

Csanádi-Bognár Szilvia

## **KAZINCZY FERENC ÉS A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI NYELV**

### *Bevezetés*

E dolgozat témája a szöveg, pontosabban a művészetről szóló beszéd, ahogyan az magyar nyelven születik. Valami olyasmivel foglalkozunk tehát, ami egyértelműnek, használhatónak, kézhezállónak tűnik, valami olyannal, ami látszólag adott, valójában azonban a mi tevékenységünk során jön létre, elődeink teremtő munkájára hagyatkozva alakul. A művészettörténeti szöveg transzparenciája megtévesztő. Hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy eszköz a kezünkben – hasonlóan a forráskritikához, a stílustörténethez, vagy az ikonográfiához –, hogy általa vagyunk képesek diskurzusba lépni egymással, de a tárgyakkal magukkal is. A nyelv, amelyet munkánk során használunk gondolkodásunkban is befolyásol bennünket. Egy-egy jól eltalált szó, egy sikeresen kiöltött metafora további sorokat szül, újabb fejezetet nyit, korábbi szövegeket juttat eszünkbe, vagy korábbi fordulatok idézésére sarkall bennünket. A nyelv maga is elrendezi gondolatainkat, kifejezésekbe, mondatokba kényszeríti, bekezdésekbe sorolja őket – amiként azt Vilém Flusser írja – uralkodik felettünk, de alakul is általunk, igát vet gondolatainkra, de engedelmesen formálódik is.<sup>1</sup>

Minderre a szaknyelv hagyományos, de hagyományában sem állandó terminológiája hívja fel elsődlegesen a figyelmünket, fogalmak egész történetének áttekintésére szólítva fel olykor. *„[...] a művészettörténeti terminológia rendszeres és történeti szempontú vizsgálata lényegében még hiányzik, ez a vizsgálat azonban elengedhetetlen sokszorosán bonyolult, kevéssé egyértelmű fogalomrendszerünk és terminológiánk tudatos használatához”*<sup>2</sup> – írta Marosi Ernő 1973-ban művészettörténet szakos hallgatók számára készített bevezetésében. E könyv Függelékében egy vázlatot találunk a művészettörténet szókincsének történetéhez, amelynek áttekintésekor szembeötlő, hogy az eredetüket tekintve is a magyar szavak legtöbbje nyelvújítás kori, vagyis születésére nézve egyidős azon tudomány létrejöttével, amely használatba vette. E tudomány magyarországi meghonosodásához ugyanis szükségeltetett egy nyelv, s ez a nyelv még nem volt készen. Több mint 30 évvel később, a Kazinczy születésének 250. évfordulója alkalmából rendezett kiállítás megnyitóján így fogalmazott Marosi: „Ha Kazinczynak nem gyúlt volna meg a baja a művészetelméleti szaknyelvvvel, mi sem igen tudnánk e témáról magyarul értekezni.”<sup>3</sup>

A művészetről szóló magyar nyelvű beszéd alakulástörténetének első fejezetében tehát kulcsfigura Kazinczy Ferenc. Kazinczy, a literátor, akinek alakja

felhívja valamire a figyelmünket. Irodalmár, nyelvész, esztéta, gondolkodó egy személyben. A szaktudományok egyetlen területre koncentráló tudósának figurája ekkor még nem jelent meg, majd csak a 19. század közepén, Henszlmannék generációjában mutatkozik igény a művészettörténész ilyen ideáljára. A művészettörténeti szakirodalom elválik a szépirodalomtól, hogy a szakszerűség követelményét állítsa maga elé elsődlegesként.<sup>4</sup> Valami, ami addig egységes volt szétszakadt. A kortárs tudományelmélet ennek a szakadásnak a tudatában tekint tárgyra. Nem mintha vissza akarná követelni a hajdan volt egységet, hiszen annak sokoldalú képviselőivel nem kíván versengeni, sem a modern szaktudomány eredményeit nem kívánja megkérdőjelezni, csupán a veszteségekre irányítja a figyelmet, s ezáltal új utakat jelöl ki. A szövegiség, valamint a kép és a nyelv kapcsolatának vizsgálata az egyik ilyen, amely a nyolcvanas évek végén lépett elő mint kedvelt kutatási terület, és vált a művészettörténet-tudomány számára is megkerülhetetlen problémává.<sup>5</sup> Oskar Bätschmann szerint ez a kérdésselvetés azért sem mellőzhető, mert a nyelvvel szemben támasztott kétségeink sokasága ellehetetlenítené a tényleges diskurzust.<sup>6</sup> Arról tehát nem mondhatunk le, hogy kritikai vizsgálat alá vonjuk az általunk használt nyelvet mind jelenkori, mind történeti vonatkozásaiban.

A Kazinczy-levelezés képzőművészeti forrásértékére Csatkai Endre irányította a kutatás figyelmét szintúgy, mint a mester kertművészeti írásaira, vagy Canova magyarországi megrendeléseire. *Kazinczy és a képzőművészetek* című disszertációja 1925-ből a kérdéskör legfontosabb, máig érvényes, és a kutatás számára alapvető összefoglalása, amely azonban csak 1983-ban jelenhetett meg Zádor Anna és Rózsa György gondozásában. Csatkai művében sorra veszi Kazinczy művészeti jellegű írásait, és külön fejezetet szentel a képzőművészeti tárgyú költeményeknek, valamint annak, hogy a széphalmi mester tevékenysége és művei miként voltak hatással a magyar nyelvű képzőművészeti irodalom alakítására. E két utóbbi vizsgálati szempont és kutatási eredményei igazítják el e dolgozat íróját is. Csatkai munkája kevés elemzést tartalmaz, inkább azért az óriási adatmennyiségért lehet hálás a későbbi kutatás, amelyet aprólékos munkával felszínre hozott, s amely alapjául szolgál nem csupán a Kazinczy-kutatásnak, hanem a XVIII. század végi, XIX. század eleji művészeti élet és kulturális mozgások értelmezéséhez. A majd hatvan esztendeig kiadatlan munka nem fejthette ki tehát hatását sem eredményeit, sem munkamódszerét tekintve. Bár Kazinczy művészeti életben betöltött szerepének jelentőségét a művészettörténeti kutatás sem tévesztette szem elől, és számos kulturtörténeti összefüggésre világított rá tevékenységén keresztül, Csatkai interdiszciplináris látásmódja zárvány maradt még a Kazinczy-életművet feldolgozó módszerek között is, amelyet csak a *Kazinczy és a képzőművészetek* kiadásával párhuzamosan, illetve azt követően tört át néhány, az irodalomtörténet felől érkező munka Pál József, Fried István és Gergye László tollából. Bár Kazinczy esztétikai érdeklődésével kapcsolat-

ban 1929 és 1940 között három hosszabb tanulmány is foglalkozott, a szerző különböző művészeti ágakhoz tartozó tevékenységét elkülönítve tárgyalták, és a művek elemzésébe sem igen bonyolódtak.<sup>7</sup> Csatkai szemléletmódja a Kazinczy-kutatásban leginkább a Petőfi Irodalmi Múzeum már említett 2009-es, *A Szép és a Jó, Kazinczy és a művészetek* című kiállítása kapcsán került előtérbe, és adott újabb kiindulási alapot a vizsgálódásnak.

Mindezek alapján Kazinczy és a képzőművészet sokirányú kapcsolatából, melynek kitűnő vázlatát adta Csatkai Endre, e dolgozat szerzője – a magyar nyelven íródó művészettörténet ügyét szem előtt tartva – két területet választott elemzése tárgyául: Kazinczy verses és prózai műleírásait. Ennek megfelelően az első fejezet azokkal a versekkel foglalkozik, amelyek műtárgyakhoz köthetőek, és ezek típusainak tárgyalásakor nem térhetek ki az elől a kérdés elől sem, hogy ezek milyen viszonyt feltételeznek a szövegek és a képek között, ehhez pedig a Kazinczy által kiadott kötetek metszeteit is bevonom a kutatásba. Nem tárgyalom azonban a Rózsa György tanulmányaiban már vizsgált arcképmetszeteket, sem pedig a szövegillusztrációkat, amelyek további kutatásra várnak. A dolgozat második fejezetében a Kazinczy leveleiben, folyóiratcikkeiben és más publikációiban megjelent műleírásait elemzem. Céлом nem az összes ilyen jellegű szöveg összegyűjtése, hanem inkább a típusok szerinti válogatás, hogy ezekből megrajzoljam, milyen impulzusok érhetőek tetten a leírások szövegeiben, és ezek a tárgyaknak milyen megfigyelését feltételezik. Egyik fejezetben sem időrendben vizsgálom a szövegeket, hanem inkább a leírások típusai szerint, abban a reményben, hogy ennek segítségével bemutathatóvá válik Kazinczy műleíró tevékenységének tudatossága, és célja.

Nem szándékozom Kazinczy alakját mint műtörténészét elénk állítani, bár a *Festés, faragás nálunk* tanulmányával az építészeti és képzőművészeti alkotások leltárszerű sorolásához áll közel, de célja nem elsősorban a magyar kultúrát becsmérő külföldi vélekedések cáfolata, hanem inkább „a mesteriség szeretetének” terjesztése, amely „a remekeknek gondos szemlélésekből merítettik”.<sup>8</sup> A művészettörténet előzményeinek vizsgálatához tartozik Kazinczy ez irányú tevékenysége, jelentősége pedig még inkább a műalkotások szemléletének tudatosításában rejlik, amely irodalmi vagy az irodalomtól nehezen elválasztható formát ölt. Amikor a szó-és-kép kutatás és a művészettörténeti hermeneutika – éppen saját lehetőségeit vizsgálva – egyre nagyobb figyelmet szentel a műleírások mibenlétének, nem kerülheti el a mi figyelmünket sem, hogy a magyar nyelvű művészettörténet-írás létrejötté előtt egy olyan kiváló irodalmár foglalkozott a leírás problémájával, mint Kazinczy, még akkor sem, ha a magyar művészettörténeti gondolkodásban ennek az emléke nem eleven.

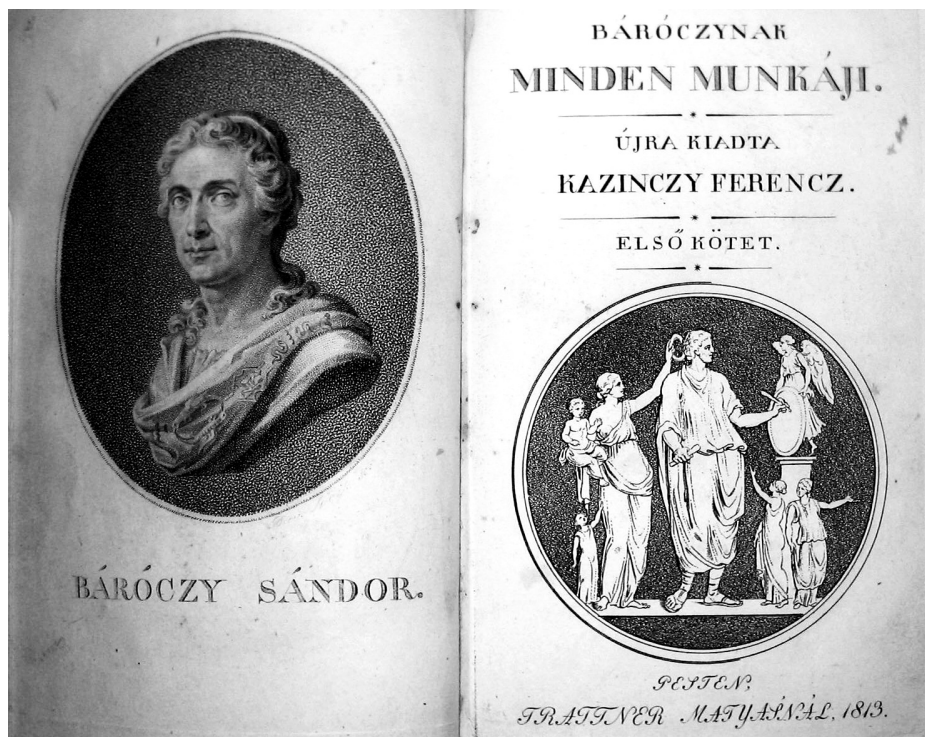
A következőkben tehát nem főként fogalomtörténetről olvashatnak, bár Kazinczy ilyen irányú szóalkotó tevékenységét sem mellőzhetjük. Ennek fő oka, hogy Kazinczy nem, vagy nem elsősorban terminológiát alkot, még csak nem

is szavakat, hanem a nyelvet kívánja használhatóvá tenni a használata közben. Fontos ez a dialektika a nyelvújítás egész folyamatában.<sup>9</sup> Ugyanakkor tanulságos párhuzamot mutat az ilyen típusú nyelvszemlélet korunk nyelvészeti irányultságával, amely nem elemeitől, hanem az egész felől közelít, kiindulási alapnak a szöveget tekinti, a megnyilatkozás egységeit. Ebben a megközelítésben a kisebb egységek a határolódás folyamatában mutatkoznak, vagyis keletkezésük és használatuk kontextusában.

## I. EGY MŰVELŐDÉSI PROGRAM, EGY HAGYOMÁNY ÉS A KÖNYVKIADÁS ESZKÖZTÁRA

### *Verses műleírások Kazinczy költészetében*

1813-ban a *Báróczy Sándor Minden Munkáji* című nyolckötetes kiadvány első darabjának címlapján megjelent Johann Mannsfeld metszésében egy vignette, amelyen egy tógás alak oszlopra állított kőpajzsra ír. A pajzsot a Hírnév táncos szobra tartja, a költő fejére egy nőalak helyez koszorút.<sup>10</sup> (1. kép) A kötetek címlapján megjelent képeket Kazinczy Ferenc rendelte, minden okunk megvan tehát arra, hogy koncepcióját is az övének higgyük. Az ábrázolás egy sírfelirat születését mutatja, amint azt a költő maga vési fel a kőre. Az érdekem elismerése annak szól, aki az emlékmű, s ez esetünkben a kötetek kiadása idején már négy éve halott Báróczy Sándor, akinek idealizált portréja az allegorikus ábrázolással szemközt látható. (1. kép) Az emlék állítójának érdemét sem kevésbé emeli ki a címlap, mivel nevét (Kazinczyét) a tipográfus nagyobb betűkkel szedte, mint Báróczyét magáét ugyanezen az oldalon. A kép az epigramma eredetére utal. „*Midőn az embernek oly hatalom volt birtokában, hogy lelketlen márványra bízhatta gondolatai' közlését, minden emlékjel új tehetséget, új életet kapott. Épületek, fegyverek, edények saját felírásokkal díszlettek. 'S íme ez volt kezdete azon poézisi alaknak, melly felírási nevét (epigramma, inscriptio, Ueberschrift) korunkig megtartotta; de olly elváltozott jelentéssel, hogy ma igen kevés darabot lehetne saját értelemben felülírásnak mondani*” – írja 1828-ban Bajza József a Tudományos Gyűjtemény lapjain az epigramma születéséről.<sup>11</sup> Ilyen értelemben az írott költészet eredeteként is értelmezhető a jelenet, amely a magyar nyelvű irodalom felélesztéséért harcoló Báróczy kötetének élére, egy a magyar irodalom élesztéséért harcoló író által állíttatott. Amennyiben nem találunk közelebbi előzményt a hozzá, olyan halottat búcsúztató, megdicsőülést ábrázoló jelenetek kompilációjaként értékelhetjük ezt az ábrázolást, mint a firenzei kámeák egyike, amelyen Victoria egy férfi fejét koszorúzza (2. kép), vagy a híres *Homérosz Apotheózisa* relief, amelyen szintén egy nőalak helyez koszorút a költő fejére, míg mások – köztük gyermekek – áldozatot mutatnak be az oltáron. (3. kép)<sup>12</sup> A kiadáshoz csatolt *Báróczy élete* című írásban sajnálattal jegyzi meg Kazinczy, hogy mivel a Homérosz előtti költészetet alig ismerjük, nem tudhatjuk, milyen



1. D. Weiss: Báróczy Sándor portréja és J. Mansfeld: Allegorikus jelenet, *Báróczy Sándor Minden Munkáji*, I. köt., Pest, 1813



2. C. L. Masquelier: Victoria és Fortuna alakja, J. B. Wicar, *Tableaux, statues, bas-relief et camées de la galerie de Florence et de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, Párizs, 1814, IV. köt.



3. Részlet az ún. Homérosz apoteózsza reliefből, British Museum, London

nyelvújító tevékenysége lehetett a költőfejedelemnek, de azt mindenesetre biztosra veszi, hogy volt ilyen.<sup>13</sup> Programszerű tehát a kép választása, akár Homéroszra utal vissza, akár csak a megdicsőítés eszközeit válogatja össze, ahogyan Báróczy fordításainak megjelentetése is az. Az első kötet élén álló mottó, mintegy a dicsőség koronájának jogosságát bizonyítva, feliratszerűen figyelmeztet mindnyájunkat kötelességtudatunkra, és a kötelességek számonkérhetőségére.<sup>14</sup>

Az emlékműállítás szobrászati vonatkozására való utalás és a költészet összefüggése, valamint a kép központi alakjának a festők konvencionális beállítására szerinti megjelenítése a művészetek közösségére utal, amire Kazinczy szövegeiben számtalan helyen találunk példát. Így a *Báróczy életében* is a testőrírók jellemzésénél, ahol Báróczyt Polükleitosz Dárdavívójéhez, Barcsayt Antinoushoz, Bessenyeit pedig „egy nemesb arcvonású inas combos Faunhoz” hasonlítja.<sup>15</sup> Vagy amikor Báróczy fordítói tevékenységének jelentőségéről ír: „*Tudta, hogy hol a mesterség lakást fogni csak készül – vándor volt az még a Pericles és Phidias honában is –, ott mindenek fölött azon kell igyekezni, hogy az idegen nagy originálok gipszöntvényekben s rézmetszésekben tétessenek ki ...*”<sup>16</sup> A fordítás és a másolatok, illetve metszetek készítésének ilyen közeli rokonsága máshol is felbukkan írásaiban, de jelentősége már csak az általa használt vignetták miatt sem elhanyagolható.<sup>17</sup> Tanító, ismeretterjesztő, ízlésformáló eszközöknek tekinti a fordításokat és a másolatokat, ami számára morális jelentőségű is. Nemcsak saját hivatásának megfogalmazása és követése értelmében az, hanem pedagógiai szempontból is, amennyiben hisz abban, hogy a tudomány, de elsősorban a művészet útja – platonikus értelemben is, ahogyan Winckelmannál – az erkölcsi felemelkedés útja.<sup>18</sup> Nem független ez a program szabadkőműves szemléletmódjától sem, vagy attól a szándékától, hogy lefordítsa Schiller *Esztétikai nevelésről* írt leveleit.<sup>19</sup> Ez volna a program, vagy mondhatnánk úgy: a küldetés megfogalmazása. Ez lehet az oka annak, hogy életművében olyan fontosak a képek. Nem pusztán a személyes érdeklődés tárgyai, hanem a kiadványok költséges elemei. A képekhez pedig – már csak a didaxis végett is – szövegek kapcsolódnak. Több műfaj és típus jellemzi ezeket a szövegeket, és ezáltal hatásuk és lehetőségeik is mások.

Bajza említett epigramma-teóriája, a forma eredetén kívül az epigrammák neveit is tárgyalja, valamint ír a külföldi és a hazai epigrammaköltészetéről. Tanulmánya arról vall, hogy ismeri valószínűleg mind Herder, mind Lessing hasonló témájú munkáját, valamint – Kazinczyhoz hasonlóan – az ún. *Anthologiát*,<sup>20</sup> amely ókori szövegmintákat tartalmaz.<sup>21</sup> Az epigramma neveit tárgyalva hosszan beszél a „festő epigrammákról”, aminek a műtárgy (vagy táj) ismeretéből vagy szemléletéből születő epigrammákat nevezzi. „*Ezek azon benyomatnak következményei, mellyet a költőre valamely külső tárgy, például, szobor, kép, vagy táj teve.*”<sup>22</sup> A magyar irodalomból példaként Kazinczy epigrammáit emeli ki, amelyekre mint a tárgyleíró vers első igazán

jelentős példáira többször felfigyelt már a szakirodalom. Bővebb elemzésüket Gergye László végezte el.<sup>23</sup> Ezt a költészetet Marosi Ernő ekphraticusnak nevezi, és kiemeli, hogy a hazai irodalomban milyen ritka ez a műfaj.<sup>24</sup> Vagyis mintha Marosi egyfajta tudatos törekvésre utalna, amely Kazinczy ez irányú tevékenységét jellemzi, egy addig alig alkalmazott, különleges poétikai eszköz bevezetésére gondolhatunk, amelyet már Bajza is úgy jellemez, hogy „*az a' becsök is van, hogy élesítik 's gyakorolják a' műtélői tehetséget.*”<sup>25</sup>

A műtélői tehetség gyakorlása ebben a korban a műkedvelő műértő tevékenysége, de éppen ez az a tulajdonság, amely átvezet a szaktudós pillantásához, ahhoz a szemléletmódhoz, amely már a tudományhoz tartozik. Kazinczy maga ezekről a verseiről írja 1813-ban Pápay Sámulenek: „...*azért is irtam, hogy ifjaink ezáltal is vonattassanak a' festés és faragás műveit csudálgatni, ismergetni.*”<sup>26</sup> Vagyis Bajza szóhasználatához képest csekélyebb igényről tanúskodik. A következőkben Kazinczy műleírásait tárgyalva a sírfeliratok, feliratok, ekphrasztikus epigrammák és az emblémák csoportját elemzem. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy a műalkotással való viszonyukban milyen szemléletmódot tükröznek ezek a versek, milyen a viszony a műtárgy és a szöveg között, de főként, hogy milyen szemléletmódot tükröz a hagyományok folytatása. Az utóbbi probléma talán segít megközelítenünk azt a kérdést is, hogy mi a jelentősége az ekphraszisz magyar irodalomban való jelentkezésének.

### *Sírfeliratok és feliratok*

„Búf Haza! Kit firatfz? Örök értz-ofzlopra kit iratfz?  
Mert nem elég ide réz, vagy Polycletufi kéz.  
Bár sima márványod Phidiafi műhelybe kihányod,  
Bár ide Praxiteles jöne faragni jeles.  
[...]  
Bár csak ez egy firon, Lelkeket ha tud önteni Myron,  
Tegye fzemekre kezét, veffe fzemétre rezét!”<sup>27</sup>

Gyöngyössy János Eszterházy Ferenc emlékére írott – tárgyának ellentmondó módon szórakoztató – verse a Báróczy-kötet vignettájához hasonlóan a sírfeliratok hagyományára emlékezteti az olvasót, és az emlékverset a szobrászattal állítja párhuzamba. A Myron nevéhez fűzött jegyzet tanulsága szerint „*Myron arról ditsértetik, hogy az embereknek és állatoknak még lelkeket-is láttatott ki-önteni rézből, oly igen derék öntőmester ember volt.*”<sup>28</sup>, tehát a szobrász tevékenységét a megörökítésen túl az életadáshoz köti, ami Pygmalion mítoszában keresztül is a költészet egyik toposza. A sírversek egyik alapvető retorikai eljárása az *elevenítés*, amelyre itt Myron alakjának említésével tesz kísérletet a szerző.

Kazinczy egyik legmegrendítőbb költeményében, lánya sírversében más eszközt, és más képet alkalmaz ugyancsak az elevenítés céljából.

*Egy gyermek sírkövére*

Téged nyájas anyád' karjáról Amor ölelt -el,  
'S égő csókjai közt, szép Phigie, Psyche levél.  
Most az Olympus' örömtájékai fognak el immár  
Isteni szép Jegyesed' isteni szép jegyesét.  
Jaj, de Szüléidnek szívek mély gyászba merüle,  
Ah pillants szerelemmel alá, 's mondd: Él Phigie, 's téged  
Kedves atyám, 's téged, nyájas anyácska, szeret.<sup>29</sup>

Képhasználata Ámor és Psyche történetére utal, amely a görögös, rím nélküli versformával klasszicizáló eredményre vezet. S még inkább, ha tudjuk, hogy Kazinczy a Psyche-párhuzamot szimbolikája miatt választotta, amely az antikvitásból átvett lepke alakjával nemcsak a lelket, hanem az életet és a halált is jelentette. „Görögül mind a' lélek, mind a' lepe Psychének hivatván, ezt a' mennyei jegyest Psychének nevezték el, és lepszárnyakat adtak neki.”<sup>30</sup> Psyche ábrázolása ebben a formában szerepelt Wieland *Die Grazien* című kötetének képein is, amelyek közül egy másikat, a fáklyát tartó puttót Kazinczy felhasznált a *Fordított egyveleg írásai*ban.<sup>31</sup> Pál József és később Bartók Péter Szilveszer is úgy tárgyalja ezt a verset, mintha Canova *Ámor és Psyché* szobra adná az ihletet az epigrammához, amelyet elemzésükben az indokol, hogy az ölelés mozzanata és a csók úgy Kazinczy versében, mint Canova szobrán a kompozíciót szervező motívum.<sup>32</sup> Kazinczy sírtervében azonban a szobrokra való utalás egészen más koncepciót tükröz: „A' piedestálra pedig vagy a' Psyche Státuája Canova után a' Miller-Dehm Cabinetjéből), vagy az Amor és Psyche egymást ölelő grouppja (görög régiség; 's 59 hüvelyk a magassága) fog állani.”<sup>33</sup> Vagyis a vers megírása után sem döntötte még el, milyen szobormásolat álljon a síron, és ami a legfontosabb, itt nem egy szobor leírásáról van szó, hanem egy sírterv részét képező feliratról, amely egészen másfajta szöveg-kép kapcsolatot feltételez. A vers záró sora, a halott megszólaltatása (prozopopeia), amelyben szeretteitől búcsúzik, a sírversek antikvitás óta ismert megoldása, az előző sorok pedig megszólításként vezetik ezt be.

Lánya temetésének évében, 1806-ban készít tervet Csokonai síremlékéhez is, amelyben képi elemként ugyanezt a motívumot képzei el. „A kő (úgy végeztük el azt egymás között) nem a medencés piederstálok igen is közönségessé vált formájára leszen állítva, hanem a régiek szép egyszerűségében (*simplicitas, Einfachheit*). A márványba metszett írást e kevés, de sokat jelentő szók teszik:

## CSOKONAI VITÉZ MIHÁLYNAK HAMVAI

Született 1773. november 17-én,

Meghalt 1805. januárius 28-án.

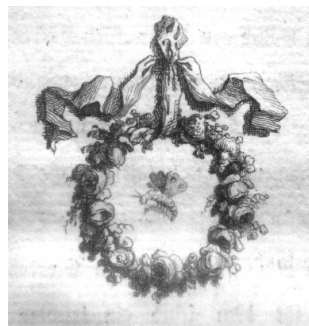
*Árkádiában éltem én is!*

*A monumentum felső részében pedig a lepe – (rút és közönségesebb neve: pillangó) – fog lepdesni.*<sup>34</sup>

Cserei Farkashoz írt levelében a választást azzal indokolja, hogy így az ábrázolás utalás lenne Csokonai *A lélek halhatatlanságáról* írt temetési versére, amelyben használja a szárnyas lélek metaforáját.<sup>35</sup> Kazinczy magyarázatában a lepke motívuma és annak értelmezése párhuzamba állítható mind az emblémairódalom lángba repülő lepkéjével, mind az antik halál-ábrázolással, amely szerint a lepke a lelket, illetve a halált jelenti.<sup>36</sup> (4. kép)

Csokonai-sírterv ugyanannak a gesztusnak az eredménye, mint a Báróczy-kiadás első vignettája. A pályatárs emlékére való gondoskodásé, de ugyanakkor a költészet jelentőségének hangsúlyozására is készülnek ezek a művek. Az Árkádia-pör néven elhíresült, a Debreceni Kollégium és Kazinczy között zajló vita ütközési pontjává éppen a sírfelirat vált, szimbólumaként az antikvitás deákos és fentebb értésének. És ha Kazinczy itt felhozott érveit nézzük, amelyben Poussin híres Árkádia-jelenetét hozza maga mellett igazolásként, kirajzolódik előttünk a sírfelirat újkori értelmezésének antikos vonulata a maga divatosságában és komolyságában egyaránt. „*Tudva van azok előtt akik a festés mesterségébe be vannak avatva, hogy Poussin Miklós (régén elhalt francia születésű táj- és históriafestő) egy gyönyörű vidék fenekében egy szarkofágust festett ezen felülírással: Et in Arcadia ego!*”<sup>37</sup> Az ismert képen a feliratot betűzgető pásztorok a szöveg értésére törekednek, de értésük egyben saját sorsukra is emlékezteti őket. Ahogyan Csokonai sírköve a költő bukolikus poétikai világára utalna, de az Árkádiára tett utalás emlékeztetné is az arra járót a költészet és a nyelv fontosságára, s ez a gondolatkör ismét Kazinczy küldetéstudatáról vall.<sup>38</sup>

Az epigrammával való foglalatosság során jut el a tárgyleíró vershez – valószínűsíthetjük, hogy a műfaj eredetéből következőleg –, melyeknek kisebb gyűjteményét 1813-ban küldi Döbrentei Gábornak, hogy azokat az *Erélyi Múzeumban* jelentesse meg.<sup>39</sup> Keletkezésük idejét tekintve az elsőt (*Correggio Iójára*) 1810-ben küldi egyik levelében, tehát az epigrammák szempontjából oly fontos *Tövisek és virágok* kötet megjelenése előtt egy évvel. A feliratok szerepe és jelentősége azonban végigkíséri festői epigrammainak



4. Geyser Oeser után: A lepe koszorúban, Wieland, *Die Grazien*, Leipzig, 1770

keletkezését. Álljon itt két példa erre Kazinczy munkásságának második feléből. Ezek már valóban műalkotások ihlette versek, feliratszerűségük azonban aligha vitatható.

Ezt írja Wesselényi Miklósnak 1818-ban küldött levelében: „*Krasznán egy alabástrom Urna van egy igen ismértes képpel: Amor Az Oroszlán hátán, a’ lanttal. A’ régiek ezt sokat faragták, hogy a’ szerelem és muzsika erejét adják-elő. Erre az idén egy epigrammát csináltam;*

Mint hajlong a’ gyermek alatt a’ gyapjas Oroszlán,  
 ’S mennyei zengzetinek vad tüze mint mosolyog!  
 ’S ő, a’ büszke, miként érezteti véle hatalmát,  
 És hogy égen földön ő egyedül az Erős!  
 Vélem is azt érezteti most, Szép Nícse, miolta  
 Elfogva ajkaidon durva bilincsbe vetett.<sup>40</sup>

És még hozzátézi: „*Cserei az urna posztamenjére akarja vésetni.*”<sup>41</sup> Amennyiben a kert díszül szolgáló urnáról van szó (amely képzetünket a „posztamen” említése erősíti), a kertművészetet rajongásig kedvelő Kazinczy számára megtiszteltetés lehetett Cserey Farkas szándéka, amellyel a valódi inscriptio létrejöttének lehetőségét teremtette meg.<sup>42</sup> (5. kép) Ahogyan Poussin képén a pásztorok körül a – Kazinczy által megfigyelt – gyönyörű táj adja a kibetűzéshez társuló gondolati élmény feltételeit, a XVIII. század esztétikájában a kert a felismerések helye. A krasznai felirat persze csupán tréfás kis utalás, pajkos játék a sírfeliratok üzenetéhez képest, ikonográfiailag pedig egy antik ábrázolástípus felelevenítése, amelyet Kazinczy antik emlékeket közlő metszetekről is ismerhetett. A feliratok hagyományos eljárás módja szerint a mű önmagát értelmezi, amikor a jeleneten szereplők közül az egyiket megszólaltatja. Ez a megoldás a versben az ott megnevezett „*szép Nícseré*”, de még inkább szerelmére nézve – akiben jó okkal feltételezhetünk valakit, aki a krasznai udvarhoz tartozott – tréfás kis fordulatot idéz elő. Ez volna az „*epigrammai nyíl*”,<sup>43</sup> amely szűrő, metsző célzást ad az egész műnek, s ezzel elmésségét biztosítja.

Ha a krasznai urna nyomára nem bukkanunk, róla magáról a kis epigramma ismeretében keveset tudunk meg.<sup>44</sup> Ne feledjük el, hogy az urna ikonográfiai meghatározásáról csak Kazinczy levélbeli magyarázatából értesülünk. Ha azonban valódi felirattal van dolgunk, nem is kell megtudnunk többet, hiszen a mű a szöveggel együtt áll rendelkezésre. Az epigramma feladata ebben az esetben csupán az, hogy megértésünket előmozdítsa. A kettő, kép és szöveg, olyan szorosan tartozik egymáshoz, hogy csak együtt értelmezhető. Nem véletlen, hogy levelében Kazinczy először a kerti urna létezéséről és annak ábrázolásáról tudósítja az olvasót. A vers, amelyet Csatskai Endre és Gergye László a képzőművészeti ihletettséggű epigrammák között említ,<sup>45</sup> sokkal inkább egy barátinak szánt nevetető ajándék, mint festői epigramma, s mert ennek



5. B. Picart: Amor Leonem Domans, *Gemmae antiquae caelatae.*, Amsterdam, 1724

ellenére a feliratjelleggel szemben támasztott követelményeknek eleget tesz, a barát lehető legkedvesebb válasza a szöveg felvételére.

Az oroszánt zenéjével szelídítő Ámor alakja Kazinczy számára kedves, és ennek oka, hogy nem csak a szerelem erejéről beszél az ábrázolás, hanem a művészetéről is, amire a levelében szintén kitért („*a' szerelem és muzsika erejét adják elő*”), holott az epigrammai nyíl értelmében ennél a versnél ez a jelentés nem játszott szerepet. A *Fordított*

*egyveleg írások* egyik metszete azonban – az előbbihez hasonlóan – a sípon játszó Amort mutatja egy álomba merülő oroszlán mellett, amely már egyértelműen a művészet szelídítő, nevelő hatásáról beszél, vagyis művészetallegóriának nevezhető. (6. kép)

Hasonlóan értelmezhető az a vignetta, amelyet Dayka Gábor kötetének címlapján jelentetett meg Kazinczy, és amelyen párducok nézegetnek csengettyűket. (7. kép) Az ábrázolás antik mű után készült, ebben az esetben biztos, hogy a herculaneumi képek valamelyik metszetkiadását használta mintaként.<sup>46</sup> (8. kép)

A csengettyűket nézegető párducokkal szemközti oldalon a kötetben Dayka Gábor szoborszerű portréja található.<sup>47</sup> A kép keletkezésének különleges körülményeire sokan felfigyeltek már.<sup>48</sup> Részletes beszámolót erről maga Kazinczy közölt: „*Képe tulajdon kezem' rajzolatja szerint készült, 's ez a' rajzolat Daykához igen jól hasonlított; Úgy hiszem, hogy a metsző, kinek ügyessége előttem ismeretes, nem fogja a' képet hozzá hasonlatlanná tenni. A' fürtözést és leplezést Orpheusznek egy gemmájáról vétettem hozzá, 's a' Megholtnak éjjeli világitást adtam a' képen. Kedvellék a' Kellem istennéi áldozatomat, melyet nékik Papjoknak sírján nyújtok, 's emlékezetét tartsák fenn örök ifjuságban. Méltóbb e' kegyre közöttünk eddig ugyan még senki nem volt.*”<sup>49</sup> Nem csupán megrendelőként lép fel itt Kazinczy, hanem – a Csokonai sírhoz hasonlóan – ő a tervező, sőt részint a kivitelező is. A részletek kiválasztásában, mint a sötét háttér, és az Orpheuszra utaló haj, azok jelentésgazdagságára figyel, de a középpontban ismét a művészség ábrázolása áll. Dayka portréja alatt a feliratot a kedves pályatárs korai halála felett érzett fájdalom diktálja:

Hunc tantum populo monstrarunt fata. Virg.

*A csengettyűket vizsgáló párducok képe* azonban a mottóval/felirattal ellentétben más hangulatot tükröz, hiszen ez Dayka Gábor munkásságát is jelképezi a kötetben, amelyben meghatározóak a csípős szatírák. A *Dayka élete* című

függelék külön mottót kapott, amely mintha inkább a vignettához tartozna:  
 ...animae, quales neque candidores  
 Terra tulit, nec quis me sit devinctior alter.

