

Kucserka Zsófia

AZ ARC: A JELLEM TÜKRE

Fiziognómiai szemlélet Kemény Zsigmond „Gyulai Pál” című regényében

*„Kinek szemé hunyva van
A veszély óráiban,
Mi virrasszon fölötte?
Hisz a világ tükörét,
Hogy ismerje: mi a lét?
A menny a szembe tette!”*

(Kemény Zsigmond: GYULAI PÁL)

Jókai Mór A CALDARIA (1859) című novellája a portréfestészetnek az irodalmi szövegben betölthető szerepeit, azok változatait vonultatja fel. A történet szerint a féltékeny Fülöp király észreveszi, hogy feleségének, Johannának a rajzfüzetében egy feltűnően szép férfiarc folyton ismétlődik. Felkutatja a képek modelljét, és a férfit az inkvizícióval halálra kínoztatja. A kínzás közben Lucero (a portréfestő) nyolc arcképet készít a fájdalomtól eltorzuló arcról. A képeket a király feleségének ajándékozza, aki a festmények hatására megőrül (így lesz őrült Johanna). Jókai novellájában az arcképek beszélni kezdenek, és történeteket mondanak el. A királynő rajzfüzete Johanna titkolt érzéseiről beszél. A portrék a kínhalál történetét mesélik el, azoknak Johannára tett hatása pedig ismét a királynőről árulkodik. A képek (rajzok és festmények – portrék) mindegyik esetben kettős funkcióval bírnak: egyrészt leleplezik a szereplők titkolt (benső vagy igazi érzéseit, a „valódi” személyiséget), valamint továbblendítik a cselekményt, beleszólnak a történet alakulásába. Jókai szövege azt is jól példázza, hogy az egyes képek befogadása és értelmezése mindig összetett szereplői-elbeszélői-olvasói situációban történik. A megkínzott arcról készült portrészorozat az összetett kommunikációs helyzetben a szereplői viszonyok szintjén egyrészt állítás vagy közlés (a király közli feleségével, hogy megbosszulta feltételezett hűtlenségét); ugyanakkor kérdés (a király a képekkel lényegében rákérdez felesége érzelmeire: Johannának a portrékra adott befogadói reakciója így válaszként, beismerésként értelmezhető). A művészetéről (festészetéről) és annak hatásáról szóló elbeszélés pedig az olvasó számára – metafikciós, önreflexiós szinten – az irodalom teoretikus, ars poeticus kérdéseit is felveti. Ebben az értelmezésben a portrék az implicit szerző és az olvasó közti párbeszédben kapnak szerepet. A portrészorozat Jókai elbeszélésében (elsősorban) nem a portré alanyáról szól (róla pusztán azt tudjuk meg, hogy a testi fájdalmat milyen méltósággal viseli), hanem a portré megrendelőjéről és annak nézőjéről, illetve a művészet hatásáról.

A rajzfüzet vagy vázlatkönyv gyakran jelenik meg úgy a regényekben,¹ mint egyfajta titkos napló, amely olyan nem verbalizálható vágyakról vagy érzésekről, emlékekről beszél, amelyek leleplez(het)ik készítőjüket. A szenvedés vagy szenvedély hatására el-

¹ Lásd például Agatha rajzfüzete A SZÍV ÖRVÉNYEI-ben vagy Idunáé a FÉRJ ÉS NŐ-ben. Kemény, 1997 és 1996.

változó arc leírása pedig – a pathognómia területe – az irodalmi szövegek hagyományos, szinte közhelyes eleme.² Amikor a regényekben egy szereplő elsápad/elpirul, vagy szája széle megremeg/megrándul, esetleg „alig észrevehetően” összerázkódik, vagy „egy pillanatra” megdermed, akkor a konvencionális jel dekódolása a befogadásban problémátlanul megtörténik: az olvasó tudja, hogy ezek fontos jelzések, hogy a szereplő „igazi” énje, „valódi érzései” itt, ezekben a jelzésekben érhetőek tetten. A királynő (feltételezhető) szerelméről készült arcképsorozat a pathognómiai leírás szélsőséges képi megjelenítése. A test önkéntelen változásai a szenvedély (szenvedés) olvasható nyelvivé állnak össze; az irodalmi szövegben a pillanatnyi benyomások hatását leplezni nem tudó szereplői test/arc beszélni kezd, és az olvasó számára (vagy adott esetben a másik szereplő számára) megfejthetővé válnak a lélek titkolt érzései.

A fejedelem arcképe

Jókai rövid novellája nem foglalkozik a portré és a jellemzés másik, (nem pathognómiai, hanem) fiziognómiai összefüggéseivel, amikor az arc nem a pillanatnyi szenvedélyek vagy benyomások tükre, hanem állandósult jellemvonások olvasható szövege.³ Portréfestészet és irodalmi jellemzés találkozásának eklatáns példája Kemény Zsigmond prózájában a GYULAI PÁL című regény első fejezete. A híres jelenet egyszerre veti fel a portré, a jellemzés és a fiziognómia kérdését a regényen belül és ugyanakkor teoretikus szinten, a fikcióra reflektálva. A jelenet olvasható úgy, mint a regény cselekményének kulcsjelenete, a Gyulai Pál sorsát megpecsételő, a történet alakulása szempontjából sorsdöntő esemény leírása – ugyanakkor, mint a művészi jellemzés, jellem és arc, jellem és sors kérdését felvető esszé.⁴ A képelemzés jelenetében a portréfestészetéről, jellemről és arcról szóló, egymásnak ellentmondó tézisek és érvek egyszerre szólnak a szereplőkről (Gyulai Párról, Báthory Istvánról, Báthory Zsigmondról), azok egymáshoz fűződő viszonyairól és a portréfestészet értelmezési lehetőségeiről. A kép elemzése (vagy egy kép nézése) értelmezi/jellemzi magát a képet és annak nézőit is. Az értelmezés összetett perspektívájú, dinamikusan kibomló jelenetében minden egymásra mutat, így a jelenet résztvevői és állításaik is szituatív értelmezést nyernek.

Az ismert részletben a Báthory családnak lekötelezett fiatal Gyulai Pál viszi el Báthory Zsigmond arcképét (egy bizonyos Hannibal Torino, XVI. századi fiktív firenzei mester festményét) az öreg Báthory Istvánnak Lengyelországba. A képnézés jelenetét megelőzően olvashatjuk a portré első, elbeszélői értelmezését:

„A művész, kinek ecsete nagy és méltó hírben állott, s ki később a flórenzi iskola elsőrangú egyéniségei közé soroztatott, lélekbúvár volt.

Ő a vonalak titkos írását, az arcizmok rejtélyeit, a küzdő szenvedélyek színvegyítését s azon kinyomatokat, melyeknek hüvelyében jelennek meg érzéseink, indulataink, a rögeszmék s uralkodó hajlamok, szóval a lélek befolyását a szervezetre tökéletesen ismerte. [...]

S nem rejtett-e e modorban magasabb élethűség, mint a fukar utánzás szűkkeblűségében?

Az erdélyi fejedelem képe bámulásig tökéletes volt: de a főntebbi értelemben.”⁵

A portré készítőjét tehát elsősorban „lélekbúvárként”, test és lélek összefüggéseinek ismerőjeként mutatja be az elbeszélő. A festőt fiziognómiai jártassága miatt értékeli

² Ugyanerről a festészet kontextusában legjelentősebb szöveg Charles Le Brun értekezése. Lásd: Vigh, 2006. 2. 261–275.

³ Magának a karakter szónak az eredete is mintha erre utalna: állandósult vonásoknak az arcra vésődése. A karakter és portré összefüggéseiről és a görög szó etimológiájáról lásd: Bacsó, 2012. 81–106.

⁴ Lásd erről: Bence, 2007.

⁵ Kemény, 1967. I. 95–96.

nagyra, képét pedig azért, mert azon a fejedelemnek tökéletes fiziognómiai jellemzését vitte vászonra. A festmény elbeszélő bemutatását olyan, a portréfestészetre vonatkozó előfeltevések szervezik, amelyek szerint a portré célja nem az, hogy szép legyen, és nem is az, hogy tökéletesen pontos, fényképszerű mását adja a portréalanynak, hanem az, hogy annak jellemét ábrázolja. A festészet ebben az értelmezésben a lélekbúvárlattal, a lélektani, jellembeli vizsgálódásokkal lesz azonos, amit csak mint technikai eszköz egészít ki az ecset kezelése. A portréfestészet ilyen értelmezése lényegében egybevág a XVI. századi festészetelméleti nézetekkel – vagyis a (történelmi) regény 1581-es eseményeinek világával (és általában a XVI. századdal) történetileg harmonizáló véleményről van szó. A regény szövegének következő bekezdése a Báthory Zsigmond-portré festőjét Leonardo da Vinci iskolájához köti – ahhoz a Leonardóhoz, akit az újabb művészettörténeti és esztétikai kutatások a modern kori fiziognómia megalapozójának tekintenek.⁶ A TRATTATO DELLA PITTURA (1498 k.) a XVI. század folyamán számos kéziratot, majd nyomtatott (1651, Párizs) kiadásban is terjedt Európa-szerte. Leonardo festészetelméleti traktátusában viszonylag rövid rész foglalkozik az ember ábrázolásával, és annak is csak töredéke tekinthető fiziognómiai jellegűnek – ennek ellenére a fiziognómiai gondolkodás képzőművészeti kontextusba helyezésének nagyon nagy és messzire gyűrűző hatása volt.⁷ Az ember ábrázolását tárgyaló részek (körülbelül a 263–398. egység)⁸ nagyrészt anatómiai ismeretekkel és alapelvekkel foglalkoznak, de Leonardo kitér az érzelmeknek, a szenvedélyeknek (a lélek mozgásai) az arcra és a mozdulatokra, testtartásra (a test mozdulataira) gyakorolt hatására és azok képi megjelenítésére is (elsősorban a 285–286. egység). Az arc ábrázolásában a szöveg elsősorban a pillanatnyi érzelmek minél pontosabb megjelenítésével foglalkozik (pathognómia), a test/arc és a lélek mozdulatai közötti szoros összefüggést feltételezve. Elméleti és fiziognómiai szempontból legérdekesebb a 292. rész, amelyben a szerző először elméletileg elhatárolódik a fiziognómiai megismerés lehetőségétől, majd – önmagának ellentmondva – még példaképpel is alátámasztja az arcvonások és a jellem közti megfeleléseket: „A csalárd fiziognómiától és kiromantiától távol tartom magam, mivel semmi igazság nincs bennük, és nyilvánvaló, hogy az ilyen elmeszüleményeknek nincs tudományos alapjuk. Igaz, az arcvonások részben megmutatják az ember természetét, gondját-baját és érzelmeit; hiszen azok a vonalak, amelyek az orcák és az ajkak, illetve az orrcimpák és a száj között alkotnak barázdákat, vagy a szemüreg körül, vidám embereken láthatók, kik gyakran nevetnek [...]; akiknek az arcán erősen és plasztikusan ugranak ki a részletek, azok állatias és haragvó emberek, kevés értelemmel; azok, akiknek a szemöldökei közé mély ráncok rajzolódnak, bőszegek; azokat pedig, akiknek homlokát szinte vésett barázdák szelik, titkolt vagy nyílt bánat terheli; és hasonlók lehet mondani sok más részletről...”⁹

