

Doktori (PhD) értekezés

Kapusi Angéla

**„Ő hangoztatta először az újabb magyar kritika
jelszavait”**

**Henszlmann Imre drámaelméleti és -kritikusi
tevékenysége**

Témavezető

Dr. habil. Darab Ágnes

A doktori iskola vezetője

Prof. Dr. Kecskeméti Gábor

Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Klasszikus Szövegtudomány Program

Miskolc

2018

Tartalomjegyzék

Bevezetés	5
1. Henszlmann Imre tudományos életútja	9
1.2. Kutatástörténeti áttekintés	14
1.2.1. Henszlmann Imre tevékenységének művészettudományi recepciója	14
1.2.2. „A »jellemzetes« irodalom jegyében” – irodalomtudományi recepció.....	18
1.2.3. A Henszlmann-életmű recepciójának összegzése	26
2. A teória: Henszlmann esztétikájának elméleti alapvetése	30
2.1. Henszlmann Imre terminológiája: a <i>jellemzetes</i>	30
2.1.1. A fogalom genezise	31
2.1.2. A fogalom jelentősége.....	35
2.2. A korszak szava: a <i>jellemzetes</i> , az <i>eleven</i> és a <i>célirányos</i> kritériuma.....	37
2.2.1. Elméleti alapok a <i>Párhuzamban</i>	37
2.2.2. A <i>jellemzetes</i>	40
2.2.3. A <i>művészeti eleven</i>	44
2.2.4. A <i>célirányos</i>	45
2.3. Henszlmann Imre kritikusi elvei: a Regélő drámaelméleti cikkei	47
3. A praxis: a nemzeti kultúra kialakításának programja	54
3.1. Művészeti nevelés – nemzeti művészet	54
3.1.1. A polgári átalakulás kezdetei: képzőművészeti oktatás, műgyűjtemények és a művészettörténet intézményesülése	54
3.1.2. A magyarországi rajzoktatás kezdetei	56
3.1.3. A hazai művészképzés kérdése.....	60
3.1.4. A művészképzés gyakorlata a <i>Párhuzamban</i>	62
3.2. Színikritikák – a hazai színházi élet: a Pesti Magyar Színház	68
3.2.1. Korabeli színház és színjáték	68
3.2.2. Német, francia vagy Shakespeare? – Színikritikai irányok a 19. század első felében...71	
3.2.2.1. Az 1840-es évek színikritikai írásai.....	73
3.2.2.2. Az 1850-es évek ismertetései.....	77
3.2.2.3. Az 1860-as években írt kritikák	79
3.2.3. Henszlmann Imre kritikusi tevékenysége – a Regélőben megjelent színikritikai cikkei.....	81
4. Henszlmann dráma- és kritikaelméletének szintézise:	86
<i>A’ hellen tragoedia tekintettel a’ keresztyén drámára</i>	86

4.1.	<i>A' hellen tragoedia</i> a hazai drámaelméleti és kritikátörténeti kontextusban	86
4.2.	<i>A' hellen tragoedia</i> a korabeli dramaturgiai konfliktusok fogalmi rendszerében	91
4.2.1.	Jellem versus cselekmény	92
4.2.2.	A „hellen” versus „keresztyén” dráma	97
4.2.3.	Vétség-elvű versus művészi-esztétikai tragikumfelfogás	100
4.3.	<i>A' hellen tragoedia</i> és a századvégi tragikum-vita	103
5.	<i>A jellemzetes helye 19. századi kritikátörténetünk kánonjában. Kitekintés és összegzés</i>	109
4.	Összefoglalás	117
5.	Summary	119
6.	Irodalomjegyzék	121

„Minden korszaknak saját igényei, örömei és fájdalmai vannak; 's egyedül az, ki e' korszak' szavát értve, azokat híven visszatükrözi, leend képes kitünőt hozni létre, és valamint korszakát, úgy maga magát is, halhatatlanná tenni.”*¹

* A kutatást az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

¹ HENSZLMANN 1846, 428.

Bevezetés

„Aki ma valamilyen kijelentést tesz a művészetről vagy a művészettörténetről, azonnal látja, hogy minden tételét, amelyet a talán még létező olvasóval közölni igyekszik, eleve számtalan más tétel érvényteleníti. Nincs olyan álláspont, amelyet valaki előttünk már ne képviselt volna valamilyen más formában. A leghelyesebb, ha kitartunk egyszer elfoglalt álláspontunk mellett, és egyúttal számítunk arra, hogy mások hamisnak ítélik, vagy – ha esetleg egyetértenek vele – valószínűleg félreértik. A monológok korát éljük, nem a párbeszédéket.”² Hans Belting gondolatával kezdem értekezésemet tudománytörténetünknek egyik kiemelkedő alakjáról, akinek munkásságát sokszor tévesnek ítélték, és valószínűleg félreértették, azonban ő mindvégig kitartott egyszer elfoglalt álláspontja mellett. Belting talán cinikusnak tűnő igazságával magam is egyet értek, mert abban a saját helyzetemre ismerek. Mégis, értekezésemben azzal a reménnyel vizsgálom Henszlmann Imre (1813. október 13., Kassa – 1888. december 5., Budapest) irodalom- és drámakritikusi tevékenységét, hogy írásom nem marad meg a monológok szintjén, hanem egy új diskurzus tárgyat képezi majd.

