

nuszok, litániák „példakép-hatása” nagy lehetett az ifjúságra, hozzájárulva a felnőtt korban is működő értelmezési, elvárési horizontok kialakításához.

A további kutatás számára szintén ösztönzést jelenthet az ikonográfiai fejezet, részben a feldolgozott anyaggal, részben a feldolgozás módszereivel, az egyedi alkotások helyett sorozatokra összpontosított figyelemmel. Knapp Éva maga máris si-

kerrel kamatoztatta ezt az eljárást újabb, a szentkultusz képi megjelenítésének populáris rétegeit fókuszba állító monográfiájában („*Gyönyörű volt szál alakja*”: *Szent István király ikonográfiája a sokszorosított grafikában*, Bp., Borda Antikvárium, 2001).

Míndez persze ismét és újra „csak” filológia. Csak.

Bene Sándor

THE SOPRON COLLECTION OF JESUIT STAGE DESIGNS

Preface by Marcello Fagiolo, studies by Éva Knapp, István Kilián, iconography by Terézia Bardi, edited by József Jankovics, Budapest, Enciklopédia Publishing House, 1999, 292 l.

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tulajdonában levő, úgynevezett Soproni jezsuita díszletkönyvet mutatja be a kötet. A gyűjtemény egésze eddig publikálatlan volt, most reprezentatív formában, angol nyelvű tanulmányok kíséretében ismerkedhet meg vele a közönség. (A fülszövegben ígérettel ellentétben a magyar nyelvű publikációk elmaradtak.) Napjainkban ritkaságnak számít a magyarországi könyvkiadásban ez a kötet, melyben a jó minőségű illusztrációk mellett tudományos igényvel megírt szövegek olvashatóak. Ezt bizonyítják a könyv eddig elért sikerei is, 2000-ben a '99-es Szép könyv díjat, Újvidéken pedig a világ összes színházi tárgyú könyve közül a legszebbnek kijáró Arany Plakett díjat nyerte el.

A gyűjteményben található rajzok, illetve rézmetszetek a 17–18. századi díszlettervek legszebb darabjai közé sorolhatóak. Vizsgálatuk érdeklődésre tarthat számot nemcsak a színháztörténészek, valamint jelmeztörténészek, hanem az irodalomtörténészek és a művészettörténészek részéről

is. A lapokat id. Stornó Ferenc Sopronban egy zsidárustól vásárolta meg, de már ő is felfigyelt a soproni Jezsuita Rend 1728-as tulajdonosi bejegyzésére, innen ered a művek összefoglaló elnevezése is. A díszletkönyv az 1960-as években került a budapesti Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet birtokába.

A kötet szakmai értékét növeli, hogy az itáliai barokk színház kiváló professzora, Marcello Fagiolo írta hozzá az előszót. Fagiolo a díszlettervek mesterét (mestereit) – a többi szerzővel egyetértésben – Giovanni és Ludovico Burnacini, Andrea Pozzo valamint Francesco Galli-Bibiena körében helyezi el. Ezután hét témát határoz meg, melyekbe a lapok ikonográfiájuk alapján besorolhatóak.

A képek egy csoportját a „Passiójátékhoz” kapcsolja, ezen belül is elkülöníthetőek a feltehetően a „Negyven órás devócióhoz” készült tervek. A liturgia és a színház közötti összefüggésre világít rá az a tény, hogy ezt az ünnepet éppen a jezsuiták használták fel látványos, győzelmi

előadások témájaként. A gyűjtemény szempontjából a Negyven órás devóció azért is érdekes, mert a Habsburg fennhatóságú területeken gyakran képezte részét a törökök fölött aratott győzelem utáni ünnepségnek. Erre utalhat Fagiolo szerint a 3. kép is, ahol a lap alján ábrázolt fegyvertrófeák és a síró angyalok a háború borzalmait, Krisztus diadala azonban az azt követő békét szimbolizálja. (Ehhez hasonlóan nyert a Patrona Hungariae ábrázolás is törökellenes tartalmat a 17. századi képzőművészetben.)

A „Krisztus passiója” témához szorosan kapcsolódik a „Jó halál színháza”. A jezsuiták voltak azok, akik a 17. században felelevenítették az „ars bene moriendi” elméletét, s ennek hatására alakult meg 1648-ban a római Gesùban a Congregazione della Buona Morte. A cél az volt, hogy a halandókat felkészítsék a halál helyes fogadására, egyúttal a Krisztus áldozatában való részvételre is. Ennek lehet megjelenítése a 10. kép, itt Krisztus vére mint „fons vitae” folyik egy kúton keresztül a haldokló emberre.

