

Tüskés Anna*

BAROKK? KLASSZICIZMUS? NEOKLASSZICIZMUS? KAZINCZY ÍZLÉSEI
– BÓDI Katalin. *Látásgyakorlatok: Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz*. Irodalomtörténeti füzetek 184. Budapest: Reciti Kiadó, 2021, 304 lap –

A monográfia fő célja Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek kapcsolatának beható vizsgálata a neoklasszicizmus összefüggésében, a vizuális antropológia módszereivel. Az első rész (*Látásgyakorlatok*) három fejezete a neoklasszicizmus fogalmi problémáit, Diderot és Winckelmann „látásgyakorlatát” és a képzőművészeti hagyományokhoz fűződő viszonyát elemzi. A második rész (*Kazinczy és a művészetek*) öt fejezete öt képzőművészeti témájú forráscsoportot – görögös epigrammák, folyóiratcikkek, Árkádia-pör és Iliász-pör szövegei, portrék – tanulmányoz a neoklasszicizmus látásmódja és hagyományfogalma alapján. Kazinczy képzőművészetekhez fűződő viszonyának jelentősége többek között abban áll, hogy az európai művészet minden korszaka felé nyitott volt, utazásai során igyekezett minél több magán- és közgyűjteményben őrzött régi és kortárs művet megismerni; ami tetszett neki, azt megörökítette írásaiban, és másolatot készíttetett róla. Lehetőségeihez mérten saját műgyűjteményt hozott létre, amelyben az eredeti alkotások mellett helyet kaptak a kedvenc festményeiről készült másolatok is. A barokk képzőművészet ugyan már nem volt divatos Kazinczy korában, de ő mégis ismerte számos itáliai és németalföldi barokk festő művét, és többhöz epigrammát írt. Öröndetes, hogy a Petőfi Irodalmi Múzeum *A Szép és a Jó: Kazinczy és a művészetek* című, 2009-ben rendezett kiállítását és annak katalógusát követően megszületett a téma első átfogó igényű feldolgozása. Recenziómban a kötet néhány művészettörténeti vonatkozását emelem ki és gondolom tovább.

Az első részben az első fejezet első alfejezetének festményelemzése ráhangolja az olvasót a témára: bemutatja Johann Zoffany német festőnek a brit királyné megrendelésére készített, a firenzei Uffizi nyolcszögletű Tribunáját ábrázoló 1777-es képét és a kép korabeli recepcióját. Zoffany festménye Bódi szerint jól illusztrálja a neoklasszicizmus 18. század végi gyakorlatát, amely „látható aktussá alakítja a régiség befogadását, a műalkotások megfigyelését, a belőlük eredő inspirációt és a művészetek autonómiájának megfogalmazását” (30). A képet a szerző a 18. századi angol festészet sajátos festményműfajába illeszti be, az úgynevezett „conversation piece”-ek közé. Zoffany képének van egy másik ikonográfiai kontextusa is, a műgyűjtőt gyűjteménye darabjai között ábrázoló képtípus, amely több évszázados hagyományra tekint vissza. Bódi említi ugyan a 17. századi németalföldi galériabelső-ábrázolásokat, de úgy véli,

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszékének adjunktusa.

hogy azokon a képek szemlélése dominál, az azokról való beszélgetés és a belőlük származó inspiráció helyett. Meglátásom szerint Zoffany képéhez érdekes párhuzam lehet például ifjabb David Teniers-nek a műgyűjtő Habsburg Lipót Vilmos főherceget brüsszeli galériájában ábrázoló, 1650 körüli, méretét tekintve is hasonló képsorozata (pl. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 739, 124 × 165 cm), melyen a falakon, az asztalon, a szekrény tetején és a padlón elhelyezett festmények és szobrok a beszélgetés tárgyát jelenítik meg, sőt egy esetben újabb festményt (vagy festménymásolatot) ihlető környezetet adnak: három csoportból kettő – az alakok gesztusaiból ítélve – a képekről és a grafikákról beszélget.¹ A Tribuna térszervezésének antik gyökerei mellett Bódi jelzi annak korabeli angliai közkedveltségét, a Zoffany festménye nyomán kibontakozó divat hatására ugyanis számos angol kastélyban *tribune*-t, azaz nyolcszögletű képgalériát alakítottak ki.