Belting a művészet napjainkban betöltött szerepéről szóló monográfiájában a művészettörténet végéről ír. Számára azonban a művészettörténet vége nem a művészet vagy a művészettudomány végét jelenti, hanem a művészetről számunkra jól ismert formákban kanonizálódott, hagyományos diskurzus lezárulását. Belting szerint meg kell változtatnunk a művészetről folyó beszédmódot, mivel magának a művészettörténetnek és a művészetnek is módosult a tárgya, amely már nem illik bele régi keretébe.³ „A művészettörténet vége tehát egy elbeszélés vége: vagy azért, mert az elbeszélés megváltozott, vagy mert az eddigi értelemben nem maradt mit elbeszélni.”⁴

A magyar művészettörténet-írás másfél évszázados története során végbement paradigmaváltást a művészettörténészek tevékenységének változása is okozta. A tudomány első művelői még nem rendelkeztek bölcsész végzettséggel, gyakori volt közöttük a jogász, orvos, teológus, akik írói ambícióikat irodalmárként valósították meg. Tevékenységüknek alapvető része volt a művészeti kultúrával való kritikai foglalkozás, amivel tekintélyük és társadalmi rangjuk megszilárdulása után felhagytak. Majd később, a művészettörténet tudományos diszciplínaként való önállósulásának következtében

² BELTING 2006, 17.

³ BELTING 2006, 23.

⁴ BELTING 2006, 32.

elhatárolódtak a gyakorló művészekről. Magyarországon a művészettörténet tudománnyá szerveződése a 19. század folyamán ment végbe, és nemcsak olyan diszciplínaként jelent meg, amely elősegítette a más nemzetekhez való kulturális felzárkózást, hanem nemzeti tudományként is. Feladata válaszok keresése, bizonyítékok felhalmozása volt a hazai öntudat legitimálására és alátámasztására.⁵ A diszciplína mai felfogásának és hivatása meghatározásának alapvetése az, hogy „a műalkotások nemcsak tárgyak, hanem értelmezésükkel együtt ránk maradt szellemi jelenségek. A művészettörténet-írás hagyatéka egzisztenciális alkotórészük – sokszor nem is a leglényegtelenebb.”⁶ Ez egészen más szerepvállalást jelent a tudomány intézményesült korában működő művészettörténészek tevékenységéhez képest.

Disszertációm a művészettörténet végével kezdtem, hogy azután a művészettörténet kezdetével folytathassam, nem véletlenül. Henszlmann Imrét a hazai kultúratudomány és művelődéstörténet mindeddig művészettörténészként és a magyarországi műemlékvédelem megteremtőjeként tartotta számon, 1872-ben ugyanis őt nevezték ki az első hazai Művészettörténeti és klasszikus archeológiai tanszék egyetemi tanárának, amely a művészettörténet-tudomány intézményesülését jelentette hazánkban. Henszlmann életműve sokrétű: pályája kezdetén orvosi diplomát szerzett, majd művészettörténettel, építéssel, később irodalomelmélettel, drámakritikával foglalkozott. Felhívta a figyelmet a magyarországi műemlékek védelmének fontosságára, kutatásokat végzett hazai műkincsek nyomában, s mindeközben folyamatosan publikálta elméleti, kritikai és szépirodalmi írásait a korabeli folyóiratokban. E szerteágazó tevékenység ellenére neve pusztán a művészettörténet-tudomány történetében kanonizálódott. A szakmai köztudatban a műemlékvédő, építész és művészettörténész Henszlmann képe él mind a mai napig elevenen, irodalomelméleti és drámakritikai tevékenységéről és ennek irodalomtörténeti helyéről mindeddig alig esett szó. Holott munkásságát összességében két csoportra bonthatjuk: irodalomelméleti és irodalomkritikusi tevékenysége nem kevésbé jelentős, mint a kutatás által alaposan feltárt és elemzett képzőművészeti törekvései, beleértve a művészetelméleti, művészetpedagógiai, műemlékvédelmi és építészeti munkásságát.⁷

Disszertációm célkitűzése Henszlmann Imre irodalomelméleti és drámakritikusi

⁵ MAROSI 2006b, 14.

