

Agora vagy közpark? A 19. századi Budapest urbanisztikai dilemmája¹

Bevezetés

A 19. századi magyar politikai eszmetörténet egyik újdonsága a tömegdemonstráció felbukkanása. A legnagyobbakat az 1848-as forradalom idején szervezték, majd ezt követően, a század második felében a tömegmegmozdulás a magyar politikai élet állandósult elemévé vált, különösen az 1867-es kiegyezés (korabeli terminológiával „az alkotmány helyreállítása”) után. Ezeknek a demonstrációknak a története, szerepe és eszmetörténeti háttere többnyire ismert a magyar történetírásban. Azonban kölcsönhatásuk az általuk használt közterekkel és ennek révén összefüggésük ugyanannak a korszaknak az urbanisztikai diskurzusával már gyéren kutatott terület, dacára annak, hogy a gyors ütemben kiépülő fővárosban ugyanebben az időben élénk urbanisztikai diskurzus folyt, és az ebben a diskurzusban leggyakrabban előforduló közterek voltak egyben a politikai demonstrációk színterei is. Jelen tanulmány a magyar politikai eszmetörténet és a 19. századi közterek használatának az összefüggését állítja előtérbe. Írásom hipotézise szerint rejtett feszültség figyelhető meg a köztereknek a politikai cselekvés *agoráiként* és a felüdülést szolgáló *közkertként* való, mindkét esetben új típusú használata között. A köztereknek ez a két új típusú funkciója Budapesten ugyanabban az időszakban fejlődött ki, így gyakran nem volt világos a kortársak számára, hogy egy területnek mi valójában az elsődleges funkciója, illetve váltották is egymást a domináns funkciók egy-egy tér esetében.

A továbbiakban ezeknek az új típusú köztereknek a korabeli képi megjelenítését példázom a magyar történelem Pesten játszódó emblemikus jeleneteiben betöltött szerepükkel (ezeken kívül egyetlen budai helyszínt érintek majd röviden). Az első egy belvárosi kávécsarnok, a másik a korszak legfontosabb kiadóvállalatának és nyomdájának a székháza mint a tipográfiai kor jelképe, valamint a Nemzeti Múzeum épülete és az azt övező kert. A múzeum előtti tér a legbeszédesebb példája a közterek funkcióváltozásának, ahogyan átalakul a politikai demonstrációk színhelyéül szolgáló nyílt térből a mai, fizikailag bekerített, ám a közönség előtt nyitva álló, a pihenést szolgáló Múzeumkertté.

¹ Jelen tanulmány a *City Agora or City Gardens? An Urbanistic Dilemma in the 19th-century Hungary* című angol nyelvű írásomnak a magyar szakmai közösség számára átdolgozott, jelentősen bővített változata. Az angol változat sajtó alatt van a *Philosophy of Architecture* sorozat 2022-ben Budapesten rendezett *On Gardens* című konferenciájának előadásain alapuló konferenciakötetben, a Kodolányi János Egyetem és az Universidade de Coimbra (Portugália) közös kiadásában. Írásom a *Fenntartható városi fejlődés – filozófiai, szociológiai és történeti elemzések* című litván–magyar akadémiai bilaterális kutatási projekt keretében készült.

A közterek használati módjának megváltozása összekapcsolódik a tömegdemonstrációk képi ábrázolásával, amelyek történelmi események szimbólumává váltak a kulturális emlékezetben. A látványban megtestesült kulturális emlékezet legemblematisabb eseteinek elemzése meggyőző bizonyítékkal szolgál arra, hogy feszültség volt a közterek eredeti funkciója és új, közéleti használatuk között. Kulturális vagy éppen ipari intézmények székházai és azok környezete egyszeriben politikai jelképpé (is) vált. Más esetekben pedig, amikor a köztér által megtestesített politikai jelkép és a köztér közéleti célú használata eredetileg összhangban volt, a köztér megváltozott technikai körülményei teszik a továbbiakban alkalmatlanná a tömegrendezvények számára. E feszültségeknek és diszfunkcióknak két gyökere van Budapest urbanisztikai fejlődésének a történetében. Az egyik a politikai központokban a városi környezet általában vett modernizációjának a folyamata, melynek során többek között olyan közterek jönnek létre, amelyek megfelelnek a tömegdemonstrációk követelményeinek. A másik Budapest urbanisztikai fejlődésének az a sajátossága, hogy három, azelőtt önálló város egyesítéséből jött létre viszonylag későn, 1873-ban, így városszerkezete csak fokozatosan alakulhatott át egy háromközpontú településből Magyarország ténylegesen, nemcsak jogilag, hanem urbanisztikai szempontból is egyesített fővárosává.

