

5. Michael Page, *The Darwin Before Darwin: Erasmus Darwin, Visionary Science, and Romantic Poetry*, *Papers on Language & Literature*, 2005/41.2, 146–169.
6. Janet Browne, *Botany for Gentlemen: Erasmus Darwin and 'The Loves of the Plants'*, *Isis*, 1989/80.4, 592–621.
7. Page, i. m.
8. Erasmus Darwin, *The Economy of Vegetation = The Botanic Garden*, Project Gutenberg, 2004, <http://www.gutenberg.org/ebooks/9612> (letöltés ideje: 2014. 03. 14.), 106–108.
9. Erasmus Darwin, *The Economy of Vegetation = The Botanic Garden*, Project Gutenberg, 2004, <http://www.gutenberg.org/ebooks/9612> (letöltés ideje: 2014. 03. 14.), 373–376.
10. Browne, i. m.
11. Erasmus Darwin, *The Loves of the Plants = The Botanic Garden*, Project Gutenberg, 2004, <http://www.gutenberg.org/ebooks/10671> (letöltés ideje: 2014. 03. 14.), 189–192.
12. Dahlia Porter, *Scientific Analogy and Literary Taxonomy in Darwin's Loves of the Plants*, *European Romantic Review*, 2007/18.2, 213–221.
13. Devin S. Griffiths, *The Intuitions of Analogy in Erasmus Darwin's Poetics*, *SEL*, 2011/51.3, 645–665.

BÓDI KATALIN

Portré – profil – avatar

AZ ARCKÉP FUNKCIÓI A 18. SZÁZADI KULTÚRÁBAN KAZINCZY FERENC PÉLDÁJÁN

Amikor Abafi Lajos 1884-ben kiadja a *Magyar Pantheon. Életrajzok és életrajzi jegyzetek* című kötetet, amelybe a Kazinczy-életmű legkülönbözőbb helyeiről (levelezés, folyóirat-közlemények, önéletrajzi feljegyzések stb.) származó „portrékat” gyűjti össze, az arcképhez a panteonizáció XIX. századi praxisát rendeli hozzá.¹ A nemzeti történelem és irodalom nagyjainak homogenizáló összegyűjtése elsősorban a gesztusban rejlő ünnepélyességet, a morális nagyságra való rámutatást és a kulturális emlékezet közösségi erejét teszi hangsúlyossá. Az Abafi-féle kötet ugyanis nekrológokat, életrajzokat, személyes visszaemlékezéseket, kötetbevezetőkből kiemelt írói portrékat, arcleírásokat egyaránt tartalmaz. Noha Kazinczytól egyáltalán nem volt idegen a panteonizáció gondolata, az életművében rendkívül gyakran előkerülő portré legfeljebb, ha metaforaként érthető, ami végeredményben csak elfedi radikális sokféleségét. Szintén közismert, hogy Kazinczy rendkívüli figyelemmel övezte a portré festészeti műfaját is, ami megintcsak nem független a panteonizációban rejlő öröklét gondolatától: a korabeli elképzelés szerint az adott személy képi ábrázolása az eszményítés gyakorlatával az emlékezés segítője lehet az utókor számára. Ráadásul a kép és a szöveg átjárására is számos példát mutat az életmű: a *Tövisek és virágok* íróportréiban barátai és ellenségei virtuális képekben kerülnek rögzítésre, ami a horatiusi *ut pictura poesis* elv gyakorlásának is ékes példája. Mindezen kontextusok azonban elsősorban Kazinczy irodalom-szervező tevékenységébe és esztétikai látásmódjába zárják be a portré funkcióját, és szükségképpen elfedik a portré XVIII. században élő gyakorlatának további vonatkozásait. Gondolatmenetemben arra teszek kísérletet, hogy a panteonizáció és az eszményítés gyakorlata mellett rámutassak arra, Kazinczy portréfogalmában

hogyan jelennek meg a XVIII. század tudásszerkezetének azok az elemei, amelyekre az irodalomtörténeti nézőpont már szükségképpen nem figyelmes a következő évszázadokban.