Fagiolo a „Misztikus kertek” témát a *hortus conclusus*-ikonográfia variációjaként értelmezi, ahol az interpretáció kulcsát több képen is a kert–Mária–egyház párhuzam adja meg. A „Kertek és rocaille-motívumok” cím alá sorolja azokat a rajzokat, melyeken nem szerepelnek emberi alakok. Az „Erődök és győzelem” csoporthoz tartoznak azok az épülettervek, melyek a Bibliából vagy a római történelemből vett jelenetekhez szolgálhattak háttér-dekorációként. Így például a Caecilia Metella sírjára emlékeztető építmény a 32. képen, vagy a 64.-en Janus temploma, melynek zárt kapui a békét szimbolizálják.

A Habsburg-birodalom reprezentációjával és a dinasztia házasságainak dicsősítésével állhat összefüggésben az „Istenek triumfusa” téma. Az idetartozó tervek jól szemléltetik, hogyan jelentkezik a keresztény ikonográfia az uralkodói reprezentációban. Többször visszatérő motívum a lángoló szív, ami amellet, hogy a jezsuiták által gyakran használt szimbólum, jelen esetben, a nászágyon elhelyezve a házasságra is utalhat (38., 49. képek). A trónra helyezett jogar és korona az uralkodót dicsőíti, az üres trón azonban a *Maiestas Domini* jelképe is egyben (41. kép).

A szerző több esetben is meghatározza a tervek előképeit. Megtudhatjuk, hogy már Bernini is felhasználta a Krisztus vére mint „fons vitae” motívumot (10. kép), a 6-os számú kompozíció pedig szoros összefüggést mutat egy Braga (Portugália) melletti, jezsuita megrendelésre készült kúttal. A mintaképek tárgyalásakor a filológiát is bevonva, interpretációját forrásszövegekkel is alátámasztja. Egy apró pontatlanságot leszámítva (a 16. képen, ahogyan azt Bardi Teréz is helyesen megállapítja, nem Salamon trónjának az ábrázolása látható, hiszen itt csak öt-öt, ráadásul inkább majomszerű állat kereteli a trón lépcsőit), megállapításai helytállóak, s a gyűjtemény tematikáját meggyőzően helyezi el a barokk ikonográfiában.

Knapp Éva tanulmánya a díszletkönyv egészére kiterjed, s azt a teljesség igényével veti vizsgálat alá. Számos publikációja igazolja, hogy hivatott szakértője a szövegek és képek, az irodalomtörténet és a művészettörténet határán elhelyezkedő témáknak. Tudományos munkásságában fontos helyet foglalnak el az emblématicára, ezen belül is a jezsuita emblémael-

méletre irányuló kutatásai (*A jezsuita emblemaelmélet humanista kapcsolatai*, ItK, 1995, 599–615; *Irodalmi emblematika Magyarországon a XV–XVIII. században: Tanulmány a szimbolikus ábrázolásmód történetéhez*, akadémiai doktori értekezés). Ez utóbbi munkájában bemutatta többek között az emblémáknak a drámára és a színpadi előadásokra gyakorolt hatását is.

Knapp az általa bizonyítani kívánt hipotéziseket pontokba szedve foglalja össze, s a kutatástörténet felvázolása után meghatározza saját viszonyulását a már régebben felvetett kérdésekhez. A gyűjteménnyel korábban Staud Géza foglalkozott, aki Csatkai Endre nyomán elfogadta a tervek soproni keletkezésének lehetőségét. Ezt már Szilágyi András is megkérdőjelezte, Knapp azonban végleg megcáfolja, bebizonyítva, hogy a 18. század első harmadában Sopronban még nem voltak adottak az ehhez szükséges színpadtechnikai feltételek. Knapp helyreállította a lapok eredeti sorrendjét is, mivel azokat 1965 körül restaurálás miatt szétbontották. Egyetért Staud Gézával abban, hogy a tervek különböző időpontokban készültek és több kéztől származnak. A Fagiolo által is idézett itáliai díszlettervezőkön kívül megemlíti még Johann Oswald Harms nevét is mint a tervek lehetséges ihletőjét. Végül, az osztrák címerpajzs és császári korona többszöri előfordulásából kiindulva (amit már Fagiolo is észrevett), nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a díszlettervek valamely, az uralkodóházat dicsőítő darabhoz készülhettek. Knapp hangsúlyozza, hogy a „ludi caesarei” típusú előadással való kapcsolat azért is elképzelhető, mert ezek összefüggését a jezsuita iskolai színjátszással a kutatások ma már igazoltnak tekintik.