Kutatásaim elméleti kiindulópontja a *kulturális emlékezet* kulcsfogalmainak vizuális interpretációja. Az első az *emléknyom*, Jan Assmann kulturális emlékezetéről alkotott elméletének *narratív, nem vizuális* kulcsfogalma. Jóllehet Assmann a kulturális emlékezetéről alkotott elméletének első változatát angolul fogalmazta meg kaliforniai vendégprofesszori működésének időszakában,² az *emléknyom* (*Gedächtnisspur*) új terminusa csak könyvének a következő évben megjelent német változatában bukkan fel.³ Assmann azóta is rendszeresen publikál mind németül, mind angolul, ám amíg németül rendszeresen használja saját neologizmusát, nem találtam nyomát annak, hogy megpróbálta volna megalkotni a kifejezés angol változatát. (Igaz, hogy angol nyelvű könyve előszavában némileg szabadkozik is a nyelvi nehézségek miatt, amelyek abból erednek, hogy egészen újszerűnek gondolt elméletét nem az anyanyelvén próbálta először megfogalmazni.) A németet követő, de az angol eredetit is figyelembe vevő magyar fordítás ezzel szemben a magyar szakirodalomba bevezette Assmann neologizmusának magyar változatát, az *emléknyomot*,⁴ így a magyar olvasó talán világosabban látja a német szerző elgondolását, mint aki csak angolul olvassa. Assmann magyar ismertsége és elismertsége egyébként meglehetősen korán kezdődött: a kulturális emlékezetéről szóló szintézise előbb jelent meg magyarul, mint angolul.⁵ (Egy régebbi angol nyelvű írásomban kézenfekvő hivatkozásként kínálozott a kulturális emlékezet fogalma kapcsán Assmann főtebb említett munkája. Amikor megpróbáltam rákeresni az angol fordításra, kiderült, hogy azt még csak ígérik megjelentetni a közeljövőben, így kénytelen voltam a német eredetire utalni annak dacára, hogy ez nem feltétlenül jelent segítséget az angolul olvasóknak.

² ASSMANN 1997.

³ ASSMANN 1998.

⁴ ASSMANN 2003.

⁵ ASSMANN 1999.

Azok a magyar bölcsészhallgatók, akik tanulmányaik során kötelező olvasmányként találkoztak Assmann-nal, ekkorra már diplomát szereztek.) A második kulcsfogalmat, a *lieux de mémoire*-t Pierre Nora vezette be mint a történelmi emlékezet hangsúlyozottan *térbeli és vizuális* fogalmát.⁶ Figyelemre méltó, hogy Nora terminusának angol megfelelője, a *realm of memory* összecseng harmadik, a kulturális emlékezettel kapcsolatos kulcsszavunkkal, a *köztérrel (public realm)*.⁷ Nora nézőpontját tekinthetjük úgy, mint törekvést a *közterek történetének* elbeszélésére. A jelen írásban kifejtett saját megközelítésem újdonsága a megelőző szakirodalomhoz képest, hogy a *közterek képi ábrázolásának a történelmi elemzését* nyújtja, ahogyan az a *kulturális emlékezetben* megjelenik. Kutatásaim során az volt a törekvésem, hogy kiszabadítsam a *kulturális emlékezetnek* ezeket a kulcsszavait korábbi, csaknem tisztán *narratív* kontextusukból, majd vissza-kapcsoljam azokat a *vizualitás* szférájába, összefüggésben a városi terek funkcionális és történelmi elemzésével. Más szavakkal, véleményem szerint a kulturális emlékezet nem pusztán egyszerűen narráció, történetmesélés, hanem legalább annyira a közterek funkcióváltásainak a története, ami értelmezhetetlen a politikai közösség tevékenységének a története nélkül, ahogyan az beágyazódik a sajátos urbánus terekbe. Ez a megközelítés összefügg a közéleti személyiségek vizuális reprezentációjának különböző formáival. Egy történelmi esemény vizuális reprezentációjának, amely szükségképpen beágyazódik valamely városi térbe, az esetek többségében tartalmaznia kell történelmi, közéleti személyiségeknek a vizuális reprezentációját is, ugyanabban a városi köztérben. Így a politikatörténet hagyományos narratív elemei jobban beágyazódnak a közterek vizuális ábrázolásának a történetébe, a történelmi urbanisztika keretében. Az eszmétörténet terén a *kulturális emlékezettel* kapcsolatban, a középpontban az urbánus környezet szerepével, kutatásaimban az első lépés a *nyilvános filozófia (public philosophy)* megjelenésének a történelmi elemzése volt.⁸ Ezt követően kísérletet tettem arra, hogy átfogóbban írjam le a városok kulturális szerepét egy sajátos nézőpontból.⁹ A következő lépés a *modern szerzői öntudat és éntudat* megjelenésének vizsgálata volt a vizuális kulturális emlékezet összefüggésében.¹⁰ Legutóbbi, e témába vágó írásom történelmi nézőpontból vizsgálta a szerzők vizuális reprezentációját,¹¹ jelen tanulmányom pedig arra összpontosít, hogy miként jelenik meg a kulturális emlékezet vizuális formáiban néhány emblematisz történelmi esemény.

Petőfi Sándor, az 1848-as forradalom és a korabeli képek

A legjobb 19. századi magyar példa a jelképpé vált történelmi személyiségek képi megjelenítésére szimbolikus terekben Petőfi Sándor mint az 1848-as forradalom költőjének

⁶ NORA 1984–1992. Magyarul lásd NORA 2010.

⁷ NORA 1996.

⁸ MESTER 2018a.

⁹ MESTER 2018b.

¹⁰ MESTER 2019.

¹¹ MESTER 2022.