A felirat a nem elért földi örömök és a költészet iránti elköteleződés kapcsolatáról szól, mely a Bacchanália-jelenetekkel is összefüggésbe hozható párdudok szerepét magyarázná, akik vadságuk ellenére elbűvölve figyelik a hangszereket.<sup>50</sup>

Utolsó példánk Kazinczy feliratköltészetére legyen a *Pásztorlánykához* írt verse. Nincs lelkesebb híve Ferenczy Istvánnak Kazinczynál 1823-ban, amikor híre jön, hogy elkészült a Pásztorlányka és Magyarországra küldi a mester. Kazinczy rajongását persze sok összetevő táplálja. Nagyon korán a *magyar szobrászt* látja benne, aki ráadásul jelentőset alkot, és a szobrászatról megnyilatkozó felfogása is közel áll Kazinczy klasszikus ideáihoz.<sup>51</sup> A szimpátia azonban még azelőtt születik meg benne, hogy a szobrot látta volna. Kovács Dániel szerint Kazinczy a *Magyar Kurir* leírásából értesülhetett a szoborról.<sup>52</sup> A Ferenczyhez írott hosszú levélből és a Gyulai Karolinának írott leveléből is kitűnik, hogy csodálatának egyik lényeges eleme a szobrász témaválasztása. Ez az információ lehet az, amely a leírásból mindenféle képközlés nélkül egyértelmű: ismét művészetallegóriával állunk szemben. „Az Úr a’ maga nagyobb Munkáját nem kezdheté szerencsésebb tárgyon, mint midőn, kezdő Művész, a’ Művészség’ kezdete’ Mythószát dolgozá. Képzelem, a bájos leány mint mosolyog a’ maga plasztikai nyugalmaiban, komoly bájjal, hogy keblének Istene igyekezeteit boldogította.”<sup>53</sup> „Lehet e szebb gondolat, mint az, hogy egygy kezdő Művész azt adja elő, mint kezdődött a Művészség?”<sup>54</sup> Mintha a saját hivatástudatából fakadó monumentumállítást látná Ferenczy munkájában. Újra és újra felhívni a figyelmet a művészet fontosságára. És ezt végre egy szobrász teszi, aki szobrok állítására valóban hivatott, sőt elhivatottságát bizonyította már Csokonai szobrának elkészítésével. „Azonban mi, az Úr és én, egy időben élünk, ’s illő, hogy egymást ismertük és szerettük legyen, mert egy haza gyermekei és egy pálya Futóji vagyunk.”<sup>55</sup> Az árnyékrajzolás divatját kedvelő, azokat maga is kedvvel készítő és gyűjtő Kazinczy számára fontos lehetett, hogy a művészet születésének éppen ezt a történetét adja elő a szobor, amelyen a szerelmes lány a szeretett árnyékát körbe rajzolja. (Akárcsak Kazinczy a Dayka-portré készítésekor.)

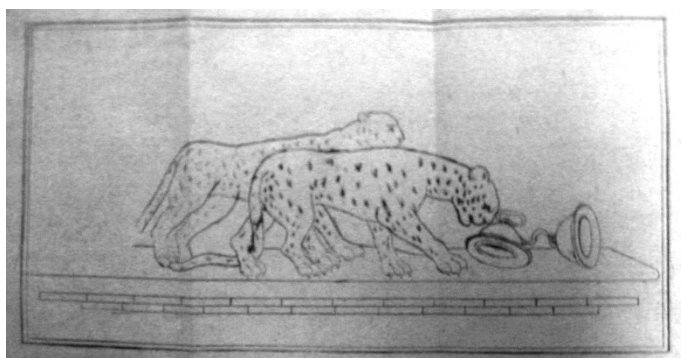
Kazinczy tehát hivatlanul is csatlakozik a Pásztorlányka készítéséhez, de legalábbis kiegészíti azt, amikor epigrammát ír róla, és nyomban el is küldi Ferenczynek.



6. Cosway után,  
Sípon játszó Ámor  
és oroszlán, *Fordított  
egyveleg írások*,  
Széphalom, 1808



7. Dayka verseinek  
címlapja, Dayka  
Gábor, *Versei*, Pest,  
1813 3



8. G. Ch. Kilian:  
Párducok  
csengettyűkkel,  
Ch. G. Murr,  
*Abbildungen der  
Gemälde*, Augsburg,  
1793

*Ferenczy Graphídionára*

Lyányka, találva van ő! 's te mosolyogva csudálod, hogy arczát  
 A' homok illy híven szökteti-vissza feléd.  
 Szóllj, ki vezette karod'? ki sugallta kebledbe hogy ezt merd?  
 Néked ez elhevülést egygy kegyes Isten adá.  
 »Ámor nyújta segélyt, 's munkám' kedvelni taníta;  
 'S a' leczkét együtt vette Ferenczy velem.«

Pontos és érzékeny az a játék, amit a verssorok a művészetallegória lehetőségeit kihasználva a személyekre való utalással tesznek. A szobrot szólítja meg az epigramma, de ugyanakkor érthető ez a megszólítás a művet csodáló szemlélő felkiáltásaként is, amellyel a művet értékeli. „*Találva van ő!*” A „*Szóllj, ki vezette karod'?*” kérdés egyaránt vonatkozik a lánykára és annak szobrására, míg a válasz a mítikus történetet szem előtt tartva a lány szerelemmel eltelt szívére utal, a szobor általánosabb allegorikus jelentését tekintve pedig Ámor és a művészet kapcsolatára ahogyan az *Ámor oroszlánon* jelenet is.

A két jeles művész kapcsolatának értékes dokumentuma Kazinczy levele, de őrzője annak az értelmezésnek is, amelyet a szoborról írt vers mellett szintén elküld. Ez is a fenti elemzést támasztja alá. „*Epigrammámnak harmadik disztichona, átalöntve a' poétai (sokat hallgatva mondó) beszédből a' prózai (mindent elmondó) beszédbbe, ezt jelentheti: – Ámor vete e' találmányra, 's bízta, hogy szerencsés leendek, ha munkámat con amore dolgozom. Ferenczy meghallá a' leczkét, követte azt, 's úgy lőn szerencsés az én képem' dolgozásában, mint én valék az arcz' rajzolásában.*”<sup>56</sup> Az általa elemzett disztichon egyben a versnek az a része is, amelyben az előző sorokhoz képest a hangváltás történik a beszélő maga a szobor lesz, aki tevékenységét magyarázza. Tehát ez a vers is a feliratok hagyományos eljárásával, az ábrázolt megszólaltatásával él.

A feliratszerűséget erősíti az is, hogy a szöveg a szobor ismerete nélkül nehezen értelmezhető. 1825-ben a Hébe Zsebkönyvben Kazinczy verse a Schöffft József Ágoston rajza után Berkovitz József által készített metszettel szemközt jelent meg, egyesítve Ferenczy alkotását Kazinczy feliratával.

Az emlékműállítás szerepének jelentőségét hangsúlyozza Kazinczy akkor is, amikor levelében olvasmányokat ajánl Ferenczynek, és „*Ovid Metamorphosisa, és Homér*” mellett Magyarországi históriára is felhívja a figyelmét, illetve történelmi szobrászati témákat vet fel, Hunyadi, Martinuzzi, Mátyás alakját várná antikos kivitelben, amelyhez a testalkat megformálásában látja a megoldást: nem vékony testű, hanem, húsos, erős alakokat, akárha Besenyei idézett szoborszerű jellemzésében.

Saját versével kapcsolatban is fontosnak tartja indokolni a forma megválasztását, amellyel rávilágít arra, hogy számára a szobrászat az antik kultúrához tartozik, s ehhez a poézis tradíciójából is az antik formát tartja közelállónak.

„A' szobrász antik világban él; 's így illő vala felőle nem rímes, hanem scandált sorú 's görög ízlésű versben szóllanom.”<sup>57</sup> Ez az aggodalom jelentkezik a Graphidionról tudakozódva is: „Egyedül azt óhajtottam volna meg érteni az Igaz' tudósításából, hogy a' szép leány mit csinál bal kezével. Az Úr ízlésétől azonban várom, hogy ennek franczia, theátrumos mozdulatot nem ada.”<sup>58</sup> Hiszen a görögség követése a természet követését jelenti, ahogyan Winckelmann számára is.

A Hébe lapjain megjelent még egy verszetet a Pásztorlánykához Szatthmáry tollából, és úgy vélem, nem érdem nélkül való összevetnünk azt Kazinczy epigrammájával.

„Lyányka! a' Világok'ó 's új Rómájába'  
Az örök tavaszok' szent földjén születél,  
Hozzánk jövéen lakni e' kedves Hazába,  
Ne bánd-meg szép Lyánykám, hogy magyarrá lettél.  
[...]

Ártatlan kellemed itt játszhat már velünk,  
'S az idők' tengelye bár akár mint forog:  
Erős karjainkkal Honnyunkhoz ölelünk,  
'S szerelmed híven, mint Nemzeted élni fog.”<sup>59</sup>

A vers egészen más szemléletmódról tanúskodik, amit mondanivalóján túl (mely hét versszakon át nem szűnik meg hangsúlyozni, hogy a szobor magyar szobrász műve, és Magyarországra küldetett), versformája is tükröz. Szatthmáry felező tizenketteseket használ, a régi magyar verselés tipikus formáját, bár keresztrímekkel, tegyük hozzá, nem túl gördülékeny kivitelben.

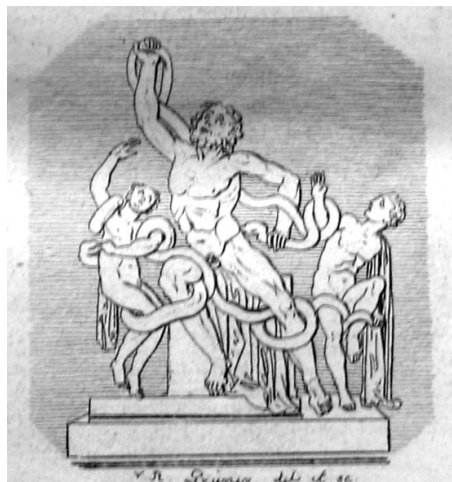
Számunkra azonban nem a romantikus és a klasszicizáló ízlés szembeállítása a fontos a két verssel kapcsolatban (ami természetesen kimutatható), hanem az, hogy az antikvitáshoz való ragaszkodásból Kazinczynál a műtárgyhoz való másfajta közelítés következik.<sup>60</sup> A sírra, szoborra, tárgyra vésett epigramma hagyománya ugyanis a tárgyhoz való ragaszkodást örökíti át az utókorra. Míg Szatthmáry művében elvész a szobor, eszközzé válik egy gondolat ismertetéséhez, Kazinczynál a műalkotás értelmezése lesz a vers központi problémájává. Bár a metrikus feliratozás hagyománya jelen van a magyar irodalomban másoknál is, az antik formához és eszköztárhoz való szigorú ragaszkodás Kazinczy műveiben irányítja a figyelmet leginkább a képzőművészeti alkotásra.<sup>61</sup>

## *Ekphrasztikus epigrammák*

Kazinczy Gessner fordításának elején Laokoón szobrát mutatja a vignetta Grüner metszésében. (9. kép) Csatkai megállapítása szerint a kis kép Montfaucon közlése alapján készülhetett (10. kép), ami indokolható azzal, hogy Kazinczy legfontosabb képi forrásait valóban Montfaucon művei jelenthetik, ám a szobrot számos más antik műveket népszerűsítő kiadványból ismerhette. Grüner, akinek érdemeit és hiányosságait, Kazinczy érzékenyen így foglalja össze: „*Schattenmassokban való dolgozásban, azaz egymást érő vonás által igen igen szerencsétlen, ellenben Umrissekben az az Conturokban, [...] az egész Ausztriai monarchiában első művész*”,<sup>62</sup> itt azonban az *Umrisseket* tekintve is ugyancsak pontatlanul másolt. Nem csak az alakok mozdulata tűnik gimnasztikai elemek gyakorlásának a képen, de a figurák fejének ábrázolása is teljesen elnagyolt. Valószínűleg ez a melléfogás az oka annak, hogy Kazinczy *Minden Munkájának* vignettáit – három Grüner által metszetten kívül – végül Johann Mansfeldtől kéri. Nem kerülhette el Kazinczy figyelmét, hogy a klasszika paradigmikus művéről van szó a Laokoón esetében, valószínűleg ezért is választotta a kötet elejére. Ez az alak szimbolizálta a német klasszika állásfoglalását szöveg és kép viszonyát illetően, a vita egyik legégetőbb kérdése pedig éppen Laokoón arckifejezésének elemzésére irányult, amit alig részletezett Grüner, ahogyan – a feltehetően mintának tekinthető – Montfaucon könyvében is felületesen volt kidolgozva.<sup>63</sup>

Bán Imre kiemeli tanulmányában, hogy Kazinczy sehol sem hivatkozik Lessing *Laokoónjára*, holott rengeteg Lessing-hivatkozást használ és több drámát fordít tőle.<sup>64</sup> Ha valóban nem ismerte Kazinczy a Laokoón-tanulmányt, azt kell hinnünk, hogy a szoborról készült metszetek és más antik művek metszeteinek alapos megfigyelése révén jutott hasonló megállapításokhoz, mint a német szerző. Az *Élet és Literatura* lapjain 1826-ban jelent meg Kazinczy *Képzőművészség és Költés* című tanulmánya, amelyben nem elemzi ugyan a Laokoónt, de a dolgozat lezárásaként a következőt írja: „*A' versírók természeti mozgásban és így változtatva 's mintegy beszélve közlik eleven gondolataikat az Olvasó' érzéseivel; amazok [festők, szobrászok] eggyforma nyugalomban mutatják műveiket a Nézőnek, azért itt az interessze csak úgy van-meg, ha a' képen vagy a' szobron semmi hijányt nem talál a' szem.*”<sup>65</sup> Ez a gondolat tulajdonképpen Lessing összegző megállapítása is a két művészeti ág anyagából eredő különbségeit és lehetőségeit elemezve. A mozgás és ezáltal az idő szerepének kiemelése Lessing ismeretében Kazinczy részéről annak mély értését, Lessing ismerete nélkül pedig, elmélyült lényeglátást feltételezhetünk.<sup>66</sup>

Amikor 1813-ban, tehát majd tizenhárom évvel a *Képzőművészség és költés* tanulmány megírása előtt Kazinczy epigrammát ír a Laokoónra, azt ajánlja Helmezynek, akinek levelében küldi, hogy „*ha nem ismernéd, hányd fel a*



9. V. R. Grüner: Laokoön-vignette, Kazinczy Ferenc, *Minden munkái*, 2. köt., Pest, 1815, címlap

10. Panthea, Szirének, Orpheusz és Laokoön, B. de Montfaucon, *Atiquitates Graecae et Romanae II.*, Nürnberg, 1757



*Bibliothékában.* <sup>67</sup> S ekkor nemcsak az ábrázolásra gondol, hanem a vergiliusi helyre is, amelyet megad szintén barátjának: „*Virg. Aeneid. L. II.*” Nem tett másként Winckelmann sem, amikor a Laokoónnal foglalatzkodott. A történeti igényesség és a plasztikai kiképzés részletes megfigyelése mellé nála is az irodalmi háttérismeret erős befolyása állt, ahogyan azt részletesen elemzi Hanna Koch a Winckelmann írásait szó és műtárgy viszonyában elemző dolgozatában. <sup>68</sup> Winckelmann hatása a levelek tanúsága szerint világosan dokumentált az életműben, és a művészi epigrammákkal való bíbelődés első szakaszában, a fogság olvasmányos éveit követő időszakban, valószínűleg jelentősebb is. <sup>69</sup>

### *Laokoon statuájára*

Túrd nagy kínjaidat, szent Polgár, 's halj meg. Hazádért  
Túrsz és halsz. Győzött a' fene, 's Trója nem áll.

A vers tematizálja Laokoön szenvedését, ahogyan ez Winckelmannnál, Lessingnél és Goethénél is megjelenik, de az epigramma sajátja, hogy a műtárgy nem szerepel a szövegben. Mintha ezt az írást is feliratnak szánták volna.

Vagy csupán a téma morális fejtegetéséről van szó, nem a szoborra függesztett tekintetről? Goethe nagy kérdése a Laokoónnal kapcsolatban, hogy lehet-e ez a téma egyáltalán költői tárgy, hiszen Vergilius is eszközként használja Trója szörnyű pusztulásának elmeséléséhez.<sup>70</sup> Kazinczy azonban nem meséli el az eseményeket, a haláltusát még annyira sem ecseteli, mint Vergilius, akinél ez oly részletgazdagsággal van elbeszélve, amelyről azt írja Lessing, hogy „ez a kép teljesen fölcsigázza képzelőerőnket”. Kazinczy a szenvedésről ír, de úgy, hogy közben ne sértse a klasszicista jóízlés határait. Az időben mozgó szöveg lehetőségeit kihasználva, de a szobor jellegzetességét is megőrizve, az *állapot* (tűrés) kifejtésének szenteli a verset, és a történet fordulópontján (a halál) *jelen időben* meg is tartja azt. A megszólaló én a szenvedőhöz beszél, és felfedi előtte helyzetét és sorsát. Trója vesztének bejelentése a végső fájdalom, amelyhez hasonlót csak a kígyó halálos harapása okozhat. A disztichon tehát itt is, mint a többi feliratban a műalkotás részévé válva lehet csak teljes. A vers a szobor nélkül csupán Laokoón sorsának példaként való elének állítása lenne, moralizálás, annak pedig meglehetősen szófukar. A szoborral együtt azonban a szenvedés testi és szellemi dimenzióját állítja egyszerre elének.

Csatkai Kazinczy epigramma-szemléletében Lessing követelményét látja viszont, amelyet a *Laokoón*-ban a homéroszi példához igazítva nem a tárgy leírásában, hanem a tárgy által felkeltett *tetszés és elragadtatás* megfogalmazásában foglal össze.<sup>71</sup> Tovább mennék, és azt mondanám, hogy a *Képzőművészség és költés* tanulmány lényeglátásával összhangban Lessing azon követelményének tesz eleget, hogy a testek jellemzésekor a költészet a *legjellemzőbb egyetlen tulajdonságot* ragadja meg, hogy a festői jelzőkkel takarékosan bánjon.<sup>72</sup> A Kazinczy által kiválasztott tulajdonság itt a tűrés erénye, amelyben Winckelmann ítéletére figyelhetünk fel, amely a szobrot a csendes nagyság erkölcsi példájává avatja.

Az ókori művészet összes műve közül a legnagyobb ideálnak mégis a Belvederei Apollónt tartotta Winckelmann. Kazinczy idézi is ezt a gondolatot egyik 1827-ben írott levelében: „*A vaticanus Apollo szobránál nincs szebb szobra a régiségnek az ifjú férfi szépség nemében. Az nem a győzelem nagyságát, hanem annak könnyűségét fejezi ki. Ide céloz epigrammom.*”

Jön, ló, 's győze; bukott a szörny, az iszonyu. Még reng  
Rogytában a föld, s még riadozza dühét.

(*az az echo felkapja s terjeszti mindenfelé a szörny elhalása dühe rettenetes hangjait.*)

Ő pedig győző nyugalomban hág fel az égnek  
Szent küszöbén, annak sokszori tapsa között.

(*nyugalomban, az az, mint a' ki azt a nagy tettet is minden erőlködés nélkül tette meg, s érzi, hogy azon nem kevélykedhetik.*)<sup>73</sup>



A vers szintén az égbe emelkedés motívumát ragadja meg, de a történetmondás helyett egy dramatikus retorikai struktúrát alkalmaz, amely jelenlévővé teszi a tárgyat, de nem csak a tárgyat, hanem az olvasó vele való kapcsolatát is, mivel az olvasás aktusában a versben beszélő én hangja a befogadóéval válik azonossá.<sup>79</sup> Először a szemközt álló tárgy kilétére kérdez rá ez a hang, majd felismeri, és megnevezi, az utolsó két sor pedig a csodálaté. Nem tudjuk, hogy ismerhette-e Kazinczy ezt a verset, bár a hanghatások szerepe az ő *Apollójában* is fontos, mint itt, annyi azonban bizonyos, hogy egy másik epigrammájában ugyanezt a szerkezetet használta.

### *Ninon képe*

Küpris ez itt? – Nem. – Flóra tehát? – Nem is.

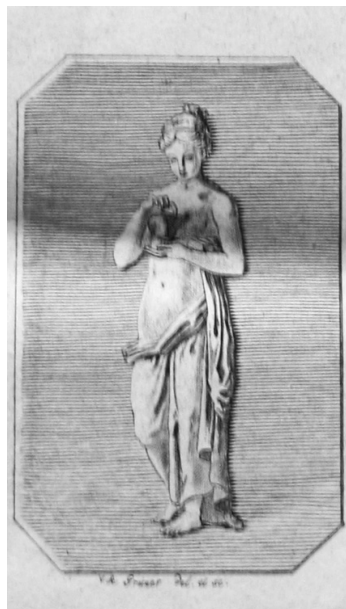
Ugy Canovának

Szép Psychéje? – Nem ő. Írisz? Aglája?

Niny.<sup>80</sup>

Nem ismerjük a képet, amelyre a vers készült, és az epigramma sem mond el róla sokkal többet, mint a címe, azaz hogy egy női portréről van szó. Mégis lényeges tudnunk, hogy Kazinczy kísérletezett ezzel a megoldással. Az előzőekhez képest ez ugyanis a befogadótól sokkal nagyobb aktivitást kíván. A tények közlése helyett az olvasó képzelőerejét mozgatja meg a szöveg a képen látható személy kilétének kutatásával. Az említésre kerülő alakokról kiderül, hogy nem ők vannak a képen, de sejtethetjük azt is, hogy a képen szereplő hozzájuk hasonlatos. Küpris, Flóra, Psyche, Írisz, Aglaia megmozgatják azt az asszociációs bázist, amellyel az olvasó rendelkezik. A kiválasztott nevek éppen ezért nem véletlenszerűek. Szépség, üdeség, színharmónia, ragyogás – egy lehetséges tulajdonságsor a mitológiai alakokhoz. De említ a szöveg egy műalkotást is, Canova Psychéjét, amelynek ismeretében a mitológiai alakok nagyszerűsége mellé vizuális megerősítést is kapunk. A képen szereplő személy megnevezésével az imaginációs folyamat eredménye rá vonatkoztató, s ezáltal a vers menete a befogadás folyamatát és ritmusát követi végig. A vers a kép ismerete nélkül is teljes, mert a kép és a befogadó terének és idejének egyesítésével egy fiktív kép jelenléte valósul meg a képzeletünkben. Ugyanakkor eleget tesz annak a lessingi követelménynek, hogy a statikus festett képből a költői szöveg cselekményesítéssel keresztül teremthet dinamikát.<sup>81</sup> Homérosz ezt a műtárgy keletkezésének végigkövetésével érte el, vagy a tárgyak használat közbeni bemutatásával, Herder és Kazinczy megoldása a *befogadás folyamatát cselekményesíti*.

A versben megnevezett Canova Psychéjére is született epigrammája Kazinczynak, ám az nem a híres Ámor és Psyche szoborral, hanem a Psyche a lepkével szoborral áll összefüggésben:



11. V. R. Grüner: Psyche, Kazinczy Ferenc, *Minden munkái*, 9. köt., Pest, 1816, címlap



12. A. Canova: Psyche, 1793/1794, Bremen, Kunsthalle



13. Correggio: Io és Jupiter, Kunsthistorisches Museum, Bécs

### *Canovának Psychéjére a' Lepével*

Oh a' mennyei lányka! miként ömlött-el alakján  
Mind az az ék, mellyel Küpris igázni szokott!  
Vérem hűl 's gyúl long – Boldog, boldog Lepe! – Vagy te  
Lépj-ki a márványból, lányka; vagy én legyek az!<sup>82</sup>

Kazinczy minden munkájának kiadásában metszetet közöl erről a szoborról is. (11. kép) Grüner metszetét – ahogyan A Laokoón esetében nem tartotta sikerültnek. Az eredetivel összevetve, valóban más arányok mutatkoznak a metsző munkáján, az alak bájosabbra, és kevésbé antikosra van hangolva. (12. kép)<sup>83</sup> Megfigyelhetjük ezt a kissé teltebb formákon éppúgy, mint az enyhén fitosabb orron vagy a nagyobb szemeken, a kéz kevésbé lágy tartásán, és a drapéria túlzásain. Pedig Kazinczy pont a görög szépséget csodálja: „*Mellyel Küpris igázni szokott!*” Sokkal inkább igaz erre az epigrammára, mint bármelyik eddig elemzettre, amit a szakirodalom általánosítva jegyez meg, hogy a Kazinczy-epigrammák nem a képzőművészeti tárgyat ábrázolják, hanem az általa kiváltott hatást.<sup>84</sup> A csodálat retorikája a maga teljes fegyvertárával

azonban az erotikus tartalmú epigrammákban jelentkeznek. A felkiáltás (Oh!), a retorikai kérdés (miként!), illetve a lány kezében tartott kis állat (Boldog, boldog Lepe!) megszólítása, ami – mint Catullusnál Lesbia madárkája – az antik szerelmi költészet eszköztárának is része volt. A versben megszólaló én elragadtatottsága nagyon közelivé teszi az ábrázolt lányka alakját, és ez egyfajta lelkesült befogadói attitűdöt közvetít. Az epigramma csattanója (vagy *czélja* Bajza szóhasználatában)<sup>85</sup> aztán azzal a ténnyel szembesíti a már fellelkesített olvasót, hogy szoborral áll szemben, nem valódi lánykával.

Az epigramma-theória a következőképpen osztályozza a festői epigrammákat: „*Valamint lélek a' tárggyal kétféle viszonyban áll – egyik midőn a tárgy befelé munkál a lélekre; másik, midőn a' lélek kifelé munkál a tárgyra – azonkép oszlik el a' festői epigramma is két nemre. Egyik a' mesterség', másik a természet műveit tárgyazza.*”<sup>86</sup> Ez utóbbiak közé sorolja az *eroticumokat*. A mesterség és a természet műveinek tárgyzásában Bajza azt a fő különbséget látja, hogy természeti témánál szabadabb a költő, mert nem kell a festő vagy szobrász fantáziájához alkalmazkodnia. Kazinczy megoldása – a *Canovának Psychéje* esetében – egyesíti a két lehetőséget, és ezzel nem csak az epigramma hatását fokozza, hanem a befogadás egy lehetséges folyamatát modellálja is egyben, ugyanakkor az erotikus téma választásával a rokokó ízlésvilághoz nyúl vissza.

Hasonló eljárást alkalmaz arra a képre, amelyet a bécsi útjai során valóban látott. Correggio *Io és Jupiterje* Canova lányalakjával szemben valóban kihívóan erotikus. (13. kép) Ez az a jellegzetes tulajdonság, amely az epigramma középpontjában áll, de amelyhez a szövegben megszólaló én beszédmódja is alkalmazkodik.

### *Correggióknak Iójára A'Bécsi Belvederben.*

Elvesztem – 's ah! lányka, te benned vesztem-el! E' csók,  
Melly ajkaidra nyomúl, engem is elragadott.  
Félre te Mennyrázó! fordúlj szép lányka, le hozzám!  
Szedje az emberi lány' csókjait emberi száj.<sup>87</sup>

A valóság / műalkotás ellentéttel párhuzamba állítja itt az isteni / emberi ellenétét. Az elragadtatás okaként a csókot adja meg, amely a képen az isteni és emberi minőség találkozásának titokzatos részlete, hiszen Jupiter ködbe van burkolva, világosan csak Io extatikus arca látszik. A „*fordúlj [...] le hozzám!*” felszólításban egy pontos elrendezést illető megfigyelés rejlik, jelesül hogy a festményen Io alakját valóban az a veszély látszik fenyegetni, hogy egyensúlyát veszítve kidől a képből. Részint ebben rejlik a kép hatása is, a néző realitásából a kiváltságos Io alakján keresztül látunk rá Jupiterre, és mégsem láthatjuk őt.

A Romy Károlynak küldött vers mellé egy részletes képleírást is mellékelte Kazinczy:

„In Nov. arbeitete ich nichts, als eine Epigrammee über das Gemählde von Correggio aus der Bildergallerie in Wien: Io und Jupiter. Es ist eines der schönsten Gemählde des Belvedere, und war auf Kosten von Joseph Bartolozzy in London gestochen. Es ist 4 Schuh hoch, und 1½ Schuh breit. Ich erhandle eben eine sehr glückliche Copie von der nehmlichen Grösse. Io, ein sehr schönes Mädchen, sitzt gegen den Zuschauern mit Rücken; dieser sieht nur ein paar schön geformte  $\mu\upsilon\eta\eta$ , den linken Schenkel, und eine durch ein accident de lumière erhobene

Wade. Der Gott ist in einen Aschgrauen sehr dichten Nebel gehüllt, so dass man von ihm nichts als Gesicht und die Finger der rechten Hand, die das Mädchen erschrickt von dem Kuss, den ihn ein Ungesehender andrückt, und reist den Kopf zurück, so dass der Zuschauer ausser dem schönen Körper auch eine schöne Physionomie erblickt. Das Bild ist excellent gedacht, motivirt, und ausgeführt.”<sup>88</sup>

A múzeum és a provenientia meghatározása után közli a kép pontos méreteit, majd a másolatról sem feledkezik meg, amely a vers szerzésekor fontos szerepet játszhatott. A következőkben pedig egy szabatos leírást kapunk a képről – talán a nyelvi alkalmasság miatt nem véletlen –, hogy németül, lehetséges, hogy a Belvedere valamely katalógusának segítségével.<sup>89</sup> A főalak beállításának megfigyelése még arra a kis, de valóban lényeges, részletre is kiterjed, hogy Io vádlója oldalról van megvilágítva. Jupiter ábrázolásának részletes leírása után bizonyos, hogy az elrejtés és megmutatás kettőssége nem kerülte el a figyelmét. A kompozicionális hangsúlyok világos értékelését pedig bizonyítja az egész szöveg, de különösen az, hogy a női háta szerepét a kép lényegi hatóelemeként értékeli.

Aműtárgy pontos megfigyelése Kazinczy versei közül leginkább a Carlo Dolce Madonnájáról írt darabban jelentkezik, amelyet Dessewffy Józsefnek küldött 1813-ban.



14. F. Bartolozzi C. Dolci után: Madonna, Bp., Szépművészeti Múzeum

*Madonna*

*Carlo Dolcétól, a' Bécsi Belvederben, 's ennek mása nálam.*

Melly báj! melly fenség! melly csendes bánat ez arczon!

És melly szent megadás 's gyermeki bizodalom!

Isteni 's emberi Szűz, e' kép látatja mi voltál;

Vidúlj fel, 's e' kép fogja mutatni mi vagy.<sup>90</sup>

Az epigramma a Madonna arcának elemzésére épül. (14. kép) *Tulajdonságok sorolása* alkotja az első két sort, ami merőben új megoldás az előzőekhez képes, igaz nem vizuális jellegzetességek ezek, inkább az arcon tükröződő belső tulajdonságok, amelyek azonban esztétikai kategóriák (báj, fenség) is egyben. A csodálat retorikája itt a *melly* szócskával intonált szerkezet ismétlésére épül, de csak a vers első felére korlátozódik. A látszat / valóság, állapotbeli szépség és lényegi szépség kérdését vizsgálja a záró két disztichon. A protestáns költő a műalkotás kedvéért mintha katolikus nézőpontra helyezkedne, amikor a földi test megjelenését a múlthoz köti és a tisztelet tárgyát képező örök test szépségével állítja szembe.

A festői epigrammákat áttekintve elmondhatjuk, hogy az epigramma antik hagyományát követve a *feliratok* formai követelményei éppen annyira jelen vannak a műtárgyakkal kapcsolatban álló Kazinczy-verseknél, mint a tárgytól való függetlenítés jelei. Az előbbit – szintén a műforma történetéből következően – az *emlék / emlékműállítás gondolata*, illetve a *tárgyértelmezés* vágya irányítja. (*Egy gyermek sírkövére, Amor az oroszlánon a' lanttal, Graphidion, Laokoón*) A képzőművészeti alkotástól függetlenedő művek a *jellegzetes tulajdonság kiválasztásán* és bemutatásán, illetve a *történetmondás* és a *dramatizálás* technikáján keresztül teljesítik a Lessing által a poézissel szemben megfogalmazott követelményeket. (*A Vaticanus Apollóra, Ninon képe*) Az *erotikus és a festői epigramma összekapcsolásán* keresztül pedig a befogadás szituációját állítják elének a versek. (*Canova Psychéjére a lepével, Correggio Iójára*)<sup>91</sup>

Míg Canova szobrával kapcsolatban azt kívánja a versben megszólaló hang, hogy lépjen ki a lány a műből, de lelkesültségében azt a lehetőséget sem zárja ki, hogy ő lép át a valóságból a művészi szférába, a Correggio-mű esetében Iótól várja a kép elhagyását a megszólaló. A valóság és a művészet ilyen módon való szembesítése a kettő ötvözésére irányuló vágyat fejezi ki, és ennek lehetetlenségét is. Mintha elérkeznénk a tapasztalás problémájának azon kérdéséhez, hogy szükséges-e a műértő közlendőinek tárgyalásában a képi valóság közvetítése, és ha igen, akkor mi ehhez az alkalmas eszköz. A Dolci Madonna arcelemzésével a tárgyi *részletmegfigyelés* közelébe kerülünk, ám ez csak az ideális tulajdonságok lajstroma lehet, nem az anyagi minőségében jelen levő festmény részleteié. Lessing a költészetet óvta a részletező leírástól, mégpedig azért, mert úgy vélte, hogy a részek időbeli sorakoztatása

nem alkalmas arra, hogy az egészről az olvasó képet alkosson.<sup>92</sup> Még inkább érvényesíthető ez a gondolat az epigrammával kapcsolatban, amelyre tradicionálisan a lényegre törő összefoglalás jellemző.

Történik azonban még egy kísérlet az életműben a műtárgyból inspirálódó szöveg verses megfogalmazására. Ez a mű *Az ő képe* című vers 1811-ből, amely – az előzőektől eltérően – szonett formában íródott. Az én Pandektáim tanulsága szerint a vers összefüggésben áll Klimess Tamás Kazinczy feleségéről, Török Sophie-ről készített portréjával.<sup>93</sup>

*Az ő képe*

*Magának távolléte alatt*

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

Ez Ó! ez Ó! kiáltom, 's csókomat  
A' képnék hányom részegült hevembe'.  
Így szóllott, így járt, így mozgott! Ölembé  
Így süllyedt, elfogadván jobbomat!

'S most ezzel folynak, mint egykor vele,  
A' titkos, édes, boldog suttogások,  
Vád, harcz, megbánás, 's új új alkuvások.

'S midőn ezt üzöm, – mint egykor vele! –  
Kél a' nap 's bélő a' jalouxnyiláson,  
'S sugárral körülte glóriát von.<sup>94</sup>

Csakúgy mint az epigramma magyar nyelvű használatában, a szonett bevezetésében is nagy Kazinczy érdeme. Mindkét formával foglalkozott teoretikus írásaiban is. Az *Erdélyi Muzéumban* 1815-ben megjelent tanulmánya a szonett eredetét és formáját tárgyalja, de összeveti azt az epigrammával is. Lényegi különbségként azt emeli ki, hogy az epigramma elméskedés, hideg játék, míg a szonett „*forróság, hévség, olvadás és olvasztás*”, megírásához „*lágy, komoly érzés kell*”.<sup>95</sup> A lelkesült állapot, úgy tűnhet, alkalmas a festészet és szobrászat alkotásainak versbe öntéséhez, hiszen kiválthatja azt. Ugyanakkor eszközei is alkalmasak lennének: „*Szimmetria és Eüritmia a szonettben annyira találják fel fülre és szemre, hogy azokat csak a siket, csak a vak tagadhatják*.”<sup>96</sup> Kazinczy versében a távollét teszi fontossá a kedves képét. Az első négy sor a kép feltűnését jelenti be, de inkább a beszélő én lelkének változásán keresztül. A második szakasz a felismerést közli azzal az eszközzel, amellyel

a *Ninon képe* is, és emlékek kavarnak a múltból gyors egymásutánban. A tercinák a jelenség elemzését adják, és emlékezőként, a szeretett személy megelevenítéseként értékelik a történeteket. Hatásesztetikailag a vers valóban nagyon erős, láttatóerje azonban nem a képet helyezi az olvasó elé, hanem a jelenetet és a szentimentális érzést.

A kép csupán eszköz ebben a versben, nem róla szól. Ezt pedig az időbelisége okozza. Az epigrammával kapcsolatban Bajza tanulmánya kiemeli a verstípus azon tulajdonságát, hogy *a tárgy eleven jelenlétét* igyekszik biztosítani.<sup>97</sup> Ez volna az ekphraszisz lényege is, amelyet szerzője sok esetben a szobrok beszéltetésével ér el. A szonett a Kazinczy által mondott „*lány komoly érzés*” elérése végett a múlt felé fordul. Az ő képében, a jelenben csupán a múlt hatását érzékeljük.<sup>98</sup> Kazinczy *A sonetto műzsája* című versében is kitér az emlékezés szerepére, amikor Tibullus alakját említve az elégikus eljárás módra utal. A másik műformáról szóló versében, *Az epigrammában*, egy pillanatnyi esemény, egy csók elcsattanása az a hasonlat, amelyhez a versforma hasonlítva van, vagyis a jelen idő szerepét emeli ki.