Ezek után Knapp áttér a gyűjtemény szerkezetének és ikonográfiájának az ismertetésére. A lapokat három fő tematikai egységbe rendezi (I. vallásos: 2–22. kép, II. mitológiai: 23–30. kép, III. az előző két téma keveredése: 31–101. kép), s a tervek ikonográfiáját a jezsuita drámaelmélet tükrében is bemutatja. Knapp Éva tanulmányának legfontosabb eredménye a korábbi kutatásokhoz képest, hogy a díszletterveket megpróbálja konkrét darabokhoz kötni. Véleménye szerint a rajzok két előadáshoz kapcsolhatóak, mindkét esetben Ferdinand Tobias Richter volt a színjátékok zeneszerzője. Az utóbbi 1683-tól I. Lipót megbízásából az udvari kápolna orgonistája volt, de jezsuita kapcsolatokkal is rendelkezett. Knapp az I. részt az 1684-ben, linzi jezsuitáknál bemutatott *Passio Christi armatura fortium contra hostes Christianorum* című darabbal hozza összefüggésbe. A történet szerint Ausztria négy szövetséges tartományával együtt, szimbolikusan Krisztus szenvedéseinek az eszközeivel legyőzi a halállal azonosított pogány törököt. Knapp a fennmaradt librettó ismertetése során a rajzokat megfelelteti az egyes jeleneteknek.

A szerző szerint a II. és a III. egység díszleteit a bécsi jezsuitáknál 1710-ben előadott *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae Patrona* című iskoladráma bemutatóján használhatták fel. A mű Szent Amália legendáján keresztül a hűség és az Isten iránti szeretet példáját állította a közönség elé. A dráma cselekményét antik mitológiából vett jelenetek vezették be. A darab végén, Szent Amália triumfusa után került sor az uralkodópár s a Habsburg-dinasztia dicsőítésére.

Knapp feltételezése megoldást kínál a díszlettervek eddig ismeretlen rendelteté-

sét illetően, érvelése meggyőző és alapos, ám néhány esetben vitatható. Az első részben a történet és a rajzok közötti egyezéseken, megfeleltetéseken kívül feltevésének alátámasztására említi a két lapon is (17. és 20–22. kép) olvasható, s a darab címében is szereplő „armatura fortium” szókapcsolatot. (A második feliratot hiába keressük a Bardi Teréz által számozott képek között, ez az illusztrációk végén, a publikálatlan feliratok között, 21a sorszám alatt olvasható.) Azt is megtudhatjuk, hogy a darab bemutatóján jelen volt I. Lipót császár és felesége is, akik meglátogatták a Szent Sír a linzi jezsuita templomban. Knapp szerint ezt a sírt ábrázolja a 3. kép, amit az is alátámaszt, hogy a tollrajzon ábrázolt templombelső szoros rokonságban áll a linzi jezsuita templom 1683-ban felszentelt főoltárának architektúrájával. Úgy gondolom, hogy ez az egyezés több ponton is vitatható, mert a rajz egyetlen részlete sem vonatkoztatható minden kétséget kizáróan a templombelső építészeti részleteire. Az említett rajzon szereplő, illuzionisztikusan mélyülő terű, oszlopokkal határolt és félkörívű apszissal záródó szentélynek nyoma sincs a linzi templomban. A hasonlóságok viszont, mint például a hangsúlyosan kiülő párkányzat, közhelyszerűek a kor építészetében. A nem meggyőzően bizonyított feltételezés mellett meg kell még említenünk azt a tévedést, hogy a jegyzetben szereplő hivatkozás tévesen van megadva, mert a linzi templomok az *Österreichische Kunsttopographie*nak nem a 35., hanem a 36. kötetében kerültek feldolgozásra. Ettől függetlenül persze elképzelhető, hogy a templombelső mint a darab nyitó- vagy záróképe meg egyezik a linzi templommal. Az effajta történeti hűség ugyanis nem kérhető szá-

mon a korabeli ábrázolásokon. Ezzel magyarázható az is, hogy a 39. képen a Szent Amália kérőiként meghatározott alakok antik viseletben szerepelnek, s a Maastricht városában játszódó jeleneteken is római, antik jellegű épületek szolgálták háttér-dekorációként (32., 64. kép).