Leonardo tehát óvatosan fogalmaz, amikor arc és jellem összefüggéseiről beszél, ugyanakkor nyilvánvalóan támogatja az arcvonásokkal való festészeti jellemzést. A XVI. századra alapvetően jellemző az antik fiziognómiai szemlélet újjáéledése¹⁰ és annak

⁶ Vö. Vígh, 2006. 2. 135., illetve Vígh, 2006. 1. 126.

⁷ Vö. például Charles Le Brun alapvető értekezése (magyarul in: Vígh, 2006. 2. 261–275.); Leonardo da Vinci hatása a XVI. századi képzőművészeti gondolkodás fiziognómiai irányára. Lásd: Vígh, 2006. 1. 124–141. és 191–212.

⁸ A magyar kiadás (ford.: Gulyás Dénes, 1967, Bp.) számozását veszem alapul.

⁹ Leonardo, 1967. 132.

¹⁰ Lásd például Courtine–Haroche, 2007. beszédes fejezetcímét: LE MIROIR DE L'ÂME. ORIGINES ET RENOUVEAU DE LA PHYSIONOMIE AU XVIÈME SIÈCLE. Illetve: Vígh, 2006. 1. 3. fejezetének címét: A FIZIIGNÓMIA EURÓPAI ÚJJÁSZÜLETÉSE.

képzőművészeti kontextusba helyezése. Leonardo szövege a reneszánsz művészetszemlélet emberábrázolásra vonatkozó nézeteinek nagyobb összefüggéseibe illeszkedik, ahol bevett és általánosan elfogadott volt az emberi arcról való fiziognómiai gondolkodás.¹¹

Báthory István a kép elbeszélői értelmezésével egybehangzó szempontok (elvek és előfeltevések) mentén értelmezi a képet, amikor azon Zsigmond jellemhibáit véli felismerni. A kép megtekintésének számára nem az a célja, hogy a festményben gyönyörködjék, hanem az, hogy Báthory Zsigmondról, annak emberi, jellembéli és politikusi tulajdonságairól kapjon megbízható „képet”, ismereteket. Amikor az alattomos, gyáva, ingadozó jellem vonásait ismeri fel a képen, és ez alapján Erdélynek rossz jövőt jósol, akkor az elbeszélői (XVI. századi) portréelméleteknek megfelelően fogadja be és értelmezi a festményt. A XIX. századi – Lavater utáni – irodalom és a XVI. századi (Leonardo utáni) festészet ilyen értelemben eszmetörténetileg rokon helyzetben van, amennyiben mindkét művészettörténeti jelenségre igaz, hogy művelőik az ember művészi reprezentációjában a jellemzés fiziognómiai lehetőségeit és annak korlátait kutatták.

Gyulai Pál – aki kötelességének érzi, hogy megvédje Zsigmondot – ellenérvei két irányból támadják az elbeszélői/Báthory István-i képértelmezést. Gyulai egyrészt a festő személyét és az arcképfestés rangját, megbízhatóságát kisebbíti, másrészt – és ez talán erősebb érve a vitában – a fiziognómia „tudományának” megbízhatóságát kérdőjelezi meg: „Azonban az arcismeret nem tudomány, tapogatózás is alig, sőt az sem. A gúllak titkos írását, Egyiptom gránitba vésett krónikáját talán folyóást fogják olvasni maradványaink, mint mi Salamon bölcsességét és Dávid érzéseit; [...]. Ezek mind lehetségesek és megtörténhetnek. De a természet ravaszabbul készíti rejléjeit, mint az ember, és az arc sohasem fog többet nyújtani, mint tévesztő adatokat a sejtés számára. A lélek betűi a tettek s nem a vonalak.”¹²

Gyulai az arcvonásokat az egyiptomi hieroglifákhoz hasonlítja, majd döntő érvként megidézi jellem és tett viszonyának arisztotelészi értelmezését – ezzel a vita két újabb értelmezési kontextusát nyitja meg. Az arcvonásoknak a hieroglifákhoz való hasonlítása Gyulai szándéka szerint azt hivatott bizonyítani, hogy az arcvonások „írása” éppúgy titkos, mint az egyiptomi írás, csak még nehezebb a megfejtése, hiszen nem ember készítette. A szövegbeli analógia ugyanakkor több szempontból is kikezdi azt az állítást, amelyet éppenséggel bizonyítani kéne. Maga a hasonlat azon az előfeltevésen alapul, hogy mindkét jeltípus (az arcvonások és a piramisok ábrái) olvasható, értelemmel, üzenettel bíró írás, amelyeket azonban nehéz vagy éppen lehetetlen megfejteni. Az előfeltevés, amelyre Gyulai analógiája támaszkodik, eleve létjogosultságot biztosít az arcvonások fiziognómiai olvasásának, hiszen azt feltételezi, hogy a jeleknek *van* értelme, éppen csak hozzáférni nehéz. Az egyiptomi hieroglifák analógiája ugyanakkor olyan történeti perspektívákat is mozgásba hoz, amelyek tovább relativizálják Gyulai állításának érvényét. A regény cselekményének történeti horizontján, a regény szereplői számára a hieroglifák megfejthetlenségére való hivatkozás erős érv lehet, hiszen a fáraók írásának megfejtésével akkor már évszázadok óta sikertelenül próbálkoztak. A hieroglifák olvasásával párhuzamba állított arcolvasás így a lehetetlen retorikai megfelelője

¹¹ Vö. például Pompino Gaurico: *DE SCULPTURA* (1504), Giovan Paolo Lomazzo: *TRATTATO DELL'ARTE DELLA PITTURA* (1584). Ezekből szemelvények magyarul: Vígh, 2006. 2. 143–161. és 247–258.

A reneszánsz festészetelmélet fiziognómiai kontextusáról: Vígh, 2006. 1. 124–141. és 191–212. Arról, hogy a reneszánsz korának itáliai festészeti és irodalmi portréit hogyan határozta meg a fiziognómiai szemlélet, lásd: Békés, 2011.

¹² Kemény, 1967. I. 104.

– a XVI–XVII. századi szereplői horizonton. A regény megjelenésének idején azonban a retorikai fogás a történeti perspektívák különbözőségét hozza mozgásba, és viszonylagosítja a lehetetlen fogalmát.¹³ Champollion 1822-ben írta híres levelét, amelyben kidolgozza a hieroglifák megfejtésére vonatkozó elképzelését. Champollion munkásságát Lepsius folytatta, akinek főműve csak 1842-ben jelent meg. Az egyiptomi írás megfejtésére vonatkozó felfedezések így a regény megjelenésének idején (1847) viszonylag friss tudományos szenzációnak számíthattak.¹⁴ A kortárs olvasó számára Gyulai érvelésének üzenete egészen más lesz, mint a szereplő-címzett Báthory István számára. A XIX. századi olvasó mindebből azt a tanulságot vonhatta le, hogy ami lehetetlennek látszik (vagy az volt), az bizony lehetséges (vagy az lesz). A „lehetetlen” kategóriája történetileg válik viszonylagossá az analógia retorikai működésében. Összefoglalva: Gyulai érvelésének retorikája olyan előfeltevésen alapul (az arcvonások mint értelemmel bíró írás), és olyan hasonlattal érvel (megfejtethetlen/megfejtett hieroglifák), amelyek önmagukban is elbizonytalanítják állítását.

Gyulai érvelésének záróköve (a lélek betűi a tettek s nem a vonalak) Arisztotelész-parafrazisként nemcsak a korabeli esztétikai viták kontextusát idézi meg, de azt a jellemfelfogást is, amelyen Arisztotelész drámaelmélete alapul. A jellem Arisztotelésznél a tudatos erkölcsi döntésben nyilvánul meg, és csakis a gyakorlatban, a cselekvésben létezhet. Míg Arisztotelésznél a jellem a cselekvés etikai minősége (tudatos választásként mindig etikai dimenzióban létezik, és a cselekvésben valósul meg, vagyis a gyakorlati tevékenységtől függetlenül nem is létezhet), addig a modern (elsősorban a romantika utáni) jellem valami titokzatos, megfejtésre váró bensőség, aminek adott esetben lehet, hogy semmi köze a tettek világához.¹⁵ Gyulai legerősebb érve tehát egy olyan jellemfelfogáson alapul, amely a XIX. századi olvasók számára már részben idegen, de legalábbis kérdéses lehetett, hiszen a romantika friss tapasztalata nyomán éppen a tettek külső világáról lehasadó benső, az individuális mélység vált érdekessé,¹⁶ a jellem „igazi” helyévé.