*Az epigramma*

Szökj, epigramma, de nem  
mint nyíl, mely célra fut és öl,  
Szökj mint csók, melyet félve  
lop a szerelem.  
Elcsattant s oda van; de az  
édes lányka tüzetől  
Ajkaim lángolnak, s e kebel  
égve liheg.<sup>99</sup>  
1818

*A sonetto műzsája*

Mint a szerelmes járja szép párjával  
Menüetje keccsel teljes lépteit,  
S igézi a sála torlott rendeit  
Enyelgő vissza- s visszafordultával:  
Honnom Ausonia narancsgallyával  
Körülöelve fõm szép fürtjeit,  
Úgy járom én kobzom lejtéseit,  
Két négyét összefűzve két hármával.

Gerézd övezi mostan homlokom;  
Ott hol Tokaj nyújt nektárt istenének,  
Víg szárnyakon kél a nem hallott ének.

E szép vidék lón kedves birtokom;  
Egy új Tibull itt megdicsõjtett engem,  
S én ötet és hölgyét örökre zengem.<sup>100</sup>  
1809

Pontosan a jelen idő szerepe az elsődleges az ekphraszisz hagyományában is, a jelen nem lévõ tárgyak, személyek, események hallgatóság elé állítása, jelenlevõvé tétele. Az ekphraszisz ugyan az antikvitásban nem kötõdött kizárólag mûtárgyak leírásához, elsõsorban a rétorok képzésében volt szerepe, mint készségfejlesztésre szolgáló gyakorlat, másodsorban pedig a szö-

veg kitérő részét (digressio) alkothatta, de célja mindenképpen a hallgató szemlélővé tétele, vagyis az *itt és most helyzet* megteremtése. A késő antikvitásban jelentkező ekphrasziszirodalom szintén erősen kötődött az iskolai gyakorlathoz, illetve a már meglévő virtuozitás bemutatására szolgáló mestermunkákhoz.<sup>101</sup> Kazinczy részéről az epigramma értelmezése az ahhoz való ragaszkodás tehát erre a régi retorikai értelmezésre utal vissza.

Az ekphraszisz fogalmát az antikvitás meghatározásától elszakadva mint önálló formát tartja számon az irodalomtörténet. Meghatározása a képzőművészeti tárgy verbális reprezentációjától, amely a szűk kategóriát jelentené, a festői eszközök irodalmi használatáig terjed.<sup>102</sup> Számunkra most a szűk értelmezés használata éppen elegendő, és vizsgálódásunk szempontjából lényeges, hogy nem tágabb értelemben vett irodalmi formáról, hanem műtárgyakra írott versekről van szó Kazinczy esetében, fontos azonban megjegyeznünk, hogy a feliratok nem tartoznak egyértelműen az ekphrasziszhoz, hanem annak előtörténetéhez, amelynek számos lényeges tulajdonságát vette át az ekphraszisz.<sup>103</sup> Más értelmezés szerint, mint James A. W. Heffernané, a feliratverseket is az ekphrasziszhoz sorolhatjuk, ez azonban feljogosítana arra, hogy a modern képfeliratozás hasonló gyakorlatát és az egész tárgyra vonatkozó művészettörténeti irodalmat ez alá a kategória alá vonjuk.<sup>104</sup> Ez az elképzelés azonban megfosztana bennünket a műalkotásokról való beszéd olyan differenciáltabb tárgyalásától, mint David Carrier ekphraszisz és interpretáció közötti különbségtétele. Véleménye szerint a művészettörténet-írás két különböző módjával állunk szemben, melyek között a fő különbség a szerző hallgatót elkápráztatni vágyó, illetve megfontolást keltő szándékában rejlik, valamint abban, hogy a képi elemek esetleges leírását vagy következetes elemzését találjuk-e a szövegben.<sup>105</sup> Carrier szerint az utóbbi megjelenésére csak akkor van igény, amikor a képzőművészet intézményes fejlődése azt megteremti.<sup>106</sup> Kazinczy az ekphrasztikus epigrammák írásával tehát megelőzi az interpretáció igényét, és a néhány versben feltűnő értelmezői szándék, valamint a befogadás szituációjának felvázolása miatt az interpretáció közelébe is kerül. A cél azonban, hogy a képzőművészet iránti érdeklődést felkeltése, pontosan ezt az intézményes igényt készíti elő.

### *Embléma, allegória és az értelmezés szükségesség*

Az epigramma-hagyományban elevenen élő feliratszerűség azonban nem csupán a műfaj görög eredetéhez való visszanyúlással magyarázható, hanem egy másik tradíció hatásaként is, amely a XVIII. században még eleven. Az emblematika alapvetően reneszánsz találmánya a kezdetektől jelentős szerepet töltött be az antikvitás értelmezésében és átörökítésében.<sup>107</sup> Az emblémák a klasszikus mértékű epigrammák őrzői is, igaz a rövidség vagy a metrumok szigorú számonkérése nem mindig érvényesíthető rajtuk.<sup>108</sup> A

képek és szövegek szoros összekapcsolódása, valamint a kép szöveg általi megvilágítása szintén azt a felvetést látszik erősíteni, hogy az artistikus epigrammák születését ne tekintsük függetlennek az újkori kultúra ezen jelentős vonulatától.

Finomítást igényel tehát Csatkai Endre azon állítása, miszerint a magyar epigramma-hagyományból a születő artistai epigramma csak a formát veszi át.<sup>109</sup> Csatkai egyik példája a kép és szöveg kapcsolat magyar nyelvű irodalomban való jelentkezésére Ányos Pál *Érzékeny gondolatok* című műve, amelyet úgy értelmez, mint valamely képek tartalmi leírását. Az *Érzékeny gondolatok* (1779) gyűjteményben azonban az emblematis versek példáival találkozunk, melyeknek felépítése is hagyományörző: a kétsoros rejtélyes kis kép leírását követi az ahhoz kapcsolódó négysoros versezet, amely itt – bár időmértékes lüktetése is van – felező tizenkettesként is számolható, ráadásul bokorrímes, tehát nem nevezhető szigorú értelemben vett görög szellemű epigrammának.<sup>110</sup>

### XXX.

*Venus' faragott képét nézi egygy Ifjú.*

Hidd-el, tsalatkozott Fidias Mivében,  
Hogy Venust rajzolta híres műhelyében;  
Mert arra tzelozván igyekezetében,  
Azonban te képed látzfott remekjében.<sup>111</sup>

Az emblémák között ez a típus az ún. *emblemata nuda* vagy poétikai/szöveges embléma, amelyben a kép helyén csupán leírás található.<sup>112</sup> A XVIII. századi szerző ezt a formát ugyanakkor szentimentális téma megfogalmazásához alkalmazza, jelen esetben arra, hogy a szerelmes Venus szobrában a szerelmét pillantja meg, mégis közelebb áll ez az eljárás az emblémák képértelmezéséhez, mint a tartalmi leíráshoz.

Csatkai másik példája a péceli kastély metszetmásolatokkal dekorált terme, ahol a képek feliratait a megrendelő, id. Ráday Gedeon készítette magyar nyelven, hexameteres formában. Kazinczy több írásában is említi ezt a termet, és *A magyar verselés négy neméről* írott kis dolgozatban az antik mintájú verselés példajaként emlékeztet a sorokra. Megjegyzi azt is a terem festményeinek keletkezését illetően, hogy Picart *Ovidius Metamorfózisaihoz* készült munkája és a *Temple des Muses* című kiadványa volt a mintájuk.<sup>113</sup> Berecz Ágnes a péceli freskókat elemző tanulmányában utal arra, hogy a díszterem freskói embléma-felfogásban készültek, vagyis itt sem annyira a leírás hagyományát kell sejttenünk, mint inkább az emblémakét.<sup>114</sup>

Arra, hogy Kazinczy is használhatott segédeszközként emblemátát, találunk példát levelezésében. Jankovich Miklós 1811-ben egy Kazinczyhoz küldött levelében a következőt kérdezi:

„De mit akartál a Sfynxel? Ezt már Aleiatus [?] 1523. esztendőben in 8° kiadott Emblemáiban, tudatlanság-jelének állítá – a’ Te rajzolatod ezt inkább erősíti, melly csörgő-sapkával fedezett Ál-orczát adott elő kezében?”<sup>115</sup>

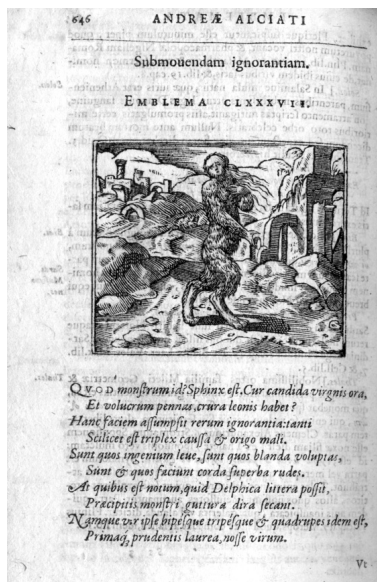
A *Hazai és Külföldi Tudósításokban* 1810-ben Kazinczy *la Rochefoucauld Gnómáinak* általa megjelentetett kötetéről írva elmondja, hogy nem az az ábrázolás jelent meg a kötetben, amit ő szeretett volna, mert a nyomda kicserélte azokat. Az általa tervezett két kép közül a címlapon a Bölcsesség alakja lett volna a Gorgó irtóztató fejével, az utolsó oldalon pedig egy szfinx „a’ *Bolondság kezéből kicsavart buzogánnyal*”.<sup>116</sup> Az ábrázolás végül még 1811-ben a Vitkovics Mihályhoz írt poétai episztola címlapképeként jelent meg. (15. kép) Jankovich tehát a kép jelentését Alciatinál kereste, és értelmeként pontosan azt találta, amiért Kazinczy is használta a képet. Az Alciatinál fellelhető szfinx ábrázolását illetően teljesen eltér ugyan, azonban az Ignorantia alakjaként szerepel *Submonendam Ignorantiam* címmel. (16. kép) Az embléma magyarázata három tulajdonságát emeli ki a szfinxnek, közönyösségét, érzékiességét és gögjét, melyek műveletlenségét okozzák.<sup>117</sup> Az első kettőt a Kazinczy-féle ábrázolás is hangsúlyozza, valószínűleg olyan antik mintákat bemutató ábrák nyomán, mint Gori 1731-es, a firenzei múzeum anyagát közlő munkája, de a szfinx ostobasággal és intellektussal társított figurája az embléma-irodalomban Alciati művén kívül is jellemző.<sup>118</sup> (17. és 18. kép) A gög, a rejtett ostobaság, és a műveletlenség pedig azok a tulajdonságok, amelyeket a poétai episztola leleplezni igyekszik.

Ugyancsak Alciati egyik emblémájával mutat hasonlóságot Kazinczy *Poétai berkének* címlapja, amely 1813-ban Dayka műveivel egybekötve jelent meg. A címlap vignettája egy lepkét ábrázol hárfa felett, amely motívumot az *Emblemata Muscam Diis aurae esse* szentenciával közöl. (19. és 20. kép) Alciatinál azonban nem lepkét látunk a hangszer felett, hanem Apollo szent állatát, a tücsköt, a magyarázó szöveg pedig arról szól, hogy a tücsök zenéjében a művészetpártoló isten, maga Apollo szólal meg.<sup>119</sup> Kazinczy a motívumot művészetallegóriaként használja a lepkével, amit már a Csokonai-síremléken is használt, és amely ismét visszautal Wieland kötetére.<sup>120</sup> Tudjuk azonban azt is, hogy a *Lant és lepe* képet Montfaucon 1719-es kiadványából másolta ki az Universitas könyvtárában Pesten 1792-ben. Montfaucon pedig a kép magyarázataként Plutarkhoszhoz utal bennünket, aki a *Szókratész daimónja* című munkájában a megfeszített húrú lant zengéséhez hasonlítja azt az embert, aki hallgat daimónja sugallatára, és annak megfelelően cselekszik.<sup>121</sup>

Kazinczy kötetiben gyakori, hogy a címlapot követő lapon mottót találunk, amely – miként a Dayka-kötet esetében láttuk<sup>122</sup> – összefüggésbe állítható a vignettával. Az emblémák körébe tartoznak az imprézák is, amelyekben ehhez hasonlóan a mottóhoz egy imago társul.<sup>123</sup> A *Poétai berek* esetében a lant és a lepke képéhez a szöveg az ajándékok és a hiú adományok ígértét társítja:



15. Sphinx, Kazinczy Ferenc, *Poétai epistola Vitkovich Mihályhoz*, Széphalom, 1811



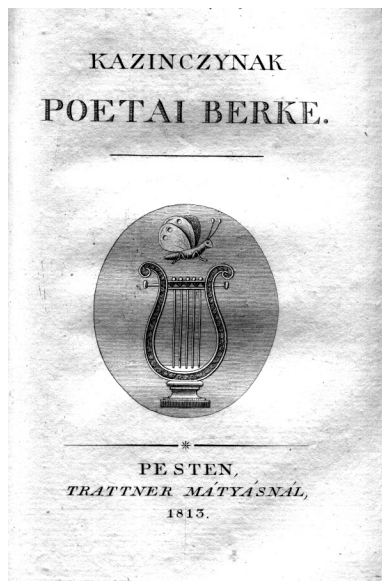
16. Submouendam ignorantiam, A. Alciati, *Emblemata...*, Lugundi, 1614



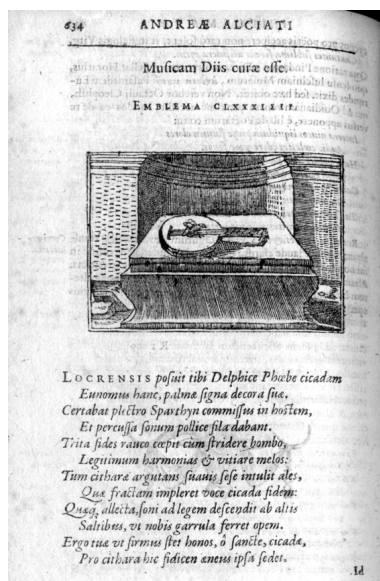
17. Képzetszülte állatok antik ábrázolásai, A. F. Gori, G. Gastoni, F. Moucke, *Museum Florentinum...*, Firenze, 1731



18. Intellectus, C. Ripa, *Iconologia*, Hertel-kiadás, 1758–60



19. A lant és a lepe, Kazinczynek  
Poétai berke, Pest, 1813



20. Muficam Diis curae effe, A. Alciati,  
Emblemata..., Lugundi, 1614

His salutem accumulem donis et  
fungar inani  
Munere - - -

A kötet mint fordításgyűjtemény esetében talán megengedhető az a következtetés, hogy itt a fordító a vignettában jelképezett valódi költészetből ad ajándékokat és ígéreteket, Apollóéból, amelyet itt például Anakreón, Horatius, Metastasio, Kleist, Klopstock, Goethe képviselnek. A lant és a lepe ebben az összefüggésben a fordító lelkét is jelenti, amelyet az idegen szerzők pendítenek, de mégis a maga nyelvén szól.

A lant és lepe ábrázolást Kazinczy saját jelképének is tartotta. Az 1824-



21. A dédácsi emlékmű Kazinczy rajzán,  
1824

ben Gyulai Karolinának küldött levelében emlékművet tervez magának a dédácsi kertbe 1816-os boldog ottlétük emlékére. A kő ábrázolásaként a *Poétai berek* címlapját kéri, de le is rajzolja a levélben. A felirat: Kazinczy 1816, amellyel az apollói költészetet magára vonatkoztatja. (21. kép)<sup>124</sup>

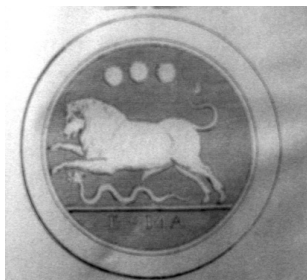
Knapp Éva szerint az emblémaműfaj a XVIII. század második felében a didaktikus irodalom hanyatlásával párhuzamosan visszaszorult, de ebben szerepet játszott még a szimbolikus utalásrendszer jelentésvesztése, a természetről alkotott felfogás változása és egy új művészetfogalom születése is.<sup>125</sup> Létezik azonban a klasszicizmusban is olyan törekvés, amely a képi nyelv emblematikus értelmezéséhez hasonló módon, annak fogalmi kategóriák szerinti megalkotására irányul. Winckelmann 1755-ben a *Gedanken über der Nachamung der griechischen Werke* lapjain a következőket írja a festők munkájáról:

„Ein Künstler, die eine Seele hat, die denken gelernet, lasset dieselbe müßig und ohne Beschäftigung bei einer Daphne und bei einem Apollo; bei einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bei vergleichen. Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen.”<sup>126</sup>

A görög természetszemlélet, a görög művek és motívumok átmentésének vágya tehát Winckelmann az allegória gondolatáig vezette, amely magában foglalná a régi költők, és népek titkos bölcsességét, az antik emlékeken, pénzeken levő ábrázolásokat, és amely az egész mitológia bevonásával általános fogalmak költői megformálására törekedne. Felvetése szerint az így nyert anyagot aztán osztályozni kellene és a használatukat illetően magyarázatokkal ellátni, hogy a művészeti oktatásban alkalmazhatóak legyenek. Hasonló munkaként Cesare Ripa *Ikonomiáját* és van Hooge *A régi népek emlékművei* című munkáját említi, tehát az emblematika újjáteremtését célozza meg.<sup>127</sup> 1766-ban a *Versuch einer Allegorie* című dolgozatát teljes egészében ennek a témának szenteli. Winckelmann az újkori allegóriaszerzők között itt a korábban említett Ripán kívül Pierrius Valerianust (*Hieroglyphica*) és Johann Baptist Boudardt (1759) sorolja fel. Az antikvitás továbbélése szempontjából az első kettőt tartja jobbnak. Az allegóriát ebben az írásában a következőképpen definiálja:

„Die Allegorie ist, im weitläufigsten Verstande genommen, eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und also eine allgemeine Sprache, vornehmlich der Künstler, für welche ich schreibe. Denn da die Kunst, und vornehmlich die Malerei eine Stumme Dichtkunst ist, wie Simonides saget: so soll dieselbe erdichterte Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren.”<sup>128</sup>

Mintha egy képi nyelv kidolgozására törekedne, amely a beszélt és írott nyelvhez hasonlóan értelmezhető. A tanulmány jelek és képek által képzett jelentésekről beszél, amelyek egyszerűek és maguktól értetődőek, amelyeket előszörban a természet tanít a régi népek (egyiptomi, görög) írásjeleit és nyelvét



22. J. Mansfeld: Róma-vignetta, *Báróczy Sándor Minden Munkáji*, VI. köt., Pest, 1814, címlap



23. Antik érme a kígyón átlépő bika alakjával, B. de Montfaucon, *Atiquitates Graecae et Romanae II.*, Nürnberg, 1757



24. J. Mansfeld: Pest-Buda ábrázolás, Kazinczy Ferenc, *Minden munkáji*, 4. köt., Pest, 1815

kutatva. Értelmező cikkelyeiben Winckelmann összeköti a konkrét görög, római és újkori ábrázolásokat a mitológiai és az allegorikus értelmezéssel, ami az emblémás könyvekben a rejtett képi jelentés feltárásának felel meg, de Winckelmann-nál a műértelmezésnek is részét képezi.<sup>129</sup>

Az ábrázolástípusok sorolásakor főként római érmekeket említ példaként, amelyekről azt is megállapítja, hogy sokszor nem egyértelműek, vagy feliratok nélkül félrevezetőek.<sup>130</sup> A várost jelképező érméknek külön fejezetet szentel.<sup>131</sup> Ez utóbbi azért is fontos számunkra, mert talán ennek nyomán – vagy a kor érmegyűjtő divatjának hatására – Kazinczy *Báróczy-kiadásának* hatodik kötete és *Minden Munkájának* negyedik kötete, is város jelképét hordozó vignettel kezdődik. Az első Róma felirattal antik érme után készült Montfaucon kiadványa nyomán, a másod-

dik Pest-Buda felirattal inkább kámeákra hasonlít.<sup>132</sup> (22., 23. és 24. kép)

Érdekes, hogy jelentéstanilag miként értékeli az allegóriát Winckelmann. Úgy gondolja, hogy egy-egy nagyobb jelenet részét képezik, amelyekből, mivel azokra egyértelműen utalnak, megfejthető – vagy a régiek számára megfejthető volt – a jelentésük. A kisebb, külön szerepeltethető elemeket nevezi absztraktoknak (Abstracte), a nagyobb, jelenetet tartalmazó képeket Sinnbildnek.<sup>133</sup> Ilyen nagyobb ábrázolásból kiragadott kisebb képként értelmeztem fentebb a Dayka-kiadás elején szereplő párdúcokat, és utaltam arra is, hogy emblémaszerű ábrázolásokkal állunk szemben. Ha érvényét érezzük a

Kazinczy által megjelentetett képek Winckelmann szövege utáni értelmezésének, a *Csengettyűt vizsgáló párducok* ábrázolásának szemléletmódját valóban emblémaszerűnek érezhetjük, ám a winckelmanni értelemben vett allegóriának megfelelően. A pillangó mint lelkét jelképező állat Winckelmannnál is megjelenik, külön kiemeli, hogy a halhatatlanság jelképe is, mint az Kazinczy emlékműtervein értelmezhető.<sup>134</sup> A kézben tartott lepke pedig mint a szeretetet allegóriája nem csak Winckelmann kötetében bukkan fel, hanem Canova lepkét tartó Psyche alakja nyomán a *Kazinczy Minden Munkáji* egyik vignettáján is.<sup>135</sup> A *Báróczy-kiadás*ban található allegorikus jelenet elemeit szintén említi Winckelmann: az oszlop mint emlékezésre utaló elem, valamint az emlékművön elhelyezett érem, amely a művészre utal.<sup>136</sup> Ugyanakkor Winckelmann azon tanácsának, hogy a képeket – az érthetőség végett – feliratokkal lássák el,<sup>137</sup> a Báróczy-kötet kilenc képe közül hét eleget tesz, míg Kazinczy megoldásában máshol – mint láttuk – a kötet mottója segít a kép értelmezésében.

Kazinczy Helmeczyvel folytatott levelezése alapján tudjuk azonban, hogy a *Minden Munkáji* elé szánt vignettek első terve lényegesen eltért a megvalósulttól. A hírre, hogy Trattner vállalja az összes műveinek kiadását, első lelkesedésében tizenkét kötetet tervezett a következő vignettekkel:

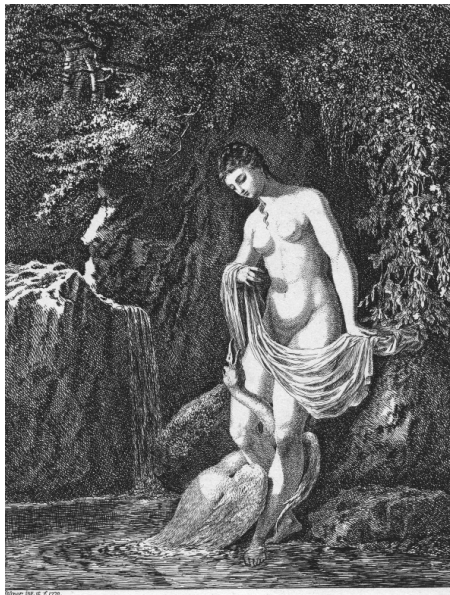
- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| I. Homérnak Apotheosie.<br>Camé | VII. Antinous   |
| II. Apollo di Belvedere         | VIII. A' Lebegő Lásd a' Szívképző<br>Regék előtt            |
| III. Laocoon                    | IX. Eggy Múza a Florentzi Muséumból                         |
| IV. Venus Medicis               | X. Ganyméd, Gesszner által (25. kép)                        |
| V. Pallas di Velletri           | XI. Léda Gesszner által (26. kép)                           |
| VI. Flora                       | XII. A' gypsfigorák árosa. Gesszner<br>által <sup>138</sup> |

Vagyis az utolsó három képen kívül a sorozat az antik műalkotások remekeit vonultatná fel, amelyek közül háromhoz, az *Apollóhoz*, a *Laokoónhoz* és az *Antinouszhoz* epigrammát is írt. A tervből egy, az antik eszményt és az antik műalkotásokat népszerűsítő program rajzolódik ki, amit a költőfejedelem apotheózisa vezetne be (3. kép), nem szerénytelen utalással a kötetek szerzőjére és *A gipszfigurák árusa* (27. kép) zárna az antik szobrok másolatainak közzétételére utalva, egészen a klasszicizmus programjának megfelelően, de az utóbbi képpel a rokokó ízlésvilágát idézve.<sup>139</sup> A terv módosításával a sorba bekerülő *Psyche* szintén ezt a gondolatot viszi tovább, ám Grüner metszőben való csatlakozása után Mansfeldnek adja a munkát, és kámeákat kér.<sup>140</sup> A terv tehát nem valósul meg, az antik idea követése azonban Winckelmann nyomdokain igen.

A *Kazinczy Minden Munkáji* és a *Báróczy-kiadás* köteteinek elején álló vignettáknak szinte mindegyike megféleltethető antik kepi előképnek úgyúgy



25. S. Gessner: Ganüméd, 18. sz. II. f., Bp., Szépművészeti Múzeum



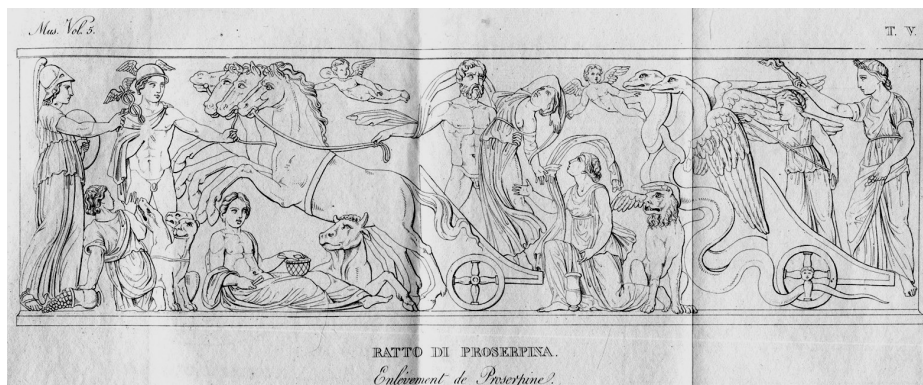
26. S. Gessner: Léda a hattyúval, 1770, Bp., Szépművészeti Múzeum



27. S. Gessner: A gipszfigurák árusa, 1770, Bp. Szépművészeti Múzeum

mint azok emblémairódalom nyomán felfejthető magyarázatainak. Például a Báróczy-kiadás nyolcadik kötetének elején *Proserpina elrablása* látható, amely ábrázolás egy antik szarkofág metszetmásolataival mutat rokonságot, és amelyik jelenet az allegorikus nyelvben a fékezhetetlen vágyat jelenti, ahogyan Zsámbokinál is a *Voluptasis triumphus* emblémában.<sup>141</sup> (28. és 29. kép) Vagy az oroszlánál birkózó Herkules a Báróczy-kiadásból szintén antik minta utáni másolat, de az emblémairódalom fontos szereplője is: az emberek sorsát munkájával segítő hős alakja, aki testi ereje mellett a nemes lélek hordozója is.<sup>142</sup> (30., 31. kép) A szerelem és a herkulesi feladatvállalás talán mint a költészet elsődleges témái jelentkeznek itt a vignettákon. A sok párhuzam persze a lehetséges közös források miatt nem bizonyítja, hogy Kazinczy valóban használt emblematát a vignetták megrendelésekor. A kis metszetek azonban olyan képi ideálról árulkodnak, amelyet Winckelmann propagál, és ugyancsak abban a képi gondolkodásban gyökereznek, amit a barokk is képvisel.<sup>143</sup> Érdekes egybeesés, hogy Kazinczy metszetgyűjteményének részét képezte az emblémaszerző Zsámboki János képe, amely alatt az orvost (ahogyan Aszklépioszt a művészet jelképeként alkalmazta a Báróczy-kötetben) és literátort dicsőítő epigrammát találunk.

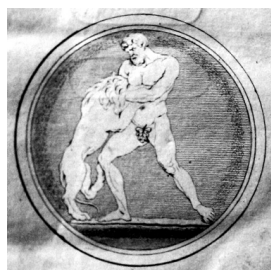
Ha azonban az emblematikát nem csupán forrásként kezeljük, hanem azt vizsgáljuk, hogy az ilyen típusú képhasználat milyen elképzelésről tanúskodik a szó és képviszonyokat illetően, meg kell állapítanunk, hogy nem esik olyan távol a XVI. és a XVIII. század gondolkodása.<sup>144</sup> Az emblémában ugyanis kép és nyelv szoros egymásra hatása valósul meg, amely jelentéselméleti szempontból a szavak és a dolgok olyan kapcsolatáról árulkodik, amely a rejtett lényeg felfedését teszi lehetővé, de amelyben a titok feloldását nem a kép, hanem a szöveg adja.<sup>145</sup> A felirat hagyományával ellentétben, amelyben tárgy és szöveg szoros materiális összefüggést alkot, és a vésett szöveg is ezt a jellegzetességet veszi fel, az *emléma* a képet értelmezve annak önkényes (bár a hagyományban álló) jelentést ad. Murray Krieger megfigyelése szerint a neoplatonikus örökségben élő természetes és önkényes jelek megkülönböztetése, amely a közvetlenebb ábrázolást (ezért a természetes jeleket) részesíti előnyben, a képihez ragaszkodik ugyan, de nem tudja megtartani annak primátusát. A transzparenciára törekvő szó ugyanis az emblémában a jelöltre irányítja a figyelmet, vagyis a természetes jelre, valójában azonban nyelvként kezeli azt.<sup>146</sup> A Szimonidész által *beszélő festészetnek* nevezett költészet definíciója néma költészetté fordul át a festészet értelmezésében. Így jeleníti meg Ripa is, és erre hivatkozik Winckelmann is a festészet allegóriáját keresve. *Ars Pictoria* bekötött szájú nőalak kezében festménnyel.<sup>147</sup> Az *ut pictura poesis* elv tehát túléli az antikvitást, de új hangsúlyt szerez a nyelv uralmában. Krieger szerint a folyamatban felirat és emléma között a közvetítő szerepet az ekphraszisz játszotta amennyiben nyelvi eszközökkel a tárgy benyomását igyekezett kelteni.<sup>148</sup>



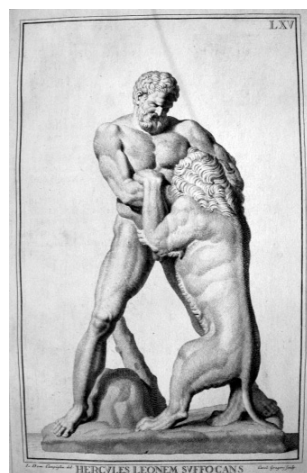
28. Proserpina elrablása antik szarkofágról, E., Q. Visconti, *Oeuvres des Musée Pio-Clementin* V., Milánó, 1818–1822 [korábban: 1782–1796]



29. J. Mansfeld: Proserpina elrablása, *Báróczy Sándor Minden Munkáji*, VIII. köt., Pest, 1814, címlap



30. J. Mansfeld: Herkules alakja, *Báróczy Sándor Minden Munkáji*, VII. köt., Pest, 1814, címlap



31. C. Gregovi: Herkules a nemai oroszlánnal, A., F. Gori, G. Gastoni, F. Moücke, *Museum Florentinum...*, Firenze, 1731–1762

A Kis János-kiadás harmadik kötete *Horatius köveket szedegető alakjával* állít elénk ismételt művészetallegóriát. (32. kép) Kazinczy Kisnek írott levelében értelmezte is a képet, amelyben a kövek válogatásának metaforikus jelentése a művek, és azok által a lélek (az olvasó lelkének) megtisztítása. A

kép háttérben egy szakállas alak szobra látható. Ripánál ehhez hasonlóan *Poesis* alakját *Apollo* mutatja be, a háttérben Homérosz irogat, míg az epigramma Homérosz szobrára utal. (33. kép) A szobor használata, amiről Kazinczy a leveleiben nem emlékezik meg, és Horatius Apollóhoz hasonlóan karcsú alakja (holott Kazinczy kifejezetten „kis hasas, Virág Benedeki növésű Horátz”-ot képzel el), arra enged következtetni, hogy a metsző esetleg használhatta az emblematák Poézis-allegógiáját.<sup>149</sup>

A második kötetben egy *Szókratész és a Gráciák* témájú metszetet találunk, ahogyan Winckelmann 1756-os *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke* című írásának címlapján is ez a téma jelent meg.<sup>150</sup> (34. és 35. kép) A képek Szókratész életéből azt a legendát dolgozzák fel, amely szerint a szobrászatot tanulmányozva egy napon Attika határában a Gráciák templomához jutott. Itt egy formátlan, de régen faragott kődarabban tisztelték őket, amit a pap azzal magyarázott Szókratésznek, hogy a régiek szívében előbb volt az isteni, mint a kezükön. Hazatérve Szókratész kifaragja a Gráciák szobrát, és elviszi a papnak, de megvallja neki csalódottságát, mert a lelkében több van a Gráciákból, mint a szobron. A történet tanulsága, hogy az ember a legdicsőbb alkotás, ezért abban érdemes továbbélni, nem a szoborban.<sup>151</sup> Winckelmann egész életműve azt tanúsítja, de különösen egyértelműen jelentkezik ez az allegóriáról szóló tanulmányban – amelynek gondolatát a *Nachahmung* is felveti –, hogy a képi ábrázolást nem tartja önmagában megközelíthetőnek. Véleménye szerint csak a nyelvi feloldáson keresztül képzelhető el az allegorikus jelentés feltárása, a nem látható idea kibontása.<sup>152</sup> Szókratész szempontjából a szobrászat elhagyása természetesen nem az írás, hanem a filozófia javára történik, ezt értelmezi át az újkor, megtartva a magasabb erkölcsi ismeret támaszát, és fordítja át úgy, hogy a műről való tanítás gondolatát mint szükséges és magasztos küldetést hallhatjuk ki belőle. A *Szókratész Gráciái*-jelenet a *Kis-kötet* elején természetesen korántsem közvetíti ezt a gondolatot olyan egyértelműen, mint Winckelmann kötetének címlapján. A sok művészetallegóriát sorra véve azonban, amelyeket Kazinczy kötetei elején megjelentetett, kirajzolódik a mitológiai, az allegorikus képek és az ekphrasztikus epigrammák alapján is egy koncepció, amely nem függetleníthető a kulturális felemelkedésbe vett hittől és az ennek érdekében megfogalmazott küldetéstudattól, de a magyarországi képzőművészetek, és a képzőművészetről való magyar nyelvű beszéd fejlesztésétől sem.

## II. A SZENTIMENTÁLISTÓL A TUDOMÁNYOS FELÉ

### *Változatok a prózai műleírásra Kazinczy írásaiban*

Kazinczy 1815-ös Herder-fordítása, *A' szép tudományok befolyásáról a' felsőbb tudományokba* címmel<sup>153</sup> mai fogalomhasználatunk szerint – a művészetek és a



32. Perger után Weiranch: Horatius kertjében, KIS János *Versei*, 3. köt. 1815, címlap



33. Poesis, C. Ripa, *Iconologia*, Hertel-kiadás, 1758–60



34. Kinger után Blaschke: Szokratész mint szobrász, Kis János *Versei*, 2. köt., 1815, címlap



35. Oeser: Szokratész mint szobrász, J. J. Winckelmann, *Sendschreiben ...*, Drezda, 1756

tudományok összefüggését határozza meg, de kérdésfelvetéseinek tulajdonképpen tétje a megismerés lehetséges módja, amelyet modellál is a dolgozat. Különbséget tesz a lélek felsőbb és alsóbb ereje között, az előbbivel a jó rendű érzéseket, az utóbbival a helyes észet azonosítja. Az érzések megismerésre vonatkozó képessége között a fordítás az akaratot, az indulatot, a hajlandóságot, a kívánságot és a képzelődést nevezi meg, s úgy véli, ezek nélkül elképzelhetetlen az ész munkája, vagyis ismeretelméleti kategóriaként határozza meg őket. A széptudományokat a tudományos megfigyelés eszközeihez viszi közelebb, és a látás szerepére is felhívja a figyelmet, méghozzá úgy, hogy az a tudományos látást kiegészítse. A tanulmány utolsó része mindenen következtetések nevelésbeni konzekvenciáit tárgyalja. Kiemeli ezzel, hogy nem a tudományok felületes kezelését, hanem éppen egy mélyebb megismerő tapasztalatot mozdít elő a kettős – felsőbb és széptudományok felőli – kiművelés.