Nem lehet említés nélkül hagyni, hogy kultúránkban már jó ideje jelen van a képi (és a nyelvi) reprezentáció válságának gondolata, ami nem csupán a kép (és a nyelv) referencialitását övező kétellyel, hanem az optikai médiumok technicizálódásának történetével is szorosan összefügg. Erre az alaphelyzetre rakódik rá a 20. század második felétől, de hangsúlyosabban az ezredfordulótól a poszthumán kultúra képzete, amelyben a test határainak és státuszának nem egyszerűen a megkérdőjeleződése, hanem egyáltalán a fizikai test átértékelődése zajlik, többek között az ember – test – identitás kapcsolatainak válságát is játékba hozva.² Ebből a pozícióból visszatekinteni a 18. századi portré történetére nem csupán archeológusi kíváncsiság, hiszen egy pontosan körülhatárolható, történeti antropológiai perspektívából vehető szemügyre egy olyan korszak, amely a jelenünket meghatározó kétely előzményeinek hozzáférhetővé tételét is ígéri.

Három példám Kazinczy életművéből három olyan irodalmi határterületre irányítja a figyelmet, amelyek természetesen nem ismeretlenek a megjelölt időszak kutatásában, de gyakorlati hasznosításuk nincs elég hangsúllyal jelen a korabeli irodalmi szövegek (példának okáért: a portré) értelmezésében: elsőként a fiziognómia praxisára, majd médiatörténeti vonatkozásokra, végül pedig az esztétikai tapasztalat személyességére szeretnék rámutatni a portré műfaji komplexitásának megértéséhez.

(1.) A portré kettős mediális természete hosszú időn keresztül magától értetődő: a szövegeként és képként is létező műfaj funkcionálisan az identitás rögzítéséhez kapcsolódott. A 18. század végéig a portrék használói jellemzően hisznek szöveg és kép megkérdőjelezhetetlen szemiológiai teljesítményében, majd hogyanem metaforikus azonosságában. A fiziognómia tanának (ekkor már évszázadok óta tartó) népszerűsége pedig radikálisan meghatározza az arcvonások jelentéseit, s nemcsak az orvostudományi és filozófiai gondolkodásban van jelen, hanem hatással van a különféle műfajú szövegekben megjelenő portrék megírására is. A portré ez idő tájt nyilvánvalóan az identitás rögzítője, felmutatója és elbeszélője. Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente* (1775–1778) című munkája végeredményben a betetőzése annak a folyamatnak, amelynek gyökerei az antik filozófiára (és orvoslásra) nyúlnak vissza: szimbolikusan az Arisztotelésznek tulajdonított *Physiognomicára*, amely szoros kapcsolatot tételez fel test (vagyis az ember látható külseje) és lélek (vagyis az ember elvileg nem látható tulajdonságai), illetve emberi és állati tulajdonságok között. A fiziognómia – például a nedvkörtan és az asztrológia elmélete és gyakorlata mellett – a tudományos diskurzusban a reneszánsztól kezdődően rendkívül hangsúlyos, aligha mérhető fel pontosan azoknak az értekezéseknek a mennyisége, amelyek az embert a hasonlóság különféle alakzatai mentén vállalkoznak leírni.³ Lavater munkájának rendkívüli popularitása és közvetlen hatása az irodalmi szövegekre (nevezetesen a XVIII. század végétől a XIX. század végéig a regényekben egyre terjedelmesebbé váló arc- és testleírásokra), illetve hatása az irodalomra egészen a XIX. század végéig több gondolkodói tézis összjátékával magyarázható. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a „Lavater-