Az emberi lélek megismerhetőségének kérdése és a lehetséges állásfoglalások a GYULAI PÁL-ban a szereplők közti vitában körvonalazódnak. Miből következtethetünk a lélek benső világára, a tettekből vagy a test/arc jelzéseiből? A kérdés itt a portréfestészet művészetelméleti kontextusában kerül elő, és ugyanúgy eldöntetlen marad, mint ahogyan majd néhány évvel később Kemény jellemrajzai esetében is. A regény világában természetesen Báthory Istvánnak (és közvetve az elbeszélői véleménynek) lesz igaza, Gyulai téved Zsigmond jellemének megítélésében: ugyanakkor ez nem elméletileg dönti el a kérdést, csakis a Zsigmondra vonatkozó konkrét esetben. Báthory Zsigmond későbbi tettei igazolják a festmény arcvonásainak jóslatát: a tettek betűi és az arc vonásai itt

¹³ A történet és az elbeszélés idejének ellentmondásos viszonyairól a történelmi regényekben (Frangepán alakja kapcsán) lásd Hites Sándor ZORD IDŐ-elemzését: Hites, 2004. 25–102.

¹⁴ Champollion főműve 1824-ben, majd hátrahagyott iratai (nyelvtana és egy szótár vázlat) 1833-ban jelentek meg. Lepsius: DAS TODTENBUCH DER ÄGYPTER NACH DEM HIEROGLYPHISCHEN PAPYRUS IN TURIN MIT EINEM VORWORTE ZUM ERSTEN MALE HERAUSGEGEBEN, 1842. Az egyiptológia történetének rövid összefoglalása például: David, 1986. 41–56.

¹⁵ Arisztotelész jellemfogalmának elemzését a POÉTIKÁ-ra, a RÉTORIKÁ-ra és a NIKOMAKHOSZI ETIKÁ-ra támaszkodva végzi el Stephen Halliwell. A modern és az arisztotelészi jellemfogalom különbségeiről lásd különösen Halliwell, 2002. 66–68.

¹⁶ Erről lásd Taylor, 1989. Különösen: 111–207.

ugyanazt a jellemet írják meg és teszik olvashatóvá.¹⁷ A regény világában – úgy tűnik – érvényes marad a fiziognómiai magyarázat, az arcvonásokból kiinduló megismerés, annak ellenére, hogy abban az azt elbizonytalanító, viszonylagosító érvek is helyet kapnak.

A GYULAI PÁL mint Gyulai Pál portréja

Miközben a kép értelmezése a GYULAI PÁL-ban szereplők közti vita formáját ölti, a szövegből kimarad a szoros értelemben vett ekphrasis, az olvasó nem kap leírást a festményről. Nem tudjuk meg, hogy tulajdonképpen mi látható a festményen, csakis annak szereplőkre gyakorolt hatását ismerjük meg. A regény elliptikus megoldása kettős következménnyel jár. Egyrészt a szereplői értelmezésre, a képnek a szereplőkre gyakorolt hatására irányítja az olvasói figyelmet (vagyis nem a képet, hanem a szereplőket nézzük, ahogyan azok a képet nézik); továbbá: az olvasó nem vehet részt a fiziognómiai elemzésben. Nem tudjuk meg, hogy milyen orra van a képen Zsigmondnak, vagy milyen szeme, mi jellemzi a homlok és arc arányait stb.; az olvasó ilyen értelemben nem szállhat be a fiziognómiai társasjátékba: arra kényszeríti a szöveg nézőponttechnikája és kihagyása, a szöveg felépítése, hogy kívülről értékelje a képnézés jelenetét. Az olvasót a portré közvetlen befogadásához képest reflektív pozícióba kényszeríti a szöveg. A regény első fejezetét olvasva így lényegében teoretikus szinten kell az olvasónak is végiggondolnia a jellemre és annak megismerhetőségére/ábrázolhatóságára vonatkozó kérdéseket.

A regény második fejezete nagy időbeli ugrással, töréssel követi az első fejezetet,¹⁸ így a képnézés jelenete és az ott felvetődő kérdések mint a regény expozíciója állnak a szöveg élén. A regény címe (GYULAI PÁL) pedig felveti a könyv portréként való olvashatóságának kérdését is. A címbe emelt egyetlen név olyan erős fókuszba emelő stratégia, amely kimetszi a címszereplőt a regény szövevényes viszonyaiból, és középre vagy a szereplői viszonyok fölé helyezi őt. A címadási konvencióból arra következtethetünk, hogy ez a regény a címszereplőről szól, az ő alakját járja körbe: a GYULAI PÁL című regény nem más, mint a Gyulai Pálról készült irodalmi portré.¹⁹ Ebben az értelemben az első fejezet portréelemző jelenete a szöveg egészére is vonatkozik: felveti a regényértelmezés lehetőségeit, a címszereplőre (annak jellemére és ábrázolhatóságára) vonatkozó megismerési lehetőségeket és korlátokat, és kijelöli az olvasás lehetséges pozícióit is.

A regény címéből (és a fentiekből) arra következtethetnénk – tévesen –, hogy a szöveg nagy része majd Gyulai körül forog, és a regény lapjain elsősorban róla olvashatunk. A címnek ellentmondani látszik a szöveg tematikus aránya: számszerűen meglehetősen kevés oldal szól konkrétan a címszereplőről. Az ellentmondás azonban két okból is látszólagos csupán: egyrészt minden Gyulairól szóló részlet (minden olyan szöveghely, amelyben a címszereplő szerepel) hangsúlyosan folytatja az expozíció portréelemző részletének teoretikus kérdéseit; másrészt pedig a regény rendkívül szövevényes cselekmény- és szereplőhálózata nem egyszerűen háttérrel rajzol a címszereplő mögé, és nem is csak kontextualizálja őt, hanem összetett tükörstruktúráként értelmezi a Gyulai

¹⁷ A szöveg logikája nagyon hasonló, mint később Kemény jellemrajzaié: vagyis az arcisme tudománya relativizálódik, nem tűnik megbízhatónak, csak a tettek azok, amelyek tényszerűen és megkérdőjelezhetetlenül adóttak a másik emberből, de ugyanakkor ebben az egy konkrét esetben a fiziognómiai bemutatás alátámasztja az élettörténetből és a tettekből kirajzolódó jellemképet.

¹⁸ A regény időrendjének töréseiről lásd: Szegedy-Maszák, 2007. 95–96.

¹⁹ Címadása a jellemrajzokéval analóg.

Pálra vonatkozó részeket. Ha röviden össze kéne foglalni vagy néhány kulcsszóba sűríteni, hogy milyen is ez a bizonyos Gyulai Pál nevű szereplő, mi jellemzi őt elsősorban a regény világában, akkor talán a félreértés (a megértés hiánya) és a (belső) meghasonlás lehetne az a két kulcsszó, amelyre felfűzhető a főszereplő karaktere.

Gyulai Pál, az „udvari ember”

Gyulai először (az expozíciószerű első fejezet után) a második, drámai formában megírt fejezet közepe táján bukkan fel egy rövid (ám a cselekmény menetében annál fontosabb) dialógus erejéig. A „dráma” negyedik jelenetében Gyulai arról faggatja Guzman (az olasz színészt), hogy ki volt az a nő, akivel együtt látta őt a fehérvári úton. Az ismeretlen nőben (Eleonóra) Gyulai ideálját véli felfedezni, Guzman azonban attól tart, hogy az udvari ember („a kéjenc”) azért kínál neki pénzt, hogy elcsábíthassa a nőt:

„GUZMAN Csak azt akartam mondani, hogy egy lovagnak a nőket védeni s nem áruba bocsátani kell; hogy társaságunkban egyedül Pierro ért a kerítés módjához; s hogy nagysád kegyes pártfogásába továbbra is ajánlom magamat.

GYULAI szívességgel. Balga ember! Te félreértettél. Ha tudnád... [...] De majd még többet beszélünk együtt. Kezet nyújt Guzmannak.

GUZMAN kétkedőn vonja vissza karját. Nagyságos úr...!

ÖTÖDIK JELENET

Guzman, magára

GUZMAN *Hol áll a fejem? Ufff!!* Megtörli homlokát. *Lélegzetem fojlik az erélyes nyilatkozat miatt. S hogy tekintsem, mibe vegyem a baráti kéznyújtást? Ő az udvaroncok tudnak szólneni. Mosolyaik mögött gyakran fejlenek sötét és rémítő tervek...*²⁰ (Az utóbbi, félkövér kiemelés tőlem, K. Zs.)

A jelenetben Guzmannak Gyulaira vonatkozó értelmezése – vagyis félreértése – ugyanazt a témát folytatja, variálja, amit a portréelemzés felvetett. Guzman is arcvonásokat, mozdulatokat és hanglejtést értelmez, amikor Gyulai szándékát próbálja meg kifürkészni, ugyanakkor a színlelés lehetőségének számbavételével új szempontot ad az eredeti témához (vagyis hogy honnan ismerhető meg/érthető meg a másik: tetteiből vagy arcvonásaiból). A kettejük közti félreértést az udvari ember XVI–XVII. századi értelmezése és irodalma magyarázhatja.²¹ Guzman előítélete szerint Gyulai, aki a fejedelem tanácsosa (vagyis udvari ember), nyilván ért a színleléshez (a szimuláció/disszimuláció mesterségéhez),²² és ezért nem hisz a szíves hanghordozásnak, sem a nyílt tekintetnek vagy a baráti kéznyújtásnak. Guzman Gyulai-értelmezésének elméleti kontextusa az a XVI–XVII. századi udvari emberre vonatkozó, elsősorban itáliai hagyomány, amelyet

²⁰ Kemény, 1967. I. 120.