ábrázolása. Történetünk idején az újabb, radikális értelmiségi nemzedék emblematisztikus alakjának számított, képi ábrázolásának gazdag hagyománya és többé-kevésbé rögzített kánonja jóval a forradalom és a költő halála után alakult ki a Világos után gyorsan kiépülő nemzeti emlékezetkultúra részeként. Annak ellenére, hogy azon kisebbséghez tartozik a korban, akiről hiteles arckép maradt fenn kora csúcstechnológiája, a dagerrotípia révén, és annak ismeretében, hogy később képei és szobrai milyen megszokott látvánnyá váltak a köztereken és magánlakásokban, meglepő, hogy milyen ellenségesen viszonyult az írók portréinak nyilvános terjesztéséhez, amely tendencia nagyjából egy időben jelentkezett a magyar kulturális életben az ő föllépésével. Az íróportrék új keletű kultuszát *új bálványimádásnak* titulálta, ehelyett – platóni fordulattal kifejezve magát – azt tartotta volna mind a szerzőkhöz, mind a közönséghez, mind a 19. századi haladás szelleméhez méltónak, hogy a költő szellemi arculata inkább műveinek olvasása révén, olvasói lelkébe vésődjék be ahelyett, hogy sokszorosított metszeten terjesztett valóságos portréikat a korabeli celebritások albumába gyűjtenék. (Lásd Platón *Hetedik levelének* ismert szöveghelyét arról, hogy az igazi filozófus inkább *férfiak lelkébe*, nem pedig *állatok bőrére* írja eszméit. Petőfi tollán persze megcsavarodik a platóni metafora: az eredeti platóni írás-, sőt nyelvelenességből éppenséggel a szóban és az írásban mélyen bízó képellenesség válik.) Ez a „képromboló” beállítódás nem annyira meglepő azonban, ha tekintetbe vesszük ezeknek a sokszorosított portréknak a korabeli kulturális és kereskedelmi szerepét, illetve Petőfi törekvéseit az íróársadalom, legalábbis saját nemzedéki csoportja gazdasági érdekeinek érvényesítésére. Ismert tény, ám 1848 árnyékában gyakran feledésbe merül, hogy a *Tízek társasága* eredetileg nem forradalmi csoportként, hanem a fiatal írók tömörüléseként alakult meg, akik a kor uralkodó könyv- és folyóiratkiadóival szemben törekedtek írói és egyben anyagi függetlenségre saját lap megalapítása révén. Erre csak a forradalom első napjaiban, a sajtószabadság kivívása után kerülhetett sor, az új sajtótermék azonban ekkor már szükségképpen inkább politikai jellegű lett. Miközben a fiatal írók saját függetlenségükért szervezkedtek, a kor vezető folyóiratai rendszeresen küldték előfizetői ajándékként felkapottabb szerzőik sokszorosított arcképét, általában karácsonyra vagy újévre, összekötve az előfizetés megújítására való emlékeztetéssel. Így ebben az időben a sokszorosított portré legalább annyira a korabeli kulturális ipar reklámtevékenységének eszköze lett, mint amennyire a költők romantikus kultuszának része maradt. Ilyen körülmények között érthetővé válik, hogy a nagy kiadók ellen szervezkedő költő miért utasította el ugyane kiadók reklámgyakorlatát is, különösen, ha ehhez szerzőik arcát használták eszközü.

Tekintetbe kell vennünk, hogy Petőfi ismert ábrázolásainak többsége posztumusz készült, az egyetlen igazán hiteles ábrázolás, a dagerrotípia elkészíttetése pedig magáncélból történt egy barátja ötletére, amiben legalább annyi szerepe volt az izgalmas új technológiával való kísérletezésnek, mint önmaga megőrkítése vágyának. Ez az eset csaknem egyedülálló alkalmat nyújt annak a vizsgálatára, hogy hogyan alakulhat át egy autentikus, a valóságot technikai támogatással pontosan tükröző portré különféle idealizált képi reprezentációkká, belföldi és külföldi felhasználásra szánt változatokkal. Petőfi esetében személyének idealizált ábrázolása először az 1848-as forradalom eseményeinek ábrázolásával összefüggésben jelenik meg problémaként, tudniillik a forradalmi nép

és vezetői ábrázolásának a viszonyában.¹² Jóllehet Petőfi valóban a forradalom központi alakja volt, és a „nemzet szabadsága első napjának” döntő, az ő részvételével lezajlott eseményeinek fontos szerepük van a magyar kulturális emlékezetben, mégis alig ismerjük a forradalomban való részvételének *kortárs*, emblematisz képi ábrázolását (amit ismerünk, azok egy része pedig nem hiteles történetileg). Ugyanakkor Petőfi kezdettől fogva tudatosan és módszeresen formálta az 1848-as forradalom kulturális emlékezetét, ebben azonban nem a képi, hanem a narratív reprezentáció eszközét választotta a forradalom első napjaiban írott naplójának közzétételével, ami teljes összhangban van az írói portrékról alkotott, főntebb már érintett véleményével.

A sokaság és az emblematisz személyiségek képi ábrázolásának kérdése elvezet bennünket azon közterek képi ábrázolásának problémájához, amelyekben a forradalom kollektív cselekedetei lezajlottak. A következőkben azt mutatom meg, hogy a korabeli képi ábrázolásnak a mából nézve ellentmondásosnak tűnő vonásai a városi terek, különösen a közterek ekkoriban zajló funkcióváltozásából erednek, ahogyan például nyilvános kávécsarnokok és szinte véletlenül ideiglenesen üressé vált terek a tömeg politikai cselekvésének emblematisz helyszínévé váltak. Föltételezésem szerint rejtett feszültség figyelhető meg az egyéni portrék és az új szerepet kapott közterek képi ábrázolása között; emiatt ritka és problémás a vezető egyéniségek *köztérben* és a vezetett sokasággal *együtt* való ábrázolása.