A bécsi jezsuitáknál bemutatott iskoladráma és a gyűjtemény díszlettervei közötti párhuzamokat erősítheti Knapp észrevételének megfelelően a 74. és a 75. kép is, mindkettőn a bemutató évének, az 1710-es évnek az allegóriáját láthatjuk. Ezen az előadáson I. József és felesége, Amalia Wilhelmina, valamint lányuk, Amalia vett részt. Ezek a névegyezések valóban alátámaszthatják a mű és a tervek között feltételezett kapcsolatot. A szerző a kompozíciók interpretálása során kitér a nagy valószínűség szerint mintaképként felhasznált itáliai díszlettervekre is. Ilyen sikeres, és az osztrák mesterek által is idézett megoldásnak számított többek között Ludovico Ottavio Burnacini a *Pomo d'Oro* című darabhoz készített egyik, a pokol száját ábrázoló antropomorf díszletének rajza, ami itt az 54. képen köszön vissza.

Knapp Éva tanulmányáról összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy megadja a díszlettervek értelmezési lehetőségét, és bemutatja, hogyan tükrözik a lapok a jezsuita és az udvari színjátszás jellegzetességeit. Az általa ügyes kezű linzi, bécsi jezsuitáknak nevezett mesterek munkáin kimutatja Burnacini és Galli-Bibiena hatását, egyben bebizonyítja, hogy nem helytálló a magyarországi provenienciá feltételezése. A gyűjtemény gyarapítása véleménye szerint 1724-ben zárult le, ezután kerülhetett a soproni jezsuiták birtokába. Arra a kérdésre, hogy ez milyen módon

ment végbe, már a következő tanulmány próbál meg választ adni.

Kilián István a jezsuita iskoladramát elsősorban színháztörténeti szempontok alapján mutatja be. Megtudhatjuk, hogy a jezsuiták – akik a színjátszást a nevelés, tanítás eszközeként értelmezték – 5566 darabot adtak elő Magyarországon, s hogy ezek között szinte több volt a profán témájú, mint a vallásos. Összefoglalja továbbá, hol, milyen körülmények között, kiknek a részvételével zajlottak az előadások. A gyűjtemény szempontjából azért fontos az előadások kialakulásának itt ismertetett gyakorlata, mert kiderül, hogy mind a díszlettervek, mind a szövegek gyakran cseréltek gazdát, s hogy szerzők és rendezők is utaztak darabjaikkal. Ez történetesen a kötetben tárgyalt rajzokkal is, a renden belüli tulajdonosváltásnak köszönhetően kerülhettek Sopronba.

A gyűjtemény kiváló minőségben reprodukált rajzaihoz és metszeteihez Bardi Terézia készítette el a képleírásokat, és további ikonográfiai elemzéssel, saját észrevételekkel egészíti ki az előtte leírtakat. A képeket minden esetben címmel látta el, megadja datálásukat, technikájukat és az előforduló feliratokat, vagyis pontos, minden apró részletre kiterjedő, katalógussal felérő leírásokat közöl. Rövid bevezetőjében ő is érinti az attribúció és a tematika kérdéseit. A Fagiolo és Knapp Éva által is kiemelt nevek sorába illeszti Giovanni Paolo Schorét is, akinek hatását egyes lapokon felfedezni véli. A kötetben belüli helyes sorrend helyreállításához járulhat hozzá a szerző szerint a lapok vízjeleinek további kutatása. Leírásainak érdeme még, hogy felhívja a figyelmet a rajzok közötti motívumegyezésekre, párhuzamokra.