²¹ Az udvari emberre vonatkozó XVI–XVII. századi források gazdag gyűjteményét magyarul lásd: Vígh, 2004. A témában való tájékozódást nagyban segíti a kötet előszava: Vígh, 2004. 19–78.

²² „[A] disszimulálás az a képesség, amely nem olyanok mutatja a dolgokat, amilyenek. Ugyanis azt szimuláljuk, ami nincs, és azt disszimuláljuk, ami van.” Accetto, 2004. 364. Accetto az AENEIS-ből veszi a disszimulálás (a tisztes színlelés) példáit: amikor Aeneas kétségbeesett, dült kedélyű és kételkedő, mégis reményt és bizakodást szimulál, kétségbeesését disszimulálja, hogy erőt és reményt öntsön társaiba. Lásd: uo.

Machiavelli nevével már az első fejezet felidézett,²³ és amelyre utal Guzman származása is. Nem véletlen, hogy a színésztársulat Itáliából érkezett: külső pozíciójukból egyrészt nem értik az erdélyi politikai viszonyokat, másrészt azt saját, itáliai fogalmaik, sémáik alapján próbálják megérteni: így vetül Gyulaira az itáliai udvarokból ismert udvari ember képe. A XVI. századi, elsősorban Castiglione és Machiavelli könyveiből kiinduló óriási hatástörténettel bíró hagyomány az udvari ember erényei és kötelességei között tartotta számon a disszimuláció mesterségét. Az udvarias ember eszerint tud uralkodni arcvonásain, és el tudja takarni érzéseit, szenvedélyeit. Az elmélet morális problémáit számtalan szöveghely járta körül, hiszen az a sima modorú, kellemesen társalgó, udvarias ember kanonizálásán túl felveti az őszinteség és a hazugság etikai és társadalmi kérdését is.²⁴

Fontos látni azonban, hogy a XVI–XVII. századi érzelem- (affektus-) felfogás gyökeresen eltér a XVIII. század utáni érzelemkonceptiótól.²⁵ Míg a XVIII. század utáni (modern) személyiség- és érzelemfelfogásokban az érzelem valami belülről, a lélek mélyéről fakadó, a lélek benső igazságát képviselő, sajátosan egyedi minőség,²⁶ addig a korábbi affektuselméletek szerint a szenvedély külső hatás, amelyet az erényes ember nem hagyhat eluralkodni önmagán. A disszimuláció (színlelés) XVI–XVII. századi fogalmának szinkron kontextusában így a színlelés egész mást jelentett, mint amit a XIX. századi kontextusban. Az udvari ember irodalmának és a disszimuláció fogalmának későbbi, felvilágosodás utáni értelmezései ugyanakkor gyakran vetítik vissza saját koruk érzelem- és személyiségfelfogását a korábbi udvari kultúra világára. A XVIII–XIX. századi értelmezések a disszimulációban és az udvari ember életformájában vélik felfedezni azt a hasadást, amely inkább a modern személyiségfelfogásra jellemző: hiszen ahogyan az udvari ember elleplezi valódi érzelmeit, az értelmezhető a nyilvános és a magánélet későbbi oppozíciója mentén. Az utólagos (elsősorban a romantika korát jellemző) értelmezésben, amely a személyiség és az érzelme/affektusok egész más felfogásán alapul, az udvari ember életformájában felismerhetővé válik a látszat és a valódi személyiség, az igazi én és a szerep, a tettek és azok szándéka közti szakadás.

Exkurzus: HAMLET a GYULAI PÁL-ban

Jellemző példa ebből a szempontból Goethe Hamlet-értelmezése a WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI-ből. Goethe meghatározó olvasata szerint a HAMLET pontosan erről szól: a humanista műveltségű királyfi benső igényei, valódi személyisége és az udvar (a külső helyzet) által rárótt kötelességek közti feloldhatatlan feszültségről:

²³ „Machiavelli urat is, egy ifjú elhalt titkárt Borgia herceg udvarából lerajzoltatta Jósika Torino által, s nekünk ajándékozta. Ő azt mondá, hogy e fiatal barátját az utókor bámulni fogja, mert jegyzeteiben jól elrendezve és kimagyarázva vannak a bölcs kormányzás minden talányai” – mondja Gyulai Báthory Istvánnak az első fejezetben. Kemény, 1967. I. 100.

²⁴ A disszimuláció erkölcsi problémájának megítélése jelentős történeti változásokon ment át a XVI–XVII. század során. Míg a XVI. századi szerzők még jórészt hangot adnak kételyeiknek, hogy vajon erkölcsileg helyes-e a megtévesztésnek ez a módja, és különösen az udvarellenes (kritikai) hagyományban súlyos jellemhibaként volt elkönnyelve a disszimuláció, addig a XVII. századra határozottan pozitívummá, sőt az egyik legfőbb erénnyé válik a „tisztos színlelés”. Erről lásd: Vigh, 2004. 63–65. A disszimuláció Torquato Accetto számára 1641-ben már egyértelműen pozitív etikai viselkedés. Lásd: Accetto, 2004.

²⁵ Lásd erről például: Laczházi, 2009. 9–11.

²⁶ A lélektani diskurzus változásának elemzése irodalmi szövegen keresztül (A FANNI HAGYOMÁNYAI kapcsán): Laczházi, 2009. 226–241.

„– És amikor a szellem eltűnt, kit látunk magunk előtt állani? Bosszút lihegő ifjú hőst talán? Született fejedelmet, aki boldog, mert harcra hívják koronájának bitorlója ellen? Nem! Csodálkozás és méllakór vesz erőt a magányos ifjún; [...] ezzel a jelentős sóhajjal végzi: Kizökkent az idő; – ő kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!

– Úgy rémlik nekem, ezekben a szavakban rejlik Hamlet viselkedésének kulcsa, s világos előttem, hogy mit akart ábrázolni Shakespeare: nagy tett nehezedik egy tetre nem született lélekre. [...] Vonaglik, facsarodik, kínlódik, előre-hátra lép, újra meg újra emlékeztetik, újra meg újra eszébe jut minden, és végül majdhogya meg nem feledkezik a céljáról, de azért sohasem tud felvidulni többé!”²⁷ (A kiemelés az eredetiben.)

A HAMLET példája azért is releváns Kemény regénye kapcsán, mert Gyulai Pál alakja Hamlet-újraírásaként is értelmezhető. Nem egyszerűen külső meghatározottságaik (reneszánsz, humanista műveltség, külföldi egyetem, udvari politika, magányos ifjú) és nem is csak a cselekvéshez való viszonyuk (az állandó halogatás, a sokszoros, újra és újra megerősített elhatározás és mindig újra tétovázás) azonos, de a GYULAI PÁL szövegszerűen is megidézi a HAMLET szövegét:

„– Vagy tenni kell, vagy hitetlennek lenni bűnös hanyagsággal politikai nézeteihez, a rokonszenvéhez, köteletségéhez. [...] Ah, csak a kárhozat örvénye vezet ki e tömkelegből! [...]

Tenni, azaz rémítőt vétkezni – e szándék vésődött rémes ábrándok tüztől fölhevült szívébe. [...] Az idő nem akar mozdulni [...]. Ah, az idő lassú, lomha!

A Hórák, az éjjegyeket vezető istennők, összetették szárnyaikat – egy toll sem ing e szárnyakon, megszűnt az a sorserő, mely őket örvényeivel ragadja tovább, tovább – [...] hat óra, örökké hat óra van délután, egy perccel sem több, az idő mutatója megállott [...]

– Tenni kell – ismétlé Gyulai szüntelenül.”²⁸

Az „elhatározás” után azonban, egy kötettel később, Gyulait még mindig tétovázni, töprengeni látjuk: „Ah, megint okoskodtam, hogy eszem által gyávává törpüljek. S nem ittam-e meg az áldomást? Nem vált-e már szándékom tartozássá? Visszaléphetek-e? Soha!”²⁹

A HAMLET-reminiscenciát erősíti Góri és Görbe Rosenkranz és Guildenstern párosát idéző jelenete.³⁰ A két jogász egymástól megkülönböztethetetlen alakja, egymás mondatait kiegészítő, felületes és léha beszéde Gyulai mellett megismétli a Shakespeare-dráma karakterviszonyait. Guzman tehát félreérti Gyulait, amennyiben szimulációként, színlelésként értelmezi annak őszinte baráti kézfogását és hanglejtését, ugyanakkor nagyon is pontosan tapint rá a Gyulai Pál életét lényegében kettémetsző hasadásra: az udvari ember, a fejedelem embere és a magánember, az „igazi” személyiség közti feloldhatatlan ellentétre. Keménynek a XVI–XVII. századi udvari kultúrára vonatkozó értelmezése a GYULAI PÁL-ban – Goetheéhez hasonlóan – saját korának személyiségre vonatkozó ellentmondásait mutatja fel a késő reneszánsz világában.

A szív rejtett zuga

Ha valaki megpróbálja felidézni a korábban olvasott GYULAI PÁL szövegét és abban a főszereplő alakját, akkor biztos, hogy (ha valamire, akkor) arra fog emlékezni, hogy Gyulai ül az íróasztala előtt egy hajnali órán, és ír, olvas, vívódik. A regény szinte alig

²⁷ Goethe, 1963. 221–222.