Kazinczy fordítása a honi környezetben tehát egyrészt a művészetek apológiájaként szolgált, érverket sorakoztat amellett, hogy a szépművészetnek a gyönyörködtetést túllépő célja van, és ugyanakkor állásfoglalás azzal kapcsolatban, hogy a széptudományok fejlesztése más téren is fejlődést eredményezhet. Kazinczy a irodalom fejlődését szoros összefüggésben képzi el a nyelv alakításával, de ugyanígy elválaszthatatlannak tartja a többi művésztől, gondolkodásmódja a kultúra alkotóelemeiként tartja számon a nyelvet, az irodalmat, a képzőművészet produktumait.<sup>154</sup> A művészetet a tudomány mellé állítani Kazinczy korában, honi környezetben majdnem olyan meglepő gesztus, mint tudományosan kezelni azt. A régiségek tudós osztályozása azonban egészen mást jelent, lelkesült értelmezése vagy a kortárs művészet megítélése pedig még egyáltalán nem tartozik a tudományos közlésformák közé. A következőkben a képleírások prózában jelentkező változatait vizsgálom Kazinczy munkásságában, és néhány vele kapcsolatba hozható szerző szövegén keresztül. Kérdéseim elsősorban arra irányulnak, hogy milyen forrásai vannak annak a szemléletmódnak, amely a látás hazai történetében itt nyomon követhető. Illetve, hogy ezek a megfigyelői módszerek milyen változatait állítják elő a műalkotás és a szöveg kapcsolatának, és vajon mennyiben közelítenek a műértő vagy a már tudományos igényre törekvő megnyilatkozásokhoz.

### *Imaginatív leírás és rekonstrukció*

A széptudományok fejlesztő szerepének jelentősége tükröződik Kazinczy fogása előtti irodalmi vállalkozásaiban is, így folyóiratában, az *Orpheus*-ban a nyelv fejlesztését előmozdító irodalmi művek mellett megjelenik néhány képzőművészetet népszerűsítő írás is. Az első kötet közli a péceli Ráday-szála leírását, igaz a verssorokat részesíti előnyben, de azoknak a képekkel való összefüggéseire is utal, majd a második kötetben egyesével is megnevezi a falképek mitológiai tartalmát.<sup>155</sup> Kazinczy itt közölt útleírásai sem mentesek

ettől az ismeretbővítő szándéktól, bővebb műleírást azonban csak majd az egri utazás beszámolójában találunk Kracker mennyezetfreskójáról.

„A’ Bibliotheca Mennyezetét Krakker Egri Képiró fejtette. Az a’ Tridenti Zsinatot adja elő, magának a püspöknek parantsolatjára, ’s abban mind az architectura, mind a’ grouppok, mind a Drapperie jobbithatatlanul vannak festve. Maulpertsch, ki az Oskolai Templom feftésére hívatatott vala le Bétsből, öfzve-tsapta kezeit midőn a’ Bibliotheca ajtaján bé-lépett, ’s meg-vallotta, hogy ő ennyit nem tud. – Olly nagy gonddal és olly helyefen tett rajzolását és feftését ugyan maga Krakker fem igen tett másutt; s ez néki kétttség kívül fokkal nagyobb munkája az egymás mellett álló forok egyenlősége mellett-is, melly a szem előtt nem olly kedves, mint az itt meg amott hízakofan öfzve-tzoporozott grouppok, a’ Jáfzai Templom’ Plaffondján.”<sup>156</sup>

A téma megnevezésén kívül a kép tartalmát és részleteit illetően keveset tudunk meg a szövegből, a mű kiváló kvalitására azonban egy anekdota hívja fel a figyelmet, kapcsolódva ezzel a művészeti irodalom ősi eljárásához. Maulbertsch említése itt egy retorikai eljárás része, amelyben az elismert nagyságú mester maga ismeri be, hogy pályatársa nagyobb művet alkotott, mint amire ő képes lenne. Hasonló megoldást találhatunk Pliniusnál vagy akár Vasarinál is a művészek vetélkedésének bemutatásáról. Ezt a régi ekphrasztikus módszert azonban, amely a leírást voltaképpen a keletkezés vagy a fogadtatás körülményeinek elbeszélésével kerüli meg, Kazinczy megtoldja két nagyon fontos észrevétellel. Az első, hogy a mennyezetfreskó kompozíciójának problémáját az architektúra és benne az embercsoportok elrendezése adja, a második, hogy ezt a kérdést egységes térrel és az alakok sorolásával vagy architektonikus elemek által elválaszva, csoportokba rendezéssel lehet megoldani. Különösen értékes, hogy az egrivel ellentétes megoldásra is hoz példát Kracker munkáiból Jászót említve. A drapéria, a rajzolás és a festés szempontjainak kiemelése (és megnevezése) ugyancsak fontos, de azokhoz valódi jellemzés nem társul.<sup>157</sup>

Az Orpheusnál (1789–1790) is nagyobb figyelmet fordított azonban a képzőművészet közvetítésére a Kazinczy lapját néhány évvel később követő Uránia (1794–1795), Kármán József és Pajor Gáspár folyóirata. A mindössze három megjelent kötetben találunk írást *A’ Kertek eredetéről*, *A’ Mózaik Munkáról*, egy berlini palotáról (kifestésében a mitológiai program végigkövetésével), római szarkofágok jeleneteinek elbeszéléséről, *Az ofzlopokról*, és a második kötetben négy kép leírását a düsseldorfi képtár kincsei közül.<sup>158</sup> Az eredeti német szöveg szerzője, Georg Forster, a képek leírásánál a műkritikus szempontját kívánja érvényesíteni, ezért meglehetősen részletesen beszél a képen szereplőkről, és a mű kidolgozottságáról, de ugyanakkor a művek filozófiai-morális megközelítését tartja fontosnak.<sup>159</sup> Nevelő szándéka szövegeit az ekphraszisz-hagyomány egyik bizánci típusához kapcsolja, amely prédikációban használ ekphrasztikus leírást a hallgatóság elmélyülését előmozdítandó.<sup>160</sup>

Guidó Menybemenő Ma Donnája (Bódogaffzonya) függ a' Dresdai Képpalotába'. Az Egek Királynéja visszater Székébe, meelly Tulajdona. Nem lebeg – áll; inkább elmélkedve, mint vídámon. Ez az Istenaffzony elhagyja a' Világot, mellyhez foha fem tartozott. Az imádó Angyalok halgatva imádnak – és az Egek innepelnek. Még-is olly fok kedves Emberiség benne! Látja az Egeket nyítva, tévelygő Tekintete, Ortzája mint Megbódogúltaké, gyengén kiterjlesztett Karjai magyarázhatatlan Gyönyörűségét jelentik. Két Angyalok Lábainál, emelik a' Magasságba, Köntöséhez kaptsolják magokat, és örülnek néki mennyei Szerellemmel nem! Ember nem mondhatja azt ki, mint örülnek az Angyalok.<sup>161</sup>

A leírás tisztázza a kép ikonográfiai típusát, valamelyest az alak és környezete beállítását is, amikor azonban Mária arcának és karjának leírására tér át, a szöveg pszichologizálásba csap, és fokozatosan csúszik át az elmélkedésbe. A kép elevenné és aktuálisá tételének fő eszköze az elmélkedés szituációja. Szilágyi Márton szerint az ízlésnevelés célja az Urániában éppen ez a morális alapú befogadasesztétika, amelynek eszközei a képleírások. A fordítás szabadon fogalmazott kivonat, a képek közül csak négyet vesz át, ezek főként keresztény tartalmúak.<sup>162</sup> A prédikációirodalom, a tanító-, nevelő próza számára hathatós eszköz az ekphraszisz, de fordítva is áll ez, az ekphraszisz hatása csak nő ebben a befogadói szituációban. Szilágyi Márton megjegyzi, hogy a fordítás itt egy félreértést tartalmaz. Guido Reni düsseldorfi képéről olvashatunk az eredeti szövegben, azt azonban Forster összeveti Raffaello képével a drezdai képtárból, vagyis – akaratlanul – egy nem létező kép leírását hozza létre az Uránia szerzője a két képre történő utalások összemosásával.<sup>163</sup> A fordító munkája – amelyet feltehetőleg a kép megfigyelése nélkül végez – e tévedés nélkül is fiktív képalkotó folyamat lenne, hiszen miközben a fordítás folyamatát végzi a maga számára is meg kell alkotnia a képet, munkáját a szavak értelmének másik nyelvre ültetése közben nyelvismerete éppannyira irányítja, mint imaginatív készsége.

Az Uránia azon törekvése, amely a képzőművészeti tárgyú fordításaiban a német szakszavak magyar terminológiájának megteremtésére irányul, mégis elvitathatatlanul következetes. Szilágyi szerint arra történik kísérlet, hogy a német képzőművészet-esztétika terminusait magyarítsák.<sup>164</sup> A szerkesztők szándékához még érdemes idéznünk a Remekek a' Düsseldorfi Képpalotában utolsó mondatát: „*Ha ezen Próbával fel-támaszthatjuk az olvasó Közönségnek a' szép Mesterségek eránt-való Szerelmét, több illyeket a' jövő Köttetekben leírni Örömnök lészen.*”<sup>165</sup>

Nem szenteltünk volna ilyen hosszas tárgyalást az Uránia képzőművészeti tárgyú fordításainak, ha azok nem előznék meg időben Kazinczy ez irányú tevékenységét, a szerkesztők szándéka e téren nem állna közel a Herdertanulmányban megfogalmazottakhoz, és nem szerepelne az Uránia előfizetőinek listáján Kazinczy neve is. A képzőművészet ismertetésének szándéka felmerül ugyanis az Orpheusban is, de olyan következetességgel és elszánt-

sággal, mint az Urániában, mégsem. Kármán *A nemzet csinosodásáról* írt tanulmányában a felemelkedést szintén a széptudományoktól várja, a maga literátori küldetését is ennek fényében értelmezi.<sup>166</sup> Kazinczy látásmódjával szemben azonban, aki a nyelvújítást a fejlődési folyamat kezdetének látta, azt az álláspontot képviseli, hogy nem a folyamat elején, hanem a folyamatban benne áll saját kora, tehát a nyelv fejlesztésén túl, elsősorban a szépművészetek *gyakorlására* van szükség.<sup>167</sup> A kettejük közötti ellentétként a fordítások (Kazinczy) és az originálok (Kármán) szerepének hangsúlyozását szokta emlegetni a szakirodalom, ám amint azt Szilágyi Márton meggyőzően bemutatta az Uránia fordításaival kapcsolatban, itt is párhuzamos az alkotás, a más nyelvből való átültetés és a nyelvfejlesztés folyamata, akár csak Kazinczy munkásságában.<sup>168</sup>

1807-ben Kazinczy egyik levelében leírja, hogy milyen a Mária Krisztinának állított Canova-emlékmű. A leírás érdekessége, hogy Kazinczy saját bevallása szerint nem látta az emlékművet, hanem arról egy piarista professzor elbeszélése alapján értesült, vagyis leírása legalább annyira a fiktív ekphraszisz tárgykörébe sorolható, mint az Uránia fordítójáé, aki munkája közben alkotja meg magának a képet.

Elmondom, mint mondá-el, 's utána vetem kritikámat:

Két Genius repülve viszen egy bas-relief metszésű képet ezen körül írással: M. CHRISTINA A. A. (Archidux Austriae) – a két röplő Genius egy igen nagy tábla Florenczai kék márványba van srófok és kitt által belészegezve. A' kép alatt nyílás esik, 's egy szép Genius lobogó fáklya mellett visz a' nyílásba egy 'öreget a' ki a' grádicsokon alig mászhat-fel botjára és a' Genius vezető karjára támaszkodva, 's az öreg után egy könyörgő síró gyermek lépdes. Az üresen maradt szélen egy fejér márványból álló kárpit foly-el a' Florenczai kék márvány grádicsokon, 's általlátszó lévén a' fejér márvány, úgy tetszik keresztül rajra a kékség, mintha patyolat ömlött volna el rajta. A táblán e szók állnak: OPTIMAE CONJUGI ALBERTUS.<sup>169</sup>

A leírás után vetett kritika az, hogy a mű kompozíciója festői és nem szobrászi. A leíró szándéka itt tehát nem kevesebb, mint levelezőpartnere és a maga számára láthatóvá tenni a műalkotást, amelyet nem láttak még. Az ikonográfiai elemek mint tények ismerete alapján a kompozíció szóbeni megalkotására törekszik a szöveg, amelyet néhány technikai fogás ismertetése told meg. A technikai kitételek szintén a kompozíció által felvetett kérdés miatt fontosak, hiszen azt magyarázzák, hogyan lehet szobrászi megoldással repülő Génuszokat és a kék szín átcsillogását létrehozni. Arról azonban, hogy a kompozíció fő szervezőlve egy hatalmas piramis, és hogy öt szereplővel több van az emlékművön, vagy Kazinczy forrása vagy maga az író feledkezett meg, miközben a festőiség bűne mellett érvelt. Ha ezeket is bevonja az elemzésbe, valószínűleg más vétket talál, a teatralitást, amely miatt

Ferenczy *Pásztorlánykája* felől is aggodalmának adott hangot, még mielőtt látta volna.

A' *Plastica* (faragás) miveiről az ítélni méltólag, a' ki maga látta a' mívét. Recenzensnek pedig e' szerencséje még nem leve: s' valljuk meg, a' szobrok legnemesbb nemei a' fenn-állók, mert azok láttatják a' növés' szépségét, 's a' ködlepél lefolytának szép játékát; de itt a' történet, mellyet adni kell, nem állást kívánt, hanem guggolást; 's ilyen a' Bernini *Venusza* is, 'melly bizonyos tekintetben megelőzi a' *Mediciszi Venuszét*; inkább illvén a' ruha nélkül talált asszonyi szeméremhez. De melly szépségek vagynak itt! a' felső rész minden lepel nélkül, hogy a' leány keceiből semmi el ne fedessék: az alsó rész pedig, igen értelmesen 's szép redőkben 's vetésekben, elleplezve. Kivált az egyenesen kinyújtott jobb karnak gyönyörűnek kell lenni. A' haj, vittába kötve, szerény gonddal.<sup>170</sup>

Ebben az esetben ismerjük Kazinczy hírforrását is a leíráshoz, vagy legalábbis az egyiket, amely 1822-ben a *Magyar Kurirban* jelenti, hogy a munka Budára érkezett.

Ferenczynek ifjú pásztori lánya gyönyörű munka. A' művészség kezdetét ábrázoló régi allegóriát fejezi-ki általa, de a' mellyet az ő ideáli képzelése sokkal szebbre emelt. A' leány jobb lábával fövenyben térdepel, a' mint Kedvese árnyékának abban mélézva húzogatót rajzát éppen végzi. Ezen való örömeiben élni látszik ábrázatján belső szíves hajlandósága, a' megszelídítő hív gyengédsége terül el rajta 's az első szerelemnek ártatlan ömledése, mellyet nem tett még tartalék feszessé, vonsz, bájol vonásaiban. Igen kellemesen vagyon elrendelve helyzete is, különösen szép a' bal keze' tartása. Semmi sincs az egész képen, a' mi a' leggyakorlottabb szemet is sérthetné, mert nem a' mesterkélésnek sok bajba került munkája, hanem a' bizonyos egyszerű ízlésnek a' kövön való önkéntes bájoló megjelenése. Erejét és a szépségről levő ideálját Ferenczy, az antikok tanulása által nemesítette 's ennél fogva a' régi allegóriát homályosabb korából kikapta 's a leánynak delibb testtartást adott, derekát pedig már mesterségesen készült övedzettel folyatta körül.<sup>171</sup>

A *Magyar Kurir* szerzőjének költői stílusához képest Kazinczy leírása meglepően tárgyilagos. A szobor ihlette versét még témája – a szép mesterségek kezdete – inspirálta leginkább, itt már másik két probléma érdekli, az alak beállítására és ezzel összefüggésben a női test megmutatásának lehetőségei, de ami még fontosabb, a művészettörténeti előzmények. A *Magyar Kurir* szerzője az antikok tanulmányozását nevezi meg ilyenként, ám ezzel inkább az esztétikai irányelvet jelöli ki, míg Kazinczy a női aktok történeti sorában vizsgálja az előadás lehetőségeit és eredményességét. Érdekes, hogy a *Magyar Kurir* szerzője a bal kéz szépségét emeli ki, annak tartása miatt, míg Kazinczy

a kinyújtott jobb kezét, amelyet nem látott ugyan, de tudja, hogy ez a rajzoló kéz, vagyis a téma bemutatása szempontjából a legjelentősebb részlet, ennek elvárása szerint gyönyörűnek *kell* lenni.

Az az eljárás, amelyben a szerző a nem ismert művet mások és a maga számára szöveg által kívánja ismertté tenni, arról tanúskodik, hogy hisz a képzelőerejében, és arról, hogy hisz a szöveg teremtő és láttató erejében. Ugyanakkor tárgyi tapasztalat hiányában, amit a *Graphidion* esetén a Hébében a saját verse mellett megjelent metszet orvosolhatott valamelyest, a szöveg láttató ereje mégis csorbát szenved. Ezek a leírások tények felsorakoztatásai, szárazságuk azonban, úgy vélem, nem abból a törekvésből származik, hogy a tárgyi ismeretek gyarapítása érdekében redukálja a nyelv láttató elemeinek burjánzását, hiszen ez a szövegek ismertető szándékának ellentmondana. Az ekphraticus hang az elragadtatottság kifejezésében nyilvánul meg: „*De melly szépségek vagynak itt!*” És a finom erotikus utalás marad, ami érzékeltetheti, hogy melyek. A szerző a mű látására vágyakozik, erről tanúskodik ismereteinek felsorakoztatása, de közelségük hiányában ez lehetetlen, és ez szabadkozásra készíti. Nem elhanyagolható belátás ez a művészettörténet-tudomány születését illetően, sőt ez a Winckelmann által oly igen hangoztatott legfőbb kíváncsi. <sup>172</sup> Világos Kazinczy előtt ugyanis, előtte, aki mint kortársainak jó része, művészettörténeti ismereteit metszettek közvetítésével szerezte, hogy a mű anyagi kvalitásainak ismerete nélkül aligha juthat közel hozzá.

A Tudományos Gyűjtemény lapjain 1818-ban részletekben közölt *Erdélyi Levelek* között a Bruckenthal Képtár élményét közlő levél azonban már a valódi műalkotásokkal való találkozás dokumentuma. <sup>173</sup> A *Pásztorlánykához* hasonlóan, Correggio *Io és Jupiter* képéhez készített Kazinczy verset és prózai leírást egyaránt, a Bruckenthal Gyűjteményben pedig ismét Correggio képének másolatát találja. Tanulságos lehet az erről készült leírást összevetnünk a verssel, de azzal a német nyelvű leírással is, amelyet Rumi Károlynak küldött a vers magyarázataként.

A' szobák tömve vannak igen szerencsés Rubensi, Van-Dycki, 's Rembrandi cóniákkal. Ezeket úgy tekintém itt, mint régibb igen kedves ismerőseimet. Így találtam itt Correggiónak Ióját is, a' mint Seivert Úrtól értém, Maytensnek ecsetjétől, 's az isteni mív itt is a' szerint ragadoza olly örömekre, mellyeket az avatatlan, ki még itt sem lát, nem képzelhet egyébnek, mint affectálnak, a' hogy originálja ragadozott egykor a' Bécsi Galériában, 's két utolsó Bécsben létem alatt már csak a Heinz' cóniája; mert a Correggio eredeti darabja már akkor nem vala ott. – A' kép a' legszebbek közzé tartozik, melylyeket valaha láttam, 's hazánkban is lehet majd jobb majd rosszabb, majd felette rossz sok másait látni. A' gyönyörű testű callypigosz leány háttal ül a' néző felé, 's egyedül hitte magát. Azonban Jupiter ködbe-rejtve közelít felé, 's a' leány csak akkor sejti meg az Istent, midőn a'csók már ajakára nyomul 's véko-

nyát ennek jobbja illeti. Hirtelen kapja félre arczát, 's jobb lába, védőleg, bal térdéhez rándúl fel. Az egész szép növés nem lehet gyönyörűbb, 's bájos a' hátra-rántott 's így erősen – skurzírozott arcz is. – 'S ezt a gyönyörű darabot egy igen keskeny, és hosszú szobának legsötétebb szögébe dugák, fel a' párkányozathoz, úgy, hogy a néző nem is állhat azon távolságban, mellyet a kép, illy magasan függve kíván. Azt a szigorú moralista veszedelmesnek nézné.<sup>174</sup>

A képről szóló szövegrésznek majdnem felét teszi ki az a magyarázat, hogy itt másolatot látunk, nem eredetit, azaz – bár festett másolatról van szó – a helyzet közel áll a metszetekről ismert művek esetéhez. A lényeges különbség itt mégis az, hogy a leírás szerzője látta az eredeti művet is, és a másolat előhívja a régi élményt. Megint fontosnak tartja tehát tisztázni az olvasó előtt, hogy az eredeti műhöz milyen viszonya van a szövegnek.

A bécsi kép német nyelvű leírásától eltérően itt adatszerű közlést alig találunk. Szervezőelve a mitológiai történet elbeszélése, de azt szigorúan a képen látható elemekre korlátozva. A kompozíció legfontosabb elemének, a figura háttal történő bemutatásának kiemelése – a német leíráshoz hasonlóan – itt sem marad el, de testének leírása a gyönyörű jelzőre korlátozódik. Az akt testrészeinek megnevezése és jellemzése persze a megbotránkoztatás kerülése miatt is elmaradhatott, egy magánlevél – úgy tűnik – elbíra ezt ebben az időben, a publikáció már nem, pedig a kép elemzésének ott szerves részét alkotta. A történet elbeszélése azon a ponton válik lényegessé, amikor kiderül, hogy a szerző Jupiter lopott csókjának elcsattanásához köti Io mozdulatát, vagyis végigköveti azt a folyamatot, amelyen keresztül testrészei a beállításnak megfelelő helyzetbe kerülnek. Hasonló ez az eljárás Goethe megoldásához, amikor a Laokoón elemzésében a kígyómarás mozzanatából követi végig a szenvedő emberi test rándulásait és ezen keresztül a figura beállítását. Mindkét szöveg a test leírására törekszik, ahogyan azt a képzőművészeti munka megragadja, és a probléma megoldását egy a testet érő külső behatás meghatározásában lelik, amely oka a test reflexszerű, tehát alig irányítható kimozdulásának. A *félrekapja, felrándul, hátra ránt* igehármas megháromszorozza az egyetlen pillanatban történő mozdulatot, ritmust ad a szövegnek, és ezáltal a kompozícióban betöltött szerepét is hangsúlyozza. Annak, hogy a testtájak közvetlen jellemzését Kazinczy kerüli, oka lehet az is, hogy az anatómiai és orvosi leírás magyar nyelven szintén ebben az időben indul. A szemérmesség különben sem jellemző Kazinczy írásaira,<sup>175</sup> de erre a szövegre sem, ahogyan a kép elhelyezését illető megjegyzése is kitér a művészet hamis moralista megítélésének kritikájára.

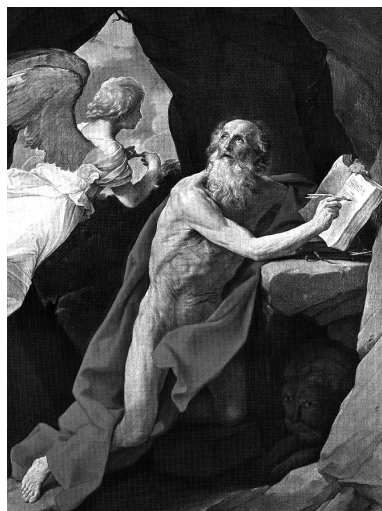
A kép leírója személyes érintettségét a művel kapcsolatban hosszasan hangsúlyozza itt is, jelezve ezzel, hogy a mű hatása felől közelít. A hatáselv, amit a festményhez írt vers kizárólagosnak tekint, és amin keresztül a kép erotikáját közvetíti, azonban nem kizárólagos a prózai leírásnál, ezt pedig a rész-

letmegfigyelések adják a szövegben. Az erotikára való utalás és a leírónak mint befogadónak ebben a helyzetben való említése a prédikáció és az elmélkedés szituációjához hasonlóan alkalmas eszköz az olvasó képzeletének megmozgatására. Nem idegen ez az eljárás az ekphrasztikus irodalomtól.

A leírás történetmesélés mentén való szervezése árulkodó jele annak a hagyománynak, amelyben a képek irodalmi tulajdonsággal bírnak. Az irodalmi princípium elsődlegessége szinte diktálja ebben a felfogásban, hogy a képet narrációvá fordítsuk vissza, egyértelműsítsük, hogyan beszéli el a festészet a történetet. Az eljárás alapja, hogy a kép és a leírás az irodalmiságban konvergál. Ez a megoldás azonban azzal járhat, hogy a festői anyagi egyediségére kevés hangsúly vetődik, de kedvező alkalmat ad arra is, hogy az olvasó kövesse azt a folyamatot, ahogyan a beszélő szemszögéből a kép szemlélete közben a narráció kibomlik.<sup>176</sup> Ez történik a mozdulat értelmezésekor a *Io és Jupiter* kép esetében, de még egyértelműbb ez egy másik leírásnál, ahol Kazinczy maga jegyzi meg, hogy nem tudja pontosan a képen ábrázolt történetet, de megpróbálja a kép alapján megérteni.

Azok szerint, a' miket itt érték, a' Galéria' legfőbb díszének a' Magyar Szent, Hieronymusz, tartatik, s ezt az itt megjelent idegenek nem győzők magasztalni. – A' történet nincs tudva előttem, de elmondom, amit a képből elérheték. – Az Anachoréta a' maga barlangjában ascétai elmélkedésekbe vagon elmerülve; válla, teste, lábai nagy részben ruha nélkül vagnak hagyva; ágyékát skarlát lepel fedi, előtte Cardináli süveg függ. Megette kürtöt látni a felhőben; a' szent érti a' mennyei szózatot, megfordúl felső testével, 's fülel a' kürt szavára. A' történet legérdeklőbb perczében vagon felfogva, 's arcz, muskulatúra, 's lepezés el van telve erővel. Guidó' munkájának tartják, 's a' kép nem méltatlan e névre.<sup>177</sup>

A képleírás (36. kép) részint a történet rekonstruálásának tekinthető. Elkülöníti az előteret a háttértől, az előtérben az ikonográfiai jegyek alapján azonosítja Jeromos tevékenységét az elmélkedés gyakorlásában. Az eseményt, a kürtös angyal megjelenésében, a háttérben véli felfedezni a szerző, ami lehet az ikonográfiai rendszer része éppúgy, mint a kép témája, vagyis a mennyei szózat váratlan megszólalása. A kompozícióra vonatkozó ítéletből azonban tehát, hogy a legmegfelelőbb pillanat



36. Guido Reni: Szt. Jeromos és az angyal, Kunsthistorisches Museum, Bécs

került kiválasztásra, kiderül, hogy a klasszicista esztétika egyik elvárására alapozza feltevést, nem csupán a képen látottakra. Az arc, a testformálás és a drapéria kialakítása méltó Guido Reni nevére, és a kompozíció is ezzel az elvárással lehet méltó rá, bár tegyük hozzá, hogy itt is másolatról van szó.

1815-ben egy áttekintő tanulmány jelent meg Döbrentei Gábor fordításában *A' német próza történeteiről*.<sup>178</sup> A tanulmány úgy tárgyalja Winckelmann-t a szerzők között mint a német kritikai próza megteremtőjét, aki stílusát is maga dolgozta ki, „*mellyben a' szavak kedves teljben együtt állottak, hogy minden szép művet mintegy magok is fessenek, 's annak lelkét fejtegensék.*”<sup>179</sup> Az, hogy magyar nyelven olvasható ebben az időszakban a német próza fejlődéséről már önmagában is lényeges, a mi szempontunkból még értékesebbé teszi ezt a szöveget az, hogy Winckelmannról mint prózastílus-alkotóról esik szó. A művészeti leírás leírásművészetté válik, és ezt egészen nyilvánvalóan tematizálja a fordítás. Ennek a prózának a karaktere Winckelmannnál, ahogyan az idézett meghatározás hozza, az ekphraszisz láttató képességének igényével és pszichologizáló karakterrel lép fel. Winckelmann leírásaiban – a szövegeit elemző Helmut Pfothenauer véleménye szerint – tetten érhető az a mögöttes elképzelés, hogy a művészetnek szüksége van a nyelvre, hogy a lényegest megnevezze. A részletezés nála irodalmi újjáteremtésre törekszik, amely a kép irodalmi karakterének hangsúlyozásával lehetséges, és amihez a részletmegfigyelések gazdag esztétizáló jellemzése társul. A kép nem beszélő expresszivitását egy másik jelrendszerbe teszi át a természetfölötti, az immateriális, a sejtetés megállapításához.<sup>180</sup> Tehát írásainak tárgya lesz az, ami a képen nem látható. A beleélő aktualizálás, a mű stílusával való szövegbeni azonosulás (amelyekre Kazinczy eddig elemzett szövegeiben találtunk példákat), vagy a történeti távolság objektív kategóriákkal történő áthidalása, a stílustörténet, a rekonstrukció, a hagyomány kritikáján keresztül már különböző típusú szaktudományos diskurzusok lehetőségeit hozza létre, amelyek megalapozzák a tudomány irányait.<sup>181</sup> A múlt különlegessége és idegensége írásában problémaként áll elő, ami a nyelvi megközelítés kérdését tovább bonyolítja.<sup>182</sup> Hogyan kezeli tehát Kazinczy a történetiség problémáját leírásaiban?

Tóth Orsolya kutatásai szerint Kazinczy történelemszemléletében ciklikus-ság-elv érvényesül. A fejlődési ciklus legeredményesebb szakasza az antikvitás, visszatérésének bizonyossága pedig a reneszánsz. Kazinczy számára a fejlődési minta és a bizonyíték ennek lehetőségére a német irodalom.<sup>183</sup> A magyar kultúra tárgyalásakor a *Tübingai Pályaműben* a történeti-kronológiai és fejlődéstörténeti logika érvényesül.<sup>184</sup> Történeti példákat használ a neológia igazolásaként szövegkiadásában, a *Magyar Régiségek és Ritkaságokban* is.<sup>185</sup> Az antikvitás kulturális fensőbbségébe vetett hite tehát nem hanyatláselví történetképet közvetít. Az antikvitást ugyanakkor történeti távolságtartással szemléli, a régiség státuáji felülmúlják a jelenkoriakat, akár csak az irodalmi műveknél. Ezzel a historizmus és a normatív gondolkodás között, de inkább

a normativitás oldalán áll, akárcsak Winckelmann. Vagyis az antikvitás csak részben befejezett múlt.<sup>186</sup>

Az antik művek metszeteinek közlésével tehát nemcsak a múlt vitathatatlán értékű kincseinek ismertté tétele felé tett lépéseket, hanem az európai kultúra elérendő fejlettségi fokát is megjelölte mintaadással.<sup>187</sup> Nem jellemző Kazinczy leírásaira, hogy a műalkotások történeti távolsága nehézséget jelentene a művek megközelítésében, s ennek oka talán a ciklikus történelemszemlélet mellett, hogy saját maga és saját kora számára tartja fontosnak a műveket, ezért használ hatásesztétikai szempontokat is a leírásakor. Az elsődleges számára az átélés, ami több leírásában (ld. a verses formáknál: *Io és Jupiter; Psyche*) a művészet és a valóság határainak látszólagos feloldásához vezet, azaz a művekhez való közelítésében a reprezentáció áttetszőségének ideája jelentkezik, amely a XVIII. század érzékeny áramlataihoz köthető, noha normatív esztétikájával óva int a természetutánzástól.<sup>188</sup>

A jelen nem lévő mű imaginatív előállítására ehhez hasonlóan a dolgok világát áttetszeni engedő szövegekben bízunk, ami jelentkezik egyfajta rekonstrukciós hajlamban is mind a szó történetértelmezésre, mind pedig a tárgyi helyreállításra vonatkozó jelentésében. Amikor 1826-ban recenziót ír Goró Lajos *Wanderungen durch Pompei* című könyvéről, lelkesen fogadja a magyar származású kutató szerencséjét, és nemzetközi sikerét. Voltaképpen kivonatot készít, nem kritikát ír, és ezzel, ahogyan Ferenczy *Pásztorlánykájának* hírére is, csatlakozik a munkához, a német nyelvű műből magyarul ad részletes ízelítőt. Leírásai a holtak utcájáról vagy C. Sallustius házáról mind a rekonstrukció igényéről vallanak. Meghatódott sorokkal ír arról, hogy Cicero ezek között a házak között, ezeken az utcákon járt, ezeket a köveket érintette.<sup>189</sup> A rekonstrukciós szándék azonban a leíró nyelv korlátait is megmutatja. „A' *Tempломokról, Piacokról, Amphitheatrumokról, Odéumokról szöllani, tilt az a' tartalék, hogy rezek nélkül nem fogunk megértettetni.*”<sup>190</sup>

Hasonló történeti érdeklődésről árulkodik Kazinczy egyik – a Goró-recenziót több mint harminc évvel megelőző – levele, amelyet Veszprémi Istvánnak írt a magyar koronáról.<sup>191</sup> Veszprémi *Elmélkedések a koronáról* című tanulmánya 1790 és 1792 között jelent meg a *Kassai Magyar Muzéum* lapjain, de a lap viszontagságai miatt csak 1792-ben látott napvilágot. Kazinczy 1793-ban arra hivatkozva ír levelet Veszprémihez, hogy *tanú, és az igazság kinyomozásában eszköz kíván lenni*, mert 1792-ben a koronázás alkalmával kétszer is látta a koronát, sőt egyszer tulajdon kezével illette, rajzokat készített róla és leírást, amelyeket most Veszprémi rendelkezésére kíván bocsátani, hogy azokat kutatásaihoz alkalmazza. A hosszadalmas leírás a részletek aprólékos megfigyelésén alapszik.<sup>192</sup> A szöveget a korona részei szerint tagolja (Diadéma, Keresztbroncs, Keresztcske, Csüggelékek, Sipka, Képek). És a minden részletre kiterjedő figyelem szándékát mutatja, hogy még a koronát díszítő kövek alakját és színét is részletezi egyesével. A képek leírásakor azonban nem bocsátkozik részletekbe, csupán megnevezi a figurákat, és technikai, ál-

lapotbeli, néhol ikonográfiai megfigyeléseket tesz. Stiláris jellemzése a korona képeiről azt mutatja, hogy a klasszicista normától való eltérések irányítják megfigyelését, illetve a felső és az alsó koronarész képeinek összevetése:

Mind a' diadéma, mind a' négy ágú abroncs' képei chínai módra, árnyék és fény nélkül festettettek. A' fizionomiákon nincs pirosság; szem, száj, orr, ujjak egy vonás által jegyeztettek-ki. De az abroncon lévő képeken csak ugyan több gond ismerszik, mint a diadémáin.

Kazinczy nem kezeli a koronát történeti dokumentumként, és az esztétikai élmény tárgyaként sem, hanem inkább a különleges helyzetet igyekszik megragadni, amelyben az oly ritkán látható kultusztárgyat közelről szemügyre veheti, sőt megérintheti. Veszprémi elmékedései ezzel szemben a korona történeti összefüggéseire és korának meghatározására irányulnak. Leírásában a képek elrendezését vizsgálja, mert elemzése párhuzamos hierarchiát mutat ki a Krisztus-figura, illetve a Ducas Mihály-kép körül elrendezett képekben, de történetírói munkát végez, forrásként kezeli a koronát a közölt forrásszövegekhez hasonlóan, anyagi és stílusbeli megfigyeléseket érvelésében nem alkalmaz.<sup>193</sup>

Arra vonatkozóan tehát, hogy a képileg megjelenő, avagy a képen nem látható szavakba öntése a fontosabb, Kazinczy leírásai egyértelműen a képek és tárgyak javára döntenek. Nem jellemző a pszichologizálás vagy a gesztikuláció, a mimika hosszas értelmező elemzése az írásaira, de a részletek költői képekkel terhelt bemutatása sem, holott erre példát éppen az Uránia fordításaival kapcsolatban olvashatott magyar nyelven, de ismerhette az eljárást Winckelmann révén is. Azért különös ez a már-már purista szövegkezelés, mert prózáját jelentősen befolyásolta a szentimentális próza mind olvasmányélményeiben, mind fordításai és írásai révén. Az érzékeny próza alapvető tapasztalata, hogy az érzelmi telítettségével küzdő én nem tudja visszaadni, feltárni belső mozgásait levelében vagy naplójában.