jelenségben” sajátos sűrűsödését látjuk a korszakot meghatározó tudományos és populáris diskurzusoknak. Bizonyosan lényeges utalni az ez idő tájt széles körben tapasztalható szekularizációra, ami nem független az olvasó emberek (köztük egyre nagyobb arányban a nők) létszámának növekedésétől, az érzékeny olvasás jelenségétől, illetve ezzel együtt a tudományos gondolkodás fejlődésétől. Mindez sajátosan hat a vallásos gyakorlat egyéni mintázataira: Németországban és Svájcban Leibniz tanainak hatására alakul ki egy olyan vallási szemlélet, amelyben kiemelkedő szerepet kap Krisztus emberi karaktere, az ember mint Isten képmása és tökéletes teremtménye, valamint a természet csodáiban való gyönyörködés a természetfeletti és a misztikus világ dimenzióinak háttérbe szorításával, pontosabban újraértésével. S ami talán a legfontosabb a portré kettős mediális természete szempontjából: Lavater *Fiziognómiája* nem érthető meg a korszak esztétikai gondolkodásától függetlenül. A természet és a művészet kapcsolata, a művészi gyakorlat meghatározhatósága, az ízlés problémája, az esztétikai tapasztalat egyéni folyamata, a képzelet és az érzelmek szerepe, a szépség definiálhatóságának gyötrő kérdése a XVIII. század folyamán a teoretizáló gondolkodók, az alkotók és a befogadók közös diskurzusai. Lavater munkájának népszerűségét a metszetek is erősítik, a korszak legkiemelkedőbb metszőit tudja megnyerni kötetei illusztrálására, ám a gyönyörködtetésen és az olvasás segítésén felül mindebben jelen van a szöveg és a kép viszonyának problémája. Az arc mint kép olvasásában, ahogyan arra Kocziszky Éva tanulmánya⁴ rámutat, többek között a logocentrikus gondolkodás kritikája fogalmazódik meg, amellyel szemben a képi ábrázolás „olvasása”, denotálása mindenekelőtt érzéki, nyelv előtti folyamat. Második lépésben történik meg csak a kép, a vizuális tapasztalat nyelvvé alakítása, a képi jelek nyelvi jelekké transzformálása, ami által a képben és a szövegben rögzített portré metaforikusan azonossá válhat.

Kazinczynak a portrék iránti figyelmében sokkal inkább a Tytler által „Lavaterian physiognomical climate”-nek⁵ nevezett jelenség tapasztalható meg, semmint a módszeres Lavater-olvasás, levelezésében és önéletírásaiban is csak elvétve bukkan fel a svájci lelkész neve. Amikor azonban megemlíti, hajszálpontosan alkalmazza a fiziognómiai téziseket: „Szirmay Mihálynak igazsága volt, midőn nekem Beregszászon azt beszéllé 1800. Aug. hogy Engel és Szmethanovics úgy néznek ki mint testvérek. Lavaternek igaza lehet, mert E. és Szm. lélekben is hasonlítanak; mind a’ kettő felette heves és tiszta fő, mind a’ kettő fősvény.”⁶

(2.) A portré képi és szövegben elbeszélt formája érthető a médiumok sajátos vetélkedéseként is, aminek nemcsak a Kocziszky Évától fentebb idézett szemiológiai vonatkozásai lehetnek lényegesek, hanem a vizuális és a textuális forma esztétikai tapasztalatában meglévő különbségek problémája is. A XVIII. század végi irodalom, de általánosságban a korabeli tudásforma tanulmányozásában ma már megkerülhetetlen a látás fiziológiájának és az optikai médiumoknak a vizsgálata is, éppen a klasszicista mimézisgyakorlattal való kapcsolatuk miatt. Szöveg és metszet relációinak megfigyelése egyszerre fontos a könyv- és a sajtótörténet, a gazdaságtörténet és az olvasásszociológia szempontjából, amelyek belátásait szükségképpen kell összekapcsolni a poétikai vizsgálatokkal.