²⁸ Kemény, 1967. I. 335–336.

²⁹ Kemény, 1967. II. 133.

³⁰ Uo. 82–89.

mutatja hősét cselekvés közben, tetteiről általában csak rövid elbeszélői összefoglaló narráció tudósít, vagy drámai formában megírt jelenet. Nem látjuk a politikust munkája közben, inkább csak tudunk róla más szereplők vagy az elbeszélő közléseiből. Ami viszont közvetlen jelenetként kerül be a szövegbe (számталanszor), az a fenti jelenet és annak variációi, illetve az éjszakai, hajnali magányban írt napló részletei. Az első ilyen hajnali jelenetet eleve gyakorító elbeszélés vezeti be: „*Néhány hajnali órát örökké ily foglalkozásokra szánván, hosszas gyakorlás következtében sikerült neki szigorúan különválasztani az irodalmat a közélettől, s egy búvárkodó bölcs és erélyes államférfiú gyakran meghasonló szerepeit összhangzásba hozni.*”³¹ (A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A szerepei közt meghasonló hős „igazi” énje a regény szerint éppen ez: a hajnali magányában tudományoknak és irodalomnak élő humanista, illetve később a lelkiismeretével és bűnével szembenéző, az ideális szerelemmel és a vidéki visszavonulás lehetőségeivel leszámoló önelemző naplót író Gyulai. A címszereplő figurájához metonimikusan tapad hozzá ez a kronotoposz: a dolgozószoba, az íróasztal és a virradat előtti éjszaka ideje. A tér, a hely és az idő jellemkonstituáló tényezői mind a bezárt és mélyen elrejtett benső világot hangsúlyozzák: Gyulai „valódi” énje, személyiségének igazi világa olyan térben és időben létezik, amelyhez senki nem férhet hozzá. A szobának mint ha ablaka sem lenne (a leírásból legalábbis kimarad), és amint virradni kezd, Gyulai mindig feláll, és indul. A jellem tere egy olyan hangsúlyosan sötét, titkos és rejtett, zárt világ, amely a regény szereplőinek világában mindenki előtt rejtve marad. A sötét és elzárt dolgozószoba képe és a hozzá kapcsolódó jelentések a szív XVII. századi értelmezését idézik: „*Nagy leleményességről tanúskodik a természet, hogy elrejtette a szívet [...], mivel a természet parancsára zárt helyen van. És amikor rejtve kell maradnia, a hangulati állapottól függően üdvösnek őrzi meg a külső cselekedeteket.*”³²

A szimuláció/disszimuláció udvari emberre vonatkozó irodalmában a szív az igaz indulatok (affektusok) helye, amelyet az udvari ember – helyesen vagy bűnösen – arcával és testével elleplez. A színlelés irodalma a lélek (szív) és a test között olyan instrumentális viszonyt tételez, amelyben egyrészt test és lélek egymástól független létezők, másrészt a színlelés gyakorlatában az értelmes lélek uralja a testet, céljainak megfelelően képes azt irányítani. (A XVII. századi fiziognómiai gondolkodás tárgya és iránya ilyen értelemben megváltozik: a fiziognómiai megfigyelés célja részben az lesz, hogy a színlelt érzelmek mögötti, a szívben lakozó indulatokat, valós lelkiállapotokat leleplezze.)³³

A szív, a színlelés és a politikai viselkedés XVII. századi témája XIX. századi értelmezésben jelenik meg a GYULAI PÁL-ban. Igaz, hogy Gyulai szívének érzelmeit leplezi, és azok csak a rejtett napló belső beszédében kapnak hangot. Az is igaz, hogy politikusként indulatait leplezni kénytelen. Ugyanakkor mindez az udvari viselkedés itt egyáltalán nem éri el azt a célt, melyet a XVII. századi színlelésirodalom céloz. Sem Gyulai életben maradását, sem politikai céljai megvalósulását nem segíti elő a disszimuláció. Sőt: mintha Gyulai esetében éppen a szív rejtettsége okozná a tragédiát. A szív és a benső

³¹ Kemény, 1967. I. 158.

³² Accetto, 2004. 376. A REJTŐZKODÓ SZÍVRŐL című passzus. Ugyanerről magyar kontextusban Gyöngyösi István kapcsán lásd: Laczházi, 2009. Különösen: 180–208. Sokatmondó a 200. oldalon található Gyöngyösi-idézet: „*Ember ravaszágát ki látja szívében? / Mely lakik amelynek legbelső részében, / Mesterebb titkának elfedezésében, / Mint Círce a testek eltiüntetésében. // Tudják azt a szemek rendesen titkolni, / Okosan tanulta azt nyelv palástolni, / Érti azt a homlok s orca is másolni, / Mint a szű diktálja, nem úgy tolmácsolni.*” Uo.

³³ Lásd: Laczházi, 2009. 52.

lelki mélység igazsága nem képes önmagát feltárni vagy verbalizálni a másíknak, a többieknek. A benső világ (a szív, a lélek mélysége) végképp elszakad a tettek, cselekvések külső világától, és a szakadásban – úgy tűnik – nincs átjárás a két világ között.

A GYULAI PÁL műfaji sokszínűségét (dráma, levél, napló, vers és memoár tarkítja a regény szövegét) szokás úgy értelmezni, mint a romantikus regényformára (totalitásra) tett kísérletet. Ugyanakkor ebből a szempontból a műformák váltakozása a szövegben arra is rámutat, hogy a nézőpontok között átjárhatatlan a távolság, és feloldhatatlan ellentmondás feszül közöttük. A drámákban a szereplőknek csak külső viselkedését, tetteit ismerjük meg, a befogadó csakis külső nézőpontot foglalhat el a szereplőkkel szemben. A naplóforma ebből a szempontból a másik végletnek tekinthető, hiszen abból teljes mértékben hiányzik bármiféle külső értékelői nézőpont, csakis a szereplő önmagára vonatkozó reflexióit, önértelmezését kapjuk.³⁴ A GYULAI PÁL szövege a formák vegyítésével úgy használja ki a műfaji adottságokat, hogy Gyulairól (és Eleonóráról) kettős képet kapunk: egy abszolút külsőt a drámai betétekből és egy abszolút belsőt a naplórészletekből. A két nézőpont, a két nyelvi/formai megközelítés nyilvánvalóvá teszi a két nézőpont szakadását. A két megfogalmazás nemcsak dialógusképtelen, de élesen világít rá arra, hogy a két nézőpont által kínált kép – az ember kívülről látható képe és a benső önértelmezés – közti viszony elméletileg és eleve csakis meghasonlott lehet. Ha a késő reneszánsz és a barokk XVII. századi világában a színlelés a léleknek alávett, instrumentális testfogalmon és előfeltevésen alapult, akkor itt ehelyett azt látjuk, hogy a test, a külső nem alkalmas szándékolt jelentések közvetítésére. A többi szereplő számára Gyulaiból csakis tettei láthatók, a politikus, a gyilkos, a fejedelem szolgája. Gyulai meg nem érttsége és végső soron tragédiája éppen abból fakad, hogy a többiek rá vonatkozóan érvényesítik saját maximáját, ellene fordítják saját korábbi érvét: vagyis hogy a lélek betűi a tettek és nem a vonalak. Senno megöletése után azért fordul el tőle mindenki, mivel tette ellene beszél – annak indítéka, szándéka, magyarázata pedig a dolgozószoba, vagyis a lélek rejtett mélységében marad.

A mélység nélküli karakter: Gergely diák

Ha a színlelés és a titkos politikai tervek XVII. századi témájának megjelenéseit keressük a GYULAI PÁL-ban, akkor elsősorban Gergely diák alakja tűnik megkerülhetetlennek. A kettős kém és ügynök emlékezetes figurája valójában sokkal többet „szerepel” a regényben, mint a címszereplő. Úgy tűnik, hogy a politikai célok és önérdék érvényesítésében tökélyre vitt színlelés és szerepjátszás Gergely diák esetében valósul meg a regényben. A kettős ügynök Gergely (a garabonciás diák) eszközeit szinte varázslatos ügyességgel váltogatja aktuális céljainak megfelelően, miközben a legtöbb szereplő titkos szándékát és tervét könnyedén leplezi le. Alakja mintha annak az udvari embernek a groteszk, karikatúraszerűen végletekig vitt megformálása volna, amelyet Gyulai csak finoman felidéz. A diák esetében az elvileg egymást kizáró politikai szerepek nem kerülnek meghasonlásba, sem ellentmondásba: mivel nincs olyan igazság vagy mélység, amelyet azok rejtenének. Egyik maszk rejti a másikat és fordítva, egyik politikai cél felcserélhető a másikkal, de nincs olyan benső igazság, amelyet a szerep fedne el. Gergely ilyen értelemben történeti figura. Ha Gyulai Pál meghasonlott és teljességre törekvő,

³⁴ A regény változatos nézőponttechnikái révén átmeneti helyet foglal el, és dinamikus mozoghat a szereplők bemutatásában a tisztán külső tárgyias és a szubjektív nézőpont között.

ám eleve kudarcra ítélt karaktere igazi romantikus hőst formál, akkor Gergely alakjában, a saját hasznát kereső, mélység vagy igazság nélküli (diszsimulációban, ahol a színlelés nem igazságot takar, hanem a másik maszkot, a XVI–XVII. századi udvari kultúra XVIII–XIX. századi kritikájára ismerhetünk.

