

BÓDI KATALIN

Petőfi Sándor és a hiteles kép

In memoriam Hans Belting (1935–2023)

Bevezetés

A 'hiteles kép' szókapcsolat azt feltételezi, hogy az ábrázolt dolog és az ábrázolás között a lehető legszorosabb a hasonlóság, a kép a tárgyat valóban felismerhető módon, hitelesen ábrázolja. Mindez a portré szempontjából különösen fontos, hiszen az arckép identitásunk alapjaként is működik, biztosítja személyünk azonosíthatóságát és személyiségünk egyfajta folytonosságát. Ezt akkor is naivan állítjuk, ha tisztában vagyunk azzal, hogy kép és valóság, portré és portréalany között nem lehetséges azonosítást feltételezni, illetve azt is tudjuk, hogy adott médium és a hozzá kapcsolódó technika (festmény, rajz, fénykép stb.) eleve meghatározza az ábrázolás lehetőségeit. Hans Belting szerint a hiteles képről való gondolkodásunkat a kereszténység képekhez való történeti viszonya ma is alapvetően befolyásolja. Mivel az isteni világ az érzéki tapasztalatok útján hozzáférhetetlen, a keresztény egyházak hol képek útján, hol képtilalommal, a képzeletbe zárt képekre redukálva irányították a hívők gyakorlatát, de a képekhez való viszonyt eleve korlátozta az írás mint a legelvontabb jel hatalma.¹ Krisztus arcának megismerhetősége lényegi kérdésévé vált a keresztény felekezetek történetének, amelyben igazolhatónak vélték az Istenfiú kettős, isteni és emberi természetét, szépségében a teremtés tökéletességét, egyúttal pedig testének valóságosságát. A hagyomány szerint a Veronika kendőjén megjelenő lenyomat az a *vera icon*, azaz igaz képmás, amely hiteles képét adja Krisztus arcának. Belting szerint éppen innen érthető meg a hiteles kép paradoxona, hiszen olyan jelenséget helyettesít, amelyet valóságosnak tartunk.² Mindazonáltal az emberekről készített portrékban nem létezésük bizonyosságát keressük, hanem sokkal inkább a személyiség megismerésének lehetőségét, a fiziognómia történetileg változó jelentőségével a háttérben.

Rózsa György a *Petőfi képmásai* című, 1951-es ikonográfiai tanulmányában a 'hiteles kép' utóbbi, azonosító és megismerő jelentését használja, és a költő arcának, külsejének tanulmányozhatóságát összességében elengedhetetlennek tartja Petőfi életművének megértése szempontjából:

Petőfi hiteles képeinek összegyűjtésével és arcvonásainak rekonstruálásával sokan foglalkoztak. De az eddigi feldolgozások egyikéről sem lehet el-

¹ Hans BELTING, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2009, 9–10.

² *Uo.*, 16. Lásd még *uo.*, 61–63.

mondani, hogy tökéletes. A kutatók egyoldalúan közelítettek a kérdéshez. Vagy csak személyes ismeretségük alapján, vagy saját gyűjteményükből kiindulva, vagy pedig a tőlük felfedezett képek kiválóságának bebizonyítása céljából foglalkoztak a Petőfi-ábrázolásokkal. Ma, amikor Petőfi megismerésének és megértésének minden akadálya megsemmisült, szükség van a lehetőleg teljes és pontos Petőfi-ikonográfiára, amely a legutolsó feldolgozás óta előkerült anyagot is felöleli. A költőről alkotott képünk teljességéhez az is hozzátartozik, hogy életének és műveinek ismerete mellett pontos fogalmunk legyen külső megjelenéséről is.³

Petőfi Sándor képi ábrázolásainak története alapvető kérdéseket vet fel a hiteles kép fogalma szempontjából, ugyanis életében és a halála utáni évtizedekben is számos képi ábrázolás készült a költőről, amelyek jellemzően portrék, illetve kisebb számban életképek. Az utókor számára köztudott, hogy arcképét egy dagerrotípiára is rögzítette az 1840-es években – de a keletkezés pontos ideje és körülményei máig bizonytalanok, ahogyan a dagerrotípiára státusza is változik a kultusz történetében. A felvétel azonban csak 1868-ban került elő Szendrey Júlia hagyatékából, vagyis a szabadságharc levereése utáni ábrázolások mindenekelőtt a festészeti hagyományra, illetve az emlékezés személyes gyakorlatára alapoztak. Különleges a helyzet: éppen a nemzeti romantika eminens költőjének történetében bukkan fel a művészi és a technikai arckép mediális vetélkedése és rajtuk keresztül a hiteles kép problémája. Tanulmányomban Petőfi képi ábrázolásainak a hiteles kép fogalmához való változó viszonyát tekintem át a Petőfi-kultusz 19. századi és 20. század eleji történetében.

Dagerrotípiára: technológia és retorika

A Petőfi-dagerrotípiára [1. kép]⁴ akkor készül, amikor még nagyon friss Daguerre találmánya: François Arago fizikus 1839. január 9-én jelenti be az eljárást a Francia Tudományos Akadémián, és egyúttal felajánlja az államnak megvételre. A dagerrotípiára technológiája 1839. augusztus 19-től válik mindenki számára szabadon alkalmazhatóvá. Bár az új képrögzítési módszer viszonylag gyorsan terjed Európában, így Magyarországon is, a portrékészítés hagyományos művészeti módszerei még hosszú ideig megmaradnak. A régi és az új médium viszonyának történetéhez érdemes néhány közismert példát feleleveníteni annak érzékeltetéséhez, hogy a művészi és a technikai kép milyen szoros kapcsolatban volt, és mennyire egymásra volt utalva ebben az időszakban – akkor is, ha ma már ezeket a jelenségeket elsősorban az „egyidejű

³ RÓZSA György, *Petőfi képmásai: Ikonográfiai tanulmány*, Irodalomtörténet, 1951/2, 207.

⁴ A tanulmány végén található képmellékletben a képek elhelyezését színes vagy fekete-fehér mivoltuk, méretük, valamint álló vagy fekvő jellegük határozta meg, ezért a tanulmány szövegben a képek jelölésének a sorrendje eltér a képmelléklet lineáris számozásától.

egyidejűtlenségek” körébe soroljuk. A Pesti Műegylet első kiállításán, 1840-ben már dagerrotípiákat is bemutattak a képzőművészeti alkotások mellett, majd 1841-ben Marastoni Jakab (az első magyar festőiskola alapítója, 1846) kortársak arcképét ábrázoló dagerrotípiái is kiállításra kerültek.⁵ Még évtizedekkel későbbi példák is említhetők, igaz, már nem a dagerrotípiák, hanem a fotográfia elterjedésének időszakából. Az impresszionisták első kiállítását Nadar fényképeszeti műtermében tartották 1874-ben Párizsban. A fotográfus, aki festőnek tanult, és karikatúráiról is ismert volt, számos olyan felvételt készített a korabeli francia művészekről, festőkről és írókról (Charles Baudelaire, Sarah Bernhardt, Gustave Courbet, George Sand stb.), amelyek a kulturális emlékezet részévé váltak. Barabás Miklós gróf Nádasdy Ferencné Zichy Ilona egészalakos portréját 1877-ben, az asszony halála után négy évvel készítette el az özvegy megbízásából, aki szeretett felesége fotográfiáját adta át a festőnek a festmény előkészületeihez. A kép terébe helyezett asztalkán a gyászruhás nőalak mellett három gyermeke egy képkeretbe helyezett fotográfián látható, vagyis egy fényképről készített festményre Barabás fényképet fest olajfestékkel.⁶

Mivel a Petőfi-dagerrotípiák 1868 utáni recepciójában (amint arra a későbbiekben részletesebben kitérek) középponti jelentőségű a hiteles kép problémája, érdemes számot vetni a dagerrotípiáról szóló diskurzus metaforikájával az 1830-as évek végéről, amelyben megjelenik ugyan a bizonyító, megismerést ígérő teljesítménynek gondolata, emellett azonban a szakrális nyelvhasználat is jellemzi. Jules Janin 1839-ben, a *L'Artiste* januári számában⁷ közöl a dagerrotípiáról egy ismertető cikket, abban a hónapban tehát, amikor Daguerre találmányát Arago a francia akadémián ismertette – ennek fordítása nagyon hamar hozzáférhető a pesti lapokban. Először a Pesther Tageblatt közli németül februárban,⁸ majd az Athenaeum két márciusi lapszáma *Daguerre' fényképei* címmel.⁹ Ez utóbbival egy időben egy kolozsvári lap, a Nemzeti Társalkodó is közöl egy fordítást Janin cikkéről.¹⁰ A cikk felütésében Janin „hihetetlennek” és „bámulatosnak” nevezi Daguerre találmányát, majd kiemeli, hogy

⁵ FARKAS Zsuzsa, *Festő-fényképészek 1840–1880*, Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005, 19.