Fontos szakasza a könyvnek az első rész első fejezetének második alfejezete, amelyben a szerző a neoklasszicizmus fogalma irodalomtörténeti és művészettörténeti használatának összefoglalását adja, továbbá azt vizsgálja, miként jelenik meg a neoklasszicista jelző Kazinczy életművének értelmezéstörténetében, illetve miként segít ez a stílusfogalom a képzőművészeti tárgyú írások áttekintésében és rendszerezésében. A régiek formakincsét tanulmányozó, „Rómában tartózkodó angol, német, francia és itáliai művészek” (36) hatása mellett fontos kiemelni Ferenczy István szobrász munkásságát, aki hat évig tanult Canova, majd Thorvaldsen római műhelyében, és vázlatkönyvében több antik szobor rajzát, ládájában itáliai reneszánsz kisbronzszobrokat hozott haza, köztük a Leonardo da Vincinek tulajdonított lovasszobrot.²

E fejezet és részben ebből fakadóan az egész könyv fogalomhasználata némileg problematikus abból a szempontból, hogy a magyar irodalomtörténet és a magyar művészettörténet más-más korszakot jelöl a neoklasszicizmus fogalmával, s a szerző ezt nem veszi figyelembe. Míg az irodalomtörténetben neoklasszicizmuson a 18–19. század fordulójának az antik művészeti kánon felé orientálódását értjük, aminek a megfelelője a magyar művészettörténet-írásban a klasszicizmus kifejezés, addig a magyar művészettörténetben a neoklasszicizmus fogalmát – a nyugat-európai művészettörténeti hagyománytól eltérően – a 19. század második és a 20. század első felének klasszicizáló tendenciájára használjuk.

A második rész fejezetei közül művészettörténeti szempontból kiemelkedően fontos Kazinczy képzőművészeti alkotások ihlette epigrammáinak elemzése. Némelyik esetében egyértelműen azonosítható, mely festmény vagy szobor kapcsán írta Kazinczy a verset, másoknál ez csak feltételezhető. Ez utóbbiak közé tartozik Carlo Dolce bécsi Madonna-képéről írt költeménye (*Dolce' Madonnája*):

¹ Renate SCHREIBER, »ein galerie nach meinem humor« *Erzherzog Leopold Wilhelm* (Wien: Kunsthistorisches Museum, 2004), 102–105.

² KÁRPÁTI Zoltán, *Leonardo da Vinci és a budapesti Lovas: Egy attribúció rövid története, kiállítási katalógus* (Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2018).

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

A Dolce-képről a *Pályám emlékezetében* az 1803-as Belvedere-látogatásánál és később több levelében megjegyzi, hogy „a Belvederbe csak a Terézia halála után mene be, addig a császárné szobájában függé”, s Kazinczy másolatot készíttetett róla Joseph Rosa, a Belvedere első igazgatójának javaslata nyomán Grosschmidt Antal tarcali festővel. Ezt a képet Bódi Dolcénak a bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött *Mária gyermekkel* című festményével (Gemäldegalerie Inv. Nr. GG187) azonosítja feltételesen (120–122). Ez a kép azonban aligha lehetett Kazinczy versének tárgya, mert az csak 1792-ben került Firenzéből Bécsbe. A Belvedere Mechel-féle, 1783-as katalógusa egyetlen Dolce-művet közöl, egy lenvászatra festett *Mater Dolorosát*.³ Erre az ikonográfiára véleményem szerint sokkal inkább illik az epigramma gyermek Jézust egyáltalán nem említő ekphraszisa. Jelenleg Dolcétól két fára festett *Mater Dolorosa* van a múzeumban (Gemäldegalerie Inv. Nr. GG 209, GG 2191), amelyek szerepelnek a Belvedere 1796-os katalógusában, de az eltérő hordozójuk és méretük miatt nem azonosíthatók az 1783-as katalógus képével.⁴ Úgy tűnik, hogy a Kazinczy versének tárgyát képező festmény talán egy olyan *Mater Dolorosa* volt, ami elhagyta a gyűjteményt.

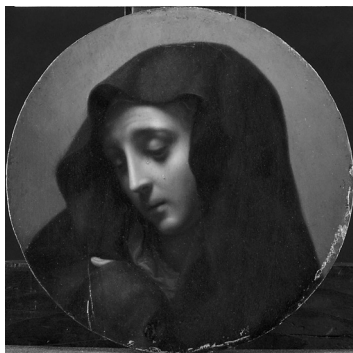
1. kép. Carlo Dolci: Madonna, Bécs, Kunsthistorisches Museum, GG 187.
2. kép. Carlo Dolci: Mater Dolorosa, Bécs, Kunsthistorisches Museum, GG 209.
3. kép. Carlo Dolci: Mater Dolorosa, Bécs, Kunsthistorisches Museum, GG 2191.



1. kép



2. kép



3. kép

³ Christian von MECHEL, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien* (Wien: Rudolf Gräfer älter, 1783), 48, 28. tétel.