A nyomda és a kávécsarnok mint jelképes köztér

Első példáink a közterek politikai használatára olyan helyek, amelyeknek eredeti funkciójuk első pillantásra teljes mértékben politikamentes. A forradalom egyik emblematisz képi reprezentációja az a jelenet, amely a szabad sajtó első termékeinek szétosztását ábrázolja a Landerer és Heckenast nyomda (pontosabban annak egyik nyomdagépe) jelképes lefoglalása után. Az eseményekkel csaknem egykorú, sokszorosított képen azt a mozzanatot látjuk, amint a tömeg a nyomda és egyben kiadóhivatal előtti utcán kis csoportokban olvassa a *12 pontot* és a *Nemzeti dalt* tartalmazó röplapot. A költő nincs jelen; a tömegből kiemelkedő egyetlen alak, aki osztogatja a röplapokat, egy névtelen, legalábbis azonosítatlan forradalmi ifjú, ma aktivistának mondanánk. A jelenet merőben az ideáltípus 19. századi szabad tipográfiai társadalom képi reprezentációja: *szabad nemzet*, amelynek tagjait a *szabad sajtó* köti össze látható vezetők vagy karizmatikus hősök nélkül. Szimptomatisz leképeződése annak a kortárs tapasztalatnak, hogy Petőfi – minden forradalmi szónoklata, szavalata mellett – leginkább a nyomdatechnika közvetítésével szeretett kommunikálni a néppel, illetve közönségével. (A korszak árukódó szóhasználata, hogy nem a *szólás*, hanem a *sajtó* szabadságáról beszéltek, ebben a médiumban látták a politikai szabadság előfeltételét és biztosítékát – a 19. század technikai feltételeinek megfelelően.) Petőfi bement a nyomda épületébe, lediktálta vagy leírta

¹² Az 1848-as forradalom és szabadságharc történetének a jelen írásban említett eseményeihez lásd BONA 1998; DEÁK 2001.

a szöveget közvetlenül a szedőnek (a jelen lévő nyomdászok öregkori visszaemlékezései ebben a részletben eltérnek) és így tovább. Azt látjuk, hogy a forradalom első fontos eseményekor Petőfi nem cseréli föl a sajtónak dolgozó hivatásos szerző, költő és közíró szerepét a *szónok* ódon eszményével. Természetesen tart politikai beszédek is; számkra az az érdekes, hogy ezekből a megnyilvánulásokból a kortársak inkább a nyomtatásban kommunikáló (előbb a nyomdát felszabadító) költő és forradalmár, míg a század második felének képekben rögzült kulturális emlékezete a szavaló márciusi ifjú alakját rögzítette. A kortárs képi ábrázolás a népet, a tömeget mint a történelem alakítóját mutatja be, amelyet a szabad sajtó tart össze és tesz modern nemzetté; Petőfi alakja a háttérben marad, bár nyilvánvaló, hogy ő a kezdeményező.

A közterek újszerű használatának másik példája a jelképpé vált Pilvax kávéház. Manapság kávéházon vagy kávézón inkább a jóval később megjelenő presszók intimebb belső terével rendelkező helyet értünk, sokakat félrevezethet a mai Pilvax épületének és helyiségeinek a kinézete is; ezért talán kevésbé félrevezető a kissé már régiesnek tűnő *kávécsarnok* elnevezést használni. A forradalom idején létrejött képi ábrázolásokon valóban tágas kávécsarnokot láthatunk, amely hatékony katalizátora a politikai és kulturális életnek. Az egyes asztaloknál a szabad sajtónak dolgozó, újonnan alapított lapok szerkesztősegei tartanak megbeszéléseket, közöttük a *közvélemény asztala*, Petőfi és a *Tízek társaságának* törzshelye. Ahogyan maga ez az eredetileg nem politikai célból szerveződött társaság radikális politikai protopárttá alakult, törzshelyük is megtalálta a helyét a forradalom képi reprezentációjában. Míg a fentebbi jelenetben a kor közéleti értelmiségijének hivatalos és technicizált külső életterét, a nyomdát és kiadóhivatalt láttuk, itt ugyanennek a szellemi életnek bensőségesebb, de ugyanolyan fontos közegével találkozunk. Ott már nyomtatják a betűben megtestesült eszmét, itt még csak rendezik először a gondolatokat, majd a kéziratokat. Petőfi és a korabeli magyar kulturális életnek más ismert alakjai naponta megfordultak itt, tudjuk, hogy sokaknak ez a hely szolgált szerkesztőségi irodaként és írói dolgozósobaként is, sőt Petőfi egyidőben ide címezte a leveleit is. A korabeli grafikusok gyakorlottak voltak hasonló belső terek ábrázolásában, például a reformkor illusztrált lapjaiban elég gyakoriak a különböző szalonjelenségek. Mindezek ellenére a kávécsarnok korabeli ábrázolása inkább mutat hasonlóságot a nyomda előtti jelenet képével, dacára annak, hogy ott az olvasók, itt pedig az írók (is) sereglenek. A kávécsarnok jellemző korabeli ábrázolásai névtelen alakokkal vannak zsúfolva, még a falon lógó sokszorosított portrék (kiadványok és szerzők reklámjai) is azonosíthatatlanok. Petőfi és társai sincsenek itt, rendszeres jelenlétükről csak asztaluk árulkodik, de ennek észrevételéhez már előre tudni kell, hogy *van* közvélemény asztala. A főnti esetben maga a nyomda és a nemzetté vált tömeg vált jelképpé, itt maga a kávécsarnok épülete és a benne nyüzsgő értelmiség lesz a szabadságnak az előzőhöz hasonló jelképe.