⁶ A festmény jelenleg a nádasdladányi Nádasdy-kastélyban látható.

⁷ Jules JANIN, *Daguerotype*, *L'Artiste*, 1839. 2^e série, tome 2., janvier, 145–148.

⁸ A Pesther Tageblatt először az 1839. február 5-i 31. lapszámban tesz közzé egy híradást *Daguerre's Entdeckung* (Daguerre felfedezése) címmel (260.), majd a február 20-i 44. lapszámban (367–369.) és a február 21-i 45. lapszámban (375–378.) közli Jules Janin cikkét, a szerzőre és a *L'Artiste* folyóiratra is hivatkozva, *Jules Janin Über Daguerre's Lichtbilder* címmel. A cikk azonban nem tartalmazza a teljes francia szöveg fordítását: az a szakasz hiányzik a német anyagból, amely magyarul majd az Athenaeum második közleményében olvasható (március 10. 20. sz. 309–312. – ezt lásd lentebb).

⁹ *Daguerre' fényképei*, Athenaeum, 19. sz., 1839. március 7., 290–296; 20. sz., március 10., 309–312. A dagerrotípiáról szóló diskurzus 1839-es magyar nyelvű recepcióját FARKAS Zsuzsa foglalja össze: *A fénykép fogadtatása Magyarországon: Az első év története*, Aetas, 2017/4, 155–174. A magyar nyelvű sajtóban az első rövid hír a Hasznos Multságokban jelenik meg (1839. I. félév, 10. sz., február 2., 36.) *A fény hatásának állandósítása* címmel, a következő forrásra hivatkozva: „Az Allgemeine Zeitung 21 száma rendkívüli melléklete szerint (Paris télhó 15ke)”.

¹⁰ Nemzeti Társalkodó, 1839. március 7., 10. sz., 78–80.; 11. sz., március 14., 86–88.

eredetileg festőnek tanult, „de ezen művészet sem elégíté ki, ’s valamit akart feltalálni, mi a’ festészetet túlhaladja”,¹¹ ez vezette el őt diorámák készítéséhez, majd kutatásainak köszönhetően a dagerrotípiához. A tudományos felfedezés egzakt leírását azonnal a művészeti reprezentációhoz való hasonlítás (annak felülmúlása), majd a csodával határosság hangsúlyozása követi:

Annyi bizonyos, hogy Daguerre az állhatatosság és szellemi erő, és vizsgálatok’ végtelen sora által következő eredményre jutott: van neki némi fekete máza, e’ mázat szétosztja valamely lap felett. A’ lap kitétetik a’ napvilágnak, ’s mihelyt valamely árny e’ lapra esik – föld vagy ég, vagy folyó víz, cathedrál melly fellegekbe vész el, vagy egy kő, egy porszem – mind e’ dolog nagy és kicsiny – ’s a’ nappal szemközt mind kicsiny – azonnal beevődik ezen camera obscurába, melly e’ benyomást megtartja. Soha a’ legnagyobb művészek’ rajza sem teremte hasonlóbbat. Ha az egész csodálatra méltó, részletei ismét végtelenek. Gondoljuk meg, hogy maga a’ nap az, melly egy egészen új mesterség’ mindenható segédévé lön ’s e’ hihetlen [sic!] munkát végrehajtja.¹²

Így vezeti át a vallásos világmagyarázat misztikumába a leírást: „A’ csoda egy pillanatban történik, gyorsan mint a’ gondolat, sebesen mint a’ napsugár, melly ott a’ kopasz hegyre vagy alig nyílt virágra esik. A’ szentírásban egy szép hely jön elő: »Monda isten: legyen világosság! ’s lön világosság.«¹³ Kiemeli ugyanakkor a kép nézőjének szerepét is, akinek az alaphelyzete a hívő emberéhez hasonlítható: „Azonban elszánás kell reá, hogy Daguerre’ fényképeit higyük, mert semmi emberi kéz nem rajzolhatna úgy, mint a’ nap rajzol, semmi emberi tekintet nem hathatna olly magasan a’ fény’ hullámiba, a’ sötétség’ mélyeibe.”¹⁴ A leírásban végig érvényes az ember alkotta ábrázolás szembefordítása a technikaival, amely ebben a viszonyrendszerben az emberen túlit, vagyis a csodásat jelenti. Egy újabb hasonlat már ismert és alkalmazott optikai médiumokhoz közelítve próbálja felfoghatóvá tenni a dagerrotípiát lényegét, amely így páratlanul hű, rögzített tükörképként jellemezhető:

Ismeretes a’ camera obscura. Ebben a’ külső tárgyak hasonlíthatlan [sic!] hűséggel adatnak vissza. De a’ camera obscura nem maga által teremt; az nem kép, az csak tükör, mellyben semmi sem marad meg. Képzeljétek már, hogy e’ tükör mind azon tárgyak’ benyomását megtartja, mellyek benne visszaverődnek – ’s csaknem teljes eszmétek lehet a’ Daguerretypról.”¹⁵

¹¹ Athenaeum, 1839/19, 289.

¹² *Uo.*, 292.

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*, 293.

¹⁵ *Uo.*, 294.

Farkas Zsuzsa fényképészettörténeti tanulmánya meggyőzően mutatja be, hogy a korabeli folyóiratok 1839 folyamán – a fent említett első ismertetőkön túl – folyamatosan nyomon követik az új találmányt, a nyugati sajtó közleményeit is figyelve. Ezeknek a cikkeknek az áttekintése után egy összefoglaló táblázatban közli, hogy 1840 és 1849 között összesen 540 hír jelent meg a dagerrotípiáról.¹⁶ A számok azt mutatják, hogy erősen foglalkoztatta a sajtót a technikai képalkotás, vagyis szinte bizonyosak lehetünk abban, hogy Petőfi számára sem lehetett ismeretlen a dagerrotípiáról zajló diskurzus. Arról nincs közvetlen adatunk, hogy mikor készült, és Petőfi miként gondolkodott a róla készített technikai képről. Mivel halála után közel két évtizeddel kerül elő a dagerrotípia, érdemes megvizsgálni, hogy a költő képi ábrázolásainak történetében milyen szerepe van ez utóbbinak, illetve miként jelenik meg a hiteles kép fogalma a Petőfi-ikonográfiában 1849, majd 1868 után.

A Petőfi-dagerrotípia (újra)felfedezése

Az ezredfordulón Szentmártoni Szabó Géza kutatásai irányították újra a figyelmet a Petőfi-dagerrotípiára: míg a hagyomány szerint a kép Szendrey Júlia számára készült 1847-ben jegyajándékként, Szentmártoni Szabó Egressy Gábornak, Petőfi színész barátjának tulajdonítja a kép elkészítését 1845-ben.¹⁷ Az új technikát Egressy feltételezhetően a színészi pózok, gesztusok és mimika gyakorlására alkalmazhatta, vagyis eszerint Petőfi számára is egyfajta színészi gyakorlatként lehetett értelmezhető a felvétel elkészítésének folyamata. A dagerrotípia lappangását azzal tartja magyarázhatónak, hogy a hiú Petőfinak csalódást okozhatott a felvétel, amely nem volt retusálható, és a megszokott, idealizált portrékkal szemben ijesztő pontossággal mutathatta meg az arcát, ezért a költő elrejtette a dagerrotípiát: így az sem tudható, hogy arról Szendrey Júliának tudomása volt-e Petőfi eltűnése előtt. Szentmártoni Szabó a színész fiának, Egressy Ákosnak a visszaemlékezéseire is támaszkodik, aki a költő szavait idézi a dagerrotípiáról: „Petőfit is rávette [ti. Egressy Gábor] egyetlen egyszer a pózra; de többször nem állt kötélnek. Teljességgel nem szerette magát képmásoltatni. »Utálom a bálványt, a valónak hazug mását; aki szeret: megőriz lelki szemeivel – hangoztatta sokszor.«¹⁸ Ha egy pillanatra felfüggesztjük a vallomás hitelességének kérdését, és csak tartalmával foglalkozunk, éppen a hiteles kép teológiai problémáját ismerhetjük fel benne. A képben eszerint a hamis és tiltott bálvány, illetve a hit által

¹⁶ FARKAS, 173.

¹⁷ SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Feltevések a Petőfit ábrázoló dagerrotípiáról*, Irodalomismeret, 1998/1–2, 96–103; SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, „Tükör által homályosan”: *Petőfi dagerrotíp arcképe*, Beszélő, 1999/3, 113–118. Ugyanezzel a címmel, de némileg kiegészítve az írás megjelent még: *Studia Caroliensia*, 2000/2, 69–77.

