statútumaikkal összhangban kijelentik: „A gyűjtemény emelni fogja az egész nemzet műérzékét és ízlését. Ezáltal... a magyar a művészet terén is egy sorba lép a világ legmíveltebb népeivel.”⁸² Az adományozó hosszas válasza érezhetően az örökkévalóságnak íródott: „Hanyatló korom vígasztalásai közé fog tartozni, hogy oly szolgálatot tehetek hazámnak, mely magában hordja közhasznúságát, utánam jövők szemében is...”⁸³

Pál herceg márc. 19-én a fővárosba jött, az országgyűlésen való részvétel kedvéért. (Az alkalomra csináltatott díszruhája 20 000 Ft, egy kisebb uradalom ára.) Ittartózkodásának idejére esik a két nemzetközi tekintélyű, klasszicista elkötelezettségű építész, a berlini August Friedrich Stüler (1800–1865) és a müncheni Leo von Klenze (1784–1864) meghívása újabb tervek készítésére. A művészek kiválasztása tendenciózus, mindketten a múzeumépítés kivételes szakemberei, nem valószínű, hogy felkérésük a herceg tudta nélkül történt volna. Májusra elkészült terveiket és az előző forduló produktumait a hónap végén nyolc napon át együtt bemutatták a

berendezése tekintetében határozott, s hazafias bizodalommal a hercegi képtár számára is reservált alkalmas és biztos helyiségeket.” MELLER 1815. 187, nr. 725.

⁸¹ Dessewffy hg. Eszterházy Pálnak. MTA Kézirattár RAL 770/10.; *Pesti Napló*, 1861. márc. 11. (Cs. L.)

⁸² *Pesti Napló*, 1861. márc. 19. Mivel a herceg az országgyűlés alkalmával Pestre jött, a köszönő küldöttségek személyesen is felkeresték.

⁸³ MELLER 1815. 188, nr. 726.

nagyközönségnek a Nemzeti Múzeumban.⁸⁴ A bemutató után jelent meg gr. Waldsein János Ung megye főispánja, ismert műgyűjtő, az Österreichische Kunstverein és a Magyarországi Műegylet elnökének „filippikája” a gót terv ellen, amiben szintén felsejlik a herceg árnyéka, 1865 nyarán Waldstein gróf lesz az, aki a Képtár Pestre szállítását felügyeli majd.⁸⁵

A viták, tanácskozások egészen december közepéig húzódtak, amikor Dessewffy minden ellenérvet lesöpörve – szinte az egész ország közvéleményével szemben – Stüler terve mellett döntött. Az valószínűtlen, hogy a maga elképzeléseit védte ilyen tántoríthatatlanul, mert bár kedvelte Sansovinót, ez kevés indok arra, hogy e gazdasági szakember így kielezze a stílus kérdését. De a tét hatalmas. Az Akadémia épülete a később megvásárolt Képtár anyagi értékének mindössze valamivel több mint a feléért épült fel, és egy épületet felhúzni bármikor lehetséges. De egy olyan gyűjteményt mint a hercegé, – amint erre Dessewffy fentebb idézett köszöntőjében utalt is – talán sohasem tudott volna megteremteni az ország, még többszörös költséggel sem. A nyomasztó helyzetben való kitartásért az utókor hálával tartozik neki.

A munkálatok végül is több mint egy év késéssel kezdődtek 1862 májusában Ybl és Skalnitzky, a két neoreneszánszban járatos építész vezetésével. 1863-ban – elnöki kérésre – Gustav Kratzmann (1812–1902) megtekintette az épülő képtártermeget, és megtette észrevételeit. A prágai származású, 1858-ban kinevezett bécsi igazgató követte a Képtárat Pestre, és meg is honosodott Magyarországon. Kratzmann később Stülerrel is értekezett, és elküldte a képek által elfoglalt falfelületek méreteit a kivitelező Ybl Miklósnak.⁸⁶

A 79 esztendőes Eszterházy Pál számára fontos a mielőbbi átadás. Ősszel sürgetve érdeklődött, hogy mivel az építkezés szép előrehaladást mutat, mikor történhet a szállítás. Csengery válasza

⁸⁴ *Pesti Napló*, 1861. máj. 30.

⁸⁵ *Sürgöny*, 1861. jun. 26. Majd megjelenik a lap főszerkesztője, a konzervatív KECSKEMÉTHY Aurél: *Az Akadémia palotája hol? minő arányokban? minő stylben és ki által építendő?* c. cikke, amely a vita személyi hátterére utal. *Sürgöny*, 1861, okt. 6.

⁸⁶ Kratzmann érkezéséről: MTA Kézirattár, RAL 7871/1863; MELLER 1815, 190, nr. 735, 736.

szerint várhatóan 1865 Szent György napján.⁸⁷ 1865 februárjában tehát Kratzmann megkapta az utasítást, kezdje meg a hosszadalmasnak ígérkező szállítást.⁸⁸ A szállítandó súly 4000 kg, 70 ládában. Az átszállítás nagy felelősséggel járó felügyelete - mint említettük - Waldstein gróf feladata volt.⁸⁹

Közben a császár kétnapos látogatást tett Magyarországon.⁹⁰ Fő programja a magyar nemesség, valamint az akadémia küldöttségének fogadása volt a Budavári Palotában, valamint az épülő Akadémia megtekintése. Többször hangsúlyozzák, hogy az intézmény „Ő császári felsége legmagasabb oltalma alatt áll”. A várban Dessewffy a küldöttség élén ékes szavakkal köszönte meg a császári támogatást, majd beszédét egy érdekes megjegyzéssel zárta: „Felséged azon kegyelmének, mellyel intézetünket legújabbban szerencséltette, az idő, amelyben élünk adja meg valódi jelentőségét. Felséged nem csupán pénztárunkat növelte nagylelkű adománnyal, azt hozta meg nekünk Felséged, mire nagy szükségünk volt és van.”⁹¹ (E célzás talán a Képtár áthelyezéséhez való császári hozzájárulásra utal. A Képtárra vonatkozó legfelsőbb intézkedések forrásanyagát a kutatásnak eddig nem sikerült feltárnia.) Figyelemreméltó tény, hogy az uralkodó, aki mindig készségesen segített hívének, Eszterháznak, a Képtárral kapcsolatos ügyek tekintetében jellegzetesen háttérben maradt, így nyílt köszönetről sem lehetett szó.

Végül eljött a várva-várt nap, 1865 június 12-én az elnök bejelentette „...hazai művészetünk történetében korszakot képezendő esemény: a Képtár őrével együtt Bécsből megérkezett”. A műveket követve rövidesen a herceg is lejött Pestre, hogy figyelemmel

⁸⁷ Hg. Eszterházy Pál az Akadémiának, Bécs 1864 nov. 26. MTA Kézirattár, RAL 668/1864.

⁸⁸ Hg. Eszterházy Pál gr. Dessewffy Emilnek. Bécs, 1863. okt. MTA Kézirattár RAL 787/1863

⁸⁹ *Pesti Napló*, 1865. máj. 31.

⁹⁰ Közvetlenül ezt megelőzően köszönő küldöttség járt Dessewffy javaslatára és vezetésével Bécsben, és megköszönte a császárnak az épületre magánpénztárából adott 15 000 Ftos adományát. (1865. május 20. MTA Kézirattár, RAL 964/1865) A küldöttség tagjai: az elnökök, 4 igazgatótanácsi tag, és 4 tag. (Dessewffy, br. Eötvös, gr. Mikó, br. Sennyei, Deák, Lonovics érsek, Korizmics, Lónyai, Zsoldos, Pauer.) A császár ígéretet tett arra, hogy az Akadémiát továbbra is támogatni fogja. (*Wiener Zeitung*, 1865, júni. 7., 859.) A bécsi sajtó kiemelte Deák Ferenc jelenlétét. *Wiener Zeitung*, 1865, máj. 24., 699.

⁹¹ *Sürgöny*, 1865. jun. 8.

kísérhesse a munkálatokat.⁹² Adományát azzal tetézte, hogy mind a szállítás, mind a felállítás költségét magára vállalta.⁹³ A sajtó ujjong: „Bécs megszűnik utolsó művészi központ lenni Kelet felé, ...Pest művészeti végpont. Reméljük, ha a magyar országgyűlés nemzeti szállását visszanyeri, ...illő évi rovatot iktat az ország költségvetésébe, mint azt az angol, francia, belga és Bajorország teszi. Akkor talán művészetünkről is tudni fognak, nemcsak kardunkról”⁹⁴.

Az átengedéshez a herceg néhány feltételt szabott, amelyet Palkovics Károly zárgondnok közölt az Akadémiával. A hercegi Család örökre fenntartotta a tulajdonjogot, a szabad rendelkezés jogát, valamint azt, hogy bármikor visszaveheti az adományt. Továbbá kikötötték, hogy a képgyűjtemény mindenütt és mindenkor az „Eszterházy Képcsarnok” nevet viselje.⁹⁵

A megnyitót eredetileg augusztus 20-ra, Szent István napra tervezték, de a munkálatok elhúzódása miatt ez decemberre maradt. Októberben Skalnitzky még javában dolgozott Kratzmannal a termék megfelelő bebútorozásán és a tűzmentesítésen, amire mint építésvezetőket, Ybl Miklóst és őt kérték fel.⁹⁶ Végül 1865 december 11-én megtörtént az Akadémia épületének ünnepélyes átadása, a Képtár megnyitójára pedig másnap került sor, egyidőben az 1865-ös országgyűlés kezdetével, amelyre a császár is megérkezett.⁹⁷ Ám az uralkodó csak 12-én érkezett Pestre, így egyik akadémiai ünnepségen sem jelent meg, ezáltal a magyar főváros

⁹² *Magyar Hirlap*, 1865. jul. 9.

⁹³ Palkovics Károly az MTA elnökségének, Bécs, 8 hó, 6. 1865. MTA Kézirattár, RAL 1285/865.

⁹⁴ Hazai művészetünk és művészeink szereplése. (KELETI G.) *Pesti Napló*, 1865. jul. 14.