Különösen szembeűnő mindez abban a jelenetben, amely Gyulai hajnali önvizsgálatainak párdarabjaként, tükörjeleneteként is értelmezhető. A jelenetben Gergely diák a Komjáti-kastély erkélyén üldögél késő éjjeltől virradatig, és belső beszédében – Gyulai naplójához hasonlóan – szerepjátszás nélkül értelmezi önmagát és politikai szerepeit.³⁵ Ami azonban a jelenetből kiderül az olvasó számára, az az, hogy esetében nincs olyan individuális lelki igazság vagy személyes történet, amelyet a szerepek eltakarnának. A színlelés számára teljesen öncélú, és csakis a látszatok világában mozog, nem a lélek mélységét fedi, mert a mélység hiányzik. Gergely jellemének tere az alakjához metonimikusan tapadó, labirintusként működő Komjáti-uradalom, a kiismerhetetlen titkos ajtók, süllyesztők és járatok rendszere. A kastélyban egyedül Gergely mozog biztonságosan, mindenki más számára veszélyeket rejt a kastély (és a birtok). A Komjáti-birtok olyan középpont nélküli labirintus, amely azonban nem rejt semmiféle konkrét titkot. Titokzatos, de nincs titka. Nincs benne semmiféle eldugott kincs vagy titkos kamra (a kaszatömlőc a muderrisek számára ismert veszély, nem valamiféle rejtett igazság). Soha nem lehet tudni sem azt, hogy éppen milyen veszélyt, sem azt, hogy milyen előnyöket rejt. Gyulai zárt dolgozószobájával (a szív igazságának zárt és rejtett titkos kamrájával szemben) a Komjáti-kastély mélység és középpont, megoldás nélküli labirintus. Az ember eltéved benne, de nem azért, mintha valamit keresne, amit nem lehet megtalálni. A tér megoldás (igazság) nélküli rejtvény, útvesztő, amely mindig aktuális érdekek szerint vezeti meg a benne tévelygőket. Egyaránt alkalmas a muderrisek titkos összejövételére és Alfonso terveinek kivitelezésére: vagyis mindig Gergely épp aktuálisan szőtt terveinek dinamikusan változó tere és eszköze. Leleplezi a titkokat, foglyul ejti az áldozatokat, de neki nincs titka, ahogyan igazsága sincs. Kiterjedt, ismert határok és központi mag nélküli, lehatárolhatatlan tér.

Gergely diák alakja nemcsak azért lehet emlékezetes az olvasó számára az amúgy talán nehezen felidézhető regényből, mert sokat szerepel benne, hanem azért is, mert kivételesen emlékezetes karikatúraszerűen eltúlzott fiziognómiája is. Jellegetes alakjának torz vonásait és felépítését számtalan szöveghely hangsúlyozza, és mind az elbeszélő, mind a többi szereplő rendre a pókhoz hasonlítja őt:

„Ritkán találhatni emberre, kinek alsó része kétségtelenül ígérjen egy ölet, felső része pedig fukarul levonjon a várt magasságból csaknem egész lábnyit. Azonban Gergely diák ily kivételes lények közé tartozott.

De a termet Isten ajándéka.”

„Nem tartozik-e a muderrisek közé az a szőke úr, kinek lábai hosszúak, mint a kaszás póké, s ki jobban ismeri egész életemet, mint én, s mégis, [...] nem lakik-e egy repedt s penészes szobában [...]?”

„Utánuk szintérrre lépett a kaszaspóké szerint megáldott hosszú láb, szűk feszes nadrágban, vékony alapjain emelve egy ünnepi ruhába öltözött uraságnak többi részét.”³⁶

A pókhoz hasonlított szereplő figurája fiziognómiai szempontból azért lehet különösen érdekes, mert a regény történeti idejének fiziognómiai irányzatához, az egészen

³⁵ Kemény, 1967. II. 51–58.

³⁶ Kemény, 1967. I. 221., I. 516., II. 181.

Lavaterig meghatározó Della Porta-i zoomorfológiához köti a szereplő testi megformálását. A XVII. századi nagy hatású fiziognómus, Della Porta zoomorf szillogizmusa szerint: 1. minden állat külseje megfelel jellemének (az oroszlán bátor, a szamár buta stb.); 2. ezek a jellemvonalások az emberekben is megtalálhatók; 3. eszerint minden ember olyan jellemvonalásokkal (tulajdonságokkal, uralkodó szenvedélyekkel és lelkiállattal) rendelkezik, mint az az állat, amelyre fiziognómiája leginkább hasonlít. Della Porta fiziognómiai elmélete statikus rendszerként épül fel, és stabil jellemekkel számol: a külső jegyek, amelyek az egyén jellemvonalásaira utalnak, nem változnak, és állandó jellemzőként működnek.³⁷ A pók nem gyakori hasonlított a fiziognómiai irodalomban, ugyanakkor nem nehéz felismerni, hogy a köztudatban a pókhoz kapcsolt jelentések messzemenően érvényesek Gergely diák alakjára. A titkos ügynökként és kémként működő antagonistá láthatatlan hálókat sző, amelyen fennakadnak a szereplők. Maguk a muderrisek vagy a jezsuita kémek politikai szövetkezései és titkos társaságai is hálóként működnek (a résztvevők közti kapcsolattartás is hálózatos, sötétben/titokban szótt terveik pedig az avatatlanok számára láthatatlanok). Gergely mindkét politikai hálót ismeri, és a legtöbb szálát – személyes érdekeinek megfelelően – ő mozgatja, ő szövi. A labirintusszerű Komjáti-kastély Gergely fiziognómiai értelmezése felől olvasva pók-hálóként működik: eszköz Gergely kezében, és csapda a többi szereplő számára.

Sofronia tükörbe néz

Szerep és igazság, arc és maszk, test és jelmez témáját élesen veti fel a színészek regénybeli világa és különösen Sofronia alakja. A XVI–XVII. századi szimuláció irodalmában gyakori kép az élet és a teatralitás közti párhuzam, amely Shakespeare „*whole the world is a stage*” axiomatikus idézetében vált ma is közismert szállóigévé, de az udvari ember irodalmának közhelye is egyben.³⁸ Színház/szerep és élet összetett viszonyait a regény Sofronia alakjában értelmezi. Ha Gyulai szívének képe a zárt dolgozószoba, Gergely diák jellemének a Komjáti-kastély, akkor Sofronia számára az öltözőkődösasztal és annak tükre jelentheti a jellem terét. Kemény regényének alakformálásában kitüntetett szerepe van az egyes figurákhoz kapcsolt tereknek és azok metaforikus jelentéseinek. Az egyes alakok és a hozzájuk kapcsolt hely/tér közti kapcsolatot metonimikusan motiválja a szöveg: ahogyan Gyulait szinte mindig az éjszakai dolgozószoba íróasztalánál látjuk, úgy Sofronia mintha a teljes regényidőt öltözőszobájában, tükre előtt töltené, félig felöltözött (vagy másképp: félig meztelenül). A metonimikusan megteremtett kapcsolatban aztán a helyhez kapcsolt jelentések a szereplői jellem metaforikus jelölőivé is válnak. Az önmagával szembenéző, önmagát vizsgáló színész nő csakis a színpadon kívül látható az olvasó számára, ami analóg a naplót író, önvizsgáló politikus Gyulai regénybeli megjelenéseivel. Sofroniát sosem látjuk színpadon játszani, csak tudjuk róla, hogy színésznő. A tükörkép pedig az arc és a portré értelmezésének témáját, kérdéseit ismétli. Sofronia első regénybeli megjelenése (a drámai formájú második fejezetben) már itt és így, tükörbe nézve mutatja a hősnőt: „*Sofronia egy szöglet-szobában. Előtte toaletasztal és ruhák. A kereveten Rahab szerepe és egy gitár. A szoba, kisdéd négyyszög bátya, és a nőszemélyzet*

³⁷ Della Porta, 2006. A Della Porta-i fiziognómia hatástörténetéről lásd: Vigh, 2006. 1. 81–103. A XVII. századi fiziognómiai gondolkodásról és Della Porta hatásáról magyar nyelvű és magyarországi kontextusban lásd: Laczházi, 2009. 48–57.

³⁸ A theatrum mundi toposzához lásd még: Bene, 1999, illetve Vigh, 2004. 43–44., 71.

*öltözködésére van szánva; rövid folyosója a színpadhoz vezet. Deszkafalai csinosan kifösvék. Sofronia a tükör előtt áll félig öltözve, és szerepének hatásosabb részeit szavalja.*³⁹

Ablaka ennek a szobának sincs. Itt és a későbbi leírásokban is, mintha egy nagy tükörből állna az egész kicsi, zárt szoba, mintha csakis önvizsgálatra, arc és maszk elemzésére készült volna. A tükörbe néző Sofronia legemlékezetesebb jelenetében a nő önmaga félig (?) meztelen⁴⁰ testének és vágyakozó tekintetének látványába merül három hosszú oldalon át:

„Szemeit bágyadtan nyugtatta a hosszú faltükörön, és ez neki lerajzolt egy nőalakot, mely egészen nem hasonlított az eszményhez, mi mellett elalszik a vágy [...] sem az érzéki gyönyör életképeihez [...]”

„A lány kedélyére saját termete visszahatott. Míg mását nézte, míg a tükörkép formáit és mozgulatait kísérte, villanyszikrák rezgettek véreireiben, keble magasabban emelkedett, szeme áhított, ajka lihegett, s úgy tetszett neki, mintha az élet föladata volna egy csomagba gyűjteni és elégetni minden kéjt, vagy átálmodni akár egy órát, akár egy egész örökkévalóságot, de kiemelés nélkül.”⁴¹
(A kiemelés tőlem, K. Zs.)