⁶ MAROSI 2006b, 28.

⁷ A kutatás legutóbbi eredményeiről a teljesség igénye nélkül lásd: HORLER 1997, 105–107; LAMIOVA 1997, 108–110; MAROSI 1997, 113–114; TÍMÁR 1997, 110–112; TÖRÖK 1997, 115–116; BECHER 2007; BARDOLY 2013, 334–336; BUBRYÁK 2013.

tevékenységének ismertetése és elemző vizsgálata, valamint az eredmények elhelyezése a korabeli irodalomtörténeti kontextusban. Kutatásom tárgyát az 1841–1846 közötti időszakra korlátozom, ugyanis Henszlmann ebben a periódusban értekezett és publikált a legaktívabban irodalomról és drámaelméletről.⁸ A vizsgált ciklus keretét képezi két terjedelmes teoretikus munkája: az 1841-ben született *Párhuzam az ó és újkor[i] művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*,⁹ amelyben még a pályája kezdetén, a Daniel Josef Böhmtől tanult elvi alapokat és érlelődő ambícióit írta meg. Ebben az értekezésben rögzíti hármas fogalomrendszerének, a *jellemzetes–eleven–czielirányos* kritériumának alapjait, valamint javaslatot tesz a hazai művészeti nevelés kialakítására, és kidolgozza annak felépítését és programját. A vizsgált időszakot záró értekezés az 1846-os *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára*,¹⁰ amelyben beérik és összegződik mindaz az elméleti és gyakorlati szakmai tudás, amit az irodalomról és a drámáról, ezekkel összefüggésben a képzőművészetekről Henszlmann felhalmozott. *A' hellen tragoediában* új szemlélettel és módszerrel lép fel. A hellén drámákról értekezik, összevetve azokat a „keresztény” drámákkal, pontosabban Shakespeare tragédiáival. Ezzel a komparációval Henszlmann célja újragondolni és átírni azt a korabeli szemléletet, amely az antik görög drámák kizárólagos elismerésében összegezhető. Dolgozatomban tehát mind *A' hellen tragoediának*, mind a *Párhuzamnak* művészetelméleti, esztétikatörténeti és kultúratudományos szempontú bemutatására és értelmezésére törekszem. Munkám jogosultsága abból is adódik, hogy *A' hellen tragoediának*, ennek a mintegy háromszáz oldalas monumentális irodalomelméleti értekezésnek mind a mai napig nincs modern kiadása, továbbá hiányzik alapos elemzése.

Ehhez a két szöveghez társulnak azok a kisebb, a korabeli 19. századi irodalmi és kulturális folyóiratokban – Athenaeum, Életképek, Magyar Szépirodalmi Szemle, Regélő Pesti Divatlap – megjelent cikkek Henszlmanntól és a kortársaktól egyaránt, amelyek jól reprezentálják Henszlmann drámateóriája kialakulásának folyamatát, és annak korabeli megítélését. A kritikus teóriájának és drámakritikusi attitűdjének meghatározásához a Regélőben 1842–1844 között megjelent, Shakespeare drámáiról és azok hazai színreviteléről,¹¹ valamint drámaelméletéről írt kisebb cikkeit¹² értelmezem. Ennek a

⁸ Az értekezés témaköréből készült saját publikációkat lásd: KAPUSI 2013, KAPUSI 2014a, KAPUSI 2014b, KAPUSI 2014c, KAPUSI 2015a, KAPUSI 2015b, KAPUSI 2015c, KAPUSI 2015d, KAPUSI 2016a, KAPUSI 2016b, KAPUSI 2016c, KAPUSI 2016d.

⁹ HENSZLMANN 1990, 7–146.

¹⁰ HENSZLMANN 1846a, 128–428.

¹¹ HENSZLMANN 1842c, HENSZLMANN 1842e, HENSZLMANN 1843b.

¹² HENSZLMANN 1842a, HENSZLMANN 1842b, HENSZLMANN 1842d, HENSZLMANN 1843a.

szövegkorpusznak napjainkig nem történt meg az összegyűjtése, feldolgozása és elhelyezése sem irodalomtörténetünk folyamatában, sem Henszlmann korabeli irodalmi életben betöltött szerepének a kontextusában. A szövegeket elemzem és ismertetem önmaguk keretén belül, valamint egymáshoz való viszonyukban, majd vizsgálom őket Henszlmann korának hazai és nemzetközi irodalom- és kultúrtörténeti összefüggésében.