A forradalom első napjának van olyan fontos, szintén jelképpé vált jelenete, amelynek esetén nincs feszültség a köztér korábbi funkciója és a forradalmi tömeg térhasználata között. Ez a *12 pont* kikényszerített elfogadtatása a Helytartótanáccsal, majd Táncsics kiszabadítása politikai fogságából. Első pillantásra itt *politikai* funkciójú közterek *politikai* célú használatáról van szó, még ha nem is abban a formában, ahogyan a köztér

kialakítói elképzelték: a hatalom ellen tüntetni elég kézenfekvő éppen a hatalom székháza előtt (ennek a köztérnek a kialakítói nyilván a hatalmi reprezentációt és az adminisztráció szükségleteit tartották szem előtt, nem pedig azt, hogy legyen hol demonstrálnia a népnek ellenük). Ezeknek az eseményeknek, bár szintén fontos szerepük van a magyar kulturális emlékezetben, a képi reprezentációja meglepő módon szinte teljes egészében hiányzik; leginkább még Táncsics kiszabadításáról vannak képi ábrázolások, amint szónokol az őt kiszabadító népnek; de már *a Duna másik partján*, Pesten. Ha egy pillantást vetünk Buda akkori – vagy akár mai – térképére, a képi ábrázolások hiányának rejtélye mindjárt megoldódik: a Helytartótanácsot körülvevő utcák és a mai Táncsics Mihály utca, ahol a névadó börtöne állt, nagyjából megőrizte a középkori szűk utcák szerkezetét, így teljesen alkalmatlanok bármiféle látványos tömegdemonstrációra.

Feszültség a közterek különböző célú használatai között: a Múzeumkert funkcióváltozása

A forradalmi Pest legfontosabb új típusú köztereinek sorában fő példánk a Nemzeti Múzeum előtti tér. Bár maga a múzeum már akkor is patinás intézménynek számított, mai épülete csak a forradalom előtti esztendőben készült el. Mindig is úgy tervezték, hogy körülötte közparkot alakítanak ki, a mai Múzeumkertet, ám a parkosítási munkálatok a forradalomig nem kezdődtek meg, utána pedig a politikai és pénzügyi bizonytalanság, majd a szabadságharc hadi eseményei miatt a tervezett kert megépítése tovább halasztódott. Így a múzeum körül hosszú évekig tágas, üres tér terült el, igen kedvező helyen; egyaránt közel volt a legnagyobb piactér és egyben dunai kikötő (a mostani Nagyvásárcsarnok helyén), a pesti egyetem régebbi és újabb épülete és az Akadémia régi székháza (a mai Astoriánál). Valójában városépítészeti *véletlen*, hogy a reformkor végi város *legnagyobb tere* éppen itt jött létre, elhelyezkedésénél és méreténél fogva a tömegdemonstrációk szempontjából ideális formában, amit magának a múzeumnak az ittléte is erősített, hiszen lépcsői kezdettől fogva nagyszerű szónoki emelvényt kínáltak. Az itt zajló forradalmi események korabeli vizuális ábrázolása hasonló, mint az eddig tárgyalt példák; lényegük a történelem alakítójaként fellépő, önmagát felszabadító és így nemzetté váló nép. Látszólag kivétel ezek közül a megzenésített *Nemzeti dal* szövegét kottával együtt közlő füzet címlapján szereplő metszet.¹³ Magán a nyomtatványon a képhez nem tartozik felirat, de a címből és a képen ábrázolt jelenetből az olvasó könnyen gondolhatja, hogy Petőfit látja költeményének elszavalása közben. Nem meglepő, hogy később a címlapképet önálló aprónyomtatványként már a „Petőfi elszavalja a »Talpra, magyar«-t a Nemzeti Múzeum előtt, 1848 márczius 15-én» magyarázó felirattal terjesztették, fölötte kisebb betűkkel hozzátéve: „Egykorú kép.” Az „esernyős forradalom” egyik emblemikus jelenetét ábrázoló „korabeli” képen azonban nem esik az eső, az emberek nem tartanak esernyőt, a tömeg pedig jóval kisebb, mint a jelenet más ismert képi ábrázolásain: a rajzoló, illetve a néző szemszögéből nézve alig néhány sorban állnak

¹³ PETŐFI–KÁLÓZDI 1848.

az emelvény alatt, ők viszont gondosan vannak összeválogatva a nemzet alkotóelemeiből, van közöttük pesti polgár, vásárra érkező paraszt és jurátus-ifjú. Érdekes, hogy a grafika éppen ugyanabból a szögből mutatja a jelenetet, mint az esemény egy másik ismert képi ábrázolása, egy vízfestmény, csak hogy jóval közelebbről, a közbeeső, nem mutatott területről eltüntetve a tömeget. A vízfestményen jól kivehető a felhős ég és a párás levegő is, aminek a grafikán nincs nyoma. Elképzelhető, bár nyilván nem bizonyítható, hogy a grafika a vízfestmény vagy más, azóta elveszett kép alapján készült, de kinagyítja a jelenetet a tömeg kisebbitésének árán is, hogy kiemelje Petőfi alakját, hiszen a költő megjelenített művének címlapjáról van szó. Az eseményt azonos perspektívából ábrázoló két kép eltérő üzenete világos: a vízfestményen a szónokló alak csupán távoli, névtelen pont (bár a későbbi magyar kulturális emlékezet toposza alapján ezt is azonosították később Petőfivel). A hangsúly a történelmet formáló, nemzeté váló népen van, amelynek tagjai közül a közelebb álló alakokat jóval részletesebben ábrázolja, mint az emelvényen állókat, közöttük a szónokot; a grafika ezzel szemben a szavaló költő alakját emeli a nép fölé (habár a költő valójában itt is fölismerhetetlen pusztán a kép alapján). E különbség értelmezéséhez csupán apró adalék a történettudománynak az a jelenlegi álláspontja, amely szerint Petőfi többször és több helyen elszavalta ugyan a *Nemzeti dalt*, csak éppen a Nemzeti Múzeum lépcsőjén és éppen március 15-én nem hangzott el a költemény.