A meglepően erotikus jelenet, önmaga testének és arcának látványa, saját tekintetével összefonódott pillantása annak az érzéki felismeréséhez juttatja el a hősnőt, hogy szerelmes Gengába (az olasz rendezőbe), és hogy a fejedelemhez fűződő viszonya csak szerep. Az önvizsgálat Sofronia esetében nem racionális önelemzés (mint Gyulai naplójában vagy Gergely erkélyjelenete), hanem érzéki meditáció. A nő úgy jut el saját kedélyének, lelkének mélységeibe, a szív rejtett igazságához, hogy önmaga testébe hatol saját, reflektív tekintetével. Sofronia tükörbe néz, és alámerül testének látványába: a reflexió esetében érzéki, testi tapasztalattá válik, hogy így jusson el a felismeréshez: szeret, és szeretve van.

A tükörkép, a tükör által visszaadott arc képe gyakran jelenik meg úgy a portré elméleti szakirodalmában, mint a portré ellenlábasa.⁴² A tükörkép elleni kifogások általában azon a feltevésen alapulnak, hogy míg a portré egy megértett személyiség egészére vonatkozó értelmezett arckép, addig a tükörkép csak mechanikus, értelmezés nélküli visszatükrözése az arcnak. A tükörkép mechanikus viszonyából a reflexió hiányzik. Sofronia úgy visz reflexivitást és értelmezést saját tükörképébe, hogy abban magát nem a saját, hanem Genga szemével nézi:

„Érzékeit a kép illatlehe zsbibasztotta. S úgy rémlett, mintha ajkát a tükörkép ajkára forrasztani, keblét keblére temetni, meleg leheletét leheletével vegyíteni lenne a legittasabb és szomjú gyönyör. S rémlett, mintha szemével egy más szem nézne, egy más vágyyna, mintha e termetet a karszékéből idegen arc áhítaná, mintha az ő heve és lankadásai másé is volnának egyszerre.

³⁹ Kemény, 1967. I. 121–122.

⁴⁰ A jelenetet a komorna váratlan belépése szakítja meg, mire „Ez [tudniillik Sofronia] rezzenve fordítá hátra arcát, s bal kezével mohón vonta össze mellkendőjét, arcai égtek.” (Uo. I. 252.) Hogy a mellkendő mikor bomlott ki és mennyire – vagyis milyen fokú a test lemeztelenítetttsége –, azt a szöveg elhallgatja.

⁴¹ Kemény, 1967. I. 249., 252.

⁴² Vö. például Nancy, 2010. Tükör és (ön)arckép viszonya portrétéma is: Johannes Gump híres kettős ön-arcképén (1646 körül, Firenze, Uffizi) például egymás mellett szerepel a tükörkép és az autopostré arcképe a festményen, amelyeket a kutya és a macska allegorikus képe minősít. A tükörkép melletti macska annak csalfaságát, az önarckép alatti kutya a hű képet jelöli. A kép elemzését lásd uo. 22–26.

Tükör és portré témájáról lásd még például Bahtyin, 2004. 62–88.

S kié ezen álmodott alak [...]? Most a fejedelem vonalai, majd Gengáé merültek föl benne, de minden átváltozások közt ott volt az olasz sötéttüzi és átható szeme [...].⁴³ (A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Sofronia – a Narcissus-mítoszt újraíró jelenetben – kilép a tükör kínálta mechanikus és önmagára záródó viszonyából: a másik szemével tekint önmagára, hogy megláthassa saját arcát. Arcának és szívének megértéséhez, saját testének szerelméhez a másik tekintetén keresztül jut el.

Az arc tükörbeli leírásának (vagy rajzának) fő különbsége a portréhoz képest, hogy rögzíthetetlen. Nem jellemet tükröz, hanem az arc pillanatnyi, továtűnő, megragadhatatlan képét. A tükör nem fiziognómiai leírás, hanem pathognómiai: az aktuális benyomásoknak az arcon megjelenő jeleit tükrözi. Ilyen értelemben a rögzíthetetlen, mindig elmozduló tükörkép az arc olyan reprezentációja, amely legkevésbé alkalmas arra, hogy maszkká váljon. A portré a maga rögzített vonalaival, jellemet értelmező karakterisztikus állításaival kimetszi az arcot az időből, és a rögzítés révén az eleven emberi arcot maszkszerűvé merevíti.⁴⁴ A tükör a maga közvetlenségében nem értelmezi az arcot – de ugyanakkor nem is rögzíti azt, semmilyen értelemben. A tükörbe néző Sofronia így az arc és a meztelen test pillanatnyi, tovamoszduló látványához viszonyul – a színész nő a maszk mögé néz. Az öltözőasztal Sofronia számára valójában vetkőzőasztal lesz, a sminkeléshez használt tükörben pedig saját csupasz, eleven arcára tekint.

Eleonóra Gyulai arcára néz

A XVII. századi (Della Porta-i) fiziognómia az analógiák mentén építkező statikus rendszer. Az állatok „jellemével” való analógiák stabil karakterek leképeződései, a fiziognómia a test/az arc retorikájaként működő, kiismerhető rendszer, amely nem feltételezi a változást. A XVIII–XIX. századi (lavateri) fiziognómiai gondolkodás legfontosabb különbsége ehhez képest, hogy abban a fiziognómia dinamikus rendszerként működik: a jellem változása az arcra íródik. Az arcvonások nem eleve elrendelt és állandóan jellemző, bevéselt, meghatározó jegyek, hanem a lélek változásaival együtt mozgó, a lélek történetét író vonások.

Exkurzus: Wilhelm arca és a Bildung

A lavateri fiziognómiai gondolkodást exemplumszerűen világíthatja meg a Lavaterrel levelező és írásait nagyra tartó Goethe regényének egyik részlete. A WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI-nek vége felé a főhős találkozik gyermekkori jó barátjával, Wernerrel, akit nem látott azóta, hogy elhagyta otthonát:

„Wilhelm bámulva ment elébe, nem hitt a szemének. Werner volt. Annak is szüksége volt egy pillanatra, hogy ráismerjen. Gyöngéden átölelték egymást, s egyik sem tudta titkolni, hogy megváltozottak találja a másikat. Werner kijelentette, hogy barátja nagyobb, erősebb, sudárabb lett, egész lénye műveltebb, viselkedése kellemesebb. [...]

Werner korántsem tett ilyen kedvező hatást Wilhelmre. Ez a jó ember inkább visszafelé haladt, mint előre. Sokkal soványabb volt, mint azelőtt, hegyes arca finomabbnak, orra hosszabbnak tetszett; homlokáról, feje búbjáról eltűnt a haj, hangja vékony, kiáltozó lett, és benyomott melle, előre görnyedő válla, színtelen arca kétségtelenül mutatta, hogy sokat dolgozó képzett beteggel állunk szemben.”

⁴³ Kemény, 1967. I. 252.

⁴⁴ Ugyanerről az itáliai reneszánsz portrék és Rembrandt összehasonlításában lásd: Simmel, 1986. Különösen: 12–62.

„Werner körüljárta barátját, ide-oda forgatta, úgy, hogy szinte zavarba hozta.

– Nem, Nem! – kiáltott fel. – Ilyet még nem láttam, pedig tudom, hogy nem tévedek. A szemed mélyebb lett, a homlokod szélesebb, az orrod finomabb, a szájad kedvesebb. Nézzék csak, hogy áll! Hogy egymáshoz illik, hogy összefügg rajta minden!”⁴⁵

A nevelődés, a jellem kiművelése Wilhelm arcára és testére íródik. „Az ember jelleme: a története”⁴⁶ – és ez a történet – a változás – az arcról olvasható. Az axiomatikus gondolat az európai irodalomtörténet alakformálásában még sokáig meghatározó marad;⁴⁷ egyik kései, szinte esszészzerűen kifejtett megfogalmazása a DORIAN GRAY ARCKÉPE.

A változó jellem, az emberi lélek története az arca/testre írt történetként olvasható a XIX. századi fiziognómiai gondolkodásban és a GYULAI PÁL-ban is. A Zsigmond fejedelem portréját elemző fontos nyitójelenet mellett a regény egy kevésbé hangsúlyos helyén az elbeszélő és a szereplők ismét egy portrét és a modell arcát értelmezik. A Senno életéért könyörgő Eleonóra Márkházynál, a regény egyik legvisszataszítóbb szereplőjénél jár. A megvesztegethető Márkházy Eleonóra kincsei helyett (vagy mellett) annak testét is annyira megkívánja, hogy csaknem megerőszkolja a nőt. Eleonórát azzal az indokkal vonja a belső szobába, hogy néhány festményt mutasson neki. A férfi két korábbi, gyönyörű feleségéről készült portré között saját ifjúkori arcképe is a falon függ:

„A két nő férje, tekintve külsejét, éppen nem látszott méltatlannak egyikhez is. Mert Márkházy harmincéves korában, ha nem is a szépség, de a férfias erő típusa volt. Arcát a ragya később dúlta föl, a sárga epefoltokat, az üldöztetések miatt ingerlékennyé vált nedvalkota Kristóf vajdával való versenyzésekor támasztá, sötét mély szemének tüze a bűntudat óta lón kísértetivé, s évek kellettek arra, hogy fukarsága és kicsapongásai visszadöbentő bélyeget nyomjanak vonalaira.

A főpalotaőr [...] nemével az irigységnek régi arcképe iránt, vezeté őt egy fátyollal takart rajz elébe.”⁴⁸

A lélek egyensúlyának borulása együtt jár a testnedvek arányainak változásával (ami az arca az epe sárga foltjait festi), a bűnös élet bélyegei és a jellem megrogyása teszik torzzá és undorítóvá a szereplő arcát.