„Sokat írnék néked, mert ezer indulatok támadnak-fel bennem, de nem talállok szót mellyel azt ki-adjam.” – panaszolja Bácsmegyei.<sup>194</sup> „Eltévelyedtem! Bosszús vagyok, hogy pennám nem ír oly tüzes vonásokkal, mint amilyekkel ezen érzések szívemben írva vannak. Szűk, néma, bágyadt a nyelv, amidőn gazdag és teljes érzéseket kell neki magyarázni.” – bosszankodik Fanni.<sup>195</sup> „Hogy tudná a hideg, halott betű feltárni ezt a virágszerű, mennyei szellemet!” – írja Werther Lottéról.<sup>196</sup> A nyelvi elbizonytalanodás sorai ezek, amelyek az emberi psziché feltárásának írás általi kudarcáról tanúskodnak. Vélhetjük, hogy Kazinczy ennek ismeretében nem is próbálkozott a képek pszichés jelentéseinek feltárásával, de gondolhatjuk azt is, hogy a képek ilyen megközelítése nem is érdekelte, vagy ha számolt ezzel a nyelvi problémával, a megkerülésével küzdötte le. Winckelmannál Pfothenauer szerint a nyelvi elbizonytalanodás az esztétizáló prózából vezet a tudományos tárgyilagos

prózába, amit ő beszédes elhallgatásként értékel.<sup>197</sup> Osterkamp elemzésében Diderot képelemző technikája, amelyet a mű alkotóelemek szerinti – részint pszichologizáló – végeigelemzése jellemez, az elképzelhetőség rovására ment, amit a francia mester a narratíva hangsúlyozásával próbált enyhíteni.<sup>198</sup> Goethe ugyanakkor sokféle technikai eljárás próbálgatásával szintén az esztétizáló leíráson keresztül jutott a tudományos tipologizálásig Winckelmannhoz hasonlóan, de más megoldással.<sup>199</sup> Bár a szentimentális regény nyelvi tapasztalata egy általános nyelvelméleti problémát tükröz, Kazinczy számára mindez a művészetről való beszéd szemszögéből nézve inkább a magyar nyelv történeti adottságait érinti, amely a jelenben mégis alakítható.

A szentimentális próza tartogat azonban még két jellegzetességet, amelyek véleményem szerint befolyásolták a hazai művészeti irodalom létrejöttét. Az első, hogy szereplők lelkiviláguk kifejezésére az íráson kívül más művészeti ágakat is felhasználnak, a második a szereplők kapcsolata a tájjal, amelyet írásaikban szintén önértelmezésük eszközeként alkalmaznak. Werther festésszel foglalatoskodik, az egyik gyerekekről készített rajzáról leírást is találunk Goethe regényében, valamint elmélkedést a művészetről, amelyben több művészeti író neve előkerül, többek között Winckelmanné is, de szerelmi lelkesedésének tárgyát, Lottét is megpróbálja lerajzolni.<sup>200</sup> Bácsmegyei fuvolajátékkal szórakoztatja magát és másokat, és nem hagyja nyugodni a más asszonyává lett szerelmének, Mantzinak portraitja, gyűrűre való képet készíttet erről, amit mindig magánál hordhat. Bécsben ellátogat a Belvedere-be, és látja Correggio Szerelem-képét is, ami vélhetőleg ismét – illetve időrendben itt először – a Kazinczy által kedvelt *Io és Jupiter*.<sup>201</sup> Fanni ugyan nem foglalkozik képzőművészettel, szerelmét azonban egy ízben ő is műalkotásként, szoborként jellemzi.<sup>202</sup> Az érzékeny próza a képzőművészet emlegetésével persze azt is bizonygatja, hogy szereplői milyen finom lelkűek, azonban a képzőművészet népszerűsítőjévé is válik, ahogyan ez Kazinczy és az Uránia szerkesztőinek szándékai között szerepel.

### *A táj, a kert és a tájkép*

Ismert, hogy a természeti képek és az érzelmes emlékezők párhuzamosan jelentkeznek a szentimentális regényben. Ahogyan Werther a leveleiben gyönyörű tájleírásokat készít, úgy rögzíti élményeit Bácsmegyei és Fanni is, akárha tájképeket készítenének.<sup>203</sup> Ez a szemléletmód jelentkezik az Uránia harmadik kötetében szereplő *Az ofzloporól* című tanulmányban is, amely az *Eggy Elmélkedés a' szép Mesterségekből* alcímet viseli.<sup>204</sup> Szerzője a görög oszloprendek jellemzőit írja le, de ezt a részek megnevezésén túl finom képhasználattal gazdagítja.

A' joniai Ofzlop a' maga fzemérmes Határai között marad. Lassú Emeléssel, 's gyenge Törekedéssel de egyfzersmind gyenge fzenvedéssel viseli a' felső Nyomást; nem nyúl fel egéfzen a' korinthusi Ofzlop búja Gallynövéseig, a' melly a' Gerendákat mint egy a' Levegőben tartja. Együgyű Peretzlineákkal hajlik viffza magában. Gyenge Kinövései által jegyzi, tsak hogy kisebb Mértékben, mint a' korinthusi Ofzlop, a' belső törekedő 's nevedő Erőnek Tellyességét; Viffzahajlása által pedig ezen Kinövéseknek a' felső Nyomást, és az által, hogy ezen gyenge Tsirádzások, hajlongnak, de maga nem jegyzi, fugár Termete által, benne lévő Erősségét, a' melly által az lenyomó Tehernek ellent áll.<sup>205</sup>

Az elemzés aköré a probléma köré rendeződik, hogy a különböző oszloptípusok miként hordják a rájuk nehezedő terhet, és ezt hogyan tükrözik formájukkal. Ha fordításról van szó, és nem Kármán művét tisztelhetjük a szövegben, akkor a probléma felismerésének érdeme sem az övé, de az érzékletes nyelvhasználat mindenképpen. A szöveg a párhuzam gondolatalakzatával rendezi a teherhordó szerkezet magyarázatát és a növényi hasonlatok kibontását. Érezhető a küzdelem, amellyel a szöveg megpróbálja megtartani érthetőségét – valljuk be –, nem egészen sikeresen. A párhuzamot megszemélyesítések egészítik ki (szemérmes, szenvedés), amelyek élettellivé teszik a tárgyat. A leíró nem elégszik meg egy nyugalmi állapotban levő növény hasonlatának említésével, mintha növekedés közben mutatná meg azt. A teher és az erő ábrázolására, tehát egy fizikai jelenség ábrázolására törekszik inkább, amely által a statikus oszlop formái képzeletünkben életre kelnek.

A tanulmány amikor megfogalmazza az épületdíszítés (Tzifraság) feladatát, mintha ezeknek a szövegeknek a küldetését fogalmazná meg: „*Tzélja ezeknek [t.i. a Tzifraságoknak] az, hogy ezek által Figyelmességünk a' Dolognál inkább meg-akadjon, még pedig hogy azoknak Látásánál Szemünk örömet müllasson.*”<sup>206</sup> A nevelés céljai között tehát az is ott van, hogy a műveket látni, megfigyelni tanítsanak.

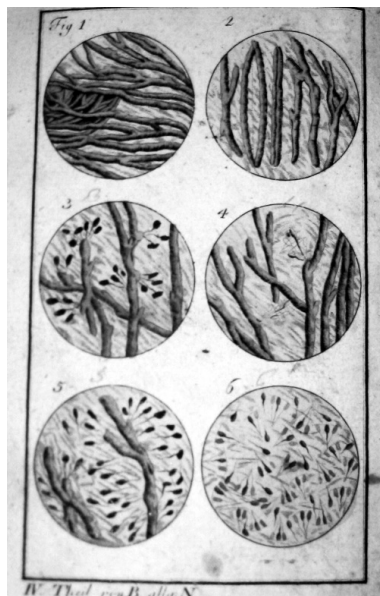
Gessner Idilljeiben a táj egyfajta átlényegítésen megy keresztül, hogy kompozicionális egységét és ábrázolhatóságát, amint arra a tájfestő Gessner is igyekezett, elérje. „*Kifaragta volt az Amorét is. Rá lehetett volna ott ismetni a' kis Istenre, ha nyíl és tegez nem volt volna is mellé téve; úgy nevetése 's állások elevensége eléggé mutatták, ki ő. E' képet a' művész ifju tulajdon kertjében állította-fel egy virágos bokor közepette.*”<sup>207</sup> A kert hordozója ebben a részletben a művészetnek és a természetnek egyaránt. Ez a tulajdonsága az, amelynek révén az angolkert újrafogalmazza ember és természet, ember és művészetek viszonyát.<sup>208</sup> Közvetítő tényezővé válik a kert az ember számára természet és művészet között, ahogyan a mesteri tájkép volt a tanuló festő számára. A kert a természet tájképpé alakítása, amelyben az ember önmagát ismeri fel, vagy amelyben az ember mint a táj formálója ismerszik meg, ahogyan Bacsó Béla találóan megfogalmazta.<sup>209</sup> Ezért vonul ki a kertbe írni Fanni,

ezért véli úgy Bácsmegyei és Werther, hogy gyógyítja fájdalmait a természet, és ennek a felismerésnek a nyomait fedezzük fel Kazinczy leírásában is a hotkóci kertről.

Egy kéregkanapéról a koporsók mellett ki lehetett látni mind a vár ruináját, mind a bérc márványfalait, úgy, hogy a szem elnézván a kerítés fogain megcsalódhatik, s azt hiheti, hogy a márványfalak bé vannak kerítve a kertbe. De ez nem teszen kárt a hely hatásának, mert a gróf bölcsen elrejtette e két ide nem illő kilátást a fenyők derekai s csüggő lombjai (Laub) által. – Lelkem itt mélyebben érzé azt a sebet, melyet szívemen egy keserű halál ez előtt egy hónappal ejtett volt. A Ritterschloss és a pompás szegénységű remeteház mellett lesiettem a szép gipsz gyermekhez, s elhúnyt kis Psychémet láttam művészi áltatással a képben!<sup>210</sup>

Az ánglus kertekről írott tanulmányban Kazinczy az angol kert teóriáját igyekszik összefoglalni példákon keresztül, de legbővebben a hotkóci kert elemzésében. A publikálásra szánt tanulmány sem téríti el a szerzőt attól, hogy egy érzékenyebb leíró részben megemlékezzen fájdalmáról, amelyet lánya halála ébresztett benne, és amit a kert hatására újraél. Az értekező próza ilyen személyes megnyilatkozást a XIX. század elején is nehezen enged meg, de ebben a szövegben illusztratív a részlet, hiszen a kert lényegi tulajdonságára világít rá. A művészet (itt a kertművészet) mint a megismerés eszköze az írás által válik nyilvánvalóvá. A német próza történetét 1815-ben összefoglaló tanulmány a szép kerti mesterség leírásait Hirschfeld tevékenységéhez köti, aki „képzeldést felgyújtó lefestéseket szőtt, mellyek a' természettel társalkodásra hívnak.”<sup>211</sup> Hirschfeld népszerű kertészeti könyvét Kazinczy is említi tanulmányában, és valószínű, hogy prózájára befolyással volt a kertművészetet feldolgozó irodalom.<sup>212</sup>

A látás, a megfigyelés nevelésével szemben támasztott igény – ahogyan a Herder-fordítás esetében – ismét az érzéki tapasztalat problémájához visz bennünket. A XVI–XVIII. század során a természettudományok fejlődése a jelenségek preparálásához, összefüggésekből való kiragadásához vezetett, amely éles ellentétbe állítható azzal a hagyománnyal, amelyben például Plinius áll a *Naturalis Historiá-*

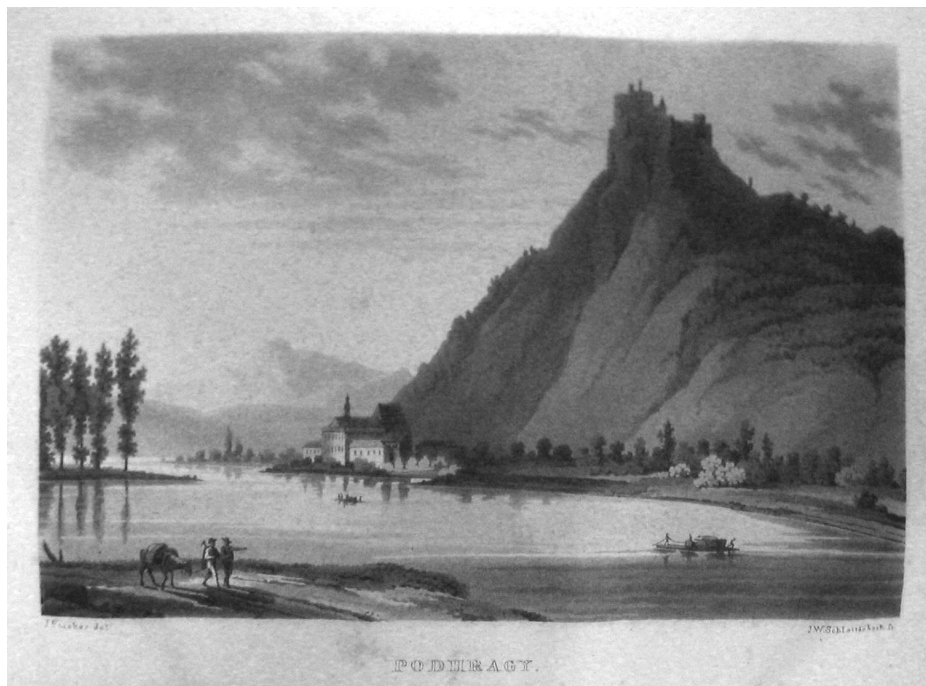


37. Herkules buzogánya, Kazinczy Ferenc, *Tövises és virágok*, Széphalom, 1811, kis példányszámú címlap

val.<sup>213</sup> A természeti kép iránt növekszik az igény ebben az időszakban, és ez vonatkozik a tájképekre éppen úgy, mint az illusztrált tudományos művek szerepének növekedésére. Míg azonban a tájkép a kompozíció által a befogható egész ábrázolására törekszik, a tudományos illusztráció az aprólékos részletmegfigyelés eredménye, amely izolálja tárgyát a környezetétől. Az illusztráció mellett szereplő írás azután tovább bontja a képi egységet, majd megkísérli, hogy visszahelyezze a részletmegfigyeléseket az egészről alkotott összefüggésbe. Itt kell megemlítenünk a Kazinczy által közölt képek talán legtitokzatosabb darabját, amely 1811-ben a *Tövisek és virágok* kötet néhány példányának címlapján jelent meg. (37. kép) A kötet címét metaforikus jelentésében oldja fel legtöbbször a szakirodalom, lévén hogy az epigrammákban esztétikai állásfoglalását közli a szerző, és ezek egy része szurkálódó, kritikus hangú vereszet. A képet a Csatkai könyvéhez tartozó illusztrációs lista *Herkules buzogányaként* határozza meg, és idézi Kazinczy *Előbeszédét* a Báróczy-kiadásból, amely szerint azt Montfaucon kiadásából vette át, ahogyan az Egyetemi Könyvtárban kimásolt képek között valóban találunk egy rajzot *Herkules buzogányáról*.<sup>214</sup> A kötet tablója azonban nem mitológiai tárgyú – vagy legalábbis nem a Montfauconnál és a klasszikus tradícióban felfogott értelemben. Hat kis képből áll, amelyek kör alakban vannak keretezve, mindegyik számozott. A képecskék mintha laboratóriumok kis üvegtálcái lennének felülnézetből, vagy nagyító alá helyezett vizsgálati anyagok. Bennük ágakhoz és tüskékhez hasonló formák vannak elhelyezve. Az ábrák színesek, a sárga alaptól barnásan ütnek el az ágak, sötétek a tüskék. A 2-es számot viselő képen az ágak görög betűket formáznak, amelyek vélhetően így írhatók át: ΧΟΙΛΕ, ami német olvasatban: *Keule*, azaz buzogány. Az egyik Romy Károlynak küldött levelében ezt írja Kazinczy a *Tövisek és Virágokról* és a címlapról: „Die Auflage ward (siehe das Titelblatt) für ein zahlreiches Publicum nicht veranstaltet, denn das Werk wird gewiss nicht communis saporis werden, worauf auch das Motto, welches hier mehr als einer Rücksicht zu stehen scheint, anspielt.”<sup>215</sup> A titkos jelentés tehát szándékos, és erre utal a mottó is:

Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da. GÖTTE

A képtábla feliratai a tudományos munkákat idézik: *Tab. I.*, illetve: *Fig. I.*, holott a kötetben több ábrázolást nem találunk, valamint *IV. Theil von B allg. N.*, ami az én olvasatomban Allgemeine Naturgeschichte-re, esetleg Naturwissenschaft-ra utalhat. Mielőtt még valamely obskúrus elemzésre ragadtatnék, befejezem egy gondolattal. Úgy vélem itt valóban Herkules buzogányának ábrázolásáról van szó, de annak imitált tudományos formájában, ami irónián keresztül utalhat Kazinczy klasszikus esztétikájára. A gondolatot talán jobban megvilágítja a *Tövisek és virágok* egyik jegyzete, amely *A' kettős természet* címet viseli. A jegyzet az *Aesthetica profánusai* ellen támad, akiknek „csak az Természet, a' mit testi szemeikkel látnak. Ők azt a' Festőt



38. J. Fischer után Schlotterbeck: Váralja, A. F. von Mednyánszky, *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern, Pest, 1826*

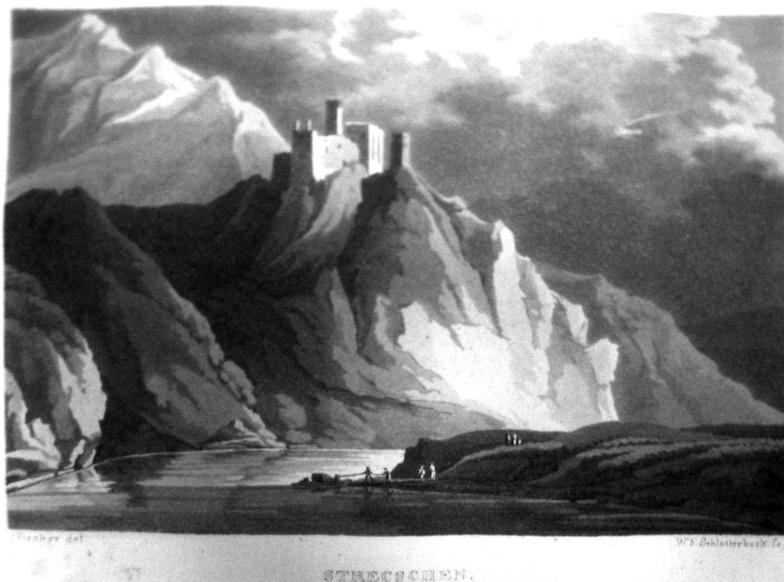
*dicsérik, a' ki úgy festi a' képet a' hogy azt a' tükör adja vissza. [...] Valóban a' kép nincs is inkább szépítve, mint a' hogyan a' Mesterségnek szépíteni kell! Mond Conti Emilia Galottiban. A' Mesterségnek a' szerént kell festeni, a' hogy' a' plasmái Természet – ha van! A' képet gondolá; azon hanyatlék nélkül, mellyet az ellenkező anyag [ti. a természet] elnélkülözhetetlenné teszen; azon roncsolat nélkül, mellyel ellene az idő kikél.*"<sup>216</sup>

A kép tehát Herkules buzogányát nemhogy a testi szemnek megfelelően ábrázolja, hanem a szem számára csak optikai segédeszközökkel (amilyen a tükör is) elérhetően, tudományosan, így pedig érthetlenné, befogadhatatlanná és művésziatlenné válik. A tudomány és a művészet szembeállítását Kazinczy gondolkodásmódjában a szabadkőművességnek is tulajdonítható, hiszen az a természet megismerését titkos összefüggéseik megismerésével együtt képzelel. A művészet ebben a gondolatmenetben szintén közvetítő szerepet tölt be, ahogyan a kertművészetben is, a természet és a humánus megismerése felé.<sup>217</sup>

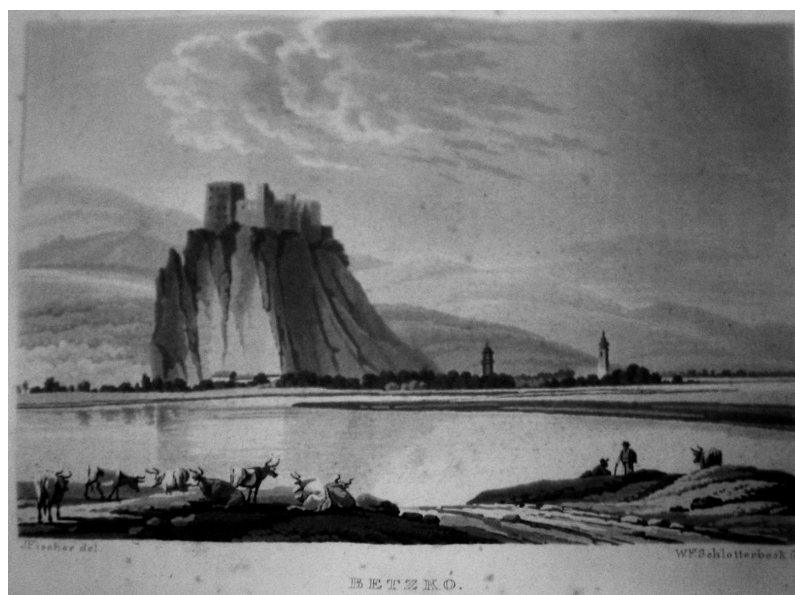
Kazinczy 1826-ban a Felsőmagyarországi Minerva lapjain recenziót írt három metszetkiadványról, a Vág menti településeket bemutató kötetéről, a Duna folyását végigkövető albumról és a *Magyar Pantheon* című arcképsorozatról.<sup>218</sup> Részletes leírásokat ezek közül a Vág menti településeket bemutató metszetekről közölt. A kiadványból megtudjuk, hogy Joseph Fischer képei korábban is megjelentek, de elégedetlen volt az irodalmi részszel, ezért Mednyánszky Aloys új szövegeket készített hozzá. Ezek a kísérőszövegek azonban nem képmagyarázatok, hanem egy utazás élményeit gazdagítják a településekre vonatkozó történeti ismeretekkel, a képeket pedig Mednyánszky szövegének illusztrációjaként kezelik.<sup>219</sup> Kazinczy képleírásai tehát nem fordítások, hanem teljes egészében saját ekphrasziszai a látképekről. Darabjai kicsiny remekművek, amelyekben Kazinczy kiérlelt képleíró stílusát élvezhetjük, de amelyek magukon viselik a tájleírás tapasztalatát, amely a *Bácsmegyeitől* a kései munkáig végigkísérte irodalmi tevékenységét, és amelyek magukban hordják a kertművészet élményét és a természet és művészet kapcsolatáról alkotott elképzeléseit is.<sup>220</sup> A táj témájánál fogva arra kényszeríti a leírás készítőjét, hogy aprólékosan megfigyelje a képet, hiszen a mitologikus és történeti táj kivételével, a tájkép esetében nincsen történet, amit elmesélhetnénk. A tájkép staffázs figurái sem adnak módot minden esetben a cselekményesítésre.

A' Könyv cím-lapja előtt áll Váralja, Thurócz Várm. egygyike a' legbájosabb tábláknak. Jobbra emelkedik a' kősziklás oldalú, és kékellő fenyők által elborított hegy, mellynek ormán a' levegőben lebeg a' még nem minden részeiben elhagyott Vár, 's annak alatta fekszik a' Helység, a' maga Klastromával, a' Vág bal szélén. Ezzel ált-ellent nyúl-be egy föld-nyelv, 's nyesett topolyáinak képe játszik a' víz tükörében. A' kép fenekében egy bokros, erdős szigetecske, 's ez megett egy violaszín hegy, és legtávolabb egy rózsaszínnel előntött rengeteg. A' lég estvélygést mutat; a' kép' elején pedig egy Sáfrányos vezeteli portékákkal megrakott lovát, míg neki egy itt-lakos az útát mutatja.<sup>221</sup>

A kép (38. kép) bemutatása mintha a megfigyelő szem járását imitálná jobbról balra, és fentről le, majd ismét vissza a kép közepéhez. Az irányok, a háttér, az előtér, a középrész világos megnevezése a kép szisztematikus szemléletét tükrözi. Megnevezi a természeti elemeket, az épített környezetet és a staffázs alakokat is ebben a sorrendben, vagyis a nagyobb elemektől közelít a kisebbek felé, ami nagyban segíti a metszet elképzelhetőségét. Irodalmisága igazán a jelzőhasználatot és a megszemélyesítéseket figyelve szembetűnő, mintha az első mondat állítását támasztanák alá, „*egygyike a' legbájosabb tábláknak*”. Élvezetét leli a színek megnevezésében: kékellő, violaszín, rózsaszín, és az optikai különlegességekre is felfigyel: a lebegni látszó várra, vagy a fákra, amelyeknek „*képe játszik a' víz tükörében.*”<sup>222</sup> Így van ez a Kreplán tábla leírásánál is, amely éjjeli jelenetet mutat, amint a tótok a Vág partján



39. J. Fischer után Schlotterbeck: Sztrecsén, A. F. von Mednyánszky, *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern, Pest, 1826*



40. J. Fischer után Schlotterbeck: Beckó, A. F. von Mednyánszky, *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern, Pest, 1826*

tüzet raknak, „’s ennek fényében a’ szálak ’s a körülök forgók veres színt vet-  
tek magokra.”<sup>223</sup>

Sztreccsénnek Vára, egy puszta szirt-hegyen, elrémíti a szemet, ’s megette  
bal kézre kél egy hóval elfedett Schweitzi-hegy. A’ felhő új hóval fenyegeti  
a’ vidéket.

Ha Sztreccsén rettegést vete a’ néző lelkébe, Beczkó abba nyugalmat önt, és  
álmélkodást. Szelíd téren fekszik a’ hosszan elnyúlt ’s gyümölcs-fáji közzé el-  
rejtezett Falu, de innen kél-ki egy lapos tetejű, ’s perpendiculumából balnak  
dúlni indult meredek és felőlről alá-repedezett iszonyú szikla, de a’ mellynek  
tetejét a’ vár romjai egészen ellepék. Mint itt a’ játszó Természet, hatóbb  
képet a’ magát kimerítő mesterség sem tudna alkotni. Elöl kérődző fejr mar-  
hák a’ Vág dombos szélén.<sup>224</sup>

A fenyegető (39. kép) és a szép (40. kép) táj összevetésével mintha a két eszté-  
tikai kategória, a fenséges és a szép, megjelenését üdvözlőné a képeken. Ezek  
az esztétikai kiindulópontjai a leírásnak. A Sztreccsén-tábláról szóló sorok  
utolsó mondata a természet festői karakterét dicséri, és a kép csodálatában  
arra a feltételezésre jut, hogy a mesterség sem tudott volna hatásosabb képet  
alkotni, azaz megpróbálja elhíttetni az olvasóval, hogy ez a kép, majd a szöveg  
által a természetről közvetített valóság a valódi. A két természet közül ez a  
roncsolat nélkül való, az ideális, amely összerendezi a szelíd teret a meredek  
sziklával, a vár romjaival és a kérődző marhákkal. Az elragadtatottság re-  
torikája ez, amely az olvasót is magával akarja ragadni, és ennek hevében  
esztétizálja a leírást. Nehéz a művészetről beszélni, főként prózai nyelven,  
de a XVIII. század ebből vonja le azt a következtetést, hogy a művészeti  
leírás maga is lehet művészi, hogy megkísérelje visszaadni a nyelv által a  
látványvilág speciális esztétikumát. Kazinczy tájkép-leírásaiban fellelhető ez  
a jelenség, ám nem túlzásokkal, hanem célratörő tömörséggel, amely azonban  
teret ad a látás apró, lényeges részleteinek rögzítésére.<sup>225</sup>

### *Portréleírás, fiziognómia és a leírás szempontjai*

A *Felsőmagyarországi Minerva* képsorozatokat bemutató recenziója a *Magyar  
Pantheon* képeivel zárul, ám azokról nem ad leírást, csak a képeken szereplő  
személyek neveit sorolja fel. Ennek persze sokféle oka lehet, esetleg az, hogy  
Lütgendorf metszetei nem tetszettek Kazinczynak, de az sem lehet mellékes  
körülmény, hogy portréleírást készíteni korántsem magától értetődő és egy-  
szerű feladat. Az *ő képe* című vers esetében láttuk, hogy az arc tárgyyszerű  
leírását megkerüli a költő, és helyette a kép keltette emlékek és indulatok ke-  
rülnek előtérbe. Sokak által sokszor megfogalmazott állítás, hogy Kazinczy  
számára a portré különösen fontos műfaj, közvetítésével számos arckép ké-

szült, és magáról is sok képmást festetett. Ezek tárgyalásakor azonban – az idealizálás meglétének firtatása mellett – fő szempontja az volt, hogy azok hasonlítanak-e a megfestett személyre. Richter Filep Antal műhelyében járva 1828-ban a következőt írja:

Tetszenének a situatiók (attitűdök), a hajvetés, felvilágosítás, s a mit a köntössel csinált; el vannak e találva a fők, azt meg nem ítélném, mert az embereket nem ismerem.<sup>226</sup>

Van tehát egy szempontrendszer, amely alapján Kazinczy szemügyre veszi a műveket, a szituáció, ami máshol beállítást jelent, a haj kidolgozása, a drapéria, de az arcok leírása itt is elmarad. Máskor Kiss Sámuel debreceni festőnél tett látogatásán állapítja meg a portrékról:

Ekkor bévezete egy más szobába, hol feleségének két képe függ, pasztellben, szép attitűdökben; az egyik mint mátká; Kisnek medallionképét kezében tartván; a' másik mint Anya; a' draperie is jó mind a kettőn, De a' kolorit a' feketésbe csap, felette kedvetlen. Lefestette magát is, 's magát eltalálta, a' feleségét éppen nem.<sup>227</sup>

Itt is a beállítást és a drapériát vizsgálja, valamint szempontrendszerében feltűnik a színek megfigyelése, de az arcokról nem kapunk képet a leírás alapján. Szabó Péter Kazinczy portréesztétikájával foglalkozó tanulmányában a *lelkes portré* kritériumát látja Kazinczy legfontosabb elvárásának.<sup>228</sup> Ez azt jelentené, hogy a hasonlóság követelménye mellett, vagy azt háttérbe szorítva a portré a lélek feltárását végzi, megmutat valamit az ábrázolt személy belső világából. Összefüggésben állhat ez a tétel azzal – a szakirodalomban Sinkó Katalin által bevezetett – gondolattal, hogy Kazinczy arcképek iránti érdeklődésében szerepet játszott egy divatos XVIII. század végi szerző, Johann Caspar Lavater.<sup>229</sup>

Lavater 1772-ben megjelent *Physiognomie* című munkájában egy tudomány megalapítására tesz kísérletet, amely azt kutatná, hogy hogyan ismerhetők fel a külső karakterjegyekből a megfigyelt személy belső tulajdonságai és az intellektusa. A transzcendentális fiziognómia azt igyekszik meghatározni, hogy milyen alapvető összefüggések vannak kifejezés és karakter között, de a tudomány része volna az anatómiai fiziognómia is, amely részletmegfigyeléseken alapszik. Célja nem kisebb, mint a természet beszédjének a megértése. Tanítványainak jó megfigyelőkészséget, bölcsességet és új szemet ígér. A mi szempontunkból azonban a kísérlet egyik leglényegesebb eleme, hogy Lavater követőit arra neveli, hogy a szemükre hagyatkozva nyelvileg is ki tudják fejteni magukat.<sup>230</sup> A kötet címlapján egy kisfiú olvasgat és közben képet vizsgál, amelyen profilok sorakoznak. A szerző tudománya szabályait az általános figyelem és tapasztalat művészetének szabályaként határozza meg, és valóban a test rész-rész utáni megfigyeléséről van szó, amit aprólékos leírással kísér a megfigyelő, majd a részekből megállapított

karakter más részekkel való összevetését végzi el. Javasolja a szerző, hogy műalkotásokon és híres emberek arcképein gyakorlatoztassák a szemüket követői, illetve ezek legyenek az ideák, amelyek alapján saját elemzéseiket végzik, sőt maguk is rajzolják le a megfigyelt személyt.<sup>231</sup> A fiziognómia tudósának tehát jól kell tudnia rajzolni, festeni, és jó színmemóriával kell bírnia.<sup>232</sup> A leírások alakulása szempontjából a legfontosabb azonban, hogy az egyes testrészek megfigyeléséhez szempontrendszert közöl, amelyek a formák, színek, arányok, nagyság, elhelyezkedés szerepére hívják fel a figyelmet, vagyis a szem feladatait gyűjtik össze.

Kortársai közül sokan nevetségesnek tartják az elméletet, de divatossá válik. Arra, hogy a társasági élet egyik csevegésre méltó témája a fiziognómia tudománya magyar nyelvterületen is, példa Kazinczy levelezése.<sup>233</sup> Egyik Sárközy Istvánnak írt levelében a lányairól készít egy rövid jellemzést, amire levelezőpartnere azt válaszolja, hogy nem ért egyet Lavater nézeteivel, mert vannak az embernek „*oly Observatioi, hogy még gondolattal is nehezen tudja fixirozni, nem hogy le írni, vagy meg magyarázni tudná.*”<sup>234</sup> Azaz éppen a leírás és a megfigyelés nehézségére világít rá, a gondolatok rendezésének és nyelvi megjelenítésének problémájára.

A Bruckenthal Gyűjtemény leírásai között van egy portré, amely Kupeczky kardot rántó alakjai közé illeszkedik, és amelyet II. Rákóczi Ferencsel azonosít a 19. század.<sup>235</sup>

A' szerencsétlen Fejedelem, ki az csak névvel volt, mert atyja 's anyja Erdélyt a' Rákóczy névtől elidegenítették, páncczélba öltözött; vállán nyuszkaczagán vagy on elvetve – (melly bölcsességgel a haszontalan herczegi bíbor mellett!) – jobbja megmarkolá a' töröknyelű kardot – (ismét mely bölcsességgel.) – 's az hüvelyéből félig már ki is van rántva. Levont szemöldöke elfedi a vad szemet, 's ajkai elharapják keble dühét. – A' Festő' gondoltja magas, 's a' legnagyobb dicséretet érdemli a' dolgozás is. És ha az Erdély' Nagyjai itt forognának, megtanúlhatnák mint kelljen festeniek magokat vagy őseiket.<sup>236</sup>

A leírás érdeme, hogy a festményen ábrázolt – valóban nagyon kifejező arcot – nagyon kifejezően adja vissza, ehhez azonban a szemöldök és a száj megfigyelésére van szükség, és arra, hogy ahhoz érzelmi mozgulást kapcsoljon a leíró, tehát pontosan arra, amit Lavater fiziognómiája feladatul tűz ki. Ugyanezt az érzelmi megnyilvánulást fedezi fel a kardot rántó kéz mozgulatán. Hasonló a megfigyelés és az eljárás az egyik *Hébé*-ben megjelent kép leírásakor, amit Kazinczy 1825-ben Ferenczinek küldött levelében. (41. kép)

Ha Hébe ez idén semmi virágot nem adna is literaturánk' barátjainak, mely gazdag ajándékokat hozna rezeiben! A' Megváltó Blaschketól, pontozott munkában Carracci Hannibal után, képzelteheti velünk, millyen lehete a' Phidiasz' Jupiterere, 's a' kinek szeme van a' látásra, térdre ömöl az istenember

előtt, 's imádja őtet. Nagyság, méltóság van itt az egészben és minden részeiben. Melly arcz! melly szem! melly orr! melly homlok! 's az egymástól távol álló szelíd szemöldök, mint deriti fel az a' szép arczot! 'S az a' gazdag hajfürtözés kiemeli a' főt a' mindennapiak száma közzül. De itt érezni kell, és hallgatni, nem szóllani.<sup>237</sup>

A szemöldök kifejezőerejének megállapítása kerül elő itt is, hasonlóan a *Kuruc vitéz* esetéhez, és a fej részeinek sorolása akár a Lavater-féle lista is lehetne a fej részeiről, mégis az elragadtatottság retorikáját követi jellemzés nélkül. A szöveg az ekphraszisz prédikációba, elmélkedő prózába hajló változatát képviseli. Voltaképpen a Pheidiászra tett utalás is ilyen, az antik istenszobor nagyszerűségéhez hasonlítja a keresztény istenember képmását – nem protestáns szerzőtől várt módon, bár talán kevesebb vallásos és több esztétai csodálattal. A képbe merülésre és a csendes elmélkedésre szólít fel, de ugyanakkor a szavak szerepének végességére is felhívja a figyelmet, azonban nem a szavak elégtelensége értelmében, hanem a szavak feladatáról szólva. Mintha a vallásos vagy az esztétikai csodálat nem tartozna a szavak hatáskörébe.