Amikor Kazinczy saját portréírási gyakorlatát tematizálja, szöveges portréit funkcionálisan ekvivalensnek ítéli a metszetekkel, ugyanakkor a két legendás hírű, ki-

rályi megrendeléseket is teljesítő metsző, Bernard Picart és Daniel Chodowiecki nevének említésével a metszetkészítés anyagi vonzatait is világosan megmutatja: „Én a' portrékat 's costümekeket apróságos gondokkal festem-ki, 's meglehet hogy ezek által némelly Olvasómat elűnasztom; de nekem épen ezek az apróságos vonások látszanak leginkább érdeklőknek, midőn a' nem láthatott emberek felől vagy on szó. 'S mi teszi külömben azt, hogy midőn nevezetes ember' szemléléséhez van módunk, látni óhajtjuk azt, ha vele beszédbe nem eredhetünk is? 'S minthogy a' mult idők' magyar costümjeit a' maradék nem látja majd a' szerént rezeekben, mint a' XIV. Lajos' korabeli Párizsiakat a' Picartéi 's a' Chodowiczkyéin a' nagy Király' korabeli Berlínieket; ezek az én vonásaim poltolékül lehetnek e' részben a' később nyomoknál.”⁷ A szövegben megalkotott portré eszerint tehát helyettesítheti a hiányzó képet, azzal együtt is, hogy Kazinczy számára a szövegkiadási gyakorlatában rendkívül fontos volt a metszetek felhasználása, amelyek illusztrációként is értelmezhetők, de megjelenik bennük a – Kocziszky Éva által is észlelt – szöveg-gel való vetélkedés is.

Leginkább közismert példája a metszet ilyen jellegű használatának az 1813-as Dayka-kiadás, amelynek belső címlapján a Daykáról készített metszett arckép látható, majd a kötet bevezetőjében Kazinczy hosszasan leírja a fiatal költővel való találkozás emlékének felidézésével annak arcát, végül ehhez hozzákapcsolja Dayka verseit az általa elvégzett javításokkal. Metszetben és szövegben rögzített portré, illetve a költői életmű egymás mellé helyezésében természetesen megjelenik a párbeszéd, az egymás illusztrálásának lehetősége, végeredményben azonban a mediális sokféleségből megszülető szemiotikai különbségek maradnak hangsúlyosak. A portrék elkészítése végül sokkal inkább Kazinczy jelentősadó tevékenységét, semmint Dayka Gábor arcmását teszik láthatóvá,⁸ s mindazonáltal arra is rámutatnak, hogy a képként és a szöveggént megalkotott portré feladata az adott személy társadalmi reprezentációjában is megjelölhető.

(3.) Minden fentebbi példában jelen van a Kazinczynál megjelenő portréknak az a karaktere, hogy az arckép sosem független létrehozójától és/vagy szemlélőjétől, az arckép mindig színre viszi azt a perspektívát, ahonnan szemügyre veszik és létrehozzák. Hogy ez nem csak egy szükségképpen odaértett jellegzetessége a portréknak, azért magától értetődő, mert Kazinczynál az adott (szövegben megalkotott) portré rendszerint rögzíti a szemlélődő személyes jelenlétét, megindultságát, érzelmeit, vagyis akár egy winckelmanninak is nevezhető autoptikus tapasztalatot. Angelo Soliman portréjában a fekete testet és a fekete test felkavaró hatását egyszerre viszi színre az emlékezés folyamata: „Megnyitván az ajtót meglátom a' Szerecsent, turbánosan, Orientális ruhában: Lieber Kazinczy! monda, Ihr Geschenk war mir sehr willkommen, und ich komme Ihnen für die Achtung, die Sie gegen mich dadurch bewiesen und für den köstlichen Trank, zu danken, 's akkor jobb tenyerét felém fordítván, nekem jó, 's megcsókol. Csókja nem borzasztott-el; eggy tisztelt embert érzettem szívemre szorúlni, 's szemem a' Szerecsent nem látta: de tenyere bőrének megpillantása egészen elborzasztott. – A' legmodestusabb, legszentebb simplicitású Öreg volt.”⁹ Az esztétikai tapasztalat érzékisége és személyessége azért lehet különösen fontos a portrék vizsgálatának tárgyában, mert az élmény rögzítésében egyúttal a szemlélődő/megalkotó portréja is létrejön.