⁹⁵ Palkovics Károly zárgondnok méltóságos csernechi és farkói gróf Dessewffy Emil urnak, az MTA elnökének Pesten, Bécs, aug. 12. 1865. Az aug 18-i válaszbán Dessewffy az Akadémia Igazgató Tanácsa nevében kinyilatkoztatja, hogy a feltételeket elfogadja. MTA Kézirattár RAL ; Arany János által fogalmazott köszönőlevél az átküldésért: MTA Kézirattár RAL 817/138.1865.

⁹⁶ MTA Kézirattár, 1111/1865., 1426/1865

⁹⁷ *VU*, 1865 dec., 10. 636. A megnyitó napján a Képzőművészeti Társulat műcsarnoka ingyen volt megtekinthető. (*VU*, 1865. dec. 17., 648.) A városparancsnok, Neuwirth a képtár őrzésére ekkortól 6 rokkantat biztosított. MTA Kézirattár RAL 1372/1865. A Képtár megnyitását három kiadvány kísérte: Ormós katalógusa, amelyet a herceg finanszírozott; Emlékkönyv..., 1865., egy díszmű, a hercegnek szentelve, továbbá kapható volt egy 30 krajcáros kis katalógus is, német nyelven: *Catalog der Gemälde-Gallerie seiner durchlaucht des Fürsten weiland Paul Eszterházy von Galantha in Pest, Academie-Gebäude. Pest 1865., 2. kiad. 1867-ben.*

önálló kulturális centrummá válását szimbolizáló események mintegy a hivatalosság keretein kívül maradtak.

A három évig épült nagyszerű neoreneszánsz palota földszintjén és első emeletén gyűléstermek, könyvtárhelyiség, és hivatalszobák kaptak helyet. A térbeli és vizuális centrumban a díszterem magaslik ki, a második emeleti helyiségekbe, valamint a harmadik emeleti körcsarnokba és a mellette levő termekbe került az Eszterházy Képtár (összesen tizennégy helyiség). A második emeleten üresen maradt öt szobát kezdetben a Képzőművészeti Társulat bérelte ki kiállításai számára. (Később ezekbe is a Képtár került.) A képestermek az Akadémia homlokzatának két emeletét foglalták el, pompás zöldesszürke márványlépcső vezetett fel hozzájuk. A bejárat a II. emelet jobboldalán volt, felette helyezték el az Eszterházy címet. A firenzei mintára meggyzínűre festett falak fölé világos mennyezet borult, a felsővilágítású termek, köztük a félkörös tribuna nagy sikert arattak. Az általános vélemény szerint „E Képtár oly kincse most Pestnek, mely a művészi nevezetességek tekintetében is egy rangra emelni segíti a külföld legnevezetesebb városaival”⁹⁸. Vagyis a főváros – az úgy kiemelkedő mecénása – nagy lépést tett az európai világvárossá fejlődés útján.

A Képtár Pesten

Az építkezés éve alatt a pesti művészeti életben változások történtek. 1861-ben – éppen amikor a magyar építészeti iskoláról szóló vita zajlik – megalakult az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, amelynek deklarált célja a magyar művészet fejlesztése, de tulajdonképpen 1867-ig – a Kultuszminisztérium létrejöttéig – a művészeti élet szervezését és a magyar művészek támogatásának feladatát végezte, félhivatalos jelleggel. Munkáját a főváros nekilendült fejlődése, a megsokszorozódott feladatok-megbízások meg is követelték. A művészek ekkor már szívesen átvették területük irányítását a tudósoktól és politikusoktól, de – egy-egy tudós-festő feltűnő kivételétől eltekintve – ehhez nem rendelkeztek

⁹⁸ VU, 1865. dec. 17. 648.

kellő presztízzsel. Ezt biztosíthatta volna az előkelő akadémiai tagság, de ennek megszerzése művész számára szinte lehetetlen. (A korai években Makó Károlynak és Ferenczynek még sikerült műveikkel bejutni, de Barabás Miklósnak már tudományos értekezést kellett tartania székfoglalóul.) Henszlmann egykori elképzeléséhez hűen nem tett le a magyar szépművészeti akadémia megalapításáról. Mint a Képzőművészeti Társulat igazgató választmányának elnöke 1863-ban levéllel fordult az Akadémiához, hogy „...a (Társulat) a képző művészetek felvirágozására nézve oly intézetté óhajt lenni... minő az Akadémia az irodalomra nézve, s fölkeri az Akadémiát, fogadja feléje nyújtott kezét nyájasan, s bocsátkozzék minden alkalomkor érintkezésbe vele, támogatván erkölcsi tekintélyével. Egyszersmind ... kéri az Akadémiát látogassa meg küldöttsége által műcsarnokát, s tétessen jelentést arról magának, hogy ez által a közfigyelem és részvét nagyobb mértékben fölébresztessék.” Az Akadémia a kezdeményezést ugyan örömmel fogadta, de a jelentéstételt nem vállalta, mert az „merőben szokatlan, s az akadémia természetével az eddigi gyakorlat szerint össze nem férő...”⁹⁹. Vagyis a konzervatív, rendies beállítottságú intézmény nem kívánt a civil társulásnak tekintélyéből kölcsönözni, mert bár annak vezérkarában személy szerint ugyanazok ültek, mint az Akadémián, céljait tekintve mégiscsak egy igazi modern, polgári szervezet volt. Továbbá a tudós testület vezetősége a még igen fiatal magyar művészetet illetően tartózkodott az oly káros „nemzeti elfogultságtól, a hamis illúzióktól, az önámítás bitor fényétől”. Mint láthattuk az építkezésnél sem engedett a nemzeties zsarolásnak. Ám hiába a tartózkodás, az életrevaló Társulat nem hagyta magát. Azzal, hogy kibérelte a palota termeit és ott állított ki, mégiscsak megszerezte azt a rangot, amire szüksége volt. Sőt az Eszterházy Képtár európai szintű mesterművei mellett látható kortárs magyar alkotások a nemzeti iskola alkotóinak megbecsülését mélyítették el. (Még ha a látogatók egyaránt lanyha érdeklődést mutattak minden tárlat iránt).

⁹⁹ Csengery, 1865.

Ahogy közelgett a bécsi képek áthelyezésének időpontja a Képzőművészeti Társulat – illetékes minisztérium nem lévén – feladatának érezte, hogy foglalkozzon az ügygel, és már a pályázat idején is harcosan kiállt Henszlmann „hazánkfia” mellett. Mivel az Akadémiával való együttműködés nem jött létre, 1864-ben a Társulat lapja, a rövid életű, de annál hasznosabb *Képzőművészeti Szemle* már arra utal, hogy az Akadémia csak ideiglenes szállása lehet a Képtárnak, amíg felépül egy igazi műcsarnok.¹⁰⁰ Ez a gondolat ellentétes az építető elképzeléseivel, hisz képtári részeit örök időkre szánta. A Társulat az építkezés ideje alatt azt is többször jelzi, hogy szükséges lenne a képek majdani felállításának előzetes megvitatása. Lapjuk közzéteszi Ormós készülő tanulmányának (Ormós, 1865) bevezetőjét, amelyben egy kiállítás berendezésének célszerű szempontjait elemzi, hogy elkerülhetőek legyenek a máriahilfi palotában tapasztalt hiányosságok, és az ismeret- és élvezetnyújtás egysége megvalósuljon. A lehetséges buktatókat a nagy európai képtárak gyakorlatát elemezve sorolja fel: Feltétlenül el kell különíteni a különféle iskolákat, kor és műfaj szerint úgy, hogy egy-egy iskola kezdetleges, virágzó és hanyatló állapota végigkísérhető legyen. Több nagy képtár figyelmen kívül hagyja az időrendet, pedig roppant zavaró, ha pl. Raffaello Perugino előtt van. Kardinális kérdésnek tekinti a kiakasztott festmények számozási módját. Nem ajánlja követni a bécsi Belvedere, a müncheni Pinakotéka, a velencei Accademia, és az Eszterházy Képtár bécsi gyakorlatát, ahol minden teremben előlről kezdődik a számozás. A szám nélküli kiállítás sem megfelelő – állítja, mint a firenzei Uffizié. A helyes megoldás a firenzei Pittiben, a drezdai Zwingerben, és a berlini múzeum képtárában alkalmazott folyamatos számozás. Ormós írása semmi eredetit nem mond, mégis fontos megemlíteni. A pesti Képtár és a nagy európai hasonló intézmények együttemlegése még a szakterület iránt kevésbé érdeklődők számára is világossá tette, mit is hoz magával a világhírű képanyag birtoklása. (De hiába tették szóvá a rendezés kérdését többször is, abba senki sem szólhatott bele.)

¹⁰⁰ *Magyar Képzőművész*, 1864. május 5., 72.

A Képtár megvásárlása.

Eszterházy Pál herceg 1866-ban meghalt, és a megrendült hitbizomány állapotának rendbehozatala nem tűrt halasztást. 1867 januárjában Németh Samu ügyigazgató vetette fel először a dombóvári bérlők nemfizetésének pótlására a Képtár eladását. Értesülései szerint az Akadémia Igazgató Tanácsa hajlandó eljárni a császárnál és a kormánynál. Ekkor a hercegi javak bécsi központi igazgatósága, Palkovics zárgondnok által felkérő levelet írt az Akadémiának az ügy érdekében. A zárgondnokság 1 200 000 osztrák értékű Ft-ot kívánt kérni a gyűjteményért, de Németh Samu figyelmeztet, az árat „mértányos becsű” alapján kell megállapítani, ezért egyelőre összegről nem lehet szó.¹⁰¹ Amikor a megvétel lehetősége nyilvánosságra került, az országban spontán módon megkezdődött a gyűjtés a vételárra, Gödöllőn pl. azonnal összeadtak 76 Ft-ot.¹⁰² A Képzőművészeti Társulat nevében az új választmányi elnök, Pulszky Ferenc máris a képviselőházhoz fordult azzal a kéréssel, hogy mielőbb szavazzák meg a vásárlást.¹⁰³

A zárgondnokság 1867. június 15-én tette meg hivatalos ajánlatát br. Eötvös József akadémiai elnöknek, egyben az új magyar kultuszminiszternek.¹⁰⁴ Az ajánlat végzetesen komoly, ekkor árverezték el ugyanis Londonban az Eszterházy Kincstár negyven kiemelkedő darabját.¹⁰⁵ Sőt, az a hír járja, hogy már a teljes Képtárat is megvette egy francia társaság, 1 800 000 Ft-ért.¹⁰⁶ A hír hamis, de arra jó, hogy felrázza a közvéleményt.