41. A Carracci után Blaschke:  
A Megváltó, Hébe, 1825

\*\*\*

Ha a magyarországi művészettörténet-írás előtörténetét vizsgáljuk, és a nyelv elégséges vagy elégtelen voltát az egyik lényeges szempontnak tartjuk a művészeti irodalom tudományossá válásának folyamatában, óhatatlanul a fogalomalkotás problémájával találjuk magunkat szemben. Az esztétikai tapasztalat olyan alapvető dokumentumainak, mint a képleírások vizsgálatakor el kell ismernünk, hogy tudományos elvárásaink mögött az a teória munkál, hogy érzéki tapasztalatainkat az *értelem fogalmainak* segítségével rendezve juthatunk értelmezhető tapasztalatokhoz, és a fogalmak által rendszerezett tapasztalatok kifejezéséhez nyelvre, vagy valamilyen más kifejező eszközre van szükségünk.

Papp Júlia Sándor István művészeti írásait kutatva figyelmet szentel a nyelvészeti érdeklődéséről is ismert szerző művészeti írásaiban használt terminológiájának, ami annál is érdekesebb, hogy Sándor Kazinczy kortársa, és mert valóban számos szakkifejezés származik tőle. A nyelvvél való bajlódás az ő írásain is szembeötlő, magyarázatokba bocsátkozik, megadja az idegen

nyelvű megfelelőket, olykor többet is, egyiptomi cikksorozatához szótárat mellékel, amely több művészeti szakkifejezést is tartalmaz.<sup>238</sup> Tímár Árpád ugyanakkor Novák Dániel művészeti írásaival kapcsolatban emeli ki, hogy a művészettörténeti terminológia megalkotásában jelentős munkát végzett, bár sokszor tükörszavakat, vagy idegen kifejezéseket használt. Írásaiban definiált sok *alapfogalmat* mint például: stílus, kontraszt, ritmus, arány, szimmetria, ízlés, korszak.<sup>239</sup> Az Akadémia megalapításával a tudományosság fellendült, és még ennél is fontosabb hogy teret nyert az enciklopédikus és a kodifikáló igénnyel fellépő tudomány. Bár Kazinczy 1830-ban az Akadémia tagja lett, tevékenysége addigra elszigetelődött, majd 1831-ben bekövetkezett váratlan halála végképp elzárta attól a lehetőségtől, hogy az új alapokon szerveződő magyar tudományos élet részese legyen. Ugyanettől az évtől jelentek meg az Akadémia gondozásában a *Közhasznu Esmeretek Tárának* kötetei, amelyek tizenkét kötetben a *Conversations Lexicon* Magyarországra alkalmazott, kiegészítésekkel bővített fordítását tartalmazták, közöttük sok művészeti magyarázattal és szakkifejezéssel. Kazinczy halálának és a lexikon megjelenésének időbeli közelsége jelképes, és úgy vélem, a lexikon művészeti anyagának feldolgozása hasznos kutatás anyagát képezheti a Kazinczy korát követő időszak tudománytörténete szempontjából.

Szily Kálmánnak a magyar nyelvújítás szóanyagát feldolgozó szótárából az is kiderül, hogy olyan kulcsfontosságú kifejezések, mint a *korszak* (Helmecey használja Társalkodó, 1832, 392.), a *képző-művészet* (Novák Dániel kezdi el használni 1833-ban Társalkodó, 294.), a *festészet* (Társalkodó 1833 10.1.), a *tájkép, tájfestmény, tájrajz* (Kunoss Endre, Szófüzér, 1834), az *építész, építészet* (Társalkodó 1834), vagy a *történelem* (Döbrentei 1842: Berzsényi Munkái, 241.) szintén a Kazinczy halálát követő években jelentkeznek először.<sup>240</sup> Hasonló folyamatszerűségről árulkodnak a *mű* szó összetételei, amelyek elsősorban német összetételek hatására jönnek létre: *műremek* (Fáy András, A Bélteky-ház, 1832), *műterem* (Helmecey, Társalkodó, 1832, 217.), *műbecs* (Magyar–Német Zsebszótár, 1835), *műkereskedés* (Magyar–Német Zsebszótár, 1835), *műipar* (Magyar–Német Zsebszótár, 1835), *műértő* (Fogarasi János, Magyar–Német Zsebszótár, 1836), *műbarát* (Kritikai Lapok II. 70.), *műkiállítás* (Fogarasi Szótára, 1843), *műemlék* (Magyar Tudományos Akadémia Almanachja, 1861), *műérzék* (Ballagi Mór szótárának III. kiadása), vagy *műtörténet* (Magyar Tudományos Akadémia Almanachja, 1861), és *műízlés, műkincs* (Czuczor–Fogarasi Szótár, 1867).<sup>241</sup>

Kazinczy munkáiban a művészettel kapcsolatos szóteremtés vizsgálatakor a legmeglepőbb tapasztalat az, hogy nem célja a magyar nyelvre való átültetés, hanem az idegen nyelvű szavak átvételével is megelégszik, amit a művészettörténeti nyelv – sokrétű fogalomrendszere miatt – sok esetben máig követ. A *Bácsmegyeinek öszveszedett leveleihez* csatolt *Magyarázatja az esméretlenebb szónak* tartalmazza a legbővebb gyűjteményét az általa használt művészeti kifejezéseknek, ami tovább erősítheti azt a meglátásunkat, hogy a

szentimentális regény művészetet népszerűsítő törekvése, és művészeti irodalomra való befolyása nem elhanyagolható.

Artista Frantziáúl, Németül Künstler, Így neveztetnek azok, a' kik Poézist, Muzsikát,

vagy Festést gyakorolnak.

Dilettant Festésben, Muzsikába, Poézisben gyönyörködő, és azt valamennyire gyakorló.

Model az a' forma, a' mibe valami öntetik

Originál az a' munka, a' melly lemásoltatik,

Copia az originál fzerint másolt kép

Raffinírozni qualificálni, kényesbb ízlésre szoktatni

fzituatio helyezettetés, fekvés

Sujet olvasd füzset; frantziáúl téfzen Subjectumot. Jelenti a' festes tárgyát.

Tábla az, a' mire valami festetik. Így nevezte azt már a' Görög Képezs is Pí-náxnak.<sup>242</sup>

Az 1815-ben a *Sterne-fordítás*hoz füzött *Magyarázatok* képzőművészetre vonatkozó anyaga szintén inkább az idegen szavak magyarázatának tűnik.

Attitűd (attitude) Festői szó, jelenti azt az állást vagy mozdulatot a' melyben a' figurák

rajzolva vannak.

En face, en profil. Festői szók, ez fél, amaz egész arcz.

Esquisse, németül Skizze, első rajzolat<sup>243</sup>

A Goró Lajos könyvéről szóló recenzió 1826-ból nem közöl szójegyzéket, viszont zárójelben pontosítja a kifejezést a latin megfelelővel vagy rövid magyar nyelvű magyarázattal.

Sok oszlopú sétáló (peristylium)

Udvarka (impluvium, cavaedium)

Exedra (látogatásokat elfogadó szoba)

Hornyolt oldalú corinthusi fejezetű lezén (lapos oldalú oszlop)

Féldomború vésés (Basrelief)

Feredő ház (Nymphaeum)

Három falból álló kerti vacsoráló (Triclinium)<sup>244</sup>

Csatkai Endre gyűjtötte ki az *architektúra munka* (Rochefoucauld Maximái), az *oldaltemplom, nagytemplom* (Festés és faragás nálunk), a *hajó* (építészeti értelemben: Erdélyi levelek), a *gömbölyeg* (mint kerek templom: Episztula Török Lajoshoz), a *sétáló*, az *oszlopfölözet* (porticus: Felsőmagyarországi

Minerva 1826, IV. 977.), a *csarnok* (Nyelvrontók), a *párkány* (KAZ. LEV. VIII., 1844.), *talpkő* (Orpheus I. 88.), *lábkő* (Csokonai síremlékéről), a *setéttiszta* (lumières a clairobscur: KAZ. LEV. XV., 3228.), az *ábrázatfestés* (portré: Magyar Hírmondó, 1793, I., 386.), a *csendes élet* (Csendélet: 1825, Majláth regéinek bírálata), az *előrajzolat* (skicc: Orpheus II. 185.), a *vonásos pontozott munka* (Erdélyi levelek), a *staffeley* (függőkép: Festés és faragás), a *posztózat* (drapéria: KAZ. LEV. IV., 1106.) kifejezéseket.<sup>245</sup>

A gyűjtemény még biztosan bővíthető, például a Bácsmegyei-magyarázatok között előfordul a *festő* szó is, vagy az egyik levélben a *képkítétel* (Ausstellung: KAZ. LEV. XXI., 5248.). Ezekkel a kifejezésekkel azonban egyenértékűnek érzem a *Bácsmegyei Angelica Kaufmannról* szóló magyarázatában a *ki-be-fzéllhetetlen lágyság* kifejezést, vagy a Rubensről szóló magyarázaban a *’fzíneknek egymásba nem-mosott mázolósa*, és az *etsetjének bátor rántogatásai* kifejezéseket. Ezek a metaforák világítanak rá arra a problémára, hogy a művészettörténeti terminológiát talán lehet szótárszerűen tárgyalni, de az érzéki tudatosítás eszköztárában a tulajdonságok, minőségek megnevezése éppen olyan fontos, mint a pontosan körülhatárolható fogalmaké.

1811-ben a *Tövisek és virágok* magyarázatai között ezt a két szóalkotást találjuk:

Csín, Cultur; mert csínos, quod culturum est  
Kecs, Reiz; venustas, lepor, elegantia<sup>246</sup>

Amelyek szintén nem függetleníthetők a műalkotásokról való gondolkodástól. Ezért aztán, amikor a Kazinczy magyarításainak gyűjteményéből válogatom a képzőművészettel kapcsolatos szavakat, meglehetősen szubjektív az ítéletem. A *Pandekta* felsorolását mind Szily Kálmán, mind Gáldi László úgy ítéli meg, hogy emlékezetből írhatta össze Kazinczy 1820 körül, vagy később, és valószínűleg nemcsak saját szavai kerültek bele, hanem az általa kedvelt nyelvújítási szavak közül is néhány, amelyeket azonban, lévén, hogy használta őket, terjesztett.<sup>247</sup> Ilyen képzőművészettel összefüggésbe hozható az:

Ábráz	Mesterkéltni <i>künsteln</i>
Árny	Tors [torzó értelemben]
Elem	Képlő mesterségek <i>bildende Künste</i>
Kecs	Szobor
Kellem	Szobrász statuárius <sup>248</sup>

A szobor szó Szily Kálmán kutatásai szerint Sándor Istvánnál már 1793-ban megjelenik *statua* jelentésben, de később váltogatva használja a *képoszlop* szóval, Kazinczy a *Pandektában* saját szavának véli. A szó felelevenítés a régi magyar nyelvből, ahol *léc*, *palánk*, *korlát* jelentésben élt, bár Szenczi

Molnár a *statua* jelentést is hozza.<sup>249</sup> Nem egyértelmű tehát, hogy melyik szókinek az alkotása, és ez azt is mutatja, hogy terjednek ezek a szavak, használják őket. Ha tehát nem Kazinczy érdeme a kitalálásuk, a terjesztésükben elvitatathatlan szerepe van.

A *képlő mesterségek* (bildende Künste) kifejezés bevezetése a *Pandekta* szerint megelőlegezi a Novák Dániel által 1833-ban használni kezdett *képzőművészet* kifejezést, ami nem csekély jelentőségű, hiszen a német klasszika fogalmi szűkítését jelenti a tágabb Kunst (széptudományok, művészet) tartományával szemben, amely a művészettörténet hagyományos kutatási területének kijelölése felé tett lépésként értékelhető.<sup>250</sup> Csatkai is felhívta már a figyelmet arra, hogy a magyar nyelvű művészettudomány számára milyen nagy jelentőséggel bír a *művész* (Artista, Künstler) és *míves* (Opifex, Handwerker) szavak közötti különbségtétel, amelyet publikálva feltehetően Döbrentei Gábor tollából ismerünk, ám Kazinczy levelezéséből kiderül, hogy erre ő hívta fel Döbrentei figyelmét, és a fogalmi megkülönböztetést korábban is alkalmazta.<sup>251</sup>

Többször szándékában állt Kazinczynak, hogy szótárt szerkeszt. A legközelebb a kivitelezéshez 1815-ben állt, akkor a Trattner Kiadóval is tárgyalt az ügyben, de végül mégis elállt az ötlettől. Benkő Loránd úgy véli, hogy Kazinczy fenntartása a szótárokkal szemben egy olyan típusú nyelvelméletre vezethető vissza, amelyik tiltakozik az adott nyelvi helyzet rögzítése és kanonizálása ellen.<sup>252</sup> A szavak jelentőségét és egyben mozgékonyágát is hangsúlyozza a *Báróczy életében*, amikor arról ír, hogy „*a' nyelv a' szerint változik és bővül, a' mint ideáink 's ismereteink szélesebbre terjednek*”. A nyelvi állapotot és a szókinccsállományt ezzel az ismeretek kiterjedésének lenyomataként is értékelhetné, azonban inkább a másik oldalról közelíti meg a kérdést: „*Herder azt mondja, hogy a' melly nemzet a' szót nem bírja, a' dolgot sem bírja; 's 'a mondas nem szenved kétséget.*”<sup>253</sup> Vagyis gondolatmenetében a szó bevezetése, ha az helyes használattal párosul a fogalom bevezetésével és az ismeret megszerzésével egyenlő. Ez az egyik oka annak, hogy a reformkorban nem csak a fogalmak megfelelő tudományos használata, hanem a szóteremtés és a szavak helyes irodalmi használata is a tudományok nyelvi előkészítésének minősíthető.

Osterkamp Goethe leírásait kutatva kimutatta, hogy Goethe Heinrich Meyerrel közösen kidolgozott egy szempontrendszert, ami alapján a műalkotások (elsősorban a festmények) leírásait megalkották és ami a mű megítélésének is alapjául szolgált, háttérben pedig a művészeti képzés évszázados hagyománya állt. A rendszer a klasszikus retorikában hagyományos rendszerezését: feltalálás (Inventio), elrendezés (Dispositio), kifejezés (Elocutio) egyesítette az akadémiai művészoktatás szempontrendszerével, amely például Mengs kritériumaiban is megnyilvánul.<sup>254</sup> Mengs a *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (1762) című művében a *Zeichnung, Licht, Schatten, Colorit, Composition, Falten, Harmonie, Gesch-*

*macke* szempontjából tárgyalja a műveket. Goethe és Meyer rendszere ezekhez képest: 1. *Erfindung*, 2. *Anordnung*, 3. *Ausdruck*, 4. *Zeichnung*, 5. *Pin-sel*, 6. *Kolorit*, 7. *Beleuchtung (Licht / Schatten)*, 8. *Draperie (Falten)*.<sup>255</sup> Az akadémiák a kivitelezés fázisait és lehetőségeit kanonizálták, ez azonban a kézművesség tradíciójában állt. Míg a művész a technikai tanácsokra korlátozza kommentárját, a műértő a mű elemzését az irodalmi hagyományba vonja – ami szintén nem idegen az akadémiai hagyománytól – vagyis a kép értelmezésének mechanikus és poétikai végletét képviselik, amit azonban a Goethe-Meyer rendszer egyesíteni próbált.

1819 és 1822 között három tanulmány jelent meg B.P. szignóval a *Tudományos Gyűjtemény* lapjain. A tanulmányok szerzőjét Balkay Pál festővel azonosítja a szakirodalom az egyik Kazinczynak írt levele nyomán, amelyben a *Tudományos Gyűjteménynek* küldött tanulmányával kapcsolatban kéri ki a véleményét.<sup>256</sup> Balkay Bécsben tanult az Akadémián, és dolgozatai lényegében ebből az élményből forrásoznak. Az első írásában a festészetről, és különösen a történeti festészetről ír, a másodikban a festészet és a szobrászat különbségeiről és összefüggéseiről, a harmadikban pedig arról, hogy milyen képzés folyik a bécsi akadémián. Írásaiban összefoglalja bécsi elméleti tanulmányait, és ezt azért teszi, mert tudatában vannak annak, hogy a hazai művészképzés hiánya az egész művészeti életre és a képzett művészek megbecsülésére nézve is káros. Fordításra ajánlja a *Vorlesungen, über bildende Künste, für Deutschland* című művet, és megjegyzi, hogy ehhez egy tudós hazánkfiára lenne szükség, aki helyes magyarsággal végzi a fordítást.<sup>257</sup> Óhaja valószínűleg abból a tapasztalatból származik, hogy tanulmányaiban ő maga is a németül tanultakat adja vissza és nyelvi nehézségekkel küzd. Természetesen olyan kidolgozott szempontrendszert, mint Goethe esetében, itt nem találunk, azonban az akadémiai szemléletmód tükröződik a szövegen, és ezáltal kirajzolódik a képek szemléletének egy kanonizált módszere – magyar nyelven ilyen összeszedetten valószínűleg először.

Guido Reni Fájdalmas Máriajának leírásakor megfigyelhetjük Balkay Pál képelemző szempontrendszerét, amely valóban az akadémiai rendszert követi.

Ott van [Brunszzvik Gyűjteményben] felfüggesztve eredeti mivoltában a' híres Gvidó-Réninek fájdalmas Máriaja, fél figurában. – Ennél valóban szebb, természetesebb 's affectuósabb darabot [utánzás], a' Külföldi Képes Tárákban sem lehet venni észre. Gyönyörű vonásokkal és ártatlan lankadtságú színekkel ábrázoltatva [rajz, szín] tündökölnék ott minden fájdalmaknak eleven kitételei. [kifejezés] A' fán szenvedő Idvezítő, mintha lábai alatt látná keseregni, fohászzkodó állásban, öszve kótsoltt kezekkel (felséges proportióban lerajzoltatva) az ájúláshoz közelgető édes Annyát. [elrendezés, arányok] A' szívig-hatott szomorúság között epedő Anya' fejről lefolyó gyász-leplének (Ruhának) tévedező 's erőltetés nélkül való rántzai, ditsőséges árnyékok vet-

nek egy más oldalaira [drapéria, árnyékolás]; úgy látnak, mint ha vér folyna az Anya testének ereiben, noha tikkadtt színnel bádjadozik. A' körülötte lévő dolgok setét színbe borúlnak, 's maga tündöklék elől, éltt nagyságában.<sup>258</sup> [kifejezés]

Kazinczy valószínűleg esetlegesen alakuló szempontjaihoz képest, amelyeket nem vizsgál minden kép esetében, hanem csak néhányat emel ki egy-egy kép leírásakor, Balkay iskolázott figyelme kétségtelenül rendezettebb, és ezáltal egy hagyományos, de magyar nyelven mégis új leíróelvet közvetít. A festők tanultságának és szempontrendszerének a művészeti elemzésre való adaptálása ez, amellyel mint elvárással többször találkozunk a korban. Kazinczy büszkén írja egyik levelében, hogy Rombauer János festő azt állította róla, úgy tud beszélni a képekről, mintha festő volna, azaz a festők szemével, szempontjai alapján látja a képeket.<sup>259</sup>

A magyarországi helyzetet elemezve azonban Balkay kitér az esztéták szerepvállalására is, akik képzettségük révén meg tudják állapítani, hogy kinek a munkája egy-egy mű, és ezt a tudásukat a *helyes szemlélet* révén szerzik, a kiváló művek ismerete által. Elvárása merőben új hazánkban, mintha a Kazinczy törekvéseiből elvont következtetés állna előttünk. *„Ellenben találkoznak több olly Aestheticusok – kik ugyan magok egy vonást sem tesznek, a' Képírásban, még is olly elmésen, és böltsen beszélnek mind erről, mind egyéb Szép mesterségekről, mint a' leghíresebb mesterek; az onnan vagyon, mert ezek gyönyörködven a' Szép mesterségekben unalom nélkül húzamos időkig vizsgálják a' remekeket, az ahoz értőktől megtanulván a' munkák betsét, és azt, hogy mellyik darabban mi a mesterség, és követhetetlen műv, minden jelesebb Képes tárákat bójárván a' régi, és mostani remekművészekkel megösmékednek, 's az által annyira viszik ítélő tehetségeket, hogy még a Képnek stylusáról, és tónusáról is megösmérik, kinek a munkája – az illyenek már tehetnek helyes ítéletet még a' nagy Mesterek remekjeiről is.”*<sup>260</sup>

Goethe a kanti megismerés-kritika tudatában a természet megismerésének strukturáltságához jutott el, amely egyben a tapasztalat által tagolt teoretikus megközelítést is jelentett. A szemlélet eszerint az alapvető empirikus tapasztalás módja, a természetes látszatot megalapozó idea, ami produktív gondolatokkal (képzelőerővel) az egzakt megismerést



42. A. R. Mengs: Pásztorok hódolata, Corcoran Gallery of Art, Washington

teszi lehetővé. Összefügg ezzel a szemlélő teremtő közreműködése, amelynek nyomán a szemlélt tárgy metamorfózison megy keresztül. Goethe számára a megismerés tehát nem pusztán fiziológiai folyamat, hanem kognitív aktus, amelynek során a tárgy szemlélet közbeni változása egy lehetséges művészi szüzsé, amely a tapasztalat intenzitását is erősíti. Az előismereteink azonban elfedhetik és eltorzíthatják a tárgyról való tudásunkat. A szemlélet minél inkább a tárgyat igyekszik megragadni, annál mélyebb ismeretet szerezhetünk róla.<sup>261</sup> Egy ilyen típusú gondolkodásmódot vélek felfedezni Kazinczy leírásában, amelyet Mengs *Pásztorok hódolata* képének másolatáról készített. (42. kép)

Egy nap Braun festőnél és Cs. K. Schätzmeisternél valék, 's ő megengedte, hogy magamat kincseinek nézellésével mulatgassam. Legfőbb kincse egy Mengs által festett oltártábla, egy nativitas. A' leányanya leányi és anyai örömek és érzések között hajlott a' megszületett fiúcska felibe, 's három izmos musculaturájú 's paraszt arcú földmives előjövö idvezelni a' gyermek-istent. Nem tudom, Mengs deista volt-e; de rendes, hogy ő Józsefet távolabb állította mint illet – talán azért mert neki sem a gyerekhez, sem az anyjához semmi köze nem volt; 's még gonoszabb, nem mondom rendesebb, hogy József mellé egy szamarat feste. Ez a' tábla 7000 új forinton tartatik. [...] Mengs felette velős ecsettel dolgozott, ez pedig épen nem velős. Azonban a musculatura méltó volt Mengshez. Úgy de itt Mengs a' világítást (Beleutung) nem a' naptól, nem gyertyától vonta a' képre, hanem az isteni gyermekből hagyta előjönni, és e' miatt lépett ki egyébkori tónusából. Ezt sejtettem-meg későn; pedig hogy így van, mutatják a' felhőkben lebegő angyalfők is, kikre alólól hat fel a' fény.<sup>262</sup>

A szövegben követhető az a gondolatmenet, amelyik először az ismereteinek megfelelő információt (velős ecset) keresi a művön, majd elbizonytalanodik, és más szempont alapján vizsgálja (világítás) a képet, és a két tapasztalat eredményének megerősítése végett egy harmadik szemponthoz fordul (musculatura), amely előismereteinek birtokában erősíti meg állítását. A felismerés, amely alapján Kazinczy Mengs művének tartja a képet abból származik, hogy a művészi tárgyat mint ábrázolt tárgyat szemléli, annak képi valóságában. A leírás a folyamatot reflexíven rögzíti, vagyis a kép vizsgálata közben az önmagában mint szemlélőben zajló tapasztalat útját is figyelemmel kíséri. Ezzel közel kerül a kanti tapasztalatelmélet nyomán létrejövő tudományos elváráshoz, amely a reflektáltságot és a kritikai felülvizsgálatot előfeltételként írja elő.<sup>263</sup> A szemlélet és az értelmi fogalmak egymásra vonatkoztatása Kant kritikájának lényegi eleme, mégsem állíthatjuk, hogy Kazinczy kantiánus lett volna. Bár írásaiban többször említi Kant nevét, *Kant és Homér* című versét Fried István úgy értékeli, hogy abban a tapasztalást az elmélet fölé helyezi, és Goethehez hasonlóan az elvont kantianizmussal szemben szenzualista.<sup>264</sup>

Ezt az álláspontot képviseli a nyelvújításról alkotott nézeteiben is, amikor a szótár- és nyelvtanírás helyett a neológia nevében a nyelv irodalom általi megújítására hivatkozik. Az irodalmi, és főként a költői nyelv a nyelvi esztétikum megteremtésének szándékával ízléssel közelít ugyanis a nyelvhez.<sup>265</sup> Az ízlésközpontú nyelvészeti szemléletmód támogatásának tartja Fried István az életműben a képzőművészet pártolását, és a művészet befolyásoló, irányító szerepének más szempontú megvilágításaként értékeli.<sup>266</sup> Ebben a gondolatban jelölném meg ugyanakkor a képzőművészeti tárgyú publicisztika szerepét is az életműben, de megtoldva azzal, hogy létrejöttük nem rendelhető teljesen a kultúra előmozdításának szándéka alá. Kazinczy személyes érdeklődésében a képzőművészet nemcsak jelentős szerepet tölt be, hanem igényt érez arra, hogy ezeket a megfigyeléseit nyelvi formába öntse. Gergye László értékelése, amelyben a képzőművészetet mint asszociációs bázist ítéli meg Kazinczy munkásságában annak kell betudnunk, hogy a szerző ebben a munkájában Kazinczy költészetére koncentrált.<sup>267</sup> Ha azonban a tárgyleírások fajtáit és módszereit végigtekintjük, megállapíthatjuk, hogy Kazinczy végigjárja a téma történetileg kidolgozott írásgyakorlati grádicseit. Az ekphraticus epigrammák nem csupán egy szokatlan műfaj bevezetését jelentik a magyar irodalmi gyakorlatba, hanem a képleírás legfentebb stíljének alkalmazását, amely tökéletesen megfelel az antik ideának. Ha ugyanis a nyelv megújítása az irodalmi művek által jöhet létre, a képzőművészeti nyelv megteremtése is itt kezdődik. Ha történeti folyamatában tekintjük végig a képleírás alakulását Kazinczy életművében, a szentimentális próza hatása az első, amely tájleírására és tájképleírására végig hatással volt. A fiziognómia iránti érdeklődés és a részletmegfigyelések szerepének fontossága pedig a képleíró próza gyakorlatában vezetett példákhoz, módszerekhez, lehetőségekhez mutatott fel, akarva-akaratlan. A művészettörténeti nyelv megteremtésének vizsgálatában ezért Kazinczy munkásságával kapcsolatban a szóteremtésnél – ahogyan ez a neológia elméletéből következik – sokkal lényegesebbnek tartom a leírás mint szövegtípus, a frazeológiai, a módszertani lehetőségek kidolgozását.<sup>268</sup> Kazinczy leíró szövegeiben tükröződik egyfajta szempontrendszer, amely azonban nem válik kidolgozottá, és ezáltal a tudományosság igényét hordozza ugyan, de nem válik annak közvetlen megalapozójává.

A leírással szemben támasztott kétség Diderot és Goethe műveiben ott kezdődik, ahol a kivitelezés technikai kérdéseit esztéta szemléletmód egészíti ki. A teoretikus eljárás a képelemek nyelvi rögzítéséhez leírásaikban hálót keres, amely a képtotalitás elemeit felfogja, és egymáshoz képest objektív minőségi megítélés alá veti.<sup>269</sup> Ehhez fogalmak meghatározására van szükség, ami Kazinczy leírásaiban megreked az akadémikus festészet képszemléletében. A kép képi valóságként való kezelése a klasszika művészeti irodalmában komoly következményeket vont maga után. Az ekphraszisz elvesztette ártatlan közvetítő szerepét, mivel kétség támadt azzal szemben, hogy a művészet néma költészet lenne, és ezért a nyelvbe átfordítható. Eddig

Kazinczy azonban nem jut el, mert kulturális tevékenységét alapvetően a nyelv fejleszthetőségébe vetett hite határozza meg. A XIX. század során a művészet természetutánzásként való értelmezése a leírás és a természetábrázolás felcserélhetőségéhez és közvetve a természettudományos objektivitás igényéhez vezetett, amit azonban Kazinczynál a természettudományos felfogástól való elzárkózás gátolt meg, tartván annak összefüggésekből kiragadó irányultságától.<sup>270</sup>

Kazinczy leírásainak idejében, amikor a magyar művészettörténet-írás még létre sem jött, más tájakon éppen véget ért egy epochája, és elkezdődött egy újabb. Kazinczy tevékenysége ennek a paradigmaváltásnak a mozgolódásában alakul, de feladata nem a váltás, hanem a teremtés. Az ízlésnevelés és a kulturális igény megteremtése mellett egy nyelvi állapot megteremtéséről van szó, amelyik ha nem is kifejezetten a terminológia kérdését illetően, de stiláris értelemben, és főként a szöveg tárgyát megragadó képességének vizsgálatával példát ad a magyar nyelvű tudományos szövegek létrejöttéhez. Kazinczynál nincsen jelen a régiségtani, numizmatikai érdeklődés, amelyekből majd a magyar művészettörténet-tudomány születik, viszont a tolla nyomán keletkező képzőművészeti irodalom a közönség figyelmét a tárgyakra, azok ismeretére és szemléletére irányítja.

## BIBLIOGRÁFIA

- A' *Kertek eredetéről*, in: Uránia, I., 200.
- A' *Mózaik Munkáról*, in: Uránia, II., 277–281.
- A' *német próza története*, ford. DÖBRENETHI G., in: Erdélyi Múzeum, III., 1815, 46–94.
- A' *régiek márványkoporsói* (A' *Kapitólumból – Róma*), in: Uránia, III. 89–95.
- ALCIATI, Andrea: *Emblemata elucidata doctissimis Claudii Minois commentariis, quibus additae sunt eiusdem auctoris notare posteriores*, Lugundi, 1614
- [*Anthologia Graeca*] *Griechische Antologie I–IX.*, kiad. METZLER, J. B., Stuttgart, 1838–1870, [ered. 1772–1776]
- ÁNYOS Pál: *Munkáji*, kiad. BATSÁNYI János, Bécs, 1798, 214–229.
- ARANKA [György]: A' *Boriska képe alá*, Orpheus, I., 1790, 126.
- A *Szép és a Jó, Kazinczy és a művészetek, Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban*, szerk. GYAPAY László, KOVÁCS Ida, Bp., 2009
- Báró Rádaynak pétzeli palotája, in: Orpheus, I., 1790, 33–35., II. 434–439.
- B[alkay] P[ál]: *Előadása a' Bétsi Képző-művész Akadémiában bevett tanítás módjának, és útmutatás, miképpen lehessen valaki jó Képző-művész?*, in: Tudományos Gyűjtemény, 1822, IX. köt., 59–85.
- B[alkay] P[ál]: A' *Képirásról, ennek gyakorlásáról és betséről, Mit kell tudni, és mire kell vigyázni, hogy betsültesen egy Historicus Képiró?*, in: Tudományos Gyűjtemény, 1819, II. köt. 58–74.
- B[alkay] P[ál]: A' *Tudományos Gyűjtemény 1819-dik Esztendei II-dik Kötetjéhez járuló bővítés, és folytatás a) különösen A' képfaragásnak és Képirásnak Rokonságok felől, öszveszedett Gondolatbéli Vetélkedés*, in: Tudományos Gyűjtemény, 1921, X., 34–68.
- BACSO Béla: A *lepel fellebbentése: táj-kép és természet, Goethe Vonzások és választások című regényéhez*, in: *Literatura*, 2005, II. 135–150.
- BAJZA József: *Epigramma-theória*, in: Tudományos Gyűjtemény, 1828, VII. 24–61., XII. 3–43., 1829, III. 120–124.