A szerző nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a terveket konkrét színdarabokhoz lehet kötni, de Knapp Évával ellentétben, a kötet mintakönyv jellegét hangsúlyozva, a rajzokat általánosabb szempontok alapján tárgyalja. Erre utal többek között a képek címeinek meghatározása; ami Knapp interpretációjában a „Szent Amália triumfusa” titulust viseli, azt ő „Krisztus szeretetének és a keresztény hit allegóriájának” nevezi el (31. kép). (Meggönytyí viszont az olvasó dolgát azzal, hogy a képleírások végén közli Knapp Éva definícióit is.) A különböző szerzők által felvázolt értelmezési lehetőségek között azonban ellentmondásokat találunk. Már Fagiolo és Knapp között sem teljes a konszenzus, ugyanis az előbbi által a megváltással azonosított halált az utóbbi szerző a törökkel azonosítja, s ez a két vélemény távolról sem áll egymással összhangban (10. kép). Hasonló problémát vet fel több lap értelmezése is. Bardi az egyik allegorikus figurában Concorðiát, Knapp viszont Hymeneust véli felismerni (73. kép), de ezt mondhatjuk el a lángok között álló, kígyóhajú figuráról is, akit Bardi a Tűz, Knapp viszont a „Conscientia mala” Medusa-jelmezbe öltöztetett megszemélyesítéseként fog fel (34. kép). Az allegóriák megfejtésére tett kísérlet viszont Staud Géza állításaihoz képest mindenképpen előrelépést jelent a kutatásban. A könyvnek erénye és hibája is egyben, hogy tág teret ad eltérő interpretációknak. A kötetben felsorakoztatott számos új eredmény ellenére az az érzésünk támad, hogy a kutatás jelenlegi állapotában még nem tekinthető lezártnak. Ez azonban ösztönzően hathat a későbbiekben azokra, akik végleges válaszok megadására vállalkoznak.

A Soproni jezsuita díszletkönyv igényes kivitelezésű, a terület kiváló szakembereinek tanulmányaival kísért kiadása új ismeretekkel gazdagítja mind a hazai, mind a nemzetközi kutatást. Az itt közölt publikációk külön érdeme, hogy a mintaképek vizsgálatakor nem csak a díszlettervekre, hanem az azok számára is előképül szolgáló valóságos épületekre vagy képzőművészeti alkotásokra is felhívják a figyelmet. (Például a római San Pietro bazilikában Bernini baldachinja – 31. kép, a római Piazza Bocca della Verità szökőkútja – 68. kép, Bramante római Tempiettója – 110. kép.) Knapp Éva a tervek kompozícióit a barokk oltárarchitektúra tükrében is megvizsgálta, s számos párhuzamra mutatott rá. A már korábban említett 3. képen ábrázolt szentély összefutó oszlopsorait a templomépítészettől idegen megoldásnak tartja. Az oszlopok közötti távolságok fokozatos csökkentését azonban a római barokk templombelsőkből is alkalmazták, a centrális és a longitudinális tér összekapcsolására. (Például a Carlo Rainaldi által épített Santa Maria in Campitelli.) Érdeemes itt azt is megemlíteni, hogy a „végtelenbe nyíló illuzionisztikus háttér kialakítására irányuló törekvés” (Knapp, 42) már Bramante milánói temploma, a Santa Maria presso San Satiro illuzionisztikus szentélye óta része a templomépítészetnek. A közkedvelté vált megoldások elterjedésének a mikéntjére rávilágítanak maguk a gyűjtemény lapjai is. A díszlettervekre nagy hatással volt például az itt metszeten ábrázolt római Piazza Navona (112. kép).

A sort még lehetne folytatni, véleményem szerint a 16. képen a Salamon trónjához felvezető lépcső formája hasonlóságot mutat Michelangelo Biblioteca Laurenzianába tervezett lépcsőjével. Arra is

találhatunk példát, amikor egy lapon belül keverednek az antik és a 16–17. századi épületekről másolt elemek. Az 53. képen a tivoli Hadrianus villa Teatro Marittimo oszlopgyűrűjéhez hasonló forma által keretelt körtemplom mögött a Palladio építészetében megjelenő, majd a római barokk templomépítészetben is gyakran használt kettős timpanon megoldásával találkozhatunk. A tervek közelebbi megértéséhez járulhat hozzá építészetikonológiai elemzésük is. A 64. képen szereplő körtemplom Béke templomaként való értelmezését a Janus feliraton és a csukott ajtón kívül maga a kör alaprajz is alátámaszthatja. Bramante centrális Tempiettója helyén a hagyomány szerint az ókorban egy Janus-templom állt, s antikos konvex formával ábrázolta Rubens is *A Háború következményei* című festményén (Firenze, Galleria Palatina v. Pitti) a Béke templomát.