¹⁸ Idézi SZALISZNYÓ Lilla, *A Petőfi-dagerrotípia és az Egressy család: a szakirodalmi hagyomány és a források*, Irodalomismeret, 2018/4, 43.

a képzeletben őrzött *vera icon* kettőssége és ellentéte rajzolódik ki: ugyanakkor Petőfinek ezt az elutasító gesztusát aláássa az a számos idealizált portré, amely még a költő életében született, a tudatos imázsépítés részeként. Egressy Ákos megjegyzésében a „képmásoltatni” kifejezés értelmezése sem tét nélküli, hiszen mintha a dagerrotip technikában rejlő valóság pontos, hiteles visszaadására utalna. Szalisznyó Lilla viszont arra figyelmeztet 2018-ban megjelent tanulmányában, hogy bár egyértelműen nem cáfolható, de filológiailag nem bizonyítható Egressy szerzősége, ugyanis az csak fia, Egressy Ákos 1906-os és 1909-es visszaemlékezéseire támaszkodik. Szalisznyó bemutatja a dagerrotípiát 1870-es évekbeli recepcióját is, azt, hogy miként viszonyulnak Petőfi ismerői a képmáshoz: a sajtóban megjelent ismertetőkből és véleményekben jellemzően hangot kap a hiteles kép problémája, vagyis annak kérdése, hogyan viszonyul a technikailag létrehozott kép a még élő kortársainak emlékezetében őrzött képekhez, valamint a költő életében és halála után készült festményekhez, rajzokhoz.

A továbbiakban a Petőfi halála után megjelenő ábrázolásokat, elsősorban a metszeteket és olajképeket vizsgálom (kiegészítve és bővítve Szalisznyó áttekintését a saját szempontjaimmal), illetve a dagerrotípiáról való gondolkodást az 1868-as előkerülése után, és ezzel összefüggésben a művészi ábrázolásokra gyakorolt hatását a 19. század utolsó évtizedeiben. Nem stílustörténeti szempontból elemzem az ábrázolásokat, hanem elsősorban a képekről zajló diskurzust és a hiteles kép fogalmáról való gondolkodást állítom középpontba, s emellett kiemelten figyelek az ábrázolások mediális közegére, valamint az ikonográfiai megoldások értelmezésére. Azért alkalmazok időrendi szempontokat, hogy látható legyen, miként kezdenek el hatni egymásra a különböző technikával készített ábrázolások, milyen változó szerepe van a sokszorosításnak vagy éppen a hagyományos képalkotó eljárásoknak Petőfi ábrázolástörténetében.

Megismerékényszer és apoteózis

A Petőfi halála utáni képzőművészeti alkotások leegyszerűsítve kétféle típusba sorolhatók: az egyik a zsánerkép tág műfajába, a másik pedig a keresztény ikonográfiába illeszkedik. 1868-at követően a dagerrotípiáról körüli diskurzus, ezzel együtt pedig a hiteles képről való vita is megélénkül, ráadásul megjelenik a technikai kép hatása is az ábrázolásokra.

A szabadságharc leverése után az első meghatározó és hamar közismertté váló ábrázolást Orlai Petrics Soma készítette a költőről *Petőfi Debrecenben 1844-ben* címmel a Pesti Műegylet 1857-es kiállítására [8. kép]. Az olajfestmény végeredményben követi a Petőfi életében Orlai Petrics által már alkalmazott zsánerkép ikonográfiai alapötletét, vagyis a költőidentitást a hétköznapi helyzetben felmutató életképet, amely életrajzi eseményhez, sőt, az 1857-ben kiállított festmény esetében konkrét

költeményhez kapcsolja az ábrázolást.¹⁹ Owaimer Oliver elemzése azt hangsúlyozza, hogy nemcsak a keresztény ikonográfia szublimáló ereje vagy a történelmi festészet monumentalitása, hanem az úgynevezett eszményítő hétköznapiság, illetve a betegség és szegénységgel szembeszegülő és onnan felemelő költészet mint üzenet is a romantikus költő emlékezetét és kultuszát erősíti.²⁰ Owaimer elemzésének egyik fontos szempontja a kép sajtó- és gazdaságtörténeti vizsgálata, amely jelen tanulmány számára azért lényeges, mert a kutatás azt is bemutatja, hogy a festmény reprodukciója a Hölgyfutár című folyóirat előfizetési kampányában jutalomképként jutott el a prenumeránsokhoz. Ezt megelőzően már tizenhat magyarországi városba kiküldték a műlapokat, így szélesebb közönség is megismerhette az ábrázolást, végül pedig magát a festményt is kisorsolták.²¹

Petőfi testét a mártíromsággá magasztosuló halálban először ábrázolja a Lotz Károly–Marastoni József-féle *Petőfi halála* című litográfia, amely Az Ország Tükre című lap 1863. április 20-i lapszámában (12. sz.) közzétett műlapként jelent meg, az életrajzot és a kötetet egyesítő kommentárral: „Petőfi halála. (Műlapunkhoz). Ott essem el én, A harcz mezején... PETŐFI SÁNDOR. A sors ez egyetlen kívánságát vajmi hamar teljesít!”²² [7. kép] E. Csorba Csilla Petőfi apoteózisaként²³ értelmezi azokat az ábrázolásokat (köztük a Lotz–Marastoni-féle litográfiát), amelyek a költő haldokló vagy halott testét – a keresztény ikonográfia *imago pietatis* hagyományának felidézésével – egyfajta nemzeti pietáként láttatják. Az alakok azonosítása is egyszerű: „A keresztől levett, holt Krisztus ábrázolásaira emlékeztető főalak Petőfi vonásait viseli arcán, a mellette őrködő Génusz-angyal törött lanttal, babérággal a kezében visszafojtott, érzelemmentes.”²⁴ Ha továbbfűzzük a kettős azonosíthatóságot (Krisztus–Petőfi), akkor a halál géniuszának nőalakja, szintén sajátos kettősségben, Patrona Hungariaéként, azaz Magyarországot védő Szűz Máriaként is értelmezhető. Az ikonográfiai megoldás közismertsége és egyszerű megfejtethetősége, valamint az allegória által biztosított többféle, mégis egységbe rendeződő interpretációja miatt egy-

¹⁹ A Petőfi halála után készült zsánerképek közül kiemelhető még Orlai Petrics Soma kisméretű képe, a *Petőfi a szüleinél (Egy estém otthon)* (1850-es évek, olaj, karton, 16 x 18 cm, Esztergom, Keresztény Múzeum) [10. kép], továbbá Munkácsy Mihály festménye, a *Petőfi búcsúja a szülői háztól* (1866, olaj, vászon, nincs több adat) [11. kép]. Ez utóbbi festményt Bécsben készített litográfia formájában terjesztették (metsző: Theodor Breitwieser), valamint megjelent a Pesti Napló *Petőfi Album*ában is (1908). Az 1850–60-as évek Petőfi-ábrázolásaihoz lásd még KESERÜ Katalin, *A Petőfi-arckép változásai: Adalékok romantikus művészetünk korszakolásához*, Ars Hungarica, 1987/1–2, 59–64.

²⁰ OWAIMER Oliver, *Egy Petőfi-ábrázolás a Bach-korszakban: Orlai Petrich Soma: Petőfi Debrecenben 1844-ben (1857)*, Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 37. sz., 2022, 95.

²¹ *Uo.*, 85–86.

²² *Petőfi halála. (Műlapunkhoz.)*, Az Ország Tükre, 1863. április 20., 12. sz., 140.

https://epa.oszk.hu/02900/02992/00042/pdf/EPA02992_orzag_tukre_1863_12.pdf (Letöltés ideje: 2023. december 6. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

²³ E. CSORBA Csilla, *A költészet apoteózisa = Az irodalom ünnepei: Kultusztörténeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2009, 38–39.