Később, a kiegyezés után ugyane köztér politikai célú használata egyre ellentmondásosabb lett. Részint megépült a Múzeumkert és az azt övező, mindig is tervezett díszkerítés; ugyanakkor erősödött a hely szimbolikus politikai jelentősége azáltal, hogy a szomszédjában, a Sándor utcában (ma Bródy Sándor utca), a mai Olasz Kulturális Intézet épületében működött bő három évtizeden keresztül az országgyűlés, amely a múzeum nagytermét használta ünnepélyes alkalmakkor. A tömeggyűlések és tüntetések megszokott helyszíne a mai, magas díszkerítéssel övezett Múzeumkertet alakult, teljesen alkalmatlanná válva a politikai tömegdemonstrációkra. A Múzeumkert a belváros egyik első közparkjaként hamar a magyar főváros közkedvelt rekreációs közterévé vált, ahogyan annak irodalmi ábrázolása klasszikus formában megjelenik Molnár Ferenc 1906-os regénye, *A Pál utcai fiúk* emlékezetes nyitójelenetében.¹⁴ A regény megírásának és megjelenésének idején már mind az író, mind pesti olvasói számára magától értetődő, hogy a Múzeumkert egyik alapfunkciója helyet adni a gyerekek kedvenc játékának, a pontos szabályok szerint játszott üveggolyó-gurításnak.

Egy csupán néhány évvel korábban megjelent regény viszont még nem tisztán rekreációs parkként írja le a Múzeumkertet, hanem éppen a rekreációs használat és az ugyanide szervezett tömegdemonstrációk kettősségét, a köztér diszfunkcionalitását mutatja be. *A Pál utcai fiúk* megjelenésének idejére ugyanis az országgyűlés már régen (1902-ben) elköltözött mai épületébe, így a múzeum környékének tömegpolitikai használata egyszerűen okafogyottá vált. Krúdy Gyula első regénye, *Az aranybánya* azonban 1901-ben jelent meg,¹⁵ így pontosan meg tudja ragadni a Múzeumkert diszfunkcionális használatának

¹⁴ Egyik modern kiadását lásd MOLNÁR 2005; a korszak Budapestjének történetéhez lásd GYÁNI 1995; e korszak magyar társadalomtörténetének áttekintését lásd GYÁNI–KÖVÉR 2004.

¹⁵ KRÚDY 1960.

utolsó pillanatait. Krúdyt úgy tartjuk számon, mint a régi Buda és Pest hangulatainak, légkörének krónikását. Első regényének nem a történetvezetés vagy a jellemábrázolás a fő erői, hanem inkább a főváros rohamosan átépülő köztereinek és a benne mozgó polgároknak a pontos leírása. (Ebben az első regényében még erősen érződik Jókai hatása; tapintható benne a *Szegény gazdagok* ötletadó hatása. A regény fő konfliktusforrása, az erdélyi aranybánya és a körülötte folyó munkálatok azonban végig a háttérben maradnak; Krúdyt a pesti emberek, hivatalnokok és tőzsdei kisbefektetők alakja érdekli, maga a bánya szinte csak ürügy a vele kapcsolatos pesti pénzügyi machinációk emberekre gyakorolt hatásának a bemutatására.) A történet egy a saját, bontásra ítélt belvárosi házában élő pesti német polgár bemutatásával kezdődik, aki képtelen megbékélni a körülötte rohamosan felépülő új városi környezettel, nem vesz tudomást háza kisajátításáról, majd mind anyagi, mind lelki értelemben kicsúszik a talaj a lába alól; tönkremegy, és egyben identitását is elveszíti. A regény tele van hasonló, a múltból itt ragadt alakokkal, akik szorongva figyelik a körülöttük felépülő nagyvárost; szinte minden történés olyan környezetben játszódik, ahol a háttérben építik és egyben bontják a város valamely részét.

E háttér előtt jelenik majd meg a múzeum környéki tüntetés leírása, ahhoz azonban, hogy ezt részleteiben is értékelni tudjuk, figyelembe kell vennünk Krúdy írástechnikájának egyik sajátosságát, amely maga is összekapcsolódik a városi tér és a városi térben cselekvő irodalmi alak leírásával. A Krúdy írásaiban gyakran megfigyelhető hirtelen nézőpontváltásokról van szó. A történet központi alakjának szemszögéből való addigi elbeszélést és magát a központi alakot is hirtelen váltással egyszer csak egy külső szemlélő nézőpontjából kezdjük látni, általában a pincér, a kocsmáros vagy egy bérkocsis szemével. A külső nézőpontot megtestesítő irodalmi alak társadalmi helyzetét tekintve is különbözik a központi alaktól, ami kihat arra, ahogyan a városi teret használja. A két nézőpont képviselője alig mozog ugyanabban a társadalmi és fizikai köztérben, találkozásuk pillanatszerű és általában jelentőségteljes, olykor tragikus.