⁴ *Gemälde der k. k. Gallerie. Erste Abtheilung: Italienische Schulen* (Wien: Matthias Andreas Schmidt, 1796), 136–137.

Ez csak egyetlen példa arra, hogy a téma interdiszciplinaritása miatt érdemes lenne irodalomtörténészeknek és művészettörténészeknek együtt vizsgálni Kazinczy képzőművészethez fűződő kapcsolatának témáját, hogy ezáltal az irodalomtörténeti eredmények összekapcsolódjanak a művészettörténetiekkel. A művésznevek helyesírásának pontosításától (Krakker helyesen: Kracker, Maulpertsch elfogadott írásmóddal: Maulbertsch) kezdve termékeny lehet egy ilyen együttműködés olyan kérdések megválaszolásáig, mint például: Mi volt Kazinczy szerepe Kracker emlékének fenntartásában?⁵ Miért nem felelt meg Oeser Kazinczy által rendelt festménye a megrendelő „róla támasztott remény”-ének (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, Festménygyűjtemény, ltsz. 76.6)?⁶ A Kazinczy által leírt, említett vagy őt megihlető alkotások milyen más korabeli irodalmi művekre hatottak?

Bódi Katalin nem tárgyalja a Kazinczy útleírásaiban előforduló képzőművészeti vonatkozásokat, noha azok is érdekes adalékokkal szolgálnak Kazinczy látásmódjához, kortárs festőkhöz és szobrászokhoz fűződő viszonyához, és a bemutatott műgyűjtemények akkori állapotához. Érdemes kiemelni ezek közül az 1828–1829-es pesti tartózkodása alatt meglátogatott műtermekben látott művekről adott leírásait.⁷ Schöfft József (1776–1851) műtermében például a pesti terézvárosi templom Avilai Szent Teréz-főoltárképét látta, és a szent égre emelt tekintetű fejét a korábban más összefüggésben említett Guido Reni stílusához hasonlította. A festők közül kiemelte a róla portrét készítő Thugut Bonifaz Heinrich munkásságát, akinek tehetségét a száz évvel korábban alkotott Ján Kupeckýéhoz mérte. Brunszvik Ferenc és felesége Heinrich-féle kettős portréját Guido Reni, Francesco Furini és Donát János testábrázolásmódjával vetette össze:

Ha csak egy körömnnyit nézünk is a' testen, látjuk hogy a' mit látunk, test, és nem egyéb; holott Guidó zöldes, Furíno kékes testet ada, a' mi Dónátunk pedig a' testszínbe mindég lakkot kevert, 's így carnatióját mindég elrontotta. Melegebb ecsetet mint a' Heinriché én nem ismerek, 's örök kevelységem hogy engem ő feste, Ferenczy faraga.

A pesti művészek közül még Richter Antal Fülöpöt és Szentpéteri József ötvöst emelte ki Kazinczy műterem-ábrázolásainak leírásában.

⁵ JÁVOR Anna, *Johann Lucas Kracker: Egy késő barokk festő Közép-Európában* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2004).

⁶ Ferenc MATITS, „Zur Würdigung der Kunst Adam Friedrich Oesers in der ungarischen und slowakischen Kunstgeschichtsschreibung”, in *Adam Friedrich Oeser 1717–1799: Beiträge des 3. Internationalen Wolkenburger Symposiums zur Kunst von 23. bis zum 25. Juni 2017 auf Schloss Wolkenburg*, 19–38 (Berlin: Lukas Verlag, 2019).

⁷ KAZINCZY Ferenc, *Magyarországi utak*, kiad. ORBÁN László (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 128.

A könyv három függeléke közül az első a *Hazai Tudósításokban* (1806–1808. I. félesztendő) és a *Hazai s Külföldi Tudósításokban* (1808. II. félesztendő – 1839) megjelent Kazinczy-közlemények bibliográfiáját, a második *A legényei gólyáknak az Árkádia-pör szövegei közé tartozó 1806-os szövegét*, a harmadik az Iliász-pör közleményeinek listáját tartalmazza. A könyv a borítón kívül mindössze négy képi illusztrációt közöl. Mivel a könyv témája alapvetően interdiszciplináris, hasznos lett volna a szöveges függelékeken kívül képmellékletet is közölni: a fejezetekben említett festmények és szobrok (például amelyek Kazinczy epigrammáit ihlették) akár csak kis méretű, fekete-fehér reprodukciójának közlése könnyebben követhetővé tette volna a gondolatmenetet – még akkor is, ha ezek nagy része az interneten jó minőségben elérhető.