²⁴ *Uo.*

értelmű a metszet kapcsolata a mintegy tíz évvel korábban elkészült alkotással, Orlai Petrics Soma *A Mohácsnál elesett II. Lajos király testének feltalálása* [12. kép] című grandiózus vásznával. Keserü Katalin hangsúlyozza, hogy Orlai Petrics történelmi festményén Krisztus depozíciója mindenekelőtt a történelmi esemény szakralizálását szolgálja azáltal, ahogy a vallásos ikonográfia megoldásait világi jelentésekkel tölti fel, nevezetesen a nemzethalál víziójával.²⁵ A festmény 1850–1851-ben készült Münchenben, és mielőtt a Debreceni Református Kollégium gyűjteményébe került 1852-ben, előbb Münchenben, majd a pesti Műegylet 1851-es tárlatán állították ki. Kétségtelen, hogy mivel a kép eleve az allegorikus jelentésadás lehetőségével él (Krisztus keresztről való levételének és siratásának formai megoldását alkalmazza, tágabban az áldozattétel jelentését is mozgósítja, mindezt egy történelmi eseményre alkalmazva, amelynek megint csak allegorikus jelentése van a nemzethalál vonatkozásában), további más jelentéseket, nevezetesen a szabadságharc tragédiáját és Petőfi halálát mégiscsak aktualizálhatja. Így nem lehetetlen, hogy a Lotz–Marastoni-féle ábrázolás – Petőfi kiterített testével és az allegorikus nőalakkal – inspirálódhatott Orlai festményéből, vagy csak egyszerűen azonos analógiával jött létre az allegóriák gomolygásában. Lényeges azonban ismét hangsúlyozni, hogy Petőfi alakjának szakralizálására vizuális formában közvetlenül ezzel az 1863-as sajtóközléssel, a Lotz-féle ábrázolással találhatjuk meg az első példát. Tehát nem rögtön a szabadságharc leverése után alakul ki az emlékeztetgyakorlatban Petőfi áldozatának képi reprezentációja. A sokszorosításnak köszönhetően ráadásul ez a kép is széles körben ismertté válik.

A dagerrotípia híre és első sokszorosított ábrázolása 1869. január 3-án, a Vasárnapi Ujság az évi első számában, a címloldalon jelenik meg, Petőfi Sándor illusztrált életrajzi cikkében. A kép felirata a következő: „Egy 1847-diki daguerotyp kép után”²⁶ [3. kép] A névtelen cikkíró a következőképpen elemzi a közleményben található képeket:

E korból való, körülbelül, mind a négy arczkép, melyet olvasóink lapunkban ma vesznek. Legrégibb a Petőfié, mely egy eddig ismeretlenül lappangott 1846/7 körüli daguerotyp kép után van legjelesb művészeink egyike által visszaadva, s mely összes eddigi arczképeitől nevezetesen elüt, de legalább első forrásból van véve s így a leghitelesebb. A második a Júliáé, azon korból, midőn Petőfi nejévé jön. A két öreg arczképe Orlai Petrics Soma eredeti rajzai után készült.²⁷

²⁵ KESERÜ Katalin, *Mohácsról szól-e a Mohács-kép 1848/49 után? = A magyar emlékezhelyek kutatásának elméleti és módszertani alapjai*, szerk. S. VARGA Pál, SZÁRAZ Orsolya, TAKÁCS Miklós, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 276, 282.

²⁶ Vasárnapi Ujság, 1869. január 3., 1. sz., 1. <https://epa.oszk.hu/00000/00030/00774/pdf/00774.pdf>

²⁷ *Uo.*, 2. A dagerrotípia után készült metszet Pollák Zsigmond munkája Rózsa György tanulmánya szerint: RÓZSA, 213.

A dagerrotípiát előkerülésének pontos dátumáról nem tesz említést a cikk, csak annyit jelez, hogy „eddig ismeretlenül lappangott”, ugyanakkor lényeges, hogy hangsúlyozza az arc eltérését a korábbi ábrázolásoktól, amelyet az „első forrásból” való származása tesz hitelessé. Az „első forrás” itt minden bizonnyal az arc valódiságára utal, amelyet a technikai kép egyfajta közvetlen lenyomataként képes megragadni, így portréalany és képi reprezentáció között létrejön egy illuzórikus azonosság. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy az arckép teljesen eltér attól, amelyet ma a dagerrotípiához kapcsolunk, egyedül a fejtartás emlékeztethet a közismert portréra. A cikk, amint a fentebbi idézet is mutatja, további három portrét közöl, a szülőkét Orlai Petrics rajza nyomán (aki a család rokonaként biztosítékát jelenti a hű ábrázolásnak), Szendrey Júlia esetében viszont nem tesz említést alkotóról: összességében mégis létrehozta tehát a hitelesnek nevezett Petőfi-portréval az immár szintén hitelesnek tekinthető családi panteont.

A dagerrotípiát következő közlésére a sajtóban 1874. augusztus 16-án kerül sor a Magyarország és a Nagyvilág című lapban, szintén a címlapon.²⁸ [4. kép] Jól látható, hogy a metszet valamivel közelebb van a ma ismert dagerrotípiaképhez, az alak öltözetében és felsőtestének oldalra fordulásában, ugyanakkor egészen biztos, hogy itt nem székfoglalásra támaszkodás látható, mint a későbbi rekonstrukcióban. Mintha az alak könyveket szorítana a hóna alá, és az elől látható kar nem a másik kart, hanem valamilyen meghatározhatatlan, pontosan nem is kidolgozott tárgyat, esetleg ruhadarabot fogna. A képillusztrációhoz kapcsolódó cikk itt már bővebben reflektál a dagerrotípiát előkerülésének eseményére, a hiteles ábrázolás gondolata mellett a leírásban azonban megjelenik a másolatok és a médiumváltások sorának lejegyzése, amely nyilvánvalóvá teszi az eredetihez való hozzáférés lehetetlenségét:

Rajzunk egy egykorú daguerreotyp kép után készült; az eredeti daguerreotyp-et P. Julia hagyatékában Gyulai Pál fedezte föl, erről készített Székely Bertalan festész hazánkfia nagy gonddal s az eredeti kép homályossága miatt nem kis fáradsággal hű rajzot, melynek Haschke ur által rajzolt másolatát a hírneves lipcsei metsző, Neumann metszette lapunk számára. Az elhunytak ismerői, így az alább következő cikkben Berecz Károly író-társunk, Petőfi jó barátja is, tanúskodnak mellette, hogy e rajz valamennyi közt leghívebben visszatükrözi Petőfi vonásait.²⁹

Berecz Károly, mint egyfajta szemtanú, a visszaemlékezéseiben a következőképpen nyilatkozik az arcképről – minden bizonnyal a lapban közölt másolatról:

²⁸ Magyarország és a Nagyvilág, 1874. augusztus 16., 33. sz., 401.

https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarorszagEsANagyvilag_1874_2/?pg=70&layout=r

²⁹ [N. N.], *Petőfi*, Magyarország és a Nagyvilág, 1874. augusztus 16., 33. sz., 402.

A jelen arczkép, mely nevének hátrahagyott holmia közt találtatott, s mely eredetiben a negyvenes évek elején készült primitív daguerreotyp – reám, megvallom, megdöbbenő hatást tőn, mintha a nyomtalan és eltűnt a maga őseredeti alakjában lépett volna elélem, jeltelen sírjából, – e bánatosan lehajtott fő szemlélésével, e szemek tekintetével, melyben egész lelke van kifejezve – nem győztem betelni. Igen, ez ő, az az egyenes, férfias, magasan szárnyaló, az étellel kemény harczot vívott, de meg nem tört, bánatos költői lélek, mely csudaszép termékeivel az egész világot elárasztotta. Órákig el tudnám nézni e képet, mely e mythoszi alakot, a maga eredeti minőségében mintegy elélem varázsolja; nincs ezen semmi hízelgő vonás, semmi idealizálás, de igaz, mint ő maga volt; az a tüskés³⁰ haj, ügyetlenül álló ruha, de homlokán s szemeiben azon kifejezés hű visszatüközésével, mely az élő arczán, költői génuszának harsány hirdetője volt.”³¹

Berecz képleírásában alapvető a saját esztétikai tapasztalatának dramatizálása, a döbbenet megfogalmazása, és összekapcsolása a transzcendens élménnyel: mintha Petőfi a sírjából kelt volna ki, de mítoszi alakként. Szintén lényeges, hogy Berecz az arcon, a szemben és a tekintetben Petőfi lelkét és költő génuszát látja megjelenni egy nagyon egyszerű metonímia – és fiziognómiai közhely – dinamizálásával.³²

A dagerrotípa ezekkel a sajtóközlésekkel tehát széles körben ismertté válik, a két reprodukciót látva azonban inkább azt érdemes hangsúlyozni, hogy elsősorban létezése, előkerülése kap nyilvánosságot. Madarász Viktor *Petőfi halála (Hazám)* [13. kép] című festménye 1875-ben készül el, és a hiteles képpel szemben az apoteózis,

³⁰ Szalisznyó Lilla a hajra vonatkozó „tüskés” jelző miatt azt felételezi, hogy Berecz egy másik reprodukciót látott (SZALISZNYÓ, 40.): itt azonban inkább arról lehet szó, hogy a jelző jelentése az erős, keményszálú hajra is vonatkozhat. Ezt erősíti, hogy Berecz az idézett rész fölötti bekezdésben, Barabás Miklós 1845-ös ábrázolásán is tüskésnek írja le Petőfi haját: „Az első, melyet Vahot Imre adott ki, még leginkább élethű, tüskés haja, sovány arcza legalább el van találva, de egész alakjának merevsége mellett akár egy delinquentst látnál, kinek kezei hátra vannak kötve.” BEREZ Károly, *Petőfi: Visszaemlékezések*, Magyarország és a Nagyvilág, 1874. augusztus 16., 33. sz., 402–405, itt: 404. https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarországEsANagyvilág_1874_2/?pg=74&layout=r

³¹ *Uo.*, 404.