¹⁰¹ MELLER 1815. 191. nr. 740.

¹⁰² A *VU* szerint a bécsi központ egymillió osztrák forint értékű árajánlatot tett az Akadémia Tanácsának a végleges magához váltás érdekében, de a hír alaptalannak bizonyult. 1867. ápr. 7., 166.; ápr. 14., 180.

¹⁰³ *VU*, 1867. máj. 12., 232.

¹⁰⁴ MELLER 1815. 191. nr. 741., 742. Közben elkezdik a pottendorfi (másodlagos) képtár eladását, amely által a Család gyorsan készpénzhez jut.

¹⁰⁵ A *Times* írja: Londonban a Christie cég eladásra kínálja az Eszterházy kincseket. (*VU*, 1867. febr. 17., 80.) Az eladás májusban megtörtént, a bevétel 377 600 frank. (*VU*, 1867. máj. 19., 244.) Az eladásról: SZILÁGYI 1994., 53.

¹⁰⁶ *VU*, 1867. aug. 8., 412. Pulszky szkeptikus, október 2.-án figyelmezteti Sir William Boxall-t a londoni National Gallery igazgatóját, hogy az Eszterházy gyűjtemény eladó. Reméli, Magyarország meg tudja venni, de ha nem, jó lenne ha oda kerülne, egyben. London, NG 14/19. (BARKÓCZY István szíves közlése.)

A magyar kormány képviselői ekkortól négy éven át folyamatosan tárgyaltak a hercegi vagyon kezelőivel. Többször látszott úgy, hogy kútba esik az egész. A közpénzen való vásárlást az országgyűlésnek meg kellett szavaznia,¹⁰⁷ és az állami bürokrácia működése lassú, sőt, a sebtiben megkezdődött országos gyűjtéshez is idő kell.¹⁰⁸ 1868 januárjában Palkovics Károly sürgeti az elvi döntést, és közli a megállapított vételárat: 1 450 000 osztrák értékű forintot kérnek 4 részletben, két év alatt kiegyenlítve.¹⁰⁹ Ennek alapja a bécsi igazgatóság részéről megejtett felbecsültetés, amely 1 568 630 Ft becsértéket tett ki.¹¹⁰

A tárgyalások alatt 1869-ben ütött ki az Akadémia épületében a híres tüzeset, ami a képtár tűzbiztonságának fokozását váltotta ki, és ez a bizonytalan helyzetben nemkívánatos újabb költségeket okozott.

A pesti sajtó folyamatosan kirohanásokat intézett a kormány ellen, hogy kicsinyes gazdaságpolitikája következtében évek óta halogatja a döntést, holott a különféle hatóságok, a megyék, a városok és a sajtó már nyilatkoztak a megvétel mellett.¹¹¹

Ekkor megjelenik egy újabb férfiú a történetben, akinek nagy érdemei vannak a végső sikerben. Pulszky Ferenc 1866-ban hosszas emigrációból hazatérve azonnal bekapcsolódott a kulturális életbe. 1867-ben Andrássy Gyula gróf – más irányú kötelezettségei következtében – lemondott a Képzőművészeti Társulat elnökségéről, utána Pulszkyt választották meg. Eötvös már régebben szeretne volna, ha Pulszky követi Kubinyit a Nemzeti Múzeum igazgatói székében, és 1869-ben eljött az ideje ennek is. Ekkortól Pulszkynek az egész magyar képtárügy felett áttekintése nyílt. Kubinyi gyűjteményszerzői munkásságát folytatta, az új időknek megfelelő,

¹⁰⁷ Felterjesztés az Eszterházy képtár megvétele iránt. VKM regeszták, 1869. MTA MKI Lt. 00065.

¹⁰⁸ Ung megye nyilakozik, hogy az itteni szolgabírák megkezdik a gyűjtést. (VU, 1870. febr. 6., 277.) Az Eszterházy képtárra adott adományok iratai, (7 db.) MTA Kézirattár, RAL 1373/1869.

¹⁰⁹ Palkovics felajánlja, hogy az összegből levonhatók lesznek a kincstár követelése, a magyar korona területén fekvő összes hercegi birtok után fizetendő öröklési és átírási díjak, és más illetékek. 1868 szeptemberében Kismartonból újra kéri az ügy elintézését. MELLER, 1815. 192, nr. 744.

¹¹⁰ MELLER, 1815. 193, nr. 746.

¹¹¹ Pesti Napló, 1870. máj. 25.

professzionális szinten. Már az emigrációból való hazatérte után azon volt, hogy az ország végképp megszerezze a letétbe átvett Képtárat, hisz nála talán senki sem tudta jobban, mekkora kincs ez. Nagy ékesszólással megnyerte Kerkápoly Károly pénzügyminisztert az ügynek, amiben a művészetbarát Andrassy Gyula, a nagytekintélyű miniszterelnök, a monarchia külügyminisztere volt segítségére.¹¹² Hogy Pesten is biztosak legyenek a dolgukban, vagy hogy siettessék az eseményeket, a bécsi igazgatóság eljárásától függetlenül itt is szakértőhöz fordultak. Valószínűleg Pulszky közvetítésével a miniszterelnökség meghívta a kor jeles műértőjét, a Párizsban élő, német származású Otto Mündlert, a gyűjtemény értékének megállapítására. Ő 2 995 320 frankra becsülte a teljes anyagot.¹¹³

1869 november 26-án a *Pester Lloyd* közli a hírt: egy bécsi pénzintézet (a Österreichische Boden Credit-Anstalt, a hercegi jószágkormányzóság felhatalmazottja) lépéseket tett az európai piacon az eladás érdekében. Henszlmann Imre képviselő már másnap felháborodva interpellált a parlamentben, érveivel leginkább a nemzeti hiúságra kísérelt meg hatni.¹¹⁴ A Képzőművészeti Társulat – mint testület – ismételten az országgyűléshez fordult, sürgetve a döntést.¹¹⁵ Ám ekkor már senkit sem kell meggyőzni arról, mit is jelent a főváros szívében a Képtár jelenléte. Már számon tartják és folyamatosan felelmegetik, milyen ingóságokat vesztett el az utóbbi időkben az ország műkincsállománya.¹¹⁶ Ám a végső eredmény nem

¹¹² FERENCZY 1888. Pulszkyknak a Képtár megvásárlásával kapcsolatos tevékenységéről anekdotaszerű történetek keringtek. A hangulat jellemzésére jó példa az az ötlet, hogy egymilliót a be nem váltott régi 6 krajcárosokból fedezzenek, amelyek értéke ekkor már semmis. *VU*, 1870. dec. 25., 675.

¹¹³ MELLER, 1815. LXXI.; PEREGRINYI, 1909. Az 1869-es pénzügyi törvény értelmében 1 osztrák értékű forint kb. 2 frank. Bár az átszámítások bizonytalanok, Mündler becsértéke nagyjából azonos a bécsi becsléssel.

¹¹⁴ H. I. *interpellációja az Esterházy Képtár ügyében*. TÍMÁR, 1990. 262.

¹¹⁵ Pulszky Ferenc jelentése a képzőművészetekről. Műgyűjtemények. 1874. VKM regeszták, MTA MKI LT 01986. A minisztérium felterjesztése az Esterházy képtár megvétele iránt. 1869. VKM regeszták, MTA MKI LT 00065

¹¹⁶ Ekkoriban került külföldre – mivel a magyar állam nem áldozott rá – az európai híró gr. Viczay gyűjtemény, a Böhm- és a Jankovich féle éremgyűjtemény. Batthyány Artúr tulajdonából Szt. Margit házioltára 1868-ban 29 000 frankért kelt el Párizsban, ugyanekkor a Pulszky-Fejérváry gyűjtemény, valamint gr. H. gyűjteménye. (HEKLER 1828., 156.) Festetich Sámuel gyűjteményének elvesztéséről: ZICHY Edmund: Miért nem virágozott fel nálunk a képzőművészet? *Fővárosi Lapok*, 1869, 1084.

kis mértékben Palkovics Károlynak köszönhető, aki minden erejével azon volt, hogy sikerüljön a gyűjteményt az országban megtartani. 1870 májusában a *Vasárnapi Újság*ban úgy nyilatkozott, hogy a Képtár eladásának jogi akadályja nincs, és már a hatósági engedély is megvan. Bár több vevő jelentkezett külföldről, továbbra is a magyar kormánynak tartják fenn, 100 000 Ft-tal olcsóbban, mint a hivatalos becsérték, és amennyit más vevők felajánlottak. De „a család sürgeti az eladást, gyorsan kell határozni, ha e nagy műkincset megtartani óhajtjuk” – figyelmeztet.¹¹⁷

1870. június 21-én Andrassy Gyula miniszterelnök végre felvette a kapcsolatot az Österreichische Boden Credit-Anstalttal.¹¹⁸ De a bécsi központ ekkor már valóban komolyan tárgyal más vevőkkel. 1870 novemberben 6-án megérkezik Palkovics immár harmadik, szinte kétségbeesetten sürgető levele, amelyben jelzi, hogy amennyiben a kormány egy hónapon belül nem intézkedik, szomorú kötelessége a Képtárat másnak eladni.¹¹⁹ Ekkor az Akadémia vezetősége megretten, a közvélemény pedig felháborodik arra a gondolatra, hogy a Béctől kicsikart Képtár elkerülhet Pestről. Ezzel nemcsak az erkölcsi veszteség lenne óriási, de az Akadémiát érzékeny anyagi kár is érné. Annak idején a palota jelentős részét művészeti kiállítás céljára alakították ki és ez megdrágította az építkezést. Ezért közlik a bécsi igazgatósággal, hogy az esetleges elszállítás esetén az Akadémia ragaszkodik 200 000 osztrák értékű forint megtérítéséhez.¹²⁰

¹¹⁷ *VU*, 1870. máj. 22., 265.