A portré szemlélésének folyamatában kibontakozó érzelmi tapasztalat a lírai nyelv sűrítésében válik különösen hatásossá az első változatában 1811-ben megírt Kazinczy-sonettben. *Az ő képe* című vers sorai („Ez Ó! ez Ó! kiáltom, s' csókomat / A' képnek hányom részegült hevembe”) sajátosan rögzítik a portré funkcióját: a képtárgy úgy lép a kedves személyének helyébe, hogy a portréalany láthatósága csupán a rámutatásban létezik, ellenben a portré szemlélője láthatóvá válik az érzelmi cselekvésben – mint a portré befogadásának sajátosan autentikus formájában. A kedvest helyettesítő kép egyszerre ölelhető test és kultikus tárgy, amely köré a vers lezárásában a nap „súgárival körülte gloriát von”. A kép szemlélőjének rajongása és a befogadás folyamatának fizikai tünetei Kazinczynak az úgynevezett „görög értelemben vett” epigrammáiban is jelen vannak, amely szövegek meghatározó része egy-egy festmény vagy szobor szemlélésének alaphelyzetére íródott.

A fentebbi példák, amelyek sokszorosan bővíthetők, azt mutatják, hogy a Kazinczy-életműben a portré nehéz definiálhatósága, de lenyűgözően sokféle diszkurzív és mediális karaktere egy olyan vezérmetafora lehet, amely segíthet eligazodni a taxonomikus elrendezésnek ellenálló szövegek között, s amelyek intratextuális összefüggései aligha tekinthetők át a perspektívák szigorú rögzítése nélkül. A portrékat hozzáférhetővé tevő nyelv vizsgálata pedig a XVIII. század végének tudásszerkezete szempontjából rendkívül lényeges, hiszen a portrék létrehozásában, elbeszélésében, szemlélésben maga a látásmód is hozzáférhetőnek tűnik, ami a korszak irodalmi, képzőművészeti, esztétikai, történeti antropológiai (fiziognómiai) diskurzusait is képes talán egy pillanatra egyetlen pontban rögzíteni.

JEGYZETEK

Jelen tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával jött létre.

1. A panteonizáció gyakorlatáról bővebben lásd Porkoláb Tibor, „*Nagyjaink pantheonja épül*”: közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékbeszéd, Bp., Anonymus, 2005, *Panteonizáció és vizuális reprezentáció* című fejezet.

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

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

4. Kocziszky Éva, *Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, Vulgo, 2003/2, online: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/KUTATAS/Kocziszky/ARC6.htm>.

5. Tytler, i. m., 6.

6. Kazinczy Ferenc, *Pályám emlékezete*, kritikai kiadás, s. a. r. Orbán László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 290., *Az én naplóm, Kelt: 1812. márc.–ápr. Tartam: 1801–1804*.

7. Uo., 436., *Az én életem, Kelt: 1816. Tartam: 1759–1781*.

8. A Dayka-portré részletes elemzéseit lásd: Hász-Fehér Katalin, *Tanulmányfejek: Kazinczy Dayka-portréjének és Berzsenyi-kanonizációjának párbuzamai* = *Klasszikus-magyar-irodalom-történet: Tanulmányok*, szerk. Labádi Gergely és Dajkó Pál, Szeged, 2003. 33–73., Szűcs Zoltán Gábor, *Ad eum qui de tenebris te protulit*: *Kazinczy 1813-as Dayka-kiadásának helye Dayka Gábor értelmezéstörténetében* = *Nympholeptusok: test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, Bp., L'Harmattan, 2003, 66–103.

9. Kazinczy, *Pályám emlékezete*, i. m., 67., *Angelo Soliman, Kelt: 1801 után. Tartam: 1786–1796*.