Ezt az írói fogást a városi terek használatával összefüggésben a legérzékletesebb módon talán az író kései korszakának ikernovelláival lehetséges bemutatni. Az *Utolsó szivar az Arabs szürkénél* 1927-ben jelent meg a *Nyugatban*,¹⁶ az erre rímelő, *A hírlapíró és a halál* című novella pedig az író utolsó, saját kiadásában megjelent kötetében, 1931-ben.¹⁷ Az ikernovellák két egészen különböző társadalmi helyzetű irodalmi alaknak ugyanazt az estéjét írják le párbajuk előtt, amelyet úgy vívnak meg egymással, hogy azelőtt sohasem találkoztak személyesen, egymás nevét sem ismerték. A szerény körülmények között élő hírlapíró, Széplaki Titusz sértő cikket ír a Nemzeti Kaszinóról, ezért a kaszinó becsületbírósa kijelöli P. E. G. szolgálaton kívüli huszárezredest, Magyarország legjobb céllövőjét, hogy hívja ki párbajra és löje agyon a sértést elkövető újságírót. A párbaj előestéjén elindul a két irodalmi alak párhuzamos bolyongása ugyanabban a városi térben. Széplaki előleget kér főszerkesztőjétől, úriember módjára kiöltözik, körbejárja az Űri Kaszinót, majd beül egy előkelő éjszakai kávéházba, pezsgőt

¹⁶ KRÚDY 1957a.

¹⁷ KRÚDY 1957b.

rendel. Másnap, a párbaj előtt ismét előleget kér, és végigjárja a várost a legjobban elkészített főtt marhahúsért, kedvenc ételért, amihez máskor ritkán jut hozzá. Széplaki öltözködésében, ételeiben és a bolyongása helyszínéül választott városi terekben is kihívója elképzelt szokásait, habitusát ölti magára, miközben azt hajtogatja: „Hiába, nem születtem úrnak, mégis úgy kell meghalnom, mint egy úrnak.”¹⁸ Az ezredes eközben civilbe öltözik, a külvárost járja, hentesüzletben stanicliba csomagoltatott tepertőt eszik és borissza létére sört iszik hozzá, kicsit állottat, a csapra vert hordó legaljáról; majd marhapörkölt maradékát, disznósült végét falatozza hidegen. Eközben végig ellenfele vélt étkezési szokásaira és a városi térben bejárt útjaira gondol, azokhoz igyekszik idomulni. Mindez az *Arabs szürkéhez* címzett kocsmában történik, a párbaj helyszínéül kijelölt kaszárnya mellett. Ezen a ponton ér össze a két alak társadalmi és egyben városi tere: a párbaj előtt betér ide Széplaki Titusz is egy pohár szilvapálinkára. A két férfi ismeretlenül is megretten egymástól, Titusz kiejti a poharat a kezéből; az ezredes ekkor még mindig hasonulni igyekszik a másikhoz azzal, hogy szokása ellenére ő is szilvapálinkát iszik. Ezután azonban hirtelen fordulattal visszatér igazi énjéhez, rágyújt egy havannaszivarra azon a helyen, ahol leginkább csak a kapadohány járja (innen a megjelenés idejét tekintve második novella címe). Azonban a visszatérés eredeti énjéhez nem sikerül egészen; a párbajban elhibázza a hírlapírót, és ő hal meg. Az ezredes személyiségvesztését a Krúdyra jellemző, hirtelen bevezetett harmadik nézőpontból pillanthatjuk meg, amelyet itt a hullaszállító kocsis képvisel, ugyanannál a kocsmapultnál, még aznap este:

„Valami civilbe öltözött ezredest kellett fuvaroznom [...]. Ezek az urak egész életükben fényes egyenruhában járnak, soha semmi dolgunk nincs velük, mert azt a katonaság intézi el. Ha egyenruhában halnak meg. Az én fuvarom persze civilruhába öltözött a halála előtt, hogy nekünk is legyen vele dolgunk. Azt mondták, hogy párbajban lelőtték őt a kaszárnyában. Mostanáig gondolkoztak azon, hogy hová szállítsák. Végre is itt vagyunk mi, nekünk kell fuvarozni mindenkit. Ott van már a Szvetenay utcában.”¹⁹

Visszatérve *Az aranybányához*, a Múzeumkert környékén játszódó jelenet leírásában a nézőpontváltás írói technikája a következőképpen valósul meg. Először a képviselőház kapuján ki-be járó politikusok és a képviselőház portásának a szemszögéből, majd az aznap szavazásra bocsátani kívánt törvénytervezet elleni tiltakozást szervező jogász-hallgatók nézőpontjából látjuk a készülő tüntetést. Ezután felvillan a Múzeumkertnek a készülő tüntetéstől markánsan eltérő mindennapi használata, érzékletes leírásban:

„Lompos bonne-k sietnek keresztül a kerten, kezükön apró gyermekekkel, diákok mennek sebesen könyveikkel, a Kálvin téren rekedten veri el az óra a háromfertály nyolcat. Vénasszonyok – ó, hogy vénasszonyokkal mindenütt találkozunk – lépegetnek csendesesen, elgondolkozva a fák alatt, lehajtják kendőbe burkolt fejüket, amint a vizes, kopaszodó fák alatt mennek a sáros utakba beletiport,

¹⁸ KRÚDY 1957a: 26 és passim.