¹¹⁸ MELLER 1815. 193, nr. 747

¹¹⁹ MELLER 1815. 193, nr. 748.

¹²⁰ MTA Kézirattár, 1500/1138/1870.; Mivel úgy tűnik a zárgondnokság ezt nem hajlandó elismerni, a Vallás és Közoktatási Minisztérium tájékoztatást kért. Dessewffy közli a tényállást: 1861-ben az Eszterházy képtár helyének tervezése az épület egészével együtt folyt, így az építési költségekből a Képtárat csak szakértő bevonásával lehet leválasztani. (Pesten, 1870. dec. MTA Kézirattár RAL 1500/1138/1870.) Ezt az Akadémia egyidejű jegyzőkönyve is bizonyítja: „Kezdetben elkerülhetetlen volt a három emeletesre tervezett palotát két emeletesre szállítani... (amelyet később újra megemelték) bírtuk már akkor is, bírjuk most is főméltsóságú hg. Esterházy Pál úr azon nagylelkű ígéretét, hogy nagyhirű és becsű képtárat, és réz- és aczélmetszvény-gyűjteményeit az akadémiai palotába fogja szállíttatni, és itt benn hazájában őriztetni. Már maga a gyönyörű szándék megérdemelte, hogy annak alkalom nyitassék ténnyé érlelődni, erkölcsi lehetetlenség vala tehát és vétek lett volna nem gondoskodni azon tér és helyiségekről, melyeket e gyűjtemények megkívánnak, ... ez természetesen a költségekre kihat... a képtár helyiségei egy egész emeletet igényelnek ezért a költségeket igen nagy mértékben fogják feljebb rúgani,... az akadémia céljainak az

A *Pesti Napló* szkeptikus: „A kormány a kedvezőbb időket elmulasztotta, ma a megvétel szinte lehetetlen!”¹²¹ Ám három napon belül egy „rövid, örvendetes ülésszakon” 1870 november 29-én Ürményi Miksa újabb tárgyi interpellációja kapcsán Eötvös jelzi, hogy küszöbön a megvétel.¹²² Az ülésen még egy előterjesztés sikeres, amit akár jelképesnek is tekinthetünk, az Akadémiától a Városligetig vezető első pesti boulevard, a Sugár út építésére vonatkozik. A sajtóban megjelenő kommentár szerint ezzel a kormány régi mulasztást hoz helyre, az út a főváros fejlődésének hatalmas tényezője lesz.

Most már késlekedni nem lehet, a kormány gyorsan megkötö a szerződést, abban a reményben, hogy az országgyűlés évek óta várt jóváhagyása előbb-utóbb megjön.¹²³ Az ifjabb herceg, – Eszterházy Miklós, a „labanc” sereg egykori őrnagya – tiszteletben tartva apja akaratát, a családi képtárt „értékén alul” az országnak eladta¹²⁴ és 1870 december 8-án megkötötték az adásvételt, amit a császár december 14-én hagyott jóvá. Néhány napon belül Kerkápoly Károly pénzügyminiszter nagy ováció mellett benyújtotta a Képtár megvételére vonatkozó törvényjavaslatát, és a vételár összegét felvetette a „budgetbe”.¹²⁵ A szerződést az országgyűlés az 1871-es

egyemeletes épület is megfelelt volna, de a képtár nagysága és rangja úgy állította elé... hogy nem egy- hanem két-emeletes építmény, és ez monumentalszerű styben álltessék...” Az 1863 június 13.-i ülés jegyzőkönyve. 23–24., CSENGERY 1864. 114.

¹²¹ *Pesti Napló*, 1870. nov. 25. Tárca.

¹²² *Pesti Napló*, 1870. nov. 30. Az ülés résztvevői: Somssich Pál elnök, Ivácskovics György jegyző, továbbá Mailáth István, Sándor Pál. A kormány részéről jelen van: Andrássy Gyula, Horváth B., Festetich György, Eötvös József, Szlávy J., Kerkápoly Károly miniszterek.

¹²³ *VU*, 1870. dec. 4., 634.

¹²⁴ ESTERHÁZY 1901., 134. A vételár valóban kisebb volt, mint a valós érték, de nem az általában elterjedt Mündler féle megállapításhoz viszonyítva, hanem a bécsi központ becsüléséhez képest, mintegy 300 000 Ft-tal.

¹²⁵ *Pesti Napló*, 1870. dec. 20. Esti kiadás. Tudósítás az országgyűlés dec. 19.-i üléséről.

Törvényjavaslat a hg. Eszterházy féle képtár, kézrajz- és rézmetszetgyűjtemény megvásárlása tárgyában:

1. par. Galanthai Eszterházy Miklós egymillió 100 ezer osztrák értékű forinton a mellette levő kézrajz és rézmetszet gyűjtemény pedig 200 000 osztrák értékű forinton az ország részére történt megvétele helybenhagyatik.
2. par. Ez a képtár ezentúl „Országos Képtár” nevet viselend s az ország elidegeníthetetlen javai közé soroltatik.
3. par. Szabad királyi Pest városának ezen képtár megvásárlására tett 60 000 osztrák értékű forintnyi ajánlata, nemkülönbön Vasmegyének nemesi pénztárából ugyanazon célra tett 2000,

XI. tc-ben szentesítette, és így 1 300 000 osztrák értékű forintért (amely harminc napon belül fizetendő ki) a hatszázharminchat darabos Képtár, a kézi rajz- és rézmetszetgyűjtemény a magyar állam tulajdonába ment át.¹²⁶ A törvénybe foglaltak értelmében egyidejűleg megalakult az Országos Képtár, a reprezentatív állami gyűjtemény. A kultuszminiszter köszönetet mondott Pest város közönségének a hazai tudomány és művészet emelése érdekében tanúsított áldozatkészségéért, és intézkedett, hogy a város 60 000 Ft-os adományát, valamint az adomány feltételét – a Képtár Pest városából mint az ország központjából soha el nem vihető – is beiktassák a törvény szövegébe. Talán ez volt Eötvös utolsó hivatalos intézkedése rövidesen bekövetkezett halála előtt.

A Képtár 1872-ben még kiegészült az Eszterházy tulajdonból. A néhai herceg szokása volt lakoszobáit legkedvesebb képeivel díszíteni, amelyeket időnként cserélt. Ezekről annak idején állítólag elfeledkeztek, amelyeket ekkor Miklós herceg ajándékként adott át az országnak, hogy apja akarata maradéktalanul teljesüljön.¹²⁷ Így teljes mértékben lezárult a hercegi gyűjtemény Pestre szánt anyagának áthelyezése. Gustav Kratzmant továbbra is

végre Temes megyének összesített pénztárától kirendelt egyezer osztrák értékű forintnyi ajánlataik, örök emlékül ezennel törvénybe iktattatnak.

4.par. Az 1 3 000 000 forintnyi vételár a Vallás és Közoktatási Minisztérium 1872-ik évi költségvetése rendkívüli kiadásai a Pest város által ajánlott 60 000 Ft-ból első részletképpen fizetendő 10 000 Ft. Vasmegeye 2000 forintnyi Temes megye 1000 forintnyi ajánlata pedig a fedezeti összegek közé felveendő.

5. par. Ezen törvény végrehajtásával a Vallás és Közoktatási Minisztérium s a pénzügyi miniszterek bízattak meg. B. Eötvös József sk. A törvényjavaslatot kinyomtatni rendelik.

¹²⁶ *Pesti Napló*, 1871. jan. 11. Adásvételi szerződés: MELLER 1815, 193, nr. 749. Az adásvételi szerződés szövegét közölte a pesti sajtó (*Pesti Napló*, 1871. febr. 2.)

¹²⁷ Ormós Zsigmond tanulmányában (ORMÓS, 1865), az áll, hogy Pál herceg a teljes anyagból néhány gyenge, és 15 rendkívüli darabot visszatartott. De ekkor már csak 8 képről tudnak, amelyek Bécsben, a herceg lakosztályában maradtak. Ezek halála után a bécsi műkereskedelemben kerültek, 68 000 Ft értékben. 7 kép tehát mindenképpen elkallódott. A képekre gr. Zichy Edmund hívta fel a figyelmet a *Pester Lloyd*-ban, és erőlyesen követelte, hogy a kormány ezeket is vásárolja meg, „legalább a miénk legyen, ha nem is ingyen.” Ruysdael: *Vizesés* és Guido Reni: *Lucretia* c. képét azonnal eladták, így már csak 6 kép maradt. (*VU*, 1870. nov. 20., 609; nov. 27., 621.) Miklós herceg azonnal intézkedett, és Eötvös József mint az akadémia elnökének tett ígéretéhez híven a 6 képet az akadémiának ajándékozta. De miután a Képtár ekkor már nem az Akadémia tulajdona, Eötvöshöz mint kultuszminiszterhez fordulnak, hogy intézkedjen a képek átvétele iránt. Aláírás: főtítkár, másodelnök, 1871 jul 1. MTA Kézirattár, RAL 600/1871.

megbízta kezelésével, továbbá Bécsből meghívták Posonyi Sándort a metszetgyűjtemény átvizsgálására és lajstromozására.¹²⁸

Br. Eötvös József aki mindvégig döntési helyzetben volt az ügyben 1871 tavaszán meghalt. A sors különös kegyelme, hogy még éppen megérhette a végső sikert. Székében rövid ideig Pauler Tivadar követte, majd a régi barát, Trefort Ágoston, aki kora ifjúságától a művészeti élet elkötelezett szervezője volt, és hivatali ideje alatt az Országos Képtár gyarapodása nagy lendülettel haladt. A fennálló hiányokat kiegészítő vásárlások kezdődtek, mert az volt a szándék, hogy a gyűjtemény teljes körű képet adjon az európai festészet fejlődéséről.¹²⁹

1872. őszén Pauler Tivadar kultuszminiszter egy tizenegy tagú szakértő bizottságot küldött ki, hogy megvizsgálja az ország nevezetesebb gyűjteményeinek állapotát. A bizottság már Trefort idején, 1874-ben tette meg jelentését, amelyben átfogó rendezést javasolt. Ennek alapján 1875-76-ban a Nemzeti Múzeumból száz két régi festmény került át az Országos Képtárba, onnan pedig 60 db újkori kép a Nemzeti Múzeumba. Ezzel az aktussal a gyűjtemények időbeli rendeződése is megtörtént.¹³⁰ 1880-ban az új szerzemények elrendezése érdekében egy átalakítás zajlott le, és egy évre bezárták a képtárat. Ez idő alatt ötvenhárom képet müncheni festők (Hausner) restauráltak. Az ünnepélyes megnyitóra Pulszky Ferenc mint a

¹²⁸ Pulszky Ferenc, a MNM igazgatójának jelentése a képtár (Országos Képtár) gyarapodásáról. Pest, 1872. VKM regeszták, MTA MKI LT 01976.