³² Az újságcikkben a dagerrotípa mérlegelését megelőzően is megjelenik Petőfi alakjának, arcának leírása a személyes találkozások emlékeinek felidézésével, amelyben a küllem és a tüskés természet szoros kapcsolatban van, vagyis a fiziognómiai szemlélet már itt meghatározó – ráadásul ez az első leírás is elvezet költészet és személyiség azonosításához és a zseni (ön)reprezentációjához: „Borzas haját még jobban felborzolva, fejét két tenyerébe fektetve s merőn reám bámult. [...] Nem hiába nevezte magát a »természet vadvirágá«-nak, de magaviseletében, modorában csakugyan oly vad, tüskés és kerges volt ekkor, hogy a hozzá közeledni akaró visszariadt tőle. Mintha ez érintkezésektől saját eredeti egyéniségét féltette volna, melyet a maga természetességében akart s fel is birt tartani. Egyenes volt mint a nyilveszsző s hajthatatlan mint az aczél. És ily jellemmel a mi nyájas, illemes, alakoskodó, kétszínűségekkel s hazugságokkal saturált társadalmunkban csak folytonos összeütközésre adott volna alkalmat. Nem alkalmazkodott senkihez, szívességet nem fogadott el senkitől; általában [sic!] függetlenségét, eredeti egyéniségét minden áron meg akarta őrizni.” *Uo.*, 402.

illetve a mitizálás gesztusaival él: jól látható tehát, hogy ennek a két stratégiának az egyidejű jelenléte a Petőfi-ábrázolások történetében ez idő tájt jellegzetes. Az alkotás felmérhetetlenül népszerűvé válását az olajnyomatokban való terjesztés eredményezte, arról azonban egyelőre nincs adatom, hogy a festmény az elkészülése után közvetlenül szerepelt-e nyilvános kiállításon. Megjelent a Gracza György-féle *Az 1848/49-iki magyar szabadságharcz története* című ötkötetes sorozat utolsó kötetében,³³ továbbá az 1898-ban kiadott albumban, az *Ezernyolcszáznegyvenyolcz – Az 1848/49-iki magyar szabadságharcz története képekben* című sorozat harmadik kötetében, ahol a Lotz–Marastoni-féle metszet és Madarász festménye egymás után szerepel.³⁴ Madarász festménye minden bizonnyal amiatt válik giccsé, mert közvetlenül érthető üzeneteket közvetít leegyszerűsítő képi megoldásokkal, azaz könnyen befogadható és nehezen elválasztható esztétikai-etikai jelentésekkel.

A Koszoru 1879. évi első lapszámában megjelenik a Petőfi-dagerrotípija egy újabb reprodukciója [5. kép], amelyet Klösz György készített. Ehhez kapcsolódik Kertbeny Károly reflexiója *Petőfi arcképeiről* címmel, aki 1844 és 1846 között volt kapcsolatban a költővel Pesten: Kertbeny szerepe tehát hasonló a fentebb idézett Berecz Károlyéhoz, mindkettejük tanúságot tesz a hiteles kép mellett, amely viszont a két lapban eltérően néz ki. A Koszoruban Kertbeny Károly öt olyan képzőművészeti ábrázolás elemzése után tér át a dagerrotípiára, amelyek Petőfi életében készültek. Elsőként a természet mint művészet megfeleltetéséből indul ki, és a dagerrotípija retusálhatatlanságához a hiteles ábrázolást kapcsolja, amely szerinte értékeesebb, mint a fotográfia „hamis” ábrázolásmódja:

Csak egy művész van, ki nem igyekszik érvényesíteni saját fölfogásmódját, ki nem változtatja át, nem szépíti az eléje állított tárgyat s ez – a természet. [...] nem szokott és nem tud hazudni sohasem [a dagerrotípija]. Ezüst lapján kérlelhetetlen szigorúsággal tükrözteti vissza a lemásolandó tárgyat, míg testvérművészete: a photographia már megtanult hízelegni.³⁵

Kertbeny ismerteti az olvasókkal a dagerrotípija vándorlásának történetét, amely Petőfi Zoltántól annak halála után (1870. november 5.) Beliczay Imréhez került, „s

³³ GRACZA György, *Az 1848/49-iki magyar szabadságharcz története*, Budapest, Lampel Róbert, 1894–1898, V, 475.

³⁴ *Ezernyolcszáznegyvenyolcz – Az 1848/49-iki magyar szabadságharcz története képekben*, szerk. JÓKAI Mór, BRÓDY Sándor, RÁKOSI Viktor, Budapest, Révai Testvérek, III, 1898.
<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/SzabadsagharcTortenete-SzabadsagharcTortenete-194849-es-szabadsagharc-tortenete-2-2/ezernyolcszaznegyvenyolcz-az-184849-iki-magyar-szabadsagharc-tortenete-kepekben-4570/kepek-harmadik-resz-4C2B/>

³⁵ KERTBENY Károly, *Petőfi arcképeiről*, Koszoru, 1879/1, 18. A kép a címlap belső oldalán található, Kertbeny írása a lapszám harmadik közleménye.
https://adt.arcanum.com/en/view/MTA_PetofiTarsasagLapjaKoszoru_1879_1/?pg=15&layout=1

másolatai az irói és művészi körökben csakhamar elterjedtek.³⁶ Berecz Károlyhoz hasonlóan ő is lejegyzí, milyen megrendítő élmény volt Petőfit újra látni a technikai képnek köszönhetően: „Midőn három év előtt egy ily másolat hozzám is eljutott, hangosan felkiáltottam: »Ez azon Petőfi, ki évtizedek óta él emlékezetemben; ez azon tekintet, mely a látszólag közönséges arcnak jelentőséget tudott kölcsönözni!«³⁷ A dagerrotípiák készülésének idejét kutatva megállapítja, hogy a felvétel nem Petőfi Csokonai-korszakában készült, vagyis egy mentális képként rögzült, utólagosan idealizált jelenséghez méri a technikai képet:

A ki a Petőfiről készült daguerreotypia másolatát csak futólagosan is figyelmére méltatja, rögtön meggyőződhetik, hogy az nem az 1848-diki Petőfit, a nagynevű nemzeti költőt s az utcán magasra emelt fővel, kardosan járó népszónokot ábrázolja. De nem ábrázolhatja őt Pestre érkezésének idejében sem, mert a fiatal költő ekkor sokkal feltűnőbbben, vagy ha tetszik: vidékiesebben öltözködött, mint az e képen látható. Prémcs Csokonai-dolmányáról, ólom gombos mellényéről s magyar csizmáiról olvashattunk eleget régibb és újabb életíróinál.³⁸

Mindez amiatt lényeges, mert Klösz György felvétele egyrészt egy olyan Petőfit ábrázol, amely rögzül az utókor köztudatában, vagyis az általa retusált kép foglalja el a kulturális emlékezetben a dagerrotípián már nem látható képet, másrészt pedig nem sokkal később ugyanezt a képet bírálja Petőfi István és Jókai Mór a sajtóban. A Hon 1879. szeptember 2-i lapszámában, a *Petőfi arczképéről* szóló közleményben Petőfi öccse összefoglalja a dagerrotípiák 1868 utáni történetét, amely végeredményben nem más, mint a kép elmosódásának és a rekonstruálására tett kétségbeesett próbálkozásoknak a története. Majd egyrészt bírálja a Koszoruban megjelent Klösz-féle retusálást, világossá téve, hogy a dagerrotípián rögzített kép lényegében már eltűnt, másrészt pedig hangsúlyozza, hogy Jókai festőként és Petőfi barátjaként egészen biztosan hitelesen volt képes kijavítani Klösz munkáját, hiszen „lelki szemei” Petőfit a halála után is látták:

A kép annyira el volt mosódva, hogy azon csak egy görbült alaknak mintegy árnya látszott; az arcz vonásai a legmerészebb képzelő tehetséggel sem voltak kivetők [sic!]. Tehát nem áll az, hogy a kép ép állapotban volt. Székely Bertalan úr – ha jól emlékszem ő volt, – magához vette a képet, ha talán valamiképp azt lemásolhatná. Valószínűleg nem boldogult vállalatával[,] a képet Gyulai urnak visszaadta, – Gyulai úrtól pedig Zoltán öcsém kezeihez jutott, ki azt

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo., 20–21.