A könyv számos tanulsága mellett meg kell még említenünk, hogy a gyűjtemény jól szemlélteti a jezsuiták kiemelkedő szerepét nemcsak a barokk építészet és képzőművészet, hanem a mindezek hatása alatt születő színpadi díszletek stílusjegyeinek a kialakításában is. Jóllehet a rajzokat most már nem lehet a magyarországi művészet emlékeinek tekinteni, mégis elmondhatjuk, hogy ugyanazon az úton jutottak el hozzánk, ahogyan általában az itáliai ihletettséggű művek már a középkortól kezdve; az osztrák, illetve a délnémet művészet közvetítésével.

A kötetből Marcello Fagiolo, Knapp Éva és Bardi Terézia tanulmányához gondosan elkészített jegyzetapparátus tartozik. A bizonytalanság érzetét kelti viszont, hogy Kilián István közlését nem követik jegyzetek, Bardi Terézia pedig hol a fő-

szövegben, zárójelben, hol pedig lábjegyzetekben adja meg hivatkozásait. A könyv végén található, mindössze kétoldalmi bibliográfiáról nem derül ki, hogy az csak Bardi tanulmányához tartozik-e, vagy az egész könyvhöz, a névmutató pedig hiányzik. A képleírásokban közölt és a szerzők által idézett számozások megfelelnek egymásnak, kivéve egy helyen, ahol Bardi a 103. és a 105. képre Knapphoz képest

fordítva hivatkozik. Az olvasó tájékozódását segítik viszont a vastagon szedett képszámok, s a kötet nyomdatechnikai kivitelezése csak dicséretet érdemel. A Soproni jezsuita díszletkönyvről készült könyv reprezentatív kiállításával és vitára inspiráló tanulmányaival nagy érdeklődésre tarthat számot.

Békés Enikő

MARGÓCSY ISTVÁN: PETŐFI SÁNDOR

Budapest, Korona Kiadó, 1999, 312 l. (Klasszikusaink).

A kötet alcíme meglepő: *Kísérlés*. Először talán a szokott szerzői magamentésre gondolnánk, a feladat nagysága és a terjedelem ellentmondására. (Szó, ami szó: a sorozat terjedelme valóban nem ideális, alig több az Irodalomtörténeti Füzetekénél; a kötetcímek viszont – az író/költő teljes nevével – monografikus feldolgozást ígérnek, amit az életrajzi kronológia és a bibliográfiai összeállítás tovább erősíthet.) Amikor azonban a szerző, aki évtizedek óta kutatja és oktatja Petőfit, ugyanezt a megszorítást argumentálva is kifejti (5–8), látható, hogy alcímét kéretik komolyan venni, az öt nagy tanulmányt összefogó *A romantikus Petőfi* belső gyűjtőcímmel együtt.

Kányádi Sándor mesélte, hogy a székelgyházi kisiskolások mint „Petőfi Sándor bácsit” köszöntötték: a költő, kivált, ha Sándor utónévre hallgat, csakis Petőfi lehet. Tudomásul kell vennünk, hogy az ország, sőt a nyelvterület lakossága zömének szemében ma is ő a poeta szinonimája – még akkor is, ha az 1973-as, felülről és ideologikusan vezényelt, kampányszerű születési évforduló túlhajtásának visszahatását tanárok és diákok körében máig

észlelhetni. Margócsy, aki 1988-ban pompás szöveggyűjteményt állított össze Petőfi politikai utóéletének dokumentumaiból („*Jöjjön el a te országod...*”), évtized múltán keserű evidenciát lát abban, hogy kötetét *A Petőfi-kultusz határtalanságáról* című tanulmányával kell kezdenie (11–47). Az elmúlt esztendőknél nálunk is önálló tudományággá izmosodott kultusztörténet most már valóban elodázhatatlanná teszi az irodalomtörténet és a kultusz szétválasztását. Hiszen a Petőfi-utóélet nemcsak minden magyar kultuszok legnagyobbika, a kultusztörténet ideális kutatási terepe, de (és ezt mi tesszük hozzá) elérte az önmaga farkába harapó kígyó állapotát: azok, akik Petőfi mellett éltek, döntéseiben befolyásolhatták (mint Szendrey Júlia, Jókai Mór, Egressy Gábor – vö. 22–23), előbb bűnbakká váltak a fehéregyházi síkság felől szemlélt életrajzokban, utóbb viszont, lefokozottságukkal, már-már az istenné tett személyiség képességeit kérdőjelezték meg: milyen lehetett az az ember, aki ilyen befolyásolókkal vette körül magát?

Csakhogy az irodalomtudomány Petőfi-képének és a kultusznak immár elkülöní-