¹²⁹ Első ízben Koller Vilmos bécsi gyűjteményéből vásároltak 21 művet, majd egy lipcsei árverésen 9 db. Dürer metszetet és Rembrandt 100 forintos lapját. Továbbá vásároltak egy Ruysdael tájképet. Majd 1872-ben betagozódott az ekkor beszercebányai püspökké kinevezett Ipolyi Arnold 60 db. alkotást felölelő ajándéka is. (VKM regeszták, MTA MKI LT 01976, 01986) amelynek ónémet részét kifejezetten a fenti célok érdekében vásárolta a főpap egy augsburgi árverésen, 1873-ban. Így az Akadémián létrejött az „Ipolyi terem” (VU, 1873 okt. 19. 506) amelyben elsősorban az Eszterházy anyagból hiányzó, reneszánsz előtti művek voltak láthatóak. Ezzel az állomány száma 701-re emelkedett. Az 1871. jan. 30-án tartott ülésen Csengery Antal felvetette: Miután az állam megvásárolta a képtárat, mint tulajdonos fizesse a fenntartás költségeit. Ezt eddig az Akadémia más kötelezettségei terhére viselte, többnyire közadakozási pénzből. MTA Kézirattár RAL 77/1971

¹³⁰ VU, 1881. ápr. 24., 268. A lap megírja, hogy az átalakítás feltétlenül szükséges volt, mivel az egykori felállítás teljesen nélkülözött minden szakszerűséget, sok volt a hamis kép, a hibás attribúció és el kellett tüntetni a két évszázada halmozódó durva restaurálásokat, átfestéseket. Az új kiállítás rendezője Ligeti Antal és Pulszky Károly, visszavették az OMKT bérelt helyiségeit is. Az ekkor kiállított képek száma 783. A felállítás vezérelve az időrend. VU 1881 máj. 8. 302.

magyarországi képtárak főfelügyelője az egész ország érdeklődő közönségét meghívta. A gyorsan növekvő állomány rövidesen kinőtte az Akadémia-beli helyiségeket, és a helyszűke miatt egy új, önálló múzeum építésének szükségessége vetődött fel, amint azt a Képzőművészeti Társulat már évekkel korábban megjósolta.

Az európai mesterművek megjelenése Pesten megindította az egyetemes művészettel foglalkozó tudományos munkát is. Novák Dániel 1838-ban megjelent kötete óta az első Ormós – fentebb már említett – 1865-ben megjelent hézagpótló, katalógusnak szánt tanulmánykötet. A közérdeklődést kihasználva – és annak kielégítésére – Keleti Gusztáv az események tetőpontján 1870 decemberében a *Magyarország és a Nagyvilág* című lapban ismeretterjesztő sorozat közlésébe kezdett, amelyben az Eszterházy Képtár legszebb darbjait szándékozott bemutatni.¹³¹ A Képzőművészeti Társulat pedig felvállalta az Eszterházy Képtárból származó alkotások műlapokon való sokszorosítását. Szerződést kötött egy bécsi intézettel, és közös vállalkozásban kiváló szakemberek rézmetszetein tíz éven át huszonhat festményt jelentetett meg,¹³² és osztott ki részvényeseinek, ezzel rendkívül sokat tett az egyetemes képzőművészet népszerűsítéséért Magyarországon.

Az új tudósgeneráció egyik legtehetségesebb tagjáé, Pulszky Károlyé lett a feladat, hogy a Képtárral kapcsolatos rendszeres tudományos munkát megkezdje. Ő eleinte heves kritikával fordult az előtte járók felé. Ormós sebtében kiadott kompilációját elítéli, és hibáztatja a szerzőt, hogy naivul elfogadja a legszembeűnőbb hamis attribúciókat, sőt visszaél a legnagyobb nevekkel, és az adatokhoz Kugler, Waage, Passavant, Förster, valamint Nagler közismert adatait veszi át. Keletinek felrója, hogy szövegei Charles Blanc: *Histoire des peintres de toutes les écoles* után írottak. Az ő képzettségi szintjén álló szakember türelmetlensége érthető, de az, hogy úttörő elődei ismert nagy nevek kutatásait használták fel, az elkerülhetetlen lépés volt, hisz kultúrát teremteni nem lehet, csak

¹³¹ Az anyagból Ráth Mór 1871-ben díszalbumot adott ki, amit sorozatnak szántak, de folytatása nem jelent meg. Ebben Keleti 10 művet mutat be, első helyen Murillo: *Mária és a kis Jézus kenyeret ad...* c. képét, amely a köralakú terem főhelyén volt látható.

¹³² ÉBER László: *A Magyar Nemzeti Múzeum, Művészet, 1902.* 425.

folytatni. Azóta tudjuk, amit Pulszky Károly még kissé bizonytalanul és tünődve állapít meg, hogy egy „jobb lajstrom” elkészítése „igen nagy feladat”, nemzedékek kutatómunkáját igényli. Pulszky is többször vágott bele, 1878-ban, 1881-ben 1883-ban (Tschudival) végül 1888-ban fokozatosan jut el egy magasabb szintű tudományos szintre. Dolgozatom elején utaltam rá, hogy a képtárak elsőrendű funkciójának a művészeti oktatás segítését tartották. Nos a Pulszky-fió 1878-ban lehangoltan állapította meg, hogy a Képtárnak nincs hatása a magyar művészet fejlődésére. Negatív véleménye a képtárak pedagógiai értékéről a századfordulóra általánossá vált. Éber László szerint a képtárak hatása a magyar művészet fejlődésére semmis, különösen akkor, ha összehasonlítja a Nemzeti Múzeum archeológiai gyűjteménye körül kialakult, európai hírű tudományos munkássággal.¹³³ Viszont a képtár mint a fiatal Budapest egyik idegenforgalmi látványossága ragyogóan sikeres, és emeli Magyarország hírnevét.

1873 után a régi Pest Buda Budapestként egyesült, és a főváros viharos gyorsaságú fejlődésnek indult. A magyar Honfoglalás ezredik évfordulója tiszteletére egymás után emelkedtek az új középületek, és a törvényhozás az 1896-os ünnepi ülésén elhatározta a Szépművészeti Múzeum alapítását, (amelynek grandiózus épületét 1906-ban adták át) ahol végleges helyére került a közel egy évszázadon át halmozódó magyar állami képzőművészeti gyűjtemény. A budapesti Hősök terének két oldalán ma ott magasodik a kortárs kiállítások helye a Múcsarnok, az egyetemes képzőművészetet magába foglaló Szépművészeti Múzeum, valamint az ide vezető reprezentatív bulváron – az Andrássy úton – a Magyar Képzőművészeti Főiskola épülete. A három intézmény földrajzi közelsége azt a hagyományos elvet érzékelteti, hogy összefüggő rendszerük a magyar művészeti élet alapja. És bár mindez egy letűnő kor követelményeinek megfelelően alakult ki így, ma sem nélkülözhető egyikük sem. Fél évszázadnak kellett ezután eltelnie ahhoz, hogy az áhított Magyar Nemzeti Galéria is megalakuljon, (1957) – amely 1973 óta az újjáépített Budai Királyi Várpalotában kapott helyet. Ma az MTA képtárnak

¹³³ 1896. évi VIII. tc. beolvasás az alakuló Szépművészeti Múzeumba

épült termei ismét az eredeti funkcióval működnek, ám milyen a sors!, ma kizárólag magyar mesterek műveit mutatja be.

Végül ejtsünk egy szót a múlt századi magyar arisztokrácia azon tagjairól, akinek az ország oly sokat köszönhet. Évtizedek óta nem hangoztatjuk, hogy egyesek e jellegzetesen konzervatív társadalmi rétegből milyen jelentős szerepet vállaltak az ország haladásában, a főváros rangos európai metropolissá tételében sőt, magában a polgárosodásban. Erre már Szilágyi András is figyelmeztet, e sorokkal szeretnék hozzá csatlakozni. Gr. Széchenyi Ferenc volt az első azok közül, akik a nemzetépítés idején képesek voltak irányt mutatni, és módjuk volt ezt tevőlegesen, anyagi áldozatokkal is segíteni. Az arisztokrácia néhány tagját a XIX. század minden progresszív megmozdulásában megeljük, és e mindössze tucatnyi elkötelezett főnemes közreműködése a tudományban és a kulturális életben felmérhetetlenül hasznos volt. Nyitottságuk elősegítette a civilizálódást, kozmopolitizmusuk európai szellemet hozott a fővárosba, kultúráltságuk gyakran állta útját a lelkes provincializmusnak, a nemzeties elfogultságnak. Azzal, hogy a napi megélhetés gondja nem nyomasztotta őket, vonzó nagyvonalúságot tudtak vinni intézkedéseikbe, túllépve a kicsinyes anyagi szempontokon, amint Eszterházy is. Idestova másfél évszázada tett fejedelmi gesztusa a magyar kultúra legnagyobbjai közé emelte, általa az ország az utolsó pillanatban jutott egy olyan fejedelmi rangú gyűjteményhez, amelyhez hasonlóval egyetlen ország sem dicsekedhet a régióban. Érdemeit nem kisebbíti, hogy volt miből áldoznia.