1870-ben dr. Beliczay urnak adhatta. Azonban akadt, – minthogy most mindenre akad vállalkozó szellem ki a nagy közönség jóhiszeműségére számítván – elmosódott képről – akár hú, akár nem az – egy képet készített s azt világgá is bocsátá. Ezen a réven mutatta be az új Petőfi képet a »Koszorú« is. Sokan vannak még ma is élők – kik bátyámat személyesen ismerték s még sem akad senki, ki a sok kép író valamelyikének kezét vissza tartaná, midőn a Petőfi arczképének előállításán kontárkodik. [...] Egyet csodálok, s ez az, hogy Jókai Mór, ki nem csak költő, de festő is, – és a ki az egyedüli a ma élők között, ki bátyám szeme közé legtöbbit nézett, ki őt látta lelkesült, indulatos és nyugodt lelki állapotban, ki őt emlékezetből is leghívebben tudná festeni, az említett daguerreotyp képen igazítván – azt helyesnek ítélte. [...] Régen volt ez, az igaz, a daguerreotyp kép is elmosódott, de Jókai lelki szemei elől nem mosódhatott el annak arcza, ki oly közel állott hozzá, kiről oly gyakran megemlékszik.³⁹

Jókai Mór ezt követő véleménye szintén világosan kimondja, hogy a Koszoruban közölt retusált dagerrotípiá hamis képet mutat, és kiemeli, amire Petőfi István utal: ő maga a Klösz-féle képet pontosította, amelyet a fotográfus újra kiadott. Jókainak azonban, részben az emlékezet bizonytalanságával, részben pedig a fantáziájából kellett dolgoznia, hiszen, amint megjegyzi, a kép készülésekor korszakában nem találkozott Petőfivel, ugyanis a kép a költő Csokonai-korszakában készült. A Koszoruban Kertbeny Károly ennek éppen az ellenkezőjét állította, vagyis hogy a dagerrotípiá Petőfinak nem a Csokonai-korszakában készült. Jókai megjegyzéseiben szintén lényeges a festmények által hordozott Petőfi-kép hitelességének kiemelése:

Az a daguerreotypról másolt arczképe Petőfi Sándornak, ami a »Koszorú«-ban megjelent s amit Petőfi István, kedves barátom, megtagad, csakugyan semmit sem hasonlít a költőhöz. Hanem ez nem ugyanaz, amit Klösz most kiadott. Ugyanarról az elmosódott üveglapról van ugyan lemásolva, de új retouchírozással, amihez én is hozzájárultam, ahogy tudtam, emlékezet után. Az az üvegnegatív, amit valaki spongyiával lemosott, csak a fej felső részét mutatja meglehetősen tisztán, az a homlok, a felálló hajviselet, a hegybetörő szemöldök, a satyrszerű fülek egészen Petőfi Sándoré, hanem a száj már elmosódott, s az álon azt sem lehet kivenni, volt e szakálla, vagy borotválva volt? Ezt nekem emlékezet után annyival nehezebb volt helyrehoznom, mert én Petőfit abban a korszakban, amikor ez a daguerreotyp keletkezett, egyszer sem láttam. Ez az ő Csokonai viseletének korszaka. Mutatja a rojtos nyakravaló, mely világosan kivehető ez üveglapon, holott én Petőfit soha nyakravalóval

³⁹ PETŐFI István, *Petőfi arczképének kérdése*, A Hon, 1879. szeptember 2., reggeli kiadás, oldalszám nélkül. https://adt.arcanum.com/hu/view/AHon_1879_09/?pg=2&layout=1

nem láttam, mindig szélesen kihajtott inggallért viselt. Azt a lehajtott fejű, Schiller positurájú Petőfit sem láttam soha, hanem a daguerreotypen olyan, s az alak valóban az övé, így ez a másolat egy becses ereklye, de többre nem tarthat igényt. Petőfi Sándornak vannak jó arcképei; ilyen az Orlay Samu által festett életnagyságú képe 1849-ből, de legjobb marad a Barabás által kőrerajzolt s a »Pesti Divatlap« mellett megjelent hátrahagyott kezű arcképe: ez a megszólalásig hű, nem kell jobbat keresni nála.⁴⁰

Jókai a fentebbi gondolatmenetében arról is szól, hogy Klösz György tehát külön kiadta a Jókai által korrigált képet [**6. kép**], amelyet megvizsgálva viszont nem igazán érzékelhető radikális különbség. Egy azonban bizonyos, a dagerrotípiát által rögzített Petőfi-képről mind a mai napig így, a Klösz-féle retusált változatban gondolkodunk. Rózsa György elemzése, bár kompakt történetet vázol fel Klösz munkájáról, világossá teszi, hogy ekkor már az alig kivehető képet mutató dagerrotípiáról készült retusált fényképek, és az ezekről készült újabb fényképek mediális terében zajlik a Petőfi-arckép konstruálása:

1874-től kezdve dr. Beliczay Imre katonaeorvosnak, Petőfi Zoltán barátjának neve szerepel a daguerreotípiával együtt. Beliczay a becses ereklyét halála után a Nemzeti Múzeumnak akarta adni, de addig is igyekezett fényképek útján terjeszteni. 1877-ben Beszédes esztergomi fényképésszel és Országgh Antallal csináltatott róla felvételt, sőt ő maga is lefényképezte. Mivel azonban ezekkel a képekkel nem volt megelégedve, Klösz Györgynek adta át, aki a felvételt Beliczay távollétében készítette el. Így nem lehet tudni, hogy a daguerreotípiát vagy egy reprodukcióját fényképezte-e le. A Klösz-féle fénykép retusálását azonban Jókai is megerősíti. De kiderül ez akkor is, ha a daguerreotípiának Klösz-féle fényképét a most előkerült régi, jól sikerült fényképpel – valószínűleg a fent említett próbálkozások egyikével – összevetjük. Mivel a daguerreotípiát ma már nagyon elhalványodott, ez a régi fénykép, amely még akkor készült a daguerreotípiáról, mikor jó állapotban volt, számít a leghitelesebb Petőfi-képnek.⁴¹

Rózsa azonban minden bizonnyal téved, amikor „jó állapotúnak” említi a dagerrotípiát: a mostoha körülmények között tartott, tulajdonostól tulajdonosra, illetve különböző képkészítők (festők, metszők, fotografusok) között vándorló tárgy valószínűleg már előkerülésekor sem mutatott jól látható arcképet.

Mindenesetre a médiumváltások nehezen követhető láncolatában végül elkészül Benczúr Gyula festménye a dagerrotípiát Klösz által rekonstruált képéről 1909-ben,

⁴⁰ JÓKAI MÓR, [szerkesztői megjegyzés], *uo.*

⁴¹ RÓZSA, 209.

amelyet a Petőfi-háznak ajándékoz, immár világosan a kultusz terébe helyezve a dagerrotípiához kötött arcot [9. kép]. A portré bal oldalán látható felirat, a költő vezetékneve nyomtatott betűkkel az ikonokról ismert kép-szöveg kapcsolatot is felidézheti: nemcsak az azonosítás, hanem az írás hatalma tárgyában. A Vasárnapi Ujságban ekkor újra a címlapon szerepel a költő arcképe a Benczúr-féle portré reprodukciójával. A hozzá kapcsolódó ismertetőben ismételten szerepet kap a hiteles kép iránti éhség – eszerint a hiteles kép a költő személyiségének és költészetének megismerése, felmutatása és annak egyetlen lehetősége:

A mi érzésünk szerint ily módon sikerült olyan arczképet festenie, amely hívebben, megbízhatóbban, jellemzőbben adja vissza a költő arcját, a valamennyiünknek kedveset, mint akármelyik az eddig ismert arczképek közül. Minket különösen a szem sötét, erős gondolatokat és érzéseket tükröző tekintete ragad meg a valószerűség hatásával, csakugyan így nézhetett az a férfi, aki egész lényével élte azt az eszmét és érzést, amely lelkébe belevette magát, akiben elvont eszmék, mint: szabadság, haza, barátság, eleven életté váltak, a ki dalolta az életet és élte a dalt. Mindnyájan vontunk le a magunk számára valamiféle képet a költőről költeményei olvastakor, s Benczúr festménye ehhez a képhez hasonlít, jobban, mint akármelyik az eddigiek közül.⁴²

Mégsem tekinthető kizárólagosnak a dagerrotípián nyomán készült újradolgozásoknak a hiteles ábrázolásként történő elfogadása. Benedek Marcell arról ír 1940-ben, hogy Madarász Viktor kultikussá vált festményének költőképe azért hitelesebb a dagerrotípiánál, mert az egyszerű emberek képzeletében élő Petőfivel azonos:

De azért nem tartom fontosnak, hogy éppen ez az arc menjen át a köztudatba. Petőfi nem azoknak akart írni, akik finom árnyalatokra, lelki mélységekre vadásznak verseiben, arcképében is ezeket kutatják. A „szürös-gubás emberekre” gondolt ő, akiknek földes szobájában ezerszámra találhatjuk meg a „Petőfi halála” című olajnyomatot. (Nemrég egy pestkörnyéki sváb faluban, egy kis ház külső falán láttam ennek az olajnyomatnak kézzel festett, primitív másolatát. Német név volt aláírva, nyilván egy helybeli, művészlelkű szobafestő neve.) Ebben a sokezer olajnyomatban is ott van valami Petőfi igazi arcából. Ha jól, ha rosszul, de azt a Petőfit ábrázolja, aki az egyszerű emberek lelkében éli tovább halhatatlan életét. A testi halhatatlanságnak talán legdicsőségesebb formája ez a sok, sok rossz olajnyomat.⁴³

⁴² S. A., *Petőfi Sándor új arcképe: Benczúr Gyula festménye*, Vasárnapi Ujság, 1909. március 14., 11. sz., 205–206. https://adt.arcanum.com/hu/view/VasarnapiUjsag_1909/?pg=212&layout=r

⁴³ BENEDEK Marcell, *A költő arca*, Uj Idők, 1940. május 5., 19. sz., 517. https://adt.arcanum.com/hu/view/UjIdok_1940_1/?pg=520&layout=l

A cikkhez Barabás Miklós Petőfi-metszetének, a Klösz-féle dagerrotípiá-rekonstrukciónak, illetve Orlai Petrics *Petőfi Mezőberényben 1849-ben* című festményének reprodukcióját mellékelik, vagyis a kulturális emlékezetben már rögzített Madarász-féle festményt az olvasónak magától értetődően kell felidéznie.

A hiteles kép fogalma a Petőfi-ábrázolások történetében egyértelműen etikai és emlékezetpolitikai tartalmat kap. Annak ellenére sem tekinthetjük a Petőfiről készült ábrázolásokat retrográdnak, hogy hagyományos képi műfajokat és művészi technikákat mozgósítanak, hiszen azokat nagyon is innovatív módon állítja először Petőfi a modern költői szerep, majd a Petőfi-kultusz a nemzetközösségi-politikai üzenet szolgálatába. A 19. század második felében zajló viták Petőfi arca és hiteles képe körül láthatóvá teszik a technikai és a művészi kép mediális vetélkedését, ugyanakkor végeredményben kétségbe vonják a technikai kép hiteles képként való elfogadását, ami a kultusz által kialakított mentális-ideális kép erejét mutatja.

Balzac-exkurzus

Honoré de Balzac példája azért lehet különösen fontos, mert egyrészt Petőfihez időben közel készítettett magáról dagerrotípiát, másrészt pedig a technológiáról alkotott reflexióját – Petőfitől eltérően – határozottan beemelte poétikai gyakorlatába. Az *Emberi színjáték* szerzője 1842 májusában járt a Bisson-testvérek műtermében: a felvételen az író ingujjban, kigombolt gallérral, tenyerét a fedetlen mellkasára téve néz nyílt tekintettel a kamerába, Christian Chelebourg szerint romantikus pózban.⁴⁴ **[2. kép]** A Madame Hanskának május 2-án írt levelében kiemeli – Janinhez hasonlóan –, hogy megdöbbeníti őt a fény működésének tökéletessége, majd arra emlékezteti szerelmét, hogy a *Louis Lambert* című regénye végén megjósolta a találmányt:

Ha szeretné megkapni szolgálja dagerrotip portréját, csak egy szavába kerül, Péterváron fogja kézhez kapni egy levélben. Most jöttem vissza a dagerrotipistától, el vagyok képedve attól, ahogyan a fény kifejti hatását. Emlékszik, hogy 1835-ben, öt évvel e találmányt megelőzően, a Louis Lambert végén, az utolsó gondolatok tartalmazzák a róla szóló mondatokat? Geoffroy Saint-Hilaire is előre megérezte. Ami csodálatos benne, az az igazság, a pontosság!⁴⁵

⁴⁴ Christian CHELEBOURG, *Poétiques à l'épreuve: Balzac, Nerval, Hugo, Romantisme*, 1999, n°105. *L'imaginaire photographique*, 57–70; itt: 58.

⁴⁵ „Si vous voulez avoir le portrait de votre serviteur au daguerréotype, vous n'avez qu'à dire un mot, vous le recevrez dans une lettre à Pétersb[ourg]. Je reviens de chez le daguerréotypeur, et je suis ébaubi de la perfection avec laquelle agit la lumière. Vous souvenez-vous qu'en 1835, 5 ans avant cette invention, je publiais à la fin de Louis Lambert, dans ses dernières pensées, les phrases qui la contiennent? Geoffroy-S[ain]tHilaire l'avait aussi pressentie. Ce qui est admirable, c'est la vérité, la précision!” Honoré de BALZAC, *Lettres à Mme Hanska*, éd. Roger PIERROT, Paris, Robert Laffont, 1990, I, 579–580. (Saját fordítás. B. K.)

Ez persze túlzás, úgy fogalmazhatunk, hogy Louis Lambert filozófiája szellem és anyag, lélek és test kapcsolatáról és függetlenségéről Balzac számára később lefordíthatóvá válik a dagerrotípiá lényegére, azaz a látás és a megismerés különleges módjára. Lambert szerint minden anyag (így az elektromosság, a meleg, a fény stb.) az éteri szubsztanciából ered, amely sajátos koncentrációban az emberi akaratban is megjelenik az agy tevékenységének eredményeként. A látás kitüntetett érzék, amely a fény anyagságával kapcsolódik össze, és az értelem harmadik, legmagasabb szintjén, az Ösztönösséget és az Absztrakciót követően a Spekulációban teljesedik ki, és fiziológiai működése itt lényegül át a szellemi világ, vagyis a nem látható megtapasztalásában:

A Spekuláció abban áll, hogy az anyagi világ, valamint a szellemi világ dolgait egyaránt minden eredeti sokszerűségével és következményeivel együtt látjuk. Az emberiség legnagyobb szellemei az Absztrakció homályából a Spekuláció fényébe jutottak. (*Species*, nézés, tekintés; *spekulálni*: mindent egyszerre látni, *speculum*: tükör, vagyis annak módja, hogy valamit egészében lássunk és értékeljünk.)⁴⁶

A *Pons bácsiban* (1847) a dagerrotípiá egy olyan példasorba illeszkedik, amelyben az okkultizmus (itt: a tenyérjósítás és a kártyajósítás) az új tudományos vívmányok racionálisan nehezen felfogható, eleinte abszurdnak tűnő karakteréhez hasonlítható:

Azt hinni, hogy ezek a kártyák közvetlenül megmutathatják az ember életét megelőző eseményeket, az ember titkait, amelyeket csak ő maga ismer: képtelenség. De ugyanilyen képtelenségnek tartották a gőzgépet, ugyanezzel az érveléssel mondanak ma is véleményt a léghajózásról, ugyanilyen képtelenségnek tartották a puskaport, mielőtt valaki föl nem találta, a könyvnyomtatást, a szemüveget, a rézmetszést, s a legutolsó nagy fölfedezést is: a dagerrotípiát. Ha valaki azzal állt volna Napóleon elé, hogy épületeknek, embereknek a képe szakadatlanul, minden egyes pillanatban ábrázolva van a levegőben, hogy minden létező tárgynak megvan benne a maga megfogható, érzékelhető vetülete [*spectre*] – Napóleon a charentoni bolondokházába csukatta volna az illetőt.⁴⁷

A Louis Lambert-féle sajátos világképhez képest itt pontosabban körvonalazódik Balzac elképzelése a dagerrotípiá alapelvéről, amely eszerint a létező, vagyis a levegőben látható dolog egy spektrumát rögzíti, és úgy teszi azt láthatóvá a fémlemezen, ahogy az egyébként soha nem tanulmányozható. Chelebourg szerint a dagerrotípiá

⁴⁶ Honoré de BALZAC, *Louis Lambert*, ford. SZÖLLŐSY Klára = H. de B., *Emberi színjáték*, szerk. GYERGYAI Albert, RÓNAY György, SZÁVAI Nándor, Budapest, Magyar Helikon, 1964, X, 435.

⁴⁷ Honoré de BALZAC, *Pons bácsi*, ford. KILÉNYI Mária = H. de B., *Emberi színjáték*, szerk. GYERGYAI Albert, RÓNAY György, SZÁVAI Nándor, Budapest, Magyar Helikon, 1963, VI, 632.