- BÁN Imre: *Kazinczy Ferenc klasszicizmusa*, in: uő., *Eszmék és stílusok*, Bp., 1976, 229–241.  
*Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, kiad. MASER, Edward A., New York, 1971
- BARTKÓ Péter Szilveszter: *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában*, in: Szkhonion, 2006/2., 66–82.
- BASKAINÉ DIENES Klára: *Gondolatok Kazinczy Ferenc művészettörténeti érdeklődéséről*, Eger, 1974
- BAYER József: *Kazinczy és Oeser*, in: Művészet VI., 1907, 382–386.
- BÄTSCHEMANN, O., *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Képek elemzése*, ford. BACSO Béla, RÉNYI András, Bp., 1998
- BENKŐ Loránd: *Kazinczy Ferenc és kora a magyar nyelvtudomány történetében*, Bp., 1982
- BERECZ Ágnes: *LÁNGI József, Aranyidők a péceli Ráday-kastélyban*, Bp., 2003
- CARRIER, David: *Ekphrasis and Interpretation: Two modes of Art History Writing*, in: British Journal of Aesthetics, 27., 1987, 20–31.
- CSATKAI Endre: *Kazinczy és a képzőművészetek*, kiad. GALAVICS Géza, Bp., 1983
- CSATKAI Endre: *Kazinczy és a kertművészet*, in: Magyar Művészet, 1928, 716–718.
- CSETRI Lajos: *Kazinczy nyelvújítása*, in: *Klasszika és romantika között*, szerk. MARGÓCSY István, KULIN Ferenc, Bp., 1990, 11–25.
- DÁNIEL Tiborné: *Kazinczy Ferenc esztétikai törekvései*, Bp., 1940
- DAYKA Gábor: *Versei*, kiad. KAZINCZY Ferenc, Pest, 1813  
*Emblemata, Handbuch der Sinnkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, HENKEL, Arthur, SCHÖNE, Albrecht, Stuttgart, 1967
- [DÖBRENTÉI Gábor]: *A művész szóról egy jegyzés*, in: Erdélyi Múzeum, V., 182.
- ENTZ Géza: *Kazinczy Ferenc és a nemzeti művészet gondolata*, in: *Szépművészet II.*, 1941, 81–84.
- FALUHELYI H. Veronika: *Kazinczy esztétikai műveltségének forrásai*, Pécs, 1940  
*Ferenczy István született Magyar Képfaragó' két munkája*, in: Magyar Kurir, 1822, 395.
- FLUSSER, Villém: *Az írás, Van-e jövője az írásnak?*, ford. TILLMANN J. A., JÓSVAI Lídia, Bp., 1997.
- FRIED István: *Goethe és Kazinczy*, in: It, 1989/2; 229–269.
- FRIED István: *Kazinczy Ferenc neoklasszicista fordulata*, in: ItK, 1982, 263–274.
- FRIED István: *Kazinczy és a képzőművészetek*, in: AH, 1986/2; 165–176.
- FRIED István: *Kazinczy útleírásai*, in: ItK, 1993, 350–362.
- GALAVICS Géza: *Az angolkert mint utópia*, Bp., 2005
- GÁLDI László, *A magyar szótárírodalom a felvilágosodás korában és a reformkorban*, Bp., 1957
- GÁLOS Rezső: *Kármán József*, Bp., 1954
- GARAS Klára: *Kupeczky és kortársai*, [Kiállítási katalógus], 1954
- GERGYE László: *Kazinczy Ferenc kiadatlan Werther-fordítása*, in: ItK, 1994, 411–419.
- GERGYE László: *Műzsák és Gráciák között, Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Bp., 1998  
*Gessner Idylliomai*, ford. KAZINCZY Ferenc, in: *Kazinczy Minden Munkája II.*, 1815
- GESSNER, Salomon: *Brief über die Landschaftsmalerey*, in: *Sämtliche Schriften III., Reprint des Fünften Teils von Salomon Gessners Schriften*, 1772, kiad. BIRCHNER, M., Zürich, 1974, 231–274.
- GESSNER, Salomon: *Idilliumai*, ford. KAZINCZY F., Kassa, 1788, 265.
- GESSNER, Salomon: *Sämtliche Schriften*, Reprint des Dritten und vierten Teils von S. Gessners Schriften, Zürich, 1762, II., Idyllen, kiad. BIRCHER, Martin, Zürich, 1972
- GESSNER, Salomon: *Sämtliche Schriften*, Reprint des dritten und vierten Teils von S. Gessners Schriften, Zürich, 1772, III., *Vermischte Schriften*, kiad. BIRCHER, Martin, Zürich, 1974
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Werke in zwölf Bänden, I.*, szerk. HOLZHEIMER, Helmut, GEORG, Johann, Berlin, Weimar, 1968.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Werther szerelme és halála*, ford. SZABÓ Lőrinc, in: *Goethe válogatott művei, Szépprózai művek*, Bp., 1983

- GOETHE, Johann, Wolfgang: *A Laokoónról*, in: *A műalkotások igazságáról és valóságáról*, ford. RAJNAI László, RÓNAI György Bp., 1980, 68–75.
- GOMBRICH, Erich H.: *Művészet és fejlődés*, ford. SZÉPHELYI F. Gy., Bp., 1987
- GORI, Antonio, Francesco: *Dactilothea Smithiana, Vol.1. Gemmarum egypta; Vol. 2. Historia glyptographica*, Venecia, 1767
- GORI, Antonio, Francesco, GASTONI Giovanni, MOÛCKE, Francesco: *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt, I–X.*, Firenze, 1731–1762.
- GRAF Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 143–155.
- GULYÁS Pál: *Kazinczy és a magyar könyvművészet*, in: *Magyar Bibliophil Szemle*, 1925/2., 37–40.
- GULYÁS József: *Kazinczy könyvtárjegyzéke*, Sárospatak, 1950 (Kézirat: Oszk Fol. Hung. 2265)
- GULYÁS József: *Kazinczy mint gyűjtő*, in: *Debreceni Szemle*, 7., 1932 (Klny.)
- HAIMANN György: *Kazinczy és a könyvművészet*, Bp., 1981
- HARSÁNYI István: *A sárospataki református főiskola metszetgyűjteménye*, Bp., 1911 (Klny.)
- HECKSCHER, William S.: *Goethe im Banne der Sinnbilder, Ein Beitrag zur Emblemantik*, in: *Emblem und Emblemantikrezeption, vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 18. Jahrhundert*, kiad. PENKERT, S., Darmstadt, 1978, 355–385.
- HEFFERNAN, James A. W.: *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History*, 1991/22., 297–316.
- HERDER, Johann Gottfried, von, *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, in: *Herders Werke in zehn Bänden, VIII.*, Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800, kiad IRMSCHER, Hans, Dietrich, Frankfurt am Main, 1998, 500–548.
- Herder' pályairása*, ford. KAZINCZY Ferenc, in: *Erdélyi Muzéum*, 1815, 7–28.
- HÍDVÉGI Lajos: *Kazinczy és Ferenczy István*, in: *Széphalom*, 1992, 125–132.
- HORVÁTH J.: *Sokrates' Grécziáji*, in: *Hébe*, 1825, 362–365.
- HÓGYE István, B. BAKSAI Jolán: *Kazinczy Ferenc metszetgyűjteménye a Zempléni Levéltárban*, Sátoraljaújhely, 1992
- KÁRMÁN József: *A nemzet csinosodása*, in: *Kármán József válogatott művei*, vál. NÉMEDI Lajos, Bp., 1955, 94–96.
- KÁRMÁN József: *Az oszlopkorról, Egy elmélkedés a szép mesterségekről*, in: *Kármán József válogatott művei*, vál. NÉMEDI Lajos, Bp., 1955, 267–268. (*Az oszlopkorról, Egy Elmélkedés a' szép Mesterségekből*, in: *Uránia*, III., 77–88.)
- KÁRMÁN József: *Fanni hagyományai*, Bp., 1974
- KAZINCZY Ferenc: *'A magyar verselés négy neméről*, in: *Erdélyi Muzéum*, II., 1815, 122–128.
- KAZINCZY Ferenc: *A' művészség barátjaihoz*, in: *Felsőmagyarországi Minerva* VI., 1827, 1339–1342.
- KAZINCZY Ferenc: *Árnyékrajzolatok*, kiad. REXA Dezső, Bp., 1928
- KAZINCZY Ferenc: *Az Apolló' szobránál*, in: *Felsőmagyarországi Minerva*, 1828, I.köt., 1560.
- KAZINCZY Ferenc: *Az Erdélyi Szászok. – Gubernátor Báró Bruckenthal Sámuelnek Bibliothecája, Kép-gyűjteménye*, in: *Tudományos Gyűjtemény*, 1818, VIII., 91–112.
- KAZINCZY Ferenc: *Bács megyeinek öszveszedett levelei*, Kassa, 1789
- KAZINCZY Ferenc: *Báróczy Sándor élete*, in: *Báróczy Sándor Minden Munkáji*, VIII., Pest, 1814, 3–35.
- KAZINCZY Ferenc: *Báróczy Sándor élete*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 779–800.
- KAZINCZY Ferenc: *Bibliotheca Antiquaria*, Széphalom, 1808 (Kézirat: Oszk, 2. Oct. Lat.)
- KAZINCZY Ferenc: *Csokonainak sírköve*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 726–728.
- KAZINCZY Ferenc: *Dayka' élete*, in: *Dayka Gábor versei*, kiad. uó, Pest, 1813

- KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi Levelek*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, szerk. SZAUDER Mária, Bp., 1979, 607–703.
- KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi levelek*, kiad. ABAFI L., Bp., 1880
- KAZINCZY Ferenc: *Experpta ex Montfaucon* (Kézirat: MTAK Magy. Ir. RUI 2° 2 / I. 146–147.)
- KAZINCZY Ferenc: *Festés, faragás nálunk*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 844–850.
- KAZINCZY Ferenc: *Fordított egyveleg írások I.*, Széphalom, 1808
- KAZINCZY Ferenc: *Hébe Zsebkönyv MDCCCXXV. Kiadta Igaz Sámuel*, in: *Felsőmagyarországi Minerva*, 1825, 2. füz., 43–44.
- KAZINCZY Ferenc: *Jelentés a' la Rochefoucauld Gnómáji eránt*, in: *Hazai és Külföldi Tudóstársok*, 29., 1810, 236–237.
- KAZINCZY Ferenc: *Képzőművészség és költés*, in: *Élet és Literatura*, 1826, VII. köt., 81–87.
- KAZINCZY Ferenc: *Könyvismertetés, Wanderungen durch Pompei, von Ludwig von Goró von Agyagfalva, Bécs, 1825*, in: *Felsőmagyarországi Minerva* 1826, 12., 977–983.
- KAZINCZY Ferenc: *Magyarázó jegyzések a Csokonai sírköve iránt tett jelentésre*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 730. és 728–732.
- KAZINCZY Ferenc: *Minden munkáji IV.*, Pest, 1815
- KAZINCZY Ferenc: *Tövisek és virágok*, Széphalom, 1811
- Kazinczy két ismeretlen levele*, közli: KRISTÓF György, in: *ItK*, 1915, 466–471.
- Kazinczy Ferenc utazásai, 1773–1831*, szerk., jegyz. BUSA Margit, Bp., Miskolc, 1995
- Kazinczy Ferenc levelezése I–XXI.*, kiad. VÁCZY János, Bp., 1890–1911, *XXII.*, kiad. HARSÁNYI István, Bp., 1927, *XXIII.*, kiad. BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., 1960
- KNAPP Éva: *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 2003
- KOCH, Hanna: *Jochann Joachim Winckelmann, Sprache und Kunstwerk*, Berlin, 1957
- KOVÁCS Dániel: *Kazinczy és Ferenczy*, in: Széphalom, 1992, 132–140.
- KRIEGER, Murray: *Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 41–57.
- LAVATER, Johann Caspar: *Physiognomie*, Leipzig, 1772
- Leírása egy palotának Berlinben*, in: *Uránia*, III., 96–111.
- LENZ Christoph: *Goethes Kunstbeschreibung – Erläutert an dem Aufsatz „Über Laokoon“*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 341–355.
- LESSING, Gottfried Ephraim: *Über das Epigramm*, in: *Gesammte Werke VII.*, kiad. RILLA, Paul, 1956, 7–140.
- LESSING, Gottfried Ephraim: *Laokoön vagy a festészet és a költészet határaitól*, ford. VAJDA György Mihály, Bp., 1999, 7–150.
- LESSING, Gottfried Ephraim: *Wie die Alten den Tod gebildet*, in: *uó.*, *Gesammelte Werke*, kiad. Paul RILLA, Berlin, 1955, 667–738.
- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–III.*, főszerk. BENKŐ Loránd, Bp., 1967, 1970, 1976
- Magyar Pantheon az 1825. 1826. és 1827. évben tartott országgyűlés emlékezetére*, kiad. PONORI TEWREWK József, Pozsony, 1827
- Magyar Régiségek és Ritkaságok*, kiad. KAZINCZY Ferenc, Pest, 1808
- Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*, von Aloys Freyherrn von MEDNYÁNSZKY, Mit zwölf Ansichten, Pest, 1826
- MARIN, Louis: *A reprezentáció (A kép és racionalitása)*, ford. HÁZAS Nikoletta, in: *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., 1997, 220–228.
- MARGÓCSY István: *A Révai-Verseghy-vita eszme és kultúrtörténeti vonatkozásai*, in: *Klasszika és romantika között*, Bp., 1990, 26–34.

- MARGÓCSY István: *A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében*, in: *Folytonosság vagy fordulat (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 251–260.
- MAROSI Ernő: *A magyar művészettörténeti gondolkodás korszakai*, in: *A magyar művészettörténet-írás programjai*, szerk. MAROSI Ernő, Bp., 1999, 327–368.
- MAROSI Ernő: *Bevezetés a művészettörténetbe, művészettörténet szakos hallgatók számára*, (Kézirat), Bp., 1973
- MAROSI Ernő: *Henszlmann, avagy: a művészettörténész helye a magyar társadalomban*, in: *Ars Hungarica*, 1990, 27–37.
- MAROSI, Ernő: *Winckelmann, Oeser und Timanthes*, in: *Acta Hist. Artium*, XXIV, 1978, 305–310.
- MITROVICS Gyula: *Kazinczy Ferenc esztétikai törekvései*, in: *Budapesti Szemle*, 1929 (KLNy)
- MONTFAUCON, Bernard de, *Antiquitates Graecae et Romanae I–II.*, Nürnberg, 1757
- MONTFAUCON, Bernard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, I–V, Suppl. I–V, Parizs, 1719–1724
- MURR, Christoph, Gottlieb: *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, welche seit 1738, sowohl in der verschütteten Stadt Herculaneum, als auch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden I., Nach den original Kupferstichen in Contorni*, Georg, Christoph, KILIAN, Augsburg, 1793
- Néhai Magyar Udvari Cancellarius, Gróf Eszterházy Ferencz Úr 'ó Exellentziájának, Magyar Virgilius T. T. GYÖNGYÖSSI János Úr által, hólta után öntött Álló-képe (Statuája)*, in: *Magyar Hírmondó* 1786. 15.
- OSTERKAMP, Ernst, *In Buchstabenbilde, Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991
- ÖRKÉNYI Otília: *A művészettörténeti gondolat*, Bp., 1942
- PÁL József, *Canova és Kazinczy*, in: *ItK*, 1978, 187–194.
- PAPP Júlia: *Művészeti ismeretek Gróf Sándor István (1750–1815) írásaiban*, Bp., 1992
- PFOTENHAUER, Helmut: *Winckelmann und Heinse, Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbescheidung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 313–339.
- PICART, Bernard: *Gemmae antiquae caelatae, scalptonem nominibus insignatae, Pierres antiques gravées; tirées des principaux cabinets de l'Europe*, expliquées par STOSCH, Philippe de, Amsterdam, 1724
- POMEY, Francisco: *Pantheum Mythicum, seu fabulosa Deorum*, Utrecht, 1697
- POTTS, Alex: *Flesh and the Ideal, Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, London, 1994
- RADNÓTI S.: *„Xenidion s Etelke” (A magyar winckelmanniánizmus határai)*, in: *Holmi*, 2008, 11., 1428–1454.
- RADNÓTI Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következők (megjelenés alatt)*
- Remekek a düsseldorfi Képpalotában*, in: *Uránia*, II., 119–131.
- ROHONYI Zoltán: *A posztkantianus tapasztalati helyzet és a költői beszédnemek – A magyar nyelvújítás kora megközelítésének metatörténeti kereteihez*, in: *Literatura*, 1996/4., 457–467.
- RÓZSA György: *Die ungarische Landschaft im Werk Joseph Fischers*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 26/27., 1982–1983, 148–169.
- RÓZSA György: *Kazinczy a művészetben*, in: *MÉ*, 1957, 174–190.
- RÓZSA György: *Kazinczy a műbíráló*, in: *AH* 1981, 203–209.
- SAMBOCUS, Iohannes: *Emblemata cumaliquot, nummis antiqui operis*, Antwerpen, 1564, repr. Budapest, 1982

- SÁRVÁRI Pál: *A rajzolás mesterségének kezdete, A' rajzolásbann gyönyörködő tanuló, ifjak és gyermekek kedvéért*, Debrecen, 1804
- SCHELLING, Friedrich Willhelm Joseph: *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp, 1983
- SINKÓ Katalin: *Kazinczy Ferenc és a műgyűjtés*, in: AH 1983, 269–276.
- SZABÓ Péter: *Kazinczy portréesztétikája*, in: AH 1983, 277–285.
- SZATTHMÁRY: *Ferenczy István magyar képfaragó által Rómából küldött Pásztor leányhoz*, in: Hébe, 1825, 300–303.
- SZILÁGYI Márton: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1999
- SZILY Kálmán: *A magyar nyelvújítás szótára I–II.*, 1902, 1908.
- THIENEMANN Tivadar: *Német és magyar nyelvújító törekvések*, Bp., 1912
- TÍMÁR Árpád: *Novák Dániel művészeti írásai*, in: MÉ, 1989, 21–51.
- TÓTH Orsolya: *Kulturális tapasztalat és várakozási horizont: Kazinczy történetfelfogása*, in: *Literatura*, 2005, III., 312–335.
- Verzeichniß der Gemälde der kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien*, kiad. MECHEL, Christian von, Bécs, 1781
- Verzeichniss der kais. Kön. Gemälde-Gallerie in Belvedere zu Wien*, szerk. KRAFT, Albrecht von, Bécs, 1837
- VISCONTI, Ennius, Quirinius: *Oeuvres des Musée Pie-Clementin I–VII.*, kötet, Milánó, 1818–1822 [korábban: 1782–1796]
- VÖRÖS István: *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Bp., 1991.
- WESZPRÉMI István: *Elmélkedések a koronáról*, in: Kassai Magyar Museum, II. köt., 229–251; III. köt. 365–380; 429–451.
- WICAR, Jean, Baptiste: *Tableaux, status, bas-relief et camées de la galerie de Florence et de la Galerie de Florence et du Palais Pitti I–IV*, Párizs, 1789–1814
- WIELAND, Christoph Martin: *Die Grazien*, Leipzig, 1770
- WILLEMS, Gottfried: *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen, Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven*, in: *Text und Bild, Bild und Text*, DFG Symposion, 1988, kiad. HARMS, Wolfgang, Stuttgart, 1990, 414–429.
- WINCKELMANN, Johann Joachim: *Művészeti írások*, ford. RAJNAI László, TÍMÁR Árpád, vál. TÍMÁR Árpád, Bp., 1978
- WINCKELMANN, Johann Joachim: *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke*, in: *Sämmtliche Werke*, I., Donaueschingen, 1825
- WINCKELMANN, Johann Joachim: *Versuch einer Allegorie, besonders in der Kunst*, in: *Sämmtliche Werke*, IX., Donaueschingen, 1825
- Zweyhundert vier und sechzig Donau-Ansichten nach dem Laufe des Donaustromes von seinem Ursprunge bis zu seinem Ausflusse in das schwarze Meer; Sammt einer Donaukarte*, kiad. KUNIKE, Adolph, magyarázatok RUMY, Georg Carl Borromäus, Bécs, 1826

## JEGYZETEK

- 1 Köszönetemet szeretném kifejezni Marosi Ernőnek, aki világossá tette számomra Kazinczy műleírásainak jelentőségét, valamint Margócsy Istvánnak, aki a dolgozat irodalmi kérdéseire szolgált számos megszívlelendő tanáccsal, és több gondolatmenet bővebb kifejtésére hívta fel a figyelmemet. FLUSSER, V.: *Az írás: Van-e jövője az írásnak?*, ford. TILLMANN J. A., JÓSVAI L., Bp., 1997
- 2 MAROSI E.: *Bevezetés a művészettörténetbe, művészettörténet szakos hallgatók számára*, (Kézirat), Bp., 1973, 224.
- 3 MAROSI E.: *A Szép és a Jó, Kazinczy és a művészetek*, in: *A Szép és a Jó, Kazinczy és a művészetek* (kiállítási katalógus), szerk. GYAPAY L., KOVÁCS I.: Bp., 2009, 8.
- 4 MAROSI E., *Henszlmann, avagy: a művészettörténész helye a magyar társadalomban*, in: *Ars Hungarica*, 1990, 28.

- <sup>5</sup> WILLEMS, G.: *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen, Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven*, in: *Text und Bild, Bild und Text*, DFG Symposium, 1988, kiad. HARMS, W., Stuttgart, 1990, 417.
- <sup>6</sup> BÄTSCHMANN, O.: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Képek elemzése*, ford. BACSÓ B., RÉNYI A., Bp., 1998, 56.
- <sup>7</sup> DÁNIEL T., *Kazinczy Ferenc esztétikai törekvései*, Bp., 1940, FALUHELYI H. V., *Kazinczy esztétikai műveltségének forrásai*, Pécs, 1940, MITROVICS Gy., *Kazinczy Ferenc esztétikai törekvései*, in: Budapesti Szemle, 1929 (KLNy), BASKAINÉ DIENES Klára, *Gondolatok Kazinczy Ferenc művészettörténeti érdeklődéséről*, Eger, 1974
- <sup>8</sup> KAZINCZY F.: *Festés, faragás nálunk*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 844.
- <sup>9</sup> MARGÓCSY I.: *A Révai–Verseghy-vita eszme és kultúrtörténeti vonatkozásai*, in: *Klasszika és romantika között*, Bp., 1990, 26–27.
- <sup>10</sup> CSATKAI E.: 1983, 69. A Kazinczy és Helmezy közötti levelezés dokumentálja Kazinczy képkiadásait, mert Helmezy tartja a kapcsolatot Pesten a nyomdával, azonban ebből nem derül ki egyértelműen, hogy Johann Mannsfeld vagy David Weiss készíti a vignetteket a Báróczy-kiadás esetében. Az azonban a szignó alapján biztos, hogy a portré-metszetet Weiss készítette. *Kazinczy Ferenc levelezése (I–XXI.)*, IX., kiad VÁCZY János, Bp., 1890–1911, 2497. továbbiakban: KAZ. LEV. XI., 2497.
- <sup>11</sup> BAJZA J.: *Epigramma-theória*, in: *Tudományos Gyűjtemény*, 1828, VII. köt., 35.
- <sup>12</sup> A vignettek megrendelésével kapcsolatban a firenzei kámeák használatát Kazinczy maga is említi (KAZ. LEV. IX. 2498.), a Homérosz apoteózisát pedig ismerhette Bernard de Montfaucon kiadványaiból. MONTFAUCON, Bernard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, V, Pars I., Parizs, 1719, Tab. CXXX.
- <sup>13</sup> KAZINCZY F.: *Báróczy élete*, in: *Kazinczy Ferenc művei II.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 793.
- <sup>14</sup> Non nobis solum nati sanus, ortusque nost-  
ri partem / Patria vindicat, partem Paren-  
tes, partem Amici. Plato  
A forrasszövegek lejegyzésekor azt a helyes-  
írást követem, amit az általam használt  
kiadás, tehát a kritikai változtatásokon át-  
esett szövegek esetében a mai helyesírást,  
az eredeti szövegkiadások esetében a régi-  
es formát. A forrasszövegek helyesírását  
csak az idegen nyelvű szövegek esetében  
változtatom meg, főként a gótbetűs szöve-  
geknél, illetve ha a Word karakterkészleté-  
ben nem találó analóg betűformát.
- <sup>15</sup> KAZINCZY F.: 1979, 782., 785.
- <sup>16</sup> KAZINCZY F.: 1979, 786.
- <sup>17</sup> „A’ melly Országban még nem virágzik a  
Festés és Faragás, ott első kötelesség az,  
hogy rézmetszetek és olajfészes cópiák s  
Gipsz abaguszok által ébresszük fel az al-  
vó geniet.” KAZ. LEV. III. 741.
- <sup>18</sup> FRIED I.: *Kazinczy és a képzőművészetek*,  
in: AH, 1986/2; 106–107.
- <sup>19</sup> FRIED I.: *Goethe és Kazinczy*, in: It,  
1989/2; 256.
- <sup>20</sup> [Anthologia Graeca] *Griechische Antologie  
I–IX.*, kiad. METZLER, J. B., Stuttgart,  
1838–1870, [ered. 1772–1776]
- <sup>21</sup> Ld. HERDER, J. G.: von, *Anmerkungen  
über das griechische Epigramm*, 1786, és  
LESSING, G. E.: *Über das Epigramm*, in:  
*Gesammte Werke VII.*, kiad. RILLA, P. von,  
1956, 7–140.
- <sup>22</sup> BAJZA J.: 1828, 43.
- <sup>23</sup> GERGYE L.: *Műzsák és Gráciák között,  
Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Bp.,  
1998
- <sup>24</sup> MAROSI E.: *A magyar művészettörténeti  
gondolkodás korszakai*, in: MAROSI E.,  
1999, 328.
- <sup>25</sup> BAJZA J.: 1828, 48.
- <sup>26</sup> KAZ. LEV. X. 2473. idézi: CSATKAI E.,  
1983, 63.
- <sup>27</sup> *Néhai Magyar Udvari Cancellarius, Gróf  
Eszterházy Ferencz Úr ’s Excellentiájának,*  
Magyar Virgilius T.T. GYÖNGYÖSSI Já-  
nos Úr által, hólta után öntött Álló-képe  
(Statuája), in: *Magyar Hírmondó 1786. 15.*  
levél, a helyet mint műleírást említi PAPP  
J., *Művészeti ismeretek Gróf Sándor István  
(1750–1815) írásaiban*, Bp., 1992, 100.  
243. jegyzet, holott itt sírversről van szó,  
amely szobrászati párhuzamot használ  
gondolatalakzatként.

- <sup>28</sup> Uo.
- <sup>29</sup> KAZ. LEV. IV. 326–327
- <sup>30</sup> Uo.
- <sup>31</sup> GESSNER, S.: *Idilliumai*, ford. KAZINCZY F., Kassa, 1788, 265. WIELAND, Ch. M., *Die Grazien*, Leipzig, 1770, 134. KAZINCZY F., *Fordított egyveleg írások* I. Széphalom, 1808, 126. tárgyalja: BAYER J., *Kazinczy és Oeser*, in: *Művészet* VI., 1907, 382.
- <sup>32</sup> PÁL J.: *Canova és Kazinczy*, in: *ItK*, 1978, 192. BARTKÓ P. Sz., *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában*, in: *Szkhonion*, 2006/2., 72.
- <sup>33</sup> KAZ. LEV. IV. 1000., CSATKAI E., 1983, 65.
- <sup>34</sup> KAZINCZY F.: *Csokonainak sírköve*, in: *Kazinczy Ferenc művei II.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 727.
- <sup>35</sup> KAZ. LEV. III., 824., A Csokonai – Kazinczy – Canova párhuzamról: PÁL J., *Canova és Kazinczy*, in: *ItK*, 1978, 192–194.
- <sup>36</sup> Ld. *Emblemata, Handbuch der Sinnkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, HENKEL, A., SCHÖNE, A., Stuttgart, 1967, 910–911. Lessing az ún. Prometheus-szarkofágon a fáklyát és koszorút tartó szárnyas puttót a Halál alakjaként értelmezi, a halotti koszorúban megjelenő lepkét pedig mint a testből szabaduló lelket. LESSING, Gottfried Ephraim, *Wie die Alten den Tod gebildet*, in: uő., *Gesammelte Werke*, kiad. Paul RILLA, Berlin, 1955, 680–681.
- <sup>37</sup> KAZINCZY F.: *Magyarázó jegyzések a Csokonai sírköve iránt tett jelentésre*, in: *Kazinczy Ferenc művei II.*, vál. szerk., SZAUDER Mária, 1979, 730. Cserei és Kazinczy a Csokonai-emlékmű tervezésekor azt rögtön kerti környezetben képzelik el, és az ültetendő fákat is hozzátervezik. KAZ. LEV. III., 821., 824.
- <sup>38</sup> A Poussin-kép értelmezéseinek rövid összefoglalását ld.: RADNÓTI S., „*Xenidion s Etelke*” (A magyar winckelmanniánizmus határai), in: *Holmi*, 2008, 11., 1443–1446.
- <sup>39</sup> KAZ. LEV. X., 2479.
- <sup>40</sup> KAZ. LEV. XV, 3619.
- <sup>41</sup> Uo.
- <sup>42</sup> CSATKAI E.: 1983, 49., Ld. erről: CSATKAI E., *Kazinczy és a kertművészet*, in: *Magyar Művészet*, 1928, 716–718. Az urnáról ír Kazinczy az *Erdélyi levelekben* is, itt azonban nem derül ki pontosan, hogy hol tartották, esetleg a grófné nappalijának díszé lehetett. Említi hozzá azonban, hogy az ábrázolás ismerős Montfaucontól, és számos más helyről. KAZINCZY F., *Erdélyi levelek*, kiad. ABAFI L., Bp., 1880, 57. Tudjuk, hogy Montfaucon kiadványából kimásolta az *Amor oroszlánon* jelenetet 1792-ben. (10. kép) KAZ. LEV. X., 2276. CSATKAI E., 1983, 63. Gessner *Idilleinek* 1762-es kiadásában az egyik belső kép az *Amor oroszlánon* jelenet volt, ugyanarról a Montfaucon kötetében megjelent antik gemmáról. (11. kép) GESSNER, S., *Sämtliche Schriften*, Reprint des Dritten und vierten Teils von S. Gessners Schriften, Zürich, 1762, II., Idyllen, kiad. BIRCHER, M., Zürich, 1972, 52.
- <sup>43</sup> Ld. BAJZA J.: 1828, 49.
- <sup>44</sup> Az urna felderítése arra az érdekesség-számba menő kérdésre is választ adna, hogy valóban felvették-e az epigrammát a talapzatára.
- <sup>45</sup> CSATKAI E.: 1983, 63., GERGYE L., 1998, 117.
- <sup>46</sup> KAZ. LEV. X., 2311. MURR, Chr., G., *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, welche seit 1738, sowohl in der verschütteten Stadt Herculeum, als auch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden I.*, Nach den original Kupferstichen in Contorni, G., Chr., KILIAN, Augsburg, 1793
- <sup>47</sup> A portrémetszetek közül, melyek Kazinczy közlésében mind az emlékállítás és a nevelés eszközei, három viseli magán a szoborszerűség jegyeit. A Dayka-portré, a már emlegetett Báróczy-portré az 1813-as kiadásból, illetve Révai Miklós, a nagy példakép portréja Kazinczy *Minden Munkájának* első kötetéből, amely mellett a vignetta *Flora* koszorút nyújtó alakját ábrázolja, aki emiatt az attribútum miatt nagyon közel kerül a Báróczy-kötet Victoria-ábrázolásához (6. és 7. kép).
- <sup>48</sup> Ld. ehhez: CSATKAI E., 1983, 51., RÓZSA Gy., *Kazinczy a művészetben*, in: MÉ, 1957, 176., BAN I., *Kazinczy Ferenc klasszicizmusa*, in: *Eszmék és stílusok*, Bp., 1976, 41; GERGYE L., 1998, 111., és KAZINCZY Ferenc, *Árnyékrajzolatok*, kiad. REXA D., Bp., 1928 Ez utóbbiról:

- SINKÓ K., *Kazinczy Ferenc és a műgyűjtés*, in: AH 1983, 272.
- <sup>49</sup> KAZINCZY Ferenc: *Dayka' élete*, in: *Dayka Gábor versei*, kiad. Uő, Pest, 1813, XLVIII. A vignetta metszője: J. Gerstner
- <sup>50</sup> Az ábrázolás Bachanália-jelenetekkel való összefüggéseihöz ld.: VISCONTI, E., Q., *Musee Pie-Clementin*, 4. kötet, Milánó, 1819, T. XXIX. (15. kép) Egy mozaikról készült metszeten a párdúc Bacchus maszkja előtt hangszerral játszadozik. VISCONTI, 1819, 7. kötet, T. XLIX. (13. kép)
- <sup>51</sup> A témához ld. ENTZ G., *Kazinczy Ferenc és a nemzeti művészet gondolata*, in: *Szépművészet II.*, 1941, 81–84; HÍDVÉGI L., *Kazinczy és Ferenczy István*, in: *Széphalom*, 1992, 125–132; KOVÁCS D., *Kazinczy és Ferenczy*, in: *Széphalom*, 1992, 132–140.
- <sup>52</sup> KOVÁCS D.: 1992, 134.
- <sup>53</sup> KAZ. LEV. XVIII.4150.
- <sup>54</sup> KAZ. LEV. XVIII. 4152.
- <sup>55</sup> KAZ. LEV. XVIII.4150.
- <sup>56</sup> Uo.
- <sup>57</sup> KAZ. LEV. XVIII., 4150.
- <sup>58</sup> Uo.
- <sup>59</sup> SZATTHMÁRY: *Ferenczy István magyar képfaragó által Rómából küldött Pásztor leányhoz*, in: *Hébe*, 1825, 302–303.
- <sup>60</sup> A versformák felhasználásának módjairól beszél Kazinczy *A magyar verselés négy neméről* című írásában, ahol a klasszikus ízléstől a rímelést annyira idegennek tartja, hogy ahhoz a Belvederei Apollo bizarr elváltoztatását társítja: „*nincs benne semmi elmésség, semmi szökellése a phantáziának, semmi nemesebb, melegítő érzés; a' római mértékű versnek cadentiára szedése (ők így nevezik a' rímet a' lonokteleütoni) oly nevetséges dolog, mint ha valaki a' Vatikánus Apolló szép statuáját testi színnel kenné-bé, a' vakon-hagyott szemalmák helyébe üvegszemeket rakna, az Isten' lobogó üstökét a' márványról lefaragtatná, s helyébe egy undok parókat tenne.*” KAZINCZY F., *'A magyar verselés négy neméről*, in: Erdélyi Múzeum, II., 1815, 127.
- <sup>61</sup> Csatkai Perecsényi Nagy Lászlónak az aradi megyeháza freskóira írt feliratait, valamint Rádai Gedeon péceli feliratait említi. CSATKAI E., 1983, 62.
- <sup>62</sup> Kazinczy két ismeretlen levele, közli: KRISTÓF Gy., ItK, 1915, 466–471., idézi: ItK, 1915, 466. és CSATKAI E., 1983, 69.
- <sup>63</sup> Grüner témában való járatlanságára vall, hogy ezt olyannyira nem tartotta fontosnak, hogy még a fej dőlésszögét is rosszul adta meg, az ő Laokoónja feltartott kezére néz, amivel a mű esztétikai hatását végképp megvonja másolatától.
- <sup>64</sup> BÀN I.: 1960, 47. Bartkó Péter Szilveszer Kazinczy műleírásainak elemzését egyenesen a Winckelmann–Lessing vitára építi, és abban Kazinczyt az általa korszerűbbnek vélt Winckelmann pártjára állítja. Úgy vélem, noha a kérdésben a Winckelmann-hatás erősebbnek tűnik
- <sup>65</sup> KAZINCZY F.: *Képzőművészség és költés*, in: *Élet és Literatura*, 1826, VII. köt., 83.
- <sup>66</sup> Vö. LESSING, G.E.: *Laokoón vagy a festészet és a költészet hatáiról*, ford. VAJDA Gy. M., Bp., 1999, XVI., 61–67. Bartkó Péter Szilveszer Kazinczy műleírásainak elemzését egyenesen a Winckelmann–Lessing vitára építi, és abban Kazinczyt az általa korszerűbbnek vélt Winckelmann pártjára állítja. Úgy vélem, noha a művészetek egységének és különválaszthatóságának kérdésében Kazinczy munkássága inkább az előbbi szemléletmód jegyében értelmezhető, a művészet mint alkotótevékenység kritikája kapcsán éppen a fent idézett szöveghely mutatja, mennyire tisztában van a művészeti ágak különbözőségével. BARTKÓ P. Sz., 2006, 69–72.
- <sup>67</sup> KAZ. LEV. X.: 2419. (1813)
- <sup>68</sup> KOCH, H.: *Johann Joachim Winckelmann, Sprache und Kunstwerk*, Berlin, 1957, 12–16. De így járt el Montfaucon is, amikor arra keresi a választ, a szobrász vagy Vergilius ötlete volt a gyermekek és az apa egy időben zajló haláltusája. LESSING, G. E., 1999, 30., 131. 36. jegyzet
- <sup>69</sup> KAZ. LEV. VI.1533., XIII. 3063. A Winckelmann-követés hatáiról: RADNÓTI S., 2008.
- <sup>70</sup> GOETHE, J. W.: *A Laokoónról*, in: *A műalkotások igazságáról és valóságosságáról*, ford. RAJNAI L., RÓNAI Gy. Bp., 1980, 75. LENZ Ch., *Goethes Kunstbeschreibung – Erläutert an dem Aufsatz „Über Lao-*

- koon*”, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 346–348.
- <sup>71</sup> CSATKAI Endre: 1983, 63.
- <sup>72</sup> LESSING, G. E.: 1999, 62.
- <sup>73</sup> KAZ. LEV. XX., 4827. szövegváltozata: KAZ. LEV. XX. 4829. Megjelent változat: Felsőmagyarországi Minerva, 1828, I. kötet, 1560.
- AWinckelmann-párhuzamhoz: SZAUDER, J., *Kazinczys Klassizismus*, in: *Studien zur Geschichte der deutsche-ungarischen literarischen Beziehungen*, kiad. MAGON, L., STEINER, G., HEINITZ, W., SZABOLCSI, M., VAJDA, Gy. M., Berlin, 1969, 145. és GERGYE L., 1998, 115–116.
- <sup>74</sup> Ld. Juno kocsjának, Agamemnón ruhájának, Akhilleusz pajzsának leírásáról: LESSING, G. E., 1999, 64–65, 72–78.
- <sup>75</sup> *Felsőmagyarországi Minerva*, 1828, I.köt., 1560.; CSATKAI Endre, 1983, 63.
- <sup>76</sup> Az elbeszélésként történő leíráshoz ld.: OSTERKAMP, E.: *In Buchstabenbilde, Studien zum verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991, 9–17.
- <sup>77</sup> KAZ. LEV. XVIII., 4150.
- <sup>78</sup> Idézi: OSTERKAMP, E., 1991, 46.
- <sup>79</sup> OSTERKAMP, 1991, 47–48.
- <sup>80</sup> KAZ. LEV. X.2479.
- <sup>81</sup> OSTERKAMP, 1991, 47–48.
- <sup>82</sup> KAZ. LEV. 2479. Ippolito Pindemonténak hasonló című szonettje (*Per una Giovietta Psiche con la farfalla*) szintén erre a szoborra készült. Említi: CSATKAI E., 1983, 130.
- <sup>83</sup> Az eredeti fotója megjelent Csatkai tanulmányának 1983-as kiadásában. CSATKAI E., 1983, (51. kép)
- <sup>84</sup> CSATKAI, E.: 1983, 63., GERGYE L., 1998,114. Nem tartom azonban helytállóknak Gergye László azon megjegyzését, mely szerint a versek befogadóra gyakorolt hatásának bemutatásában szerepet játszhat az is, hogy sokkal a képzőművészeti művekkel való megismerkedés után keletkeztek. Kazinczy artisztikus epigrammáinak egy részét ugyanis olyan művekre írta, amelyeket eredetiben sohasem látott, más részét olyanokra, amelyeket látott, mégis mindkét esetben óriási szerepe
- volt az eredetiről készült metszeteknek a művek ismeretében.
- <sup>85</sup> BAJZA J.: 1828, 46–47.
- <sup>86</sup> BAJZA J.: 1828, 48.
- <sup>87</sup> KAZ. LEV.X., 2479. és Romy Károlynak 1810-ben küldött levelében néhány változtatással szerepel a vers: KAZ. LEV. VIII. 1885
- <sup>88</sup> Uo. aprólékos elemzését kiemeli: CSATKAI E., 1983, 62.
- <sup>89</sup> Tudunk arról, hogy Kazinczy tulajdonában voltak *Belvedere-katalógusok*, melyek közül kettőt Nagy Gábornak küldött eladásra 1808-ban. GULYÁS J., *Kazinczy mint gyűjtő*, in: *Debreceni Szemle*, 7., 1932, (Klly.), 5. Azonban sem a Császári gyűjtemény 1781-es kiadványa, sem a Belvedere 1837-es katalógusa nem tartalmaz olyan bő leírást, mint amelyet Kazinczy készített: „Jupiter in eine Wolke verwandelt, umarmet die Io. Auf Leinw. 5 Fuß 2 Zoll hoch, 2 Fuß 3 Zoll breit, Ganze Figur, Zwei Drittel Lebensgröße.” *Verzeichniß der Gemälde der kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien*, kiad. MECHEL, Chr. von, Bécs, 1781, 60., 8. tétel; „Jupiter, in eine Wolke gehüllt, umarmt die auf einem Rasenhügel sitzende Io. Vorne links der Kopf des Rehes, das seinen Durs löscht, neben einem Gefässemit einer Aloe – unter Lbgr. Leinw. 5' 1 ½'' hoch, 2' 3 ½''breit.” *Verzeichniß der kais. Kön. Gemälde-Gallerie in Belvedere zu Wien*, szerk. KRAFT, A. von, Bécs, 1837, 65., 19. tétel
- <sup>90</sup> KAZ. LEV. X., 2420.
- <sup>91</sup> Az *Erélyi Múzeum* számára küldött artistai epigrammák, vagyis amelyeket ezek közül kiadásra szánt Kazinczy, a következők voltak: *Ninon képe, Madonna, Psyche, Io, Antinous, Laokoon. (A Vaticanus Apollóra és a Graphidionra későbbiek: 1827, 1823)*
- <sup>92</sup> LESSING, G. E.: 1999, 68.
- <sup>93</sup> A levelek többször említik a képet, de festőjét nem nevezik meg, illetve egy másik képét is hozzák Török Sophienak, amelyet Balkay Pál festett, de amelyet Kazinczy nem szeret. KAZ. LEV. VIII., 1887., 1888., 1993., IX., 2091. Klimess képe (1787) ma Széphalmon található. GERGYE L.: 1998, 78. A képről: RÓZSA