- BALKAY 1819., ENTZ 1937=BALKAY Pál: *A Kép-írásról, annak gyakorlásáról és betséről*, Tudományos Gyűjtemény, 1819. II. füz. 72. Idézi: ENTZ Géza: *A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig*. Bp., 1937., reprint 1997.
- BÉNYEI 1985=BÉNYEI Miklós: *A művelődés feladatainak, formáinak és intézményrendszerének átalakulása a polgárosodás időszakában*, In: BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig: Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás, (1772–1846), Bp., 1985.
- BERLÁSZ 1981=BERLÁSZ Jenő: *Az Országos Széchényi Könyvtár története 1802–1867*, Bp., 1981.
- Catalog der Gemälde-Gallerie des durchlautigen Fürsten Esterhazy von Galantha zu Laxenburg bey Wien. Catalogue de la galerie des tableaux de son altesse le prince Nicolas Esterhazy de Galantha, dans son hôtel de Laxembourg. A Vienne, 1812. További kiadások 1815, 1817.
- Catalog der Gemälde-Gallerie seiner durchlaucht des Fürsten weiland Paul Eszterházy von Galantha in Pest, Academie-Gebäude., Pest 1867.
- CHYZER 1890=CHYZER Kornél: *A magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűléseinek története 1840-1890-ig*, Sátoraljújhely, 1890.
- CIFFKA 1993=CIFFKA, Brigitta: *L'empereur François couronné roi de Hongrie par J. P. Kraft*, Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 79. 1993. 49–61. 57.
- CIFFKA 1999=CIFFKA, Brigitta: *Die Skulpturensammlung*. In: Von Raffael bis Tiepolo. Herausgegeben von István BARKÓCZI. Kiállítási katalógus. Frankfurt, 1999. 96–99.
- CSENGERY 1864=Magyar Tudományos Akadémia Jegyzőkönyvei. MDCCCLXIII. A M. Tud. Akadémia rendeletéből közzéteszi Csengery Antal, akad. jegyző. Első kötet. Pest 1864.
- CSENGERY 1865=Magyar Tudományos Akadémia Jegyzőkönyvei. MDCCCLXIII. A M. Tud. Akadémia rendeletéből közzéteszi Csengery Antal, akad. jegyző. Harmadik kötet, 1865.
- Emlékkönyv 1865=DALLOS Gyula (-d-) *Herceg Esterházy Pál és az Eszterházy Képtár a Magyar Tudományos Akadémia*

- palotájában*. In: Emlékkönyv a Magyar Akadémia palotájának megnyitási ünnepélyére. Bp., 1865.
- DESSEWFFY 1865=DESSEWFFY Emil: *A Magyar Tudományos Akadémia és nemzetiségünk feladatai*, Pest, 1865.
- DIVALD 1917=DIVALD Kornél: *A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei*, Magyarázó kalauz, Bp., 1917
- ESTERHÁZY 1901=GR. ESTERHÁZY János: *Az Esterházy család és oldalágainak leírása*, Bp., 1901.
- FEJŐS 1957=FEJŐS Imre: *A Nemzeti Képcsarnok Alapító Egyesület története*. MÉ. 1957 (4) 1. sz.
- FERENCZY 1889=DR. FERENCZY József: *Pulszky Ferenc*, Budapest-Pozsony, 1889.
- GALAVICS, 1981=GALAVICS Géza: *A Zrínyi kirohanása téma története* (Peter Krafft képe és hatása). In: Művészet Magyarországon 1830–1870. I. MNG Katalógus, Szerk.: SZABÓ Júlia, SZÉPHELYI F. György. Budapest, 1981. 61.
- GARAS 1968=*A Budai Vár egykori képgyűjteménye*, Bp., 1968. Kiállítási katalógus, írta Garas Klára.
- GARAS 1969=GARAS Klára: *A Budai Vár XVIII. századi képgyűjteménye*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Budapest, 1969. 191–206.
- GERŐ 1964=GERŐ László: *Építészetünk kialakulása a XIX. század második felében*, Építési és Közlekedéstudományi Közlemények VIII. 1964.
- GOROVE 1841., LYKA 1942=GOROVE István: *Temesvár*, Pesti Hírlap, 1841., Nyárelő, 5. 377. Idézi: LYKA Károly: *Magyar művészet*, Bp., 1942., 95.
- Hajnóczy 1985=Dr. HAJNÓCZY Gábor: *Nemzeti építészetünk stíluskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat körüli vitában*, Építés és Építészettudomány XVII. k. 1–2. sz. Bp. 1985, 81–98.
- HEKLER 1928=HEKLER Antal: *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet*. In: *A Magyar Tudományos Akadémia első évszázada*. Második kötet, Bp., 1928
- HELLEBRANDT 1815=HELLEBRANDT Árpád: *Henszlmann Imre levelei Toldy Ferenchez*. (MTA Kézirattár) Akadémiai Értesítő, Új Folyam, Bp., 1915.

- HENSZLMANN 1862, TIMÁR 1990=HENSZLMANN Imre: *Az akadémia palotájának eddigi története*, Kritikai Lapok, 1862. márc. 10–23. In: TIMÁR Árpád: Budapest 1990, 210–219.
- HOJDA 1991=Zdenek HOJDA: *Die GesellschaFt patriotischer Kunstfreunde in Prag – ihre Rolle in Kunstleben Böhmens 1796–1840*. In: Central Institution in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia, and Hungary (Seminaria Niedzickie) Krakov, 1991.
- Ipolyi 1876=Ipolyi Arnold: *Magyar Mű- és Történelmi Emlékek kiállítása*, Századok, 1876.
- KAZINCZY 1812=KAZINCZY Ferenc: *Mesterségek. Festés, Faragás nálunk*, Hazai 's Külföldi Tudósítások, 1812 Szent Györgyhava, 8. 1812. 29. sz. Iső félesztendő, 133. In: Kazinczy Ferenc művei, vál., sajtó alá rend., jegyz.: SZAUDER Mária. Bp., 1979. I. 847.
- KELETI 1868=KELETI Gusztáv: *A közképtárak, mint művelődési tényezők*. Székfoglaló, felolvastatott 1868 dec. 30-án. Kisfaludy Társaság Évkönyve, Pest, 1870.
- KELETI 1871=KELETI Gusztáv: *Az Eszterházy Képtár*, Bp., 1871. Ráth Mór albuma.
- KELLER 1993=KELLER, Manfred: *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*. Wien, 1993.
- KEMÉNY 1990=KEMÉNY Mária: *Henszlmann Imre szerepe az Akadémia palotájának építésében*. Ars Hungarica, Budapest, 1990/1.
- KEMÉNY 1991=KEMÉNY Mária: *Stílusválság vagy legitimitási válság? Egy múlt századi építészeti vita*. 2000, 1991., 3. évf. 1. sz. 57–61.
- KEMÉNY 1992=KEMÉNY Mária: *A Magyar Tudományos Akadémia Palotája*. In: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században, Bp., 1992.
- KEMÉNY 1996=KEMÉNY Mária: *A Magyar Tudományos Akadémia Palotájának 1861-es építési tervpályázata*. In: A Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati tervei, 1861. Katalógus és források. Szerk.: Szabó Júlia. Bp., 1996.
- KOMÁRIK 1990=KOMÁRIK Dénes: *Henszlmann Imre „emigrációja”*, Ars Hungarica, Bp., 1990/1.

- KOPP 1931=KOPP Jenő: *Borsos József, 1821–1883*. Bp., 1931., 29.
- KUBINYI 1848=KUBINYI Ágoston: *A Magyar Nemzeti Múzeum, A Magyar Nemzeti Gyűlésnek tisztelettel*. Pest, 1848.
- Kubinyi 1861=Kubinyi Ágoston: *A Magyar Nemzeti Múzeum képtárának lajstroma*. Pest, 1861.
- Kunstwerke=*Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste bei St. Anna*. Im Jahre ... Wien. 1774. –1849. Katalógus sorozat.
- LIGETI 1870=LIGETI Antal: *A Nemzeti Múzeum Képcsarnokának ismertető lajstroma*. A festészek rövid életrajzával. Szerk.: LIGETI Antal, a Nemzeti Múzeum képtárőre. Budán, 1870.
- LYKA 1842=LYKA Károly: *Magyar művészet, 1800-1850*. Bp., 1942., reprint Bp., 1981.
- Magyar Nemzeti Múzeum 1896=*A Magyar Nemzeti Múzeum 1802-1895*, (Írták a múzeum tisztviselői.) Bp., 1896.
- Magyar Nemzeti Múzeum 1902=*A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene*, (Írták a múzeum tisztviselői.) Bp., 1902.
- Magyar Nemzeti Múzeum 1992=*Magyar Nemzeti Múzeum*. Írta FODOR István, KOVÁCS Tibor, LENGYEL Beatrix, Bp., 1992.
- MELLER 1915=MELLER Simon: *Az Eszterházy képtár története Budapest, 1915*.
- MOLNÁR 1871=MOLNÁR Zsuzsa: *Borsos József emlékkiállítás katalógusa*, Veszprém, 1971. 18. sz.
- MTA Értesítője, Bp., 1867–1889.
- MTA Évkönyvei, Bp., 8–17 k. 1846–1889.
- Az MTA Kézirattárának katalógusai. Sorozatszerk.: F. CSANAK Dóra. Budapest, 1976.
- Museum Hungaricum excelsis regni proceribus ac ordinibus exhibitum*. Budae, MILLER Jakab Ferdinánd: *A' Nemzeti Gyűjtemények elintézése feltételei Magyar Ország hazafiai számára*. Ford: STRÁZSAY József Alajos, Buda, 1807.
- Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület évkönyve*. Második korszak. VIII–XVII-dik év. (1852–1861) Szerk. MÁTRAY Gábor.
- NENDTVICH 1876=NENDTVICH Károly: *Kubinyi Ferenc és Ágoston életrajzuk*. Bp., 1876.