Balzac számára annak lehetősége, hogy a láthatón túlit pillanthassa meg, vagyis az anyag mögötti princípiumot. Balzac írói önmeghatározását pedig a dagerrotípi metaforikája is megerősíti, hiszen annak nyomán az író sajátos démiurgoszként, regényei által a világ (újra)teremtőjeként tekint magára.⁴⁸ A hiteles képnek a dagerrotípi és a romantikus-realista regény irányából értelmezhető fogalma tehát itt világgépi-poétikai jelentőséget kap.

Balzachoz hasonlóan Petőfi is kiválóan használta fel a nyomdaipar kulturális-kereskedelmi termékeit a modern írói-költői szerep kiépítéséhez, a képek azonban Petőfi életében és halála után is elsősorban a hagyományos művészi formákban – de a sokszorosításnak köszönhetően sokszor tömegcikként – gazdagították a kultuszt, és hatást gyakoroltak az életmű olvasására.

BÓDI KATALIN
 egyetemi docens
 Debreceni Egyetem
 bodi.katalin@arts.unideb.hu

Sándor Petőfi and the True Image

Abstract: The history of Sándor Petőfi's visual representations can be examined with the concept of the true image of Hans Belting which makes a connection between faith and picture: the existence of Christ is confirmed by portraits for Christian worshipers and pictures have their devotional function for Christian communities. There are many portraits and genre paintings made during Petőfi's life, but thanks to his cult there were many pictures painted of him even after his death. It is known to posterity that his portrait was recorded in a daguerreotype in the 1840s, but its status in his cult is still uncertain, because it was only found in 1868 in the legacy of her wife Júlia Szendrey, meaning that his depictions right after his death were based above all on the painting tradition and the personal practice of remembrance. In the 1870's, after the presentation of the daguerreotype to the larger public, there was a debate in the press about the true image of Petőfi, which shows a rivalry between artistic and technical portraits. In my paper, I review the changing relationship between Petőfi's pictorial representations and the concept of the true image in the 19th and early 20th centuries.

Keywords: Petőfi's pictorial representations, Hungarian Romanticism, cult of Petőfi, rivalry between artistic and technical portraits

DOI: 10.37415/studia/2023/3-4/90-112.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 

⁴⁸ CHELEBOURG, 60.

FÜGGELÉK

A képek jegyzéke és forrásai

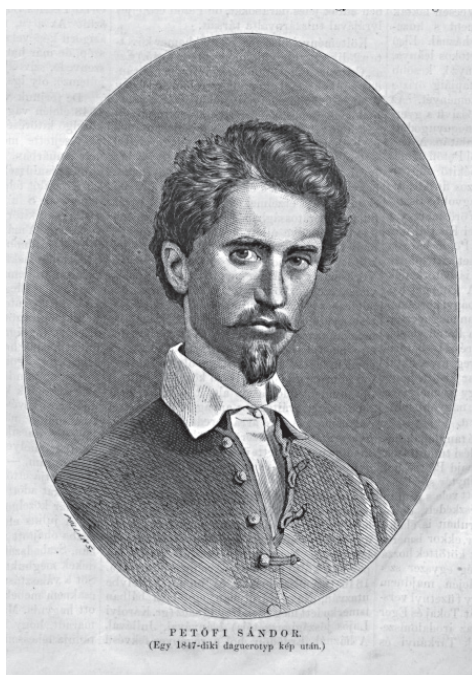
- [1. kép] Egressy Gábor [?]: *Petőfi-dagerrotípiá*, 1845 [?], Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum
<https://200petofiszabardon.pim.hu/egressy-gabor-petofi-sandor-dagerrotipia>
- [2. kép] Louis-Auguste Bisson: *Honoré de Balzac portréja*, dagerrotípiá, 1842. Párizs, Maison Balzac
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Balzac_et_le_daguerr%C3%A9otype#/media/Fichier:Honor%C3%A9_de_Balzac_\(1842\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Balzac_et_le_daguerr%C3%A9otype#/media/Fichier:Honor%C3%A9_de_Balzac_(1842).jpg)
- [3. kép] Vasárnapi Ujság, 1869. január 3., 1. sz., 1.
<https://epa.oszk.hu/00000/00030/00774/pdf/00774.pdf>
- [4. kép] Magyarország és a Nagyvilág, 1874, aug. 16., 33. szám, 401.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarországEsANagyvilág_1874_2/?pg=70&layout=r
- [5. kép] Klösz György reprodukciója a dagerrotípiáról, Koszoru 1879/1.
http://real-j.mtak.hu/10160/1/MTA_PetofiTarsasagLapjaKoszoru_1879_1.pdf
- [6. kép] Klösz György külön kiadott dagerrotípiá-reprodukciója Jókai közreműködésével
<https://resolver.pim.hu/bib/PIM759595>
- [7. kép] Lotz Károly–Marastoni József: *Petőfi halála* című litográfia, Az Ország Tükre, 1863. április 20. 12. sz., melléklet
https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/8195/b2_kep07976.jpg
- [8. kép] Orlai Petrics Soma: *Petőfi Debrecenben 1844-ben*, 1857, 147×111,5 cm, olaj, vászon, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum
<https://200petofiszabardon.pim.hu/orlai-petrics-soma-petofi-debrecenben-0>
- [9. kép] Benczúr Gyula: *Petőfi Sándor képmása*, 1909, olaj, vászon, nincs méretadat, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum
<https://200petofiszabardon.pim.hu/benczur-gyula-petofi-sandor-kepmasa>
- [10. kép] Orlai Petrics Soma: *Petőfi a szüleinél (Egy estém otthon)*, 1850-es évek, olaj, karton, 16×18 cm, Esztergom, Keresztény Múzeum
https://www.keresztenymuzeum.hu/gallery/img/151_0.jpg
- [11. kép] Munkácsy Mihály: *Petőfi búcsúja a szülői háztól*, 1866, olaj, vászon, nincs több adat
<https://mng.hu/app/uploads/2023/03/12-28-Munkacsy-Petofi-bucsuja700.jpg>
- [12. kép] Orlai Petrics Soma: *A Mohácsnál elesett II. Lajos király testének feltalálása*, 1851, olaj, vászon, 200×290 cm, Debreceni Református Kollégium Könyvtára
https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Orlai_Discovery_of_the_Body_of_King_Louis_II_1851.jpg
- [13. kép] Madarász Viktor: *Petőfi halála (Hazám)*, 1875, olaj, vászon, 125×224 cm, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum
<https://200petofiszabardon.pim.hu/madarasz-viktor-hazam>



[1. kép] Egressy Gábor [?]: *Petőfi-dagerrotípiá*, 1845 [?].



[2. kép] Louis-Auguste Bisson: *Honoré de Balzac portréja*, dagerrotípiá, 1842.



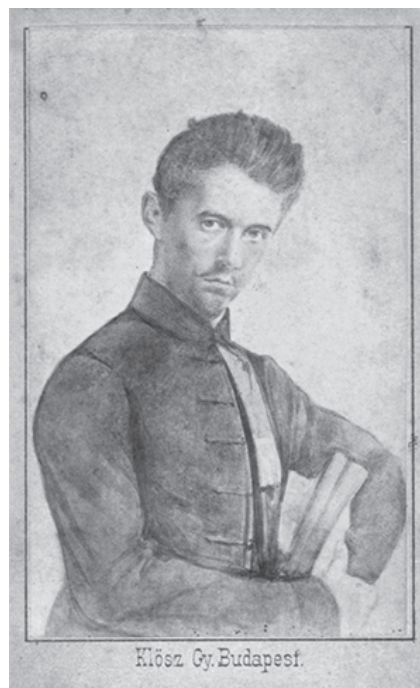
[3. kép] *Vasárnapi Ujság*, 1869. január 3.



[4. kép] *Magyarország és a Nagyvilág*, 1874. aug. 16.



[5. kép] Klösz György reprodukciója a dagerrotípiáról, 1879.



[6. kép] Klösz György külön kiadott dagerrotípiá-reprodukciója Jókai közreműködésével, 1879.



[7. kép] Lotz Károly–Marastoni József: *Petőfi halála*, 1863.



[8. kép] Orlai Petrich Soma: *Petőfi Debrecenben*
1844-ben, 1857.



[9. kép] Benczúr Gyula: *Petőfi Sándor*
képmása, 1909.



[10. kép] Orlai Petrics Soma: *Petőfi a szüleinél (Egy estém otthon)*,
1850-es évek.



[11. kép] Munkácsy Mihály: *Petőfi búcsúja*
a szülői háztól, 1866.



[12. kép] Ormai Petrics Soma: *A Mohácsnál elesett II. Lajos király testének feltalálása*, 1851.



[13. kép] Madarász Viktor: *Petőfi halála (Hazám)*, 1875.