¹⁹ KRÚDY 1957b: 65–66. Az egykori Szvetenay utca azonos a mai Lenhossék utcával, itt volt a Törvény-széki (ma Igazságügyi) Bonctani Intézet.

sárga leveleken, mintha a nyarat keresnék itt az őszben e megvénült nimfái az illatos mezőknek. Öreg szemeikkel hunyorgatva nézegetnek: nincs, nincs meg a nyár, hiába keresik – és csendesen odébbtipegnek a fák alatt.”²⁰

A történetek igazi tétje azonban egy mindezekről radikálisan eltérő látószögből, a Múzeumkert őrének perspektívájából mutatkozik csak meg:

„A ködben úszik a múzeum komoly épülete, és mintha a ködből ballagna elő mankós botjával a hadastyán, aki kék sapkájával a kertre felügyel. [...] A hadastyán görbe botjára támaszkodva, komolyan figyel. Sapkáját szemére húzta, és mintha távolról közeledő hangokra figyelne, áll ott magában a kert Sándor utcai kapujánál. Mert a hadastyánt nem lehet félrevezetni a látszólagos csendességgel, mert ő ma korán reggel már elolvasta a maga kis újságját, amiből a világ eseményei felől értesülni szokott, és máma azt olvasta, hogy a képviselőház előtt tüntetés készül: mozgósították a rendőrséget, és a kaszárnyákban az éjjelt a katonaság feltűzött szuronnal, indulásra készen töltötte. Mert az utcákon tüntetnek. Miért? A hadastyán ezt nemigen tudja, de nem is nagyon érdekli. Az alatt az idő alatt, amíg neki a szakálla olyan hófehérré nőtt e kertnek az őrzésében, már számtalan tüntetést látott a képviselőház előtt. Ő csak azért aggódik, hogy a kertnek ne essék baja, ahová a tüntetőket a rendőrök beszorítják.”²¹

Az urbanisztikai feszültség, amely a Múzeumkert politikai és rekreációs használatának kibékíthetetlen ellentétében rejlik, tehát csupán a kert őrének, egy veterán katonának a szempontjából látható világosan.

A Krúdy regényének megjelenését követő évben a magyar országgyűlés a mai helyére költözött. Innentől kezdve az Országházat övező tér lett a demonstrációk helyszíne, amint az az 1905–1906-os alkotmányos válság idején is megmutatkozott már. Amikor ugyanebben az évben Molnár Ferenc klasszikusa megjelent, a Múzeumkertben golyózó fiúknak már legfőljebb csak a Pásztor testvérektől kellett tartaniuk; pedig mindössze öt év telt el Krúdy regényének kiadása óta.

Felhasznált irodalom

- ASSMANN, Jan (1997): *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ASSMANN, Jan (1998): *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. München–Wien: Carl Hanser Verlag.
- ASSMANN, Jan (1999): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz.
- ASSMANN, Jan (2003): *Mózes, az egyiptomi. Egy emléknym megfejtése*. Ford. Gulyás András. Budapest: Osiris.
- BONA Gábor szerk. (1998): *A szabadságharc katonai története Pákozdtól Világosig 1848–1849*. Budapest: Zrínyi.
- DEÁK István (2001): *Kossuth Lajos és a magyarok 1848–49-ben*. Ford. Veressné Deák Éva. Budapest: Gondolat.

²⁰ KRÚDY 1960: 106.

²¹ KRÚDY 1960: 106–107.

- GYÁNI Gábor (1995): *Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón*. Budapest: Városháza.
- GYÁNI Gábor – KÖVÉR György (2004): *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris.
- KRÚDY Gyula (1957a): A hírlapíró és a halál. In KRÚDY Gyula: *Az élet álom*. Budapest: Szépirodalmi, 5–40.
- KRÚDY Gyula (1957b): Utolsó szivar az Arabs szürkénél. In KRÚDY Gyula: *Az élet álom*. Budapest: Szépirodalmi, 41–66.
- KRÚDY Gyula (1960): Az aranybánya. In KRÚDY Gyula: *Az aranybánya. Régi szélkakasok között. Palotai álmok*. Budapest: Magvető, 5–373.
- MESTER Béla (2018a): Emergence of Public Philosophy in the East-Central European Urban(e) Cultures: a Hungarian Case. *Filosofija–Sociologija*, 29(1), 52–60.
- MESTER Béla (2018b): Cities as Centres of Creativity in the East-Central European Nation Building. *Creativity Studies*, 11(1), 129–141.
- MESTER Béla (2019): Authorial Self and Modernity as Reflected in Diaries and Memoirs. Three 19th-Century Hungarian Case Studies. *Acta Universitatis Sapientiae Social Analysis*, 9(1), 85–97.
- MESTER Béla (2022): Visual Representation of the Intellectuals and Philosophers in the Hungarian Reform Era (1825–1848) *Filosofija–Sociologija*, 33(1), 74–82.
- MOLNÁR Ferenc (2005): *A Pál utcai fiúk*. Budapest: Móra.
- NORA, Pierre szerk. (1984–1992): *Les Lieux de mémoire*. 1–3. kötet. 1. *La République* (1984). 2. *La Nation* (1986). 3. *Les France* (1992). Paris: Gallimard.
- NORA, Pierre (1996): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Ford. A. Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- NORA, Pierre (2010): *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Ford. Haas Lídia et al. Budapest: Napvilág.
- PETŐFI Sándor – KÁLÓZDI János (1848): *Nemzeti dal Petőfitől*. Zenére 's énekre szerzé Kálózdí János. Pest: Vahot Imre.