- NOVÁK 1835=NOVÁK Dániel: *Hajdan-Közép- 's újabbkori híresb k p r k, szobras zok, 's rézmetszők életrajza...* Budán, 1835. XI.
- NYULÁSZINÉ Straub  va: *Die  konomische Basis: Das Fürst Esterh zysche Fideikommi .* In: Von Raffael bis Tiepolo. Herausgegeben von István BARKÓCZI. Ki llit si katalógus. Frankfurt, 1999. 37–47.
- ORMÓS 1859=ORM S Zsigmond: *Adatok a művészet történetéhez.* Pest, 1859.
- ORMÓS 1860=ORM S Zsigmond: *B ng szet a művészet körében.* A Pesti Napló cikksorozata, 1860 május–június. Sz veganyaga beépítve: ORMÓS 1865.
- ORMÓS 1860–1863=ORM S Zsigmond: *Utazási emlékek.* I–III. k t. 1860., IV–V. 1862, VI. 1863.
- ORMÓS 1865.=ORM S Zsigmond: *A herceg Eszterházy Képtár műtörténelmi leírása.* Pest, 1865.
- ORMÓS 1885=ORM S Zsigmond: *Visszaemlékezések I.–II.–III.* Temesvár, 1885.
- A Pallas Nagy Lexikona... V. k. Budapest, 1893.
- PERGER 1854=*Die Kunstschätze Wien, in stahlstich nebst erläuterndem Text von A. K. von PERGER.* Herausgegeben vom Oesterreichischen Lloyd in Triest. Triest, 1854.
- PEREGRINYI Elek: *Az Orsz gos Magyar Sz pm v szeti M zeum  llagai.* I. rész, Bp., 1900.
- M gyes let=A Pesti M gyes let  ltal ... ki llitott m vek lajstroma. Pesth. 1840–1865. Katal gus sorozat.
- Pest-Ofner Fremdenführer.* Kurzer Auskunftsbote zu den vorz glichsten Sehensw rdigkeiten und über das Bemerkenswertheste in ihren Schwesterst dten und ihren Umgebungen. Pest, 1865
- PIGLER 1967=PIGLER Andor: *A Régi Képtár katalógusa,* Bp., 1967.
- Pyrker Emlékkönyv, Budapest 1982.
- PROHASKA 1991=*Die Gem ldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien.* Wien, 1991. A múzeum története: W.
- PROHASKA, 11–13.
- PULSZKY Ferenc 1875=Pulszky Ferenc: *A muzeumokr l.* Budapesti Szemle, VIII. k. 1875. 242–257.

- PULSZKY Ferenc 1914=*Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*. Sajtó alá rendezte Dr. LÁBÁN Antal. Bp., 1914.
- PULSZKY Ferenc 1983=PULSZKY Ferenc: *Életem és korom*, Bp., 1880-82. Kiadja OLVÁNYI A, Bp., 1958.
- PULSZKY Károly 1878=PULSZKY Károly: *Az Országos Képtár kiválóbb művei*. I. Bp. 1878. (Folytatás nem jelent meg.)
- PULSZKY Károly 1881=PULSZKY Károly: *A Magyar Országos Képtár ideiglenes lajstroma*. Bp., 1881.
- PULSZKY-TSCHUDI=*Die Landes Gemalde Galerie in Budapest*. 1883. Vormals Esterházy-Gallerie. Text Italienische und spanische Meister von dr. Hugo v. Tschudi, deutsche niederlandische und francösische Meister von dr. Karl Pulszky. Publiziert unter mitwirkung des Landes-Vereines für bildende Künste in Ungarn. Wien 1883.
- PULSZKY Károly 1885=*Chef-d'oeuvre d'orfèverie curent figuré á l'Exposition de Budapest Charles Pulszky*, Eugène Radisits, et Emile Molinior Paris, 1885.
- PULSZKY Károly 1888=*Országos Képtár*. A Képgyűjtemény leíró lajstroma. Feldolgozta PULSZKY Károly 1888. Budapest, 1888. (Több nem jelent meg.)
- RABINOVSZKY 1951=RABINOVSZKY Máriusz: *A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon*. In: Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve I. Bp., 1951.
- RÓZSA 1981=RÓZSA György: E. P. hg. képmása. In: Művészet Magyarországon, 1830-1870. II. Szerk.: SZABÓ Júlia, SZÉPHELYI Frank György. Bp., 1981.
- RÓZSA 1982=RÓZSA György: *Az MTA palotája*, Bp., 1982.
- SISA 1990=SISA József: *Henszlmann Imre részvétele a lille-i székesegyház és a konstantinápolyi emléktemplom tervpályázatán*. Ars Hungarica, Bp., 1990/1.
- SZABÓ 1992=SZABÓ Júlia: *A Magyar Tudományos Akadémia és a XIX. századi képzőművészet*. In: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században, Bp., 1992.
- SZVOBODA 1980=SZVOBODA Gabriella: *A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben*. Ars Hungarica, 1980. 2.
- SZVOBODA DOMÁNSZKY 1994=SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: *A Pesti Műegylet*. Bp., 1994. Kandidátusi disszertáció.

- SZÉLES 1901=SZÉLES Klára: *Henszlmann Imre*. Bp., 1991.
- SZILÁGYI 1994=SZILÁGYI András: *Az Eszterházy Kincstár*, Bp., 1994.
- TIMÁR, 1989=TIMÁR Árpád: *Novák Dániel művészeti író*. MÉ 1989. 1–4.
- THIEME-BECKER Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler. XXI. Leipzig, 1927.
- TÓTH 1881=TÓTH Lőrinc: *Gróf Dessewffy Emil s az Akadémia palotája*. In: *Vázlatok a magyar tudományos Akadémia félszázados történetéből*. 1831–1881. Bp., 1881.
- TREFORT 1882=TREFORT Ágoston: *Kisebb dolgozatok az irodalom közgazdaság és politika köréből*. Bp., 1882. Előszó, IX.
- TROLLOPE 1838=*Wien und die Oesterreichischer sammt Reisebildern aus Schwaben, Baiern, Tyrol, und Salzburg*. Von Mistress Trollope aus dem Englischen von Johann Sporschil Leipzig, 1838. 3. köt. in Zweiter Band, Vierundvierzigster Brief: Eszterházy Gallery.
- Vázlatok a magyar Tudományos Akadémia félszázados történetéből*. 1831–1881. Bp., 1881.
- VENTURI, A.: *A budapesti Országos Képtár olasz képei*. ArchÉrt. 1900 4–5. füzet. Bp., 1900.
- VIARDOT 1860.; HANKIS 1928=*Les Musées d'Allemagne. Guide et Memento de l'Artiste et du Voyageur par Louis Viardot*. Troisième édition. Très-augmentée. Paris, 1860. Közli: HANKISS János: *Francia kritika a múzeumi képtár gyermekkorából*. Magyar Művészet, 1928, III.
- WAGNER 1967=WAGNER, Walter: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, 1967.
- ZÁDOR Anna: *Henszlmann Imre emlékezete*, Magyar Tudomány, 1964.

REGÉNY ÉS TÖRTÉNETÍRÁS

- 1 -

Az európai irodalom első nagy prózai műve elbeszéli a görög–perzsa háború történetét és a konfliktus előzményeit. A görög tradíció szerint Herodotosz a történetírás atyja. Úgyszintén a görög és római tradíció szerint a hazugság atyja is. Thukididész a peloponészoszi háború történetírója, szakít Herodotossal, és ettől kezdve a történetírás politikai és katonai események kronologikus rendje lesz egy civilizáció leírása helyett. A reneszánsztól kezdődően, azaz azóta, hogy a nem európai népek szokásait és erkölceit felfedezték, kezdik rehabilitálni Herodotoszt, mint a történetírás kitűnő történésze, Momigliani megfigyelte. Mégis, Voltaire megismétli Cicero ítéletét és Herodotoszt a hazugság atyjának nevezi. Voltaire mindazonáltal nagy erőfeszítéseket tesz, hogy áthágja a politikai és katonai események kronologikus sorrendjét. Az *l'Essai sur les mœurs* című világtörténetében, amely visszatérés a herodotoszi leckéhez, Voltaire azt sugallja, hogy a kronológiai rend lehetetlen akkor, amikor egyetlen történelmet írnak. Az antikvitás egyébként megkülönböztette a történetírást és az erudíciót, Voltaire, az ambiciózus történetíró osztja az *érudit*-k hagyományos megvetését. Az erudíció és a történetírás egysége csupán a francia forradalom után valósul meg, és csupán a XX. század rehabilitálja végérvényesen Herodotoszt. Németh László, a magyar regényíró és Barnes, az amerikai történész anélkül, hogy ismernék egymást, hasonló módon ítélik meg Herodotoszt mint az egyetlen szellem emberét és a tolerancia képviselőjét.

A világirodalom másik nagy prózai szövege, a Genesis könyve szent könyv egyesek számára, történelem mások számára, mesesorozat megint mások számára. A modern és posztmodern bibliakritika a világ teremtésének két változatáról beszél, és egyebek között e két változathból kiindulva érvel amellet, hogy a Genesis különféle kezektől és különféle forrásokból készített kompiláció.