Eleonóra – úgy tűnik – nagyon is jól érti az arc titkos jeleit, és helyesen olvassa az arca íródo jellem történeteit. Erről tanúskodik (nemcsak Márkházy portréjának és arcának fiziognómikus megtekintése, de) Gyulai arcára vetett pillantása is. Guzman Gyulaira vonatkozó félreértésének tükörszerű párdarabja a regény végén még egyszer újragymétli az arc, a jellem és a tettek összefüggésének témáját. Az olvasó Tiefenbach grófné (Eleonóra) naplójából ismeri meg Gyulai és Eleonóra történetének végét. Egy véletlen csere folytán, amikor Eleonóra először találkozik Gyulaival, nem tudja, hogy férjének gyilkosa a vendége, ezért annak csak arcáról és viselkedéséről ítél:

„Alfonso jó concionator lehet ugyan [...] de arcfestő nagyon hűtlen. Ófensége titkárját idomtalan alkatú és szögletes modorú férfinak rajzoló le, pedig kevés jelentékenyebb arcot ismertem, és társalgása [...] magával ragadó. Ennek az embernek sokat kellett szenvedni. Minden vonása valami nagy szerencsétlenségről szól: de oly titkos jegyekkel, melyeket csak az avatottak, kik tudniillik szintén szerencsétlenek, vehetnek észre. [...]

⁴⁵ Goethe, 1963. 456–457.

⁴⁶ Uo. 405.

⁴⁷ Erről lásd: Tytler, 1982.

⁴⁸ Kemény, 1967. II. 222.

*Az ő nyílt és nemes arcán a magasztos bú lehetetlenné tette e kihalt szívvel a kacért játszanom.*⁴⁹
(A kiemelések tőlem, K. Zs.)

Eleonóra Gyulai arcát olvasva azt az igazi, rejtett vagy benső személyiséget és jellemet ismeri fel, aki az olvasó számára a dolgozószoba rejtett magányából ismerős – akit azonban a többi szereplő (például a korábbi jelenetben Guzman) elől eltakar a meghasonlott személyiség másik szerepe: az udvari ember, a cselszövő politikus. Eleonóra számára az arc nem a színlelés maszkjaként értelmeződik, hanem a szív rejtett igazságát kibeszélő titkos írásként. Eleonóra a XIX. századi (goethei, lavateri) kontextusnak megfelelően olvassa Gyulai arcát, és a lélek történetét ismeri fel azon; míg Guzman korábban a XVI–XVII. századi udvari disszimulációra és fiziognómiára támaszkodva olvasta félre Gyulai arcvonásait és testbeszédét.

A Gyulai életét meghatározó hasadás (a rejtett szív igazsága és az udvari politikus szerepe között) pedig mintha ragályos volna, eléri Eleonórára is, aki rögeszmés bosszújától hajtva gyűlöli az udvaronc Gyulait – miközben határozottan vonzódik az arcvonásokból, mozdulatokból és tekintetekből megsejtett másik Gyulaihoz: „*Szent ég! Ő Gyulai volt. Egy gyilkos arcvonalait mondották ajkaim nemesnek. A hóhért megdicsérte martalékja. Ő, ördögi rokonszenv, mekkora bűnnel moshatom le lelkemről szennyedet?*”⁵⁰

Eleonóra bosszútervének kivitelezésében a fő nehézséget a nő számára mindvégig ez a meghasonlás okozza: Gyulai iránti vonzalma nem tudja legyőzni a bosszú haragját, de a gyűlölet sem tudja kiirtani a vonzalmat. Eleonóra tragédiája a regényben nem az, hogy megöli a férjét, hanem az, hogy nem tud teljes szívvel vagy osztatlan lélekkel bosszút állni, hiszen feltárul előtte Gyulai arcának titkos írása – és lényegében beleszeret annak rejtett jelentésébe:

„[S]zemem előtt csak az lebegett: miként tegyem a mai napot egy rövid üdv-órává a fejedelem... és a pokolkín hosszú évévé Gyulai számára?”

Célotat elértem. Mindketten oly hangulattal távoztak tőlem, ahogy óhajtam s én... ah, én most mégis e diadallal – elégületlen vagyok.

*Mily iszonyú örvényei vannak a szívnek!*⁵¹

A „szív örvényei” abban a hasadásban nyílnak, amely a felszín és a mélység, a látszat és az igazság, a szerep és az őszinte szándék között támad. Az a „lelki mélység” rejtja a szív örvényeit, amely a XVIII. század előtti személyiségfelfogásban ismeretlen volt. Gyulai Pál és Eleonóra összetett és ilyen értelemben mélységgel rendelkező szereplői karakterek (ezért is indokolt a két szereplő naplója a regényben), a látszatok és szerepek alatti vagy mögötti jelentés azonban a mindenkori másik számára megközelíthetetlen és elérhetetlen – a szó eredeti értelmében kommunikálhatatlan – marad. A fiziognómia (mint ennek a rejtett lelki mélységnek vagy igazságnak a közlője) így a retorika rendszeréből átlép a hermeneutika viszonyába: a megértés tudományává válik.

⁴⁹ Uo. 275.

⁵⁰ Uo. 276.

⁵¹ Uo. 303.

Hivatkozott irodalom

- Accetto, 2004 = Accetto, Torquato: A TISZTES SZÍNLELESRŐL. In: Víg, 2004. 355–380.
- Bacsó, 2012 = Bacsó Béla: ÖN-ARC-KÉP. SZEMPONTOK A PORTRÉHOZ. Kijárat Kiadó, 2012.
- Bahtyin, 2004 = Bahtyin, Mihail: A SZERZŐ ÉS A HŐS. Gond-Cura Alapítvány, 2004.
- Békés, 2011 = Békés Enikő: A VERS MINT A PORTRÉ TÜKRE. In: *Helikon*, 2011/1–2. 201–210.
- Bence, 2007 = Bence Erika: BÁTHORI [sic!] ZSIGMOND ARCKÉPE. (FESTMÉNY ÉS ESSZÉ KEMÉNY ZSIGMOND GYULAI PÁL CÍMŰ REGÉNYÉBEN. In: *Hid*, 2007/5. 67–73.
- Bene, 1999 = Bene Sándor: THEATRUM POLITICUM. NYILVÁNOSSÁG, KÖZVÉLEMÉNY ÉS IRODALOM A KORA ÚJKORBAN. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999.
- Courtine–Haroche, 2007 = Courtine, Jean-Jacques–Haroche, Claudine: HISTOIRE DU VISAGE. EXPRIMER ET TAIRE SES ÉMOTIONS (XVIIe-DÉBUT XIXe SIÈCLE). Payot & Rivages, Paris, 2007.
- David, 1986 = David, Rosalie A.: AZ EGYIPTOMI BIRODALMAK. *Helikon*, 1986.
- Della Porta, 2006 = Della Porta, Giovan Battista: AZ EMBER FIZIOGNÓMIÁJÁRÓL. In: Víg, 2006. 2. 165–230.
- Goethe, 1963 = Goethe, Johann Wolfgang von: WILHELM MEISTER TANULÓVEEL. Európa, 1963.
- Halliwell, 2002 = Halliwell, Stephen: CSELEKMÉNY ÉS JELLEM. In: *Helikon*, 2002/1–2. 56–82.
- Hites, 2004 = Hites Sándor: A MÚLTNAK KÚTJA, Ulpius-ház, 2004.
- Kemény, 1967 = Kemény Zsigmond: GYULAI PÁL. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. 1–2. kötet.
- Kemény, 1996 = Kemény Zsigmond: FÉRJ ÉS NŐ. KÖDKÉPEK A KEDÉLY LÁTHATÁRÁN. Unikornis, 1996.
- Kemény, 1997 = Kemény Zsigmond: A SZÍV ÖRVÉNYEI. In: uő: KISREGÉNYEK ÉS ELBESZÉLÉSEK. S. a. r. Bényei Péter. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.
- Laczházi, 2009 = Laczházi Gyula: HŐSI SZENVEDÉLYEK. A HEROIZMUS ÉS A SZENVEDÉLYEK MEGJELÉNÍTÉSE A XVII. SZÁZADI MAGYAR EPIKUS KÖLTÉSZETBEN. ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, 2009.
- Leonardo, 1967 = Leonardo da Vinci: A FESTÉSZETRŐL. Corvina, 1967.
- Nancy, 2010 = Nancy, Jean-Luc: A PORTRÉ TEKINTETE. Műcsarnok-könyvek elmegyakorlat 6., Műcsarnok, 2010.
- Szegedy-Maszák, 2007 = Szegedy-Maszák Mihály: KEMÉNY ZSIGMOND. Kalligram, Pozsony, 2007.
- Taylor, 1989 = Taylor, Charles: SOURCES OF THE SELF: THE MAKING OF THE MODERN IDENTITY. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Tytler, 1982 = Tytler, Graeme: PHYSIOGNOMY IN THE EUROPEAN NOVEL. FACES AND FORTUNES. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982.
- Víg, 2004 = Víg Éva (szerk.): AZ UDVARI ÉLET MŰVÉSZETE ITÁLÁBAN. Szöveggyűjtemény. Balassi Kiadó, 2004.
- Víg, 2006. 1. = Víg Éva: „TERMÉSZETED AZ ARCODON”, 1. kötet. FIZIOGNÓMIA ÉS JELLEMÁBRÁZOLÁS AZ OLASZ IRODALOMBAN. JATEPress, Szeged, 2006.
- Víg, 2006. 2. = Víg Éva (szerk.): „TERMÉSZETED AZ ARCODON”, 2. kötet. A FIZIOGNÓMIA TÖRTÉNETE AZ ÓKORTÓL A XVII. SZÁZADIG. Szöveggyűjtemény. JATEPress, Szeged, 2006.