- Gy., *Kazinczy a művészetben*, in: MÉ, 1957, 184.
- <sup>94</sup> KAZ. LEV. VIII. 1995.
- <sup>95</sup> KAZINCZY F.: 1979, 807–808.
- <sup>96</sup> Uo.
- <sup>97</sup> BAJZA J.: 1828, 42.
- <sup>98</sup> Tanulmányaösszehasonlításában megjegyzi, hogy az olaszul olyan szép szonettek születtek, hogy azok felveszik a versenyt az Anthológia legszebb epigrammaival. Az összehasonlítást így folytatja: „*a festő és érzékeny görög epigramm szonetté, s a festő és érzékeny szonett viszont görög ízlésű epigrammá oly szerencsésen változtathatik által, hogy senki ki nem ismérheti rajtok az általöntést.*” KAZINCZY F., 1979, 807.
- <sup>99</sup> KAZINCZY F.: 1979, 59.
- <sup>100</sup> KAZINCZY F.: 1979, 17.
- <sup>101</sup> GRAF F.: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbescheibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 143–146., 153.
- <sup>102</sup> Ld. ehhez többek között: KRIEGER, M., *Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbescheibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 41–57. HEFFERNAN, J. A. W., *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History*, 22, 1991, 297–316.
- <sup>103</sup> KRIEGER, M.: 1995, 47.
- <sup>104</sup> HEFFERNAN, J. A. W.: 1991, 303–304.
- <sup>105</sup> CARRIER, D.: *Ekphrasis and Interpretation: Two modes of Art History Writing*, in: *British Journal of Aesthetics*, 27., 1987, 20–21.
- <sup>106</sup> CARRIER, D.: 1987, 24–25.
- <sup>107</sup> Ide vonatkozólag ld. KNAPP Éva, *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 2003, 23.
- <sup>108</sup> KNAPP É.: 2003, 18.
- <sup>109</sup> CSATKAI Endre: 1983, 62.
- <sup>110</sup> ÁNYOS Pál: *Munkáji*, kiad. BATSÁNYI János, Bécs, 1798, 214–229.
- <sup>111</sup> ÁNYOS P.: 1798, 224.
- <sup>112</sup> KNAPP É.: 2003, 18.
- <sup>113</sup> KAZINCZY F.: 1979, 802. és a terem értelmezése: KAZINCZY F., B. Rádainak péceli palotája, in: *Orpheus I.*, 1790, 434. A péceli hexametereket Gergye László is a magyar nyelvű képeket értelmező feliratköltészet példajaként említi. GERGYE L., 1998, 113.
- <sup>114</sup> Berecz mottóként is Ripától citál egy mondatot az ábrázolások többértelműségéről, végül mégsem elemzi emblémák alapján a képeket, hanem inkább a mitológiai tanulságot vonja le az egyes jelenetekből és a hexameterekből kiindulva, és ezeket összegzi Ráday Gedeon utókorra hagyott üzeneteként. BERE CZ. Á., LÁNGI J., *Aranyidők a péceli Ráday-kastélyban*, Bp., 2003
- <sup>115</sup> Vlsz. félreolvasás/félreírás eredménye: Alciatus. VÁCZI János, 1898, 643. KAZ. LEV. VIII. 1902.
- <sup>116</sup> KAZINCZY F.: *Jelentés a' la Rochefoucauld Gnómáji eránt*, in: *Hazai és Külföldi Tudósítások*, 29., 1810, 236–237. A képcseréről a jelentés alapján említést tesz: CSATKAI E., 1983, 58.
- <sup>117</sup> „Scilicet eft triplex cauffa et origo mali. Sunt quos ingenium leue, Sunt quos blanda voluptas, Sunt et quos faciunt corda superba rudis...” ALCIATI, A., *Emblemata elucidata doctissimis Claudii Minois commentariis, quibus additae sunt eiusdem auctoris notare posteriores*, Lugundi, 1614, 646.
- <sup>118</sup> GORI, Antonio, Francesco, GASTONI Giovanni, MOÜCKE, Francesco: *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt, I–X.*, Firenze, 1731, IV, LXXXXIV T.
- <sup>119</sup> ALCIATI, A.: 1614, 634.
- <sup>120</sup> Ugyanakkor a lepke szabadvésműves szimbólumok között is szerepel Kazinczy egyik rajzán. (20. kép) *Kazinczy Ferenc utazásai*, szerk. BUSA M., Bp., Miskolc, 1995, 49.
- <sup>121</sup> MONTFAUCON, Bernard de, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, I–V, Suppl. I–V, Parizs, 1719–1724, Tom I., Pars I., CXXII. T. 192.p., KAZ. LEV. X., 2276. (1812) Az MTA Kézirattárában Kazinczy jegyzeteiben a másolt rajzok között ez is megtalálható a Montfaucon-kötet (néhol pontatlan) adataival: Magy. Ir. RUI 2° 2./1. 147. (MTAK)
- „Az ilyen hang ütéshez hasonlít, amely, valahányszor csak egymással beszélünk, a fül közvetítésével kényszeríti a lelket a kimondott szó befogadására. Egy nagyobb

- hatalom szelleme azonban csupán a gondolat erejével érinti az erre fogékony lelket, úgy, hogy nincs szüksége arra a bizonyos ütésre; a lélek pedig átengedi magát a felső hatalom impulzusainak, amelyek hol lazítják, hol pedig megfeszítik őt.” PLU-TARKHOSZ, *Szókratész daimónja*, ford. SALGÓ Á., Bp., 1985, 93.
- <sup>122</sup> A párdúc-motívumhoz emblémaként ld. Reusner *Abstinuit Venere et Baccho* feliratú emblémáját. in: *Emblemata, Handbuch der Sinnkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, HENKEL, Arthur, SCHÖNE, Albrecht, Stuttgart, 1967, 404.
- <sup>123</sup> KNAPP Éva: 2003, 34.
- <sup>124</sup> BUSA M.: 1995, 202., 203. Kazinczy dédäcsi emlékműve a piski arborétumban ma is áll. GALAVICS G., *Az angol kert mint utópia*, 2005, 28. és 36. jegyzet
- <sup>125</sup> KNAPP Éva: 2003, 20.
- <sup>126</sup> WINCKELMANN, J. J.: *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke*, in: *Sämmtliche Werke*, I., Donaueschingen, 1825, 50.
- <sup>127</sup> WINCKELMANN, J. J.: 1825, 51–52. és WINCKELMANN J. J.: *Művészeti írások*, ford. RAJNAI L., TÍMÁR Á., vál. TÍMÁR Á., Bp. 1978, 51–52.
- <sup>128</sup> WINCKELMANN, J., J.: *Versuch einer Allegorie, besonders in der Kunst*, in: *Sämmtliche Werke*, IX., 1825, 19–20.
- <sup>129</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 28–37.
- <sup>130</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 42.
- <sup>131</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 47., 160–180.
- <sup>132</sup> Kazinczy levelezéséből tudjuk, hogy eredetileg BUDA KOLOZSVÁR felirattal akarta készíttetni a képet egy Napóleon portréját ábrázoló érem nyomán, amelynek hátoldalán PÁRIS ROMA felirat volt látható. KAZ. LEV. XII., 2799.
- <sup>133</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 45.
- <sup>134</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 140., 141.
- <sup>135</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 142.
- <sup>136</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 113., 127.
- <sup>137</sup> WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 42.
- <sup>138</sup> KAZ. LEV. XI., 2542. Helmecezynek
- <sup>139</sup> KAZ. LEV. XI., 2542. A *Léda* ábrázolásról tudjuk, hogy szintén kimásolta Montfaucon könyvéből, valószínűleg ez is és a *Ganymed* is Gessner antik minták utáni metszete lenne, amelyek a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán az Esterházy Gyűjtemény darabjaiként találhatóak meg. (25. és 26. kép) A *Homérosz apothéózis*a relief említése arra utalhat, hogy metszetről Kazinczy ismerte, és összefüggésben állhat a *Báróczy-kiadás* élen megjelent költőapothéózissal, amit – vagy amihez hasonlót – ezek alapján elképzelhető, hogy a saját összkiadásának elejére szánt.
- <sup>140</sup> CSATKAI E.: 1983, 58., KAZ. LEV. 2799., 2819. A *Vaticáni Apollo* képét máskor a *Szívképző regék* vagy a *Paramythes* elejére akarta tetetni, de ez a terv sem valósult meg. KAZ. LEV. 2732. Tudomásunk van arról is, hogy Cserei Miklós listát készített Kazinczynak arról, hogy milyen gemmákról készült metszetei vannak, talán azért, hogy szükség esetén Kazinczy rendelkezésére bocsássa. Közöttük a vignettekkel kapcsolatba hozhatóak: *Philosophus ignotus*, *Hercules* (12 féle), közte: *Hercules taurum portans*, *Aesculapius*, *Jupiter*, *Minerva*, *Victoria*, *Cupido et Psyche*, *Ceres*, *Una Bachantum* (7féle), *Bachanalia*, *Taurus*, *Ignota imago*, *Sphinx*, *Aquila*, *Regina ignota*, *frusta ignota* in variis pressis KAZ. LEV. III., 769. A Kazinczy birtokában levő antik témájú metszetekről sajnos keveset tudunk, a Jankovich Miklósnak eladott könyvek listájában szerepel csupán egy tétel, amely talán Gori Firenzei antik emlékekről készített kiadványának egyik kötete lehet: *Le Museum de Florence, Tabulae gemmarum sculptarum*, 2. Oct. Lat. (OSZK), N° 362–458.
- <sup>141</sup> SAMBOCUS, I.: 1564, repr. 1982, 172–173., Ld. szintén: WINCKELMANN, J., J., 1825, IX., 82.
- <sup>142</sup> Pl. SAMBOCUS, I.: 1564, repr. 1982, 172–173.
- <sup>143</sup> William S. Heckscher külön tanulmányt írt Goethe munkásságának emblematikuss vonatkozásairól, amelyben a Goethe által tervezett weimari Agathe Tyche-oltárt – meggyőzően – Fortuna-emblémákkal és a stabilitás-instabilitás emblemikus ábrázolásaival hozta kapcsolatba, de azt, hogy Goethe az emblemátákat tény-

- legesen ismerte volna bizonyítani, nem tudta, ellenben arra hivatkozott, hogy a korszak képi percepciójában azok még benne voltak. HECKSCHER, W. S., *Goethe im Banne der Sinnbilder, Ein Beitrag zur Emblematik*, in: *Emblem und Emblematikrezeption, vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 18. Jahrhundert*, kiad. PENKERT, S., Darmstadt, 1978
- 144 Vö. KNAPP Éva: 2003, 16.
- 145 KRIEGER, M.: 1995, 49.
- 146 KRIEGER, M.: 1995, 53.
- 147 WINCKELMANN, J., J.: 1825, IX., 236., 255. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, kiad. MASER, E. A., New York, 1971, CXCVII. tabló (Gottfried Eichler metszeteivel, 1760k.)
- 148 KRIEGER, M.: 1995, 48.
- 149 A Kis János-kötet terveiről: KAZ. LEV. XI. 2629., 2643., 2658., XII.2756.  
Homerus carmine epico famam accurrit imortalem. Scripta  
Ejus gentibus extra graecam sunt accepta, et regibus et principibus  
in delicias habentur. Ipsum Homerum Ptolomoeus Philopator statua divinoque cultu honorat.  
*Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, 1971, CLXXXIII. Tabló
- 150 Kazinczy leírása a metszet alapjául szolgáló képről: „A’ Kininger rajzolatja olly szép, olly bölcsen dolgozott, hogy felsikoltottam örömemben midőn megpillantám. Három szép lány igen is béleplezve áll a’ plinthen, rózsákkal megkoszorúzva, csak az arcz ’s csak a’ nyak (nem a’ mely is) ’s csak a’ lábak végei vagynak lepel nélkül, ’s az egyiknek az egész jobbja; ’s a Philosoph egy karszékben ül előttök, balját a’ szék karján nyugtatja, jobbával pedig a’ szerint fogja be szakállát, mint Cicero szokta volt az állát megmarkolni, ’s szemeit a grouppra emeli. – A’ szobor megett egy ív csinál nyílást, ’s bokrokat enged látni. – Jobb, értelmesebb, ügyesebb Mívész’ kezébe nem juthatott a’ rajzolat. Lelkére kötöm Trattnernek, hogy el ne hagyja rontani a’ metszővel.” KAZ. LEV. XI., 2658.  
A Csatkai-kötet függeléke Blaschkének tulajdonítja a metszést, Kazinczy levele
- azonban csalódottan közli Kissel, hogy a metszet nem sikerült jól, „Neidl nagyon nem szépen dolgozta, az az durva pontokkal. Sok a’ munka rajta, ’s mással dolgoztat.” Vagyis Neidl műhelytársáról lehet szó. KAZ. LEV. XII.2756. CSATKAI E., 1983, 76.
- 151 A történet leírása a Kazinczy tiszteletének is szentelt *Hébe* számban: HORVÁTH J., *Sokrates’ Grécziáji*, in: *Hébe*, 1825, 362–365.  
A Winckelmann kötetében megjelent metszetet Marosi Ernő Oesernek adja az egy évvel korábban megjelent *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* metszete alapján, és a görög szellemű szobrászi utánzás megjelöléséeként határozza meg. MAROSI, E., *Winckelmann, Oeser und Timanthes*, in: *Acta Hist. Artium*, XXIV, 1978, 305–306.
- 152 POTTS, A.: *Flesh and the Ideal, Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, London, 1994, 97–98.
- 153 *Herder’ pályairása*, ford. KAZINCZY F., in: Erdélyi Múzeum, 1815, 7–28.
- 154 TÓTH O.: *Kulturális tapasztalat és várakozási horizont: Kazinczy történetfelfogása*, in: *Literatura*, 2005, III., 312–335.
- 155 KAZINCZY F.: *B. Rádaynak pézseli palotája*, in: *Orpheus*, 1790, I., 33–35., II. 434–439.
- 156 *Utazások, Eger; (1789)* in: *Orpheus* I., 166–167.
- 157 A *Festés és Faragás nálunk* című cikkében, amely 1812-ben jelent meg, újból ír a jászói templom freskóiról és az egri liceum freskójáról, illetve az anekdotát újra közli, de részletmegfigyelésekbe nem bocsátkozik. KAZINCZY F., *Festés és faragás*, in: KAZINCZY F., 1979, 847.
- 158 Uránia, I., 200., II., 277–281., III., 96–111., III., 89–95., III., 77–88., *Remek a’ Düsseldorfi Képpalotában*, II., 119–131. Feltehető, hogy a cikkek mindegyike fordítás, *Az oszlopkorról* kivételével, amelyet Kármánnak ad a szakirodalom. *Az oszlopkorról, Egy elmélkedés a szép mesteriségekről*, in: *Kármán József válogatott művei*, vál. NÉMEDI Lajos, Bp., 1955, 267–268. A’ *Mózaik Munkáról* szóló írás egy 1773-as Winschnek attribúált cikk fordítása, amely az *Anzeigen* című

- folyóiratban jelent meg. SZILÁGYI M., 1998, 250. KÁRMÁN J., *Az oszlopkőről, Egy elmélkedés a szép mesterségekről*, in: *Kármán József válogatott művei*, vál. NÉMEDI Lajos, Bp., 1955, 267–268. A *Remek a' Düsseldorfí Képpalotában* című tanulmányt sokáig Heinse *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie* című munkája fordításának tartották. Szilágyi Márton mutatott rá, hogy Halász Ignác korábbi véleménye a helytálló, mely szerint eredetije Georg Forster *Ansichten vom Niederrhein von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790* című műve volt. SZILÁGYI M., *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1999, 187–188., A Heinse-párhuzamról: GÁLOS Rezső, *Kármán József, Bp., 1954.*, A Forster-párhuzam korábbi felvetése: -k- szignóval, Budapesti Szemle, 1878, 418–419. Forster magyar kapcsolataira vall többek között, hogy 1788-ban felkérést kapott arra, hogy a pesti egyetem professzora legyen a historia naturalis specialis tárgykörében, amely felkérésnek nem tett eleget.
- <sup>159</sup> SZILÁGYI M.: 1999, 190.
- <sup>160</sup> GRAF, F.: 1995, 153–155.
- <sup>161</sup> Uránia, 1794, II., 129–130.
- <sup>162</sup> SZILÁGYI M.: 1999, 204.
- <sup>163</sup> SZILÁGYI M.: 1999, 212–213. Uránia, 1794, II. köt., 129–130.
- <sup>164</sup> SZILÁGYI M.: 1999, 214. Szilágyi felveti a lehetőségét annak, hogy a német eredeti szövegek ismeretében az Uránia szóhasználatából egy szótárat hozzunk létre. Példaként a képzőművészeti szaknyelv megteremtésére Sándor István munkásságát említi. Ha szótár összeállítására nem is vállalkozom, egy szöszedetet ehhez kapcsolódóan közlök dolgozatomban *Függelékében*. SZILÁGYI M., 1999, 215., PAPP J., 1992, 75–77.
- <sup>165</sup> Uránia, 1794, 2. köt., 131.
- <sup>166</sup> KÁRMÁN J.: A nemzet csinosodása, in: *uő. Kármán József válogatott művei*, 1955, 94–96.
- <sup>167</sup> Ld. Kazinczy kultúrtörténeti elképzeléséről: TÓTH O., 2005, 312–335.
- <sup>168</sup> SZILÁGYI M.: 1999, 420–424. A fordítások szerepével kapcsolatban: MARGÓCSY István, *A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében*, in: *Folytonosság vagy fordulat (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 258.
- <sup>169</sup> KAZ. LEV. V, 1108.
- <sup>170</sup> KAZINCZY F.: *Hébe Zsebkönyv MDCCCXXV. Kiadta Igaz Sámuel*, in: *Felsőmagyarországi Minerva*, 1825, 2. füz., 43–44.
- <sup>171</sup> *Ferenczy István született Magyar Képfaragó két munkája*, in: *Magyar Kurir*, 1822, 395.
- <sup>172</sup> Winckelmann autopsziájához ld.: RADNÓTI S.: *Jöjj és láss! A modern művészet-fogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények* (megjelenés alatt)
- <sup>173</sup> KAZINCZY F.: *Az Erdélyi Szászok. – Gubernátor Báró Bruckenthal Sámuelnek Bibliothecája, Kép-gyűjteménye*, Tudományos Gyűjtemény, 1818, VIII., 91–112.
- <sup>174</sup> KAZINCZY, F.: 1818, 107–108.
- <sup>175</sup> Ld. A' szép és a' jó című versben:  
„A' Piktör szép emlőt akart és szép czombot látni,  
Mintha el nem kellett volna a' képen takarattani.  
És mintha, a' hol ók vannak nem volna váll és csizma!  
Ah, ennyi rosszat szül az Aesthesis 's a' Schizma!”  
Tövisek és virágok, 1811, 13.
- <sup>176</sup> Vö. OSTERKAMP: *Ernst, In Buchstaben-bilde, Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991, 10–12.
- <sup>177</sup> KAZINCZY, F.: 1818, 106.
- <sup>178</sup> A' német próza története, ford. DÖBRENETHI G., in: *Erdélyi Múzeum*, III., 1815, 46–94.
- <sup>179</sup> A' német próza története, 1815, 71. Winckelmann mellett említi a tanulmány Lessinget, aki műfitelettel, inkább az ékes-szólás teóriájával és kritikájával, Herdert, aki élesen látó esztétikai kritikáival, Heynét, aki az antikok vizsgálatában Winckelmannat követve, és Sulzert, aki mint jó ízlésű metafizikus vált jelentőssé. A' német próza története, 1815, 71–72.
- <sup>180</sup> PFOTENHAUER, H.: *Winckelmann und Heinse, Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, in: *Beschrei-*

- bungskunst – Kunstbeschreibung, *Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg., BOEHM G., PFOTENHAUER, H., München, 1995, 315–319.
- 181 Winckelmann törekvéséről, amellyel a szöveg stílusát a mű stílusához igazítja: POTTS, A. 1994, 67–101. és KOCH, H., 1957., PFOTENHAUER, H., 1995, 313.
- 182 PFOTENHAUER, H.: 1995, 313.
- 183 TÓTH O.: 2005, 325. GOMBRICH, E. *Művészet és fejlődés*, ford. SZÉPHELYI F. Gy., Bp., 1987, 27–37. Radnóti Sándor felhívja a figyelmet ebben a kérdésben Winckelmann és Kazinczy szemléletmódjának különbségére, amely az autochtónia és az idegenből való kölcsönzések láncolatának ellentétében válik egyértelművé. RADNÓTI S., 2008, 1450.
- 184 TÓTH O.: 2006, 322.
- 185 TÓTH O.: 2006, 321–322. *Magyar Régi-ségek és Ritkaságok*, kiad. KAZINCZY F., Pest, 1808
- 186 TÓTH O.: 2006, 323–324.
- 187 Vö. TÓTH O.: 2006, 330.
- 188 Vö. MARIN, Louis: *A reprezentáció (A kép és racionalitása)*, ford. HÁZAS Nikolett, in: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., 1997, 222–226.
- 189 KAZINCZY F.: *Könyvismertetés, Wanderungen durch Pompei, von Ludwig von Goró von Agyagfalva, Bécs, 1825*, in: *Felsőmagyarországi Minerva, 1826*, 12., 977–983. A képek elképzelést segítő szerepét Goró művében tehát nemcsak belátta és méltányolta, hanem egyik levele tanulsága szerint létrejöttük körül is bábáskodott, ő ajánlja be ugyanis Straus metszónél. KAZ. LEV. XIX., 4473.
- 190 KAZINCZY F.: 1826, 983.
- 191 KAZ. LEV. II., 432.
- 192 A koronáról Kazinczy rajzvázlatokat is készített: Magy. Ir. RUI 2° 2./1. (MTAK), 186–187.f. És a Sárospataki Kollégiumnak eladott metszetei között volt ábrázolás a koronáról is. *Magyar korona, mely Pozsonyból Bécsbe vitetett*, in: HARSÁNYI István, *A sárospataki református főiskola metszetgyűjteménye*, Bp., 1911 (Klny.), 274. tétel
- 193 WESZPRÉMI I.: *Elmélkedések a koronáról*, in: Kassai Magyar Múzeum, II. köt., 229–251; III. köt. 365–380; 429–451.
- 194 KAZINCZY F.: *Bácsmegyeinek öszveszedett levelei*, Kassa, 1789, 25.
- 195 KÁRMÁN J.: *Fanni hagyományai*, Bp., 1974, 49.; Az első szövegközlés az Uránia kötetében. (1794–1795)
- 196 GOETHE, J. W.: *Werther szerelme és halála*, ford. SZABÓ L., in: *Goethe válogatott művei, Szépprózai művek*, Bp., 1983, 62. Kazinczy Werther-fordításáról (1790) ld. GERGYE L., *Kazinczy Ferenc kiadatlan Werther-fordítása*, in: ItK, 1994, 411–419.
- 197 PFOTENHAUER, H.: 1995, 314.
- 198 OSTERKAMP, E.: 1991, 21–37.
- 199 OSTERKAMP, E.: 1991.
- 200 GOETHE, J. W.: 1983, 14., 17., 44–45.
- 201 KAZINCZY F.: 1789, 7., 180–181., 203.
- 202 „Szegény Józsi! Most láttam, mennyire szeret. Szólni sem tudott, mint a kő, merőn állott, és a legszörnyűbb fájdalom festette magát egész arcán.” KÁRMÁN J., 1974, 58.
- 203 Vö. KAZINCZY F.: 1789, 78–79.
- 204 Uránia III., 77–88.
- 205 Uránia, 1795, 3. köt., 83.
- 206 Uránia, 1795, 3. köt., 77.
- 207 *Gessner Idylliomai, Daphnisz*, ford. KAZINCZY F., in: *Kazinczy Minden Munkája II.*, 1815, 311.
- 208 GALAVICS G.: *Az angolkert mint utópia*, Bp., 2005, 2–3.
- 209 BACSÓ B.: *A lepel fellebbentése: táj-kép és természet, Goethe Vonzások és választások című regényéhez*, in: *Literatura*, 2005, II. 135–150., 135.
- 210 KAZINCZY F.: *Hotkóc, Ánglus kertek*, in: *Kazinczy Ferenc utazásai*, kiad. BUSA M., Bp., Miskolc, 1995, 115. (Az eredeti közlése: *Hazai Tudósítások*, 1806, 31–33. szám)
- 211 *A' német próza történetei*, 1815, 72.
- 212 KAZINCZY F.: 1995, 110., FRIED I., 1993, 354.
- 213 BACSÓ B.: 2005, 140.
- 214 CSATKAI E.: 1983, 75., KAZ. LEV. X. 2277., Másolata Kazinczy kezével: *Egy buzogány faággal*, VIC. HERC. CERBER felirattal: Magy. Ir. RUI 2° 2./1. (MTAK), 147., MONTFAUCON, 1719, Tom. I., Pars II., XCCCII.
- 215 KAZ. LEV. VIII., 1943.
- 216 KAZINCZY F.: *Tövisek és virágok*, 1811, 48–49. A kötet nyitódarabja a *Herculeszhez*

- címet viseli, amely Herkulesnek az emberiség érdekében véghezvitt magasztos tetteit sorolja, majd szembe állítja ezeket azzal, hogy magát megalázva kitakarította Augeiasz istállóját, hogy ezzel saját kritikai ténykedésével állítsa párhuzamba. Herkules buzogánya tehát mint a hérosz jelképe és mint a munkavégzés szimbóluma is szerepel a műben.
- <sup>217</sup> Goethe és Humboldt kísérletét a természet esztétizáló megismerésére ld. BACSÓ B., 2005, 135–150.
- <sup>218</sup> KAZINCZY F.: *A' művészség barátjaihoz*, in: Felsőmagyarországi Minerva, 1827, 1339–1342.; *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*, von Aloys Freyherrn von Mednyánszky, Mit zwölf Ansichten, Pest, 1826; *Zweyhundert vier und sechzig Donau-Ansichten nach dem Laufe des Donaustromes von seinem Ursprunge bis zu seinem Ausflusse in das schwarze Meer; Sammt einer Donaukarte*, kiad. Adolph Kunike, Historienmaler und Inhaber eines Lithographischen Institutes, Begleitet mit einer topographisch-historisch-ethnographisch-pittoresken Beschreibung von Dr. Georg Carl Borromäus Romy, Bécs, 1826, *Magyar Pantheon*, kiad. PONORI TEWREK J., metszetek: LÜTGENDORF F., 1824
- <sup>219</sup> MEDNYANSKY A. F.: 1826, I. Ld. hozzá: RÓZSA Gy., *Die organische Landschaft im Werk Joseph Fischers*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 26/27., 1982–1983, 148–169.
- <sup>220</sup> Kazinczy utazásainak leírásai között rengeteg tájleírást találunk, és ezek között is számos, amelyben tájkép festésére vágyik a beszélő, nem írásra: „Hah! Mily rezzenő pillanat! Előttem fekvék az egész Erdély. És bár eléggé érezhetőleg önthetném szóba, amit láttam. De, ha a tájfestés szóval és nem rajzolatban mindig sikertelen is, minthogy az efféle írások az iskolák szólása szerint, nem az idő, hanem az úr tárgyai: annak, amit mondok, ha leveleim megjelennek, lesz az a haszna, hogy segíthetik azoknak érzéseiket, kik e cikkelyt itt fogják olvasni.” KAZINCZY F., *Erdélyi Levelek*, in: *Kazinczy Ferenc művei I.*, szerk. SZAUDER M., Bp., 1979, 617.
- <sup>221</sup> KAZINCZY F.: 1827, 1340–1341.
- <sup>222</sup> A leírások színekben való gazdagsága nemcsak azzal a folyamattal szembesít bennünket, amelyben a nyelvújítás a színek megnevezésével bajlódik, hanem a metszetsorozatok kiadásában a színezett verziók megjelentetésének gyakorlatával. A Vág-völgy-sorozat példányai közül ilyen színezett pl. a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán fellelhető példány. Gf. 81. (SzMM) A példány felleléséhez nyújtott segítségért köszönettel tartozom Szentesi Editnek.
- <sup>223</sup> KAZINCZY F.: 1827, 1341.
- <sup>224</sup> KAZINCZY F.: 1827, 1341.
- <sup>225</sup> Vörös Imre a felvilágosodás kori magyar irodalom természetszemléletét kutatva az ún. fizikoteológia nyomait mutatja ki a tájleírás nyelvében. Ezekben a szövegekben a táj mint az isteni végtelen és oszthatatlan hordozója jelenik meg. Megalkotásukkor a szerzők igyekeznek a látható tér minden tartományát (ég, föld, növény állat) bemutatni, gyakran részletezik a fényhatásokat, a színárnyalatok gazdag játékát, hogy ezek által az anyagi világ határán álló jelenségek által a teremtett világ szépségét hangsúlyozzák. Ezt a technikát mutatja ki a szerző Kazinczy Gessner-fordításaiban is. Vö. VÖRÖS I., *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Bp., 1991.
- <sup>226</sup> KAZ. LEV. XX., 4925.
- <sup>227</sup> KAZ. LEV. XXIII., 5795.
- <sup>228</sup> SZABÓ P.: *Kazinczy portréesztétikája*, in: AH 1983, 280.
- <sup>229</sup> SINKÓ K.: AH, 1983, 271–272., ill. CSATKAI E., 1983, 44.
- <sup>230</sup> LAVATER, J. C.: *Physiognomie*, Leipzig, 1772, I. 7–8., 34–37.
- <sup>231</sup> LAVATER, J. C.: 1772, I. 36–72. A megfigyelés közbeni rajzoláshoz Lavater javasolja az árnyképkészítést, ennek kapcsán hívta fel a figyelmet Sinkó a kapcsolatra a Physiognomie és Kazinczy Árnyképgyűjteménye között. SINKÓ K., 1983, 272.
- <sup>232</sup> LAVATER, J. C.: 1772, I. 77., II. 25–28.
- <sup>233</sup> KAZ. LEV. X., 2475., XI., 2499., és: KAZ. LEV. XII., 3371.
- <sup>234</sup> KAZ. LEV. XI., 2499.
- <sup>235</sup> GARAS K.: *Kupeczky és kortársai*, Kiállítási katalógus, 1954, 19.

- 236 KAZINCZY F.: 1818, 108–109.
- 237 KAZ. LEV. XIX., 4442.
- 238 PAPP J.: *Művészeti ismeretek Gróf Sándor István (1750–1815) írásaiban*, Bp., 1992, 75–77.
- 239 TÍMÁR, Á.: 1989, 21–51.
- 240 SZILY K.: *A magyar nyelvújítás szótára I–II*, 1902, 1908.
- 241 SZILY 1902. TESz
- 242 KAZINCZY F.: 1789, 257–262.
- 243 KAZINCZY F.: *Munkáji IV.*, 1815, 417.
- 244 KAZINCZY F.: 1826, 981–983. erről: CSATKAI E.: 1983, 68.
- 245 CSATKAI E.: 1983, 68–69.
- 246 KAZINCZY F.: *Tövisek és virágok*, 1811, 46.
- 247 SZILY, K.: 1902, 160–163., GÁLDI, L., *A magyar szótáriródalom a felvilágosodás korában és a reformkorban*, Bp., 1957, 323.
- 248 SZILY K.: 1902, 161–163.
- 249 SZILY K.: 1902, 1908. GÁLDI, L., 1957, 319., TESz
- 250 Vö. MAROSI E.: 1973, 225.
- 251 CSATKAI E.: 1983, 66–67., KAZ. LEV. XIV 3157., [DÖBRENTEI G.], *A művész szóról egy jegyzés*, in: Erdélyi Múzeum, V, 182. A fogalom elkülönítése máshol Kazinczynál: KAZ. LEV. III., 743., (1808), XXII., 5496. (1818) A Künstler szót mindkét levélben az idealizálva alkotó művész értelmében használja, a Handwerkert pedig a természetet utánzó értelmiben.
- 252 BENKŐ L.: *Kazinczy Ferenc és kora a magyar nyelvtudomány történetében*, Bp., 1982, 32.
- 253 KAZINCZY F.: *Báróczy élete*, in: *Báróczy Sándor Minden Munkáji*, 1814, 8. köt., 27.
- 254 OSTERKAMP E.: 1991, 91–98.
- 255 OSTERKAMP E.: 1991, 94–95. Goethénél a fogalmak között primátust élvez az inventio és a rajz, ami részint a disegno – colore vita hagyományaira, részint a platonikus örökségre vezethető vissza, de arra a törekvésre is, amellyel a szemléző a műtárgyat a valósággal szembeállítja, hiszen a többi elem éppen e kettő közelítésére hivatott. Ugyanakkor Goethe eljut ahhoz a felismeréshez, hogy minden kép egyedi leíró tapasztalatot és ezáltal egyedi leírást igényel, ami logikusan a képleírás és a képkritika elhatárolásához vezet.
- OSTERKAMP E., 1991, 93., 99., 102.
- 256 B. P.: *A' Képirásról, ennek gyakorlásáról és betséről, Mit kell tudni, és mire kell vigyázni, hogy betsültesen egy Historicus Képiró?* In: Tudományos Gyűjtemény, 1819, II. köt. 58–74., B. P, A' *Tudományos Gyűjtemény 1819-dik Esztendei Ildik Kötetjéhez járuló bővítés, és folytatás a) különösen A' képfaragásnak és Képirásnak Rokonságok felől, összeszedett Gondolatbéli Vetélkedés*. In: Tudományos Gyűjtemény, 1921, X., 34–68., B.P. *Előadása a' Bétsi Képző-művész Akadémiában bevett tanítás módjának, és útmutatás, miképpen lehessen valaki jó Képző-művész?*, in: Tudományos Gyűjtemény, 1822, IX. köt., 59–85. A szerző azonosítása: VÁCZY J., 1906, 611., KAZ. LEV. XVI., 3745. alapján.
- 257 Jegyzetében: RITTERHAUSEN, *Vorlesungen, über bildende Künste, für Deutschland*, München, 1802
- 258 B. P: 1819, 69–70.
- 259 KAZ. LEV. XIX., 4458.
- 260 B. P: 1822, 78.
- 261 OSTERKAMP, E.: 1991, 86., 88–90. és LENZ, Ch., 1995, 343., 348.
- 262 KAZ. LEV. X. 2343.
- 263 Vö. ROHONYIZ.: *Aposztkantiánus tapasztalati helyzet és a költői beszédnek – A magyar nyelvújítás kora megközelítésének metatörténeti kereteihez*, in: *Literatura*, 1996/4., 464–465.
- 264 Pl. KAZINCZY F.: 1979, 68: *Kant és Homér; Erdélyi Levelek*, 633. KAZ. LEV. XIV, 173. o., FRIED I., 1989, 232–233.
- 265 THIENEMANN T.: *Német és magyar nyelvújító törekvések*, Bp., 1912, 45–48. BENKŐ L.: 1982, 18–25.
- 266 FRIED I.: 1996, 104–105.
- 267 GERGYE L.: 1998, 37.
- 268 Benkő Loránt arra hívja fel a figyelmet a nyelvújítással kapcsolatban, hogy a szókinccsnyarapításnál szélesebb perspektíváról kell beszélnünk, amely a nyelv és a nyelven kívüli tényezők kapcsolatát is érinti. BENKŐ L., 1982, 6.
- 269 Vö. OSTERKAMP, E.: 1991, 91–92.
- 270 Vö. PFOTENHAUER, H., 1995, 327–329.