Ez az érvelés nekem túlságosan is kartéziánusnak tűnik. Nagyon szeretem a *Discours de la méthode* önéletrajzi részét, de úgy gondolom, hogy a kartéziánus szellem egyszerűsíti a világot. A racionalisták az egység és az ész nevében elvetik a variációkat, az ellentmondásokat, a gondolatok kalandjait, az eszmék ingázásait. Az elbeszélés szelleme viszont szereti a variációkat. Számomra, aki nem vagyok bibliakutató, csupán szenvedélyes olvasó, éppenséggel a variánsok bizonyítják a szöveg egységét. Szeretjük elbeszélni különféle módon ugyanannak az elbeszélésnek a keretében ugyanazt a cselekmény láncolatot. Egyébként két olyan vezérlő motívum van, amelyek mind a szövegnek az egységét, mind az elbeszélésnek a hitelességét szuggerálják. Az egyik a félelem, a másik az éhség. Ábrahám avant la lettre az első marrano a világirodalomban, ha nem is vallásos értelemben. És az éhség mindig jelen van Ábrahám életében, Izsák életében és Jákob életében. Egyébként a lázadás szelleme és a pontosság igénye rejtőzik a szövegben. Az elbeszélő megjegyzi, hogy az egyik éhség oka Szadoma és Gomora elpusztítása volt. A Genesis, amely a világ teremtésével kezdődik, leszűkíti az elbeszélés mezejét, és Ábrahám családjának történetét mondja el.

A modern irodalom legmonumentálisabb prózai alkotása, úgy gondolom, a *Háború és béke*. Tolsztoj nem volt kartéziánus szellem, sem Aristotelesz módjára klasszikus esztéta. Szimonov figyelte meg, hogy a *Háború és béke* epilógusa tulajdonképpen egy új regény prológusa. Könnyen érthető, hogy Flaubert, a tökéletes művész megvetette a regény harmadik kötetét. Ez a prológus kifejezi Tolsztoj abszolút hűségét a valóság iránt. Milyen csodálatos

lehetőség lenne az ujjongásra, mint az Orestes trilógia végén, ahol Athén saját dicsőségét zengi. Az orosz író a nyitással elveti ezt, mert Tolsztoj számára nincs vége a történelemnek, még a legfontosabb eseményt is egy másik, egy harmadik követi.

Perspektíva tévedés azt hinni, hogy Tolsztoj mint antiindividualista vetette meg Napóleont. Tolsztoj gróf, következetes demokrata és individualista. Minden ember számára elismeri azt a jogot, hogy a maga módján gondolkozzon és érezzen. Tolsztoj Napoleon ellen a személyiség nevében küzd. Napoleon istenségének elfogadása az uniformizált szolgák világának elfogadását jelentené. Hogy az egyik embert megkülönböztethessük a másiktól, tagadni kell Napoleon istenségét. A világ általában a katonai nagyságot tiszteli a császár személyében. De Tolsztoj megérezte Napoleon néhány olyan vonását is, amelyeket majd a holland történész, Pieter Geyl ismer majd fel Hitler egyik fogolytáborában.

– 4 –

Már Arisztotelesz megkísérelte elkülöníteni a történetírást és a szépirodalmat. De ez a megkülönböztetés az átélt és a valószínű között nagyon bizonytalan. A történész, mondja Arisztotelesz, „elbeszél olyan történeteket, amelyek megtörténtek”. A költő „olyan eseményeket, amelyek megtörténhetnek”. Remélem elégséges, ha Thukididészt idézem, aki a peloponnészoszi háború hatásáról mondta: „az, amit valaha elbeszélésekben elmondtak, de amelyeket a tények csak legritkábban igazoltak, most elvesztették minden valószínűtlenségüket”. És ma az erkölcsi regények, a modern idők termékei után aligha lehet azt mondani, hogy a költészet az általánost, a történetírás a partikulárist beszéli el. A Goncourt-fivérek a regényt kortársi történetírásnak nevezték.

A történetírás, azaz politikai és katonai események kronologikus sorrendi elbeszélése hosszú századokon keresztül az irodalom egyik ága maradt. Voltaire mondja, hogy a történetírás ugyanazt a művészetet igényli, mint a tragédia. Ha elolvassuk J. M. Chénier 1815-ben megjelent *Tableau historique* című művét megérthetjük, hogy a szerző számára a történetírás az irodalom részét képezi, a regény alig számít valamit. De a csatorna túlsó oldalán Gibbon már megjósolja Fielding halhatatlanságát és

Coleridge kijelenti, hogy Fielding a maga módján Homérosszal és Shakespeareval egyenértékű. Gibbon egyébként a klasszikus tradícióhoz tartozik, és hosszasan tanulmányozta a retorikát, hogy írni tanuljon.

– 5 –

A XIX. század kezdetétől fogva a történetírás különböző iskolái tagadják, hogy a történetírás az irodalom része lenne. Bury kijelentette: „a történetírás tudomány, nem több nem kevesebb”. És York Powell állította: „azok akik az új történetírást írják azt vallják, hogy a történetírás nem a szépirodalomnak a tartománya, hanem a tudománynak az ága”.

Mindazonáltal Clio ellenáll... Peter Gay egyik könyvének az igen jellegzetes *Stílus a történetírásban* címet adta, és hangsúlyozta, hogy a témaválasztás már önmagában is szubjektív elem.

Érdekes, úgy gondolom, szembeállítani két idézetet. Forster állítja önvédelmi helyzetben, Proust, Joyce és Virginia Woolf diadalmas évtizedében, hogy „a regény alapvető jellemvonása a történetelmondó jellemvonása”. A II. világháború után A.L. Rowse angol történetíró írja: „az a tény, hogy a 'history' szó tartalmazza a 'story' szót, bizonyítja, történetírás csontváza az elbeszélés”. Megengedek magamnak még két idézetet. William Roscoe Thayer *Az életrajzírás művészete* szerzője „állandó mozgást észlel az életrajz fejlődésében a külső dolgok tárgyalásától a belső dolgok tárgyalása felé”. Ez a megjegyzés emlékeztet Thomas Mann ösztönzésére, aki Schopenhauer nyomán mondja: „Ein Roman wird desto höher und adliger Art sein, je mehr inneres und je weniger ausseres Leben er dastellt... Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht grosse Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen.”¹

¹ Egy regény annál magasabb és nemesebb művészet, minél inkább a belső életet és minél kevésbé a külsőségeket ábrázolja... A regényírás feladata nem az, hogy a nagy eseményekről meséljen, hanem hogy a kicsit érdekessé tegye.

Voltaire másképpen gondolta. A *Commentaire historique sur les oeuvres de l'auteur de la Henriade* című műve bevezetőjében újra kifejezte megvetését a gyermekkor tárgyalása és a jelentéktelen, apró részletek iránt. Ma az életrajzok és önéletrajzok nagy divatját tapasztalhatjuk. Az életrajz végül is a történetírás ága lett, Raymond Aron tiltakozása ellenére is, aki Polybios-i és Plutarchos-i tradícióhoz tartozik, amikor az életrajzot elkülöníti a történetírástól. Az életrajzok és önéletrajzok nagy hullámában tökéletesen megfelelnek Voltaire-ről, mind a *Memorires pour servir a la vie de M. de Voltaire* című művéről, mind a *Commentaire historique* szerzőjéről.

Elhanyagolják Voltaire-t, mert nem foglalkozik a magánéletről és megveti az apró részleteket. Rousseau vallomásaitól kezdve Schopenhauer és Thomas Mann megfogalmazta elv érvényesül mind a regényben, mind az önéletrajzban.

Szent Ágoston mondta, hogy a szellem székhelye az emlékezetben van (*Sedis animi est in memoria*). A modern irodalom túlnyomó többsége Rousseau óta így gondolja. Voltaire valószínűleg másképp mondaná: a szellem székhelye a cselekvésben van. Amikor Malraux az „*Antimémoires*”-ban kijelenti, hogy gyűlöli gyermekkorát, akkor elfordul Rousseautól, vitát kezd Prousttal, és újra igazolja a *Mémoires* és *Commentaire historique* Voltaire-i módszerét.

Befejezésül egy pillantást vetnénk a *Candide* című regényre, amely egyszerre <<fictional Essai sur les mœurs>> (I. O. Wade), Bildungsroman (Peter Gay), és poétikai és történeti tapasztalatok összegezése. Csak néhány részletre utalnék. A holland fejezetben Voltaire két bűnt fest le, a koldulás bűnét és a fanatizmusét, és két erényt szembesít velük, a munkáét és a toleranciáét. Mind a kettő fontos a tulajdon biztonságá szempontjából. Eldorado nem utópia hanem ellenutópia, amelyről félt. Voltaire, miként Montesquieu is jól tudta, hogy Platon modellje Spárta volt. Végül a *Candide* törökországi kertjének lehetősége a tulajdon biztonságának a

következménye, amelyről Voltaire már beszélt a *XII. Károly életében*. A jó állampolgár, tanítja a Voltaire, nem a nemes és nem a katona, hanem a művész és a kereskedő, azaz az értékkeremtők, akik bizonyítják az egyén lehetőségeit. Fielding eszméje hasonló volt.

És ebben a pillanatban született a társadalmi regény és a társadalomtörténet-írás. Úgy gondolom, hogy sem a regény, sem a történetírás nem redukálható egyetlen definícióra, amely érvényes lenne minden korban és mindenütt.

TARTALOM

BESSENYEI JÓZSEF:

BEVEZETŐ

5

PÁLFI ÁGNES:

ÉGI ÉS FÖLDI NÁSZ

7

SZIGETI CSABA:

ANTIRETORIKA

29

TÓTH SZILVIA:

KOKOSCHKA ÖNÉLETRAJZÁRÓL

43

KISS NOÉMI:

A SZERZŐ ALAKZATA – PAUL CELAN

53

SZEMÁN RENÁTA:

JÓKAI ÉS A JÁTÉK

81

SZVOBODA DOMÁNSZKY GABRIELLA:

AZ ESZTERHÁZY KÉPTÁR A MAGYAR FŐVÁROSBAN

87

FERENCZI LÁSZLÓ:

REGÉNY ÉS TÖRTÉNETÍRÁS

135

TARTALOM

BEVEZŐ

BEVEZŐ

BEVEZŐ

BEVEZŐ

BEVEZŐ

BEVEZŐ

BEVEZŐ

Kiadja a Miskolci Egyetem rektora

Miskolc-Egyetemváros, 2002.

Példányszám: 200

Készült Develop lemezzel

Miskolci Egyetem Sokszorosító Üzeme

A sokszorosításért felelős: Kovács Tiborné üzemvezető

BTK-2002-1160-ME