A felsorolt szövegek feldolgozásával és ismertetésével arra keresem a választ, hol helyezhető el az irodalomkritikus tevékenysége a korszaknak a magyar nemzeti kultúra megteremtésére irányuló törekvéseiben. Célom továbbá Henszlmann drámakritikusi tevékenységének szerepét és jelentőségét kijelölni a korabeli hazai irodalom- és kultúrtörténeti folyamatokban. Végül túllépve a kritikus korán, a recepció feltérképezésére törekszem: az irodalomtörténetben elhíresült századvégi tragikumvita elemzésével megvizsgálom, hogy mit vett át az utókor – közvetve vagy közvetlenül – Henszlmann irodalomelméleti és -kritikusi elveiből, normáiból, volt-e ezeknek akár direkt, akár indirekt hatása és formáló ereje a hazai irodalom és kultúra alakulásában.

Mindezzel egyrészt árnyaltabbá kívánom tenni azt a diskurzust, amely Henszlmann művészettörténeti szerepét állítja előtérbe, sőt jelentőségét kizárólag abban mutatja fel. Másrészt a szakmai figyelmet Henszlmann-nak az irodalomtörténet számára fontos, napjainkra méltatlanul elfeledett szerepére kívánom irányítani azzal, hogy kutatásom vizsgálatát irodalomelméleti és -kritikusi tevékenységére, valamint annak irodalomtörténeti jelentőségére, mindennek a feltérképezésére korlátozom.

1. Henszlmann Imre tudományos életútja

1.1. *Non scholae sed vitae* – Henszlmann pályaképe

Henszlmann Imre (1813. október 13. Kassa – 1888. december 5. Budapest) a magyar művészettörténet-írás és irodalomkritika úttörője, a magyarországi műemlékvédelem megteremtője. 1841-től a Magyar Tudományos Akadémia levelező, majd 1873-tól rendes tagja, 1843-ban pedig a Kisfaludy Társaság vette fel soraiba. Életéről és életművéről számos írás¹³ beszámol: születésétől kezdve iskoláin, utazásain és tudományos tevékenységén át, egészen a haláláig. Tanulmányait szülővárosában, Kassán kezdte meg, majd Eperjesen és Pozsonyban folytatta.¹⁴ Ekkoriban ismerkedett meg és kötött barátságot Pulszky Ferencel és annak nagybátyjával, Fejérváry Gáborral. 1831 ősztől orvostanhallgató volt, a képzésből az első három évet a pesti egyetemen,¹⁵ a maradék kettőt az 1834/35-ös tanévtől kezdve pedig Bécsben végezte. A különböző szakorvosi előadásokat szorgalmasan látogatta, és vizsgáit kiváló eredménnyel valamint kitüntetéssel („mit Vorzug”) teljesítette.¹⁶ Végül orvostudományi oklevelét a padovai egyetem állította ki. Stúdiumainak befejeztével hosszabb utazást tett Olaszországban, majd hazatérése után egy évet Eperjesen töltött barátjánál, Pulszkynál. 1838 ősztől 1841 tavaszáig ismét Bécsben tartózkodott: Vahot Imrétől tanult magyarul, ő pedig Vahotot tanította angol nyelvből. Joseph Daniel Böhm és Pulszky Ferenc társaságában „a művészet historiáját írja, még pedig igen practice, az az: eleven materialék használatával, a legkritikább műemlékek birásában (mellyek Böhm nevezetes gyűjteményéből s a pompás Belvederéből szolgálnak számára)”,¹⁷ valamint dolgozott első nagy művén, a *Párhuzamon*.¹⁸ Visszatérve Magyarországra bekapcsolódott a hazai kulturális életbe: publikálta drámakritikai cikkeit az Athenaeumban és a Regélő Pesti Divatlapban, felhívást indított és több előadást tartott a magyar műemlékek védelmének ügyében. 1841-ben megválasztották a Magyar

¹³ SZINNYEI 1896, 707–721; SCHAUSCHEK 1918; ZÁDOR 1964; LEVÁRDY 1969; *Henszlmann Imre 1813–1888*, kiad. Henszlmann Imre Helytörténeti Társaság, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 1993; MAROSI 2006b; BUBRYÁK 2013.

¹⁴ Kassai és eperjesi bizonyítványait lásd: SZENTESI 2016, 20–21.

¹⁵ SZENTESI 2016a, 22–23.

¹⁶ SZENTESI 2016a, 25–29.

¹⁷ SZENTESI 2016a, 23. Közli még: T. ERDÉLYI 1960a, 93–94. Megemlíti: MAROSI 1965, 8, és ennek alapján SZÉLES 1992, 86.

¹⁸ ZÁDOR 1964, 65.

Tudományos Akadémia levelező tagjává.¹⁹ 1847-től Erdélyi János főszerkesztő mellett Toldy Ferencsel a Magyar Szépirodalmi Szemle szerkesztőbizottságának tagja volt,²⁰ együtt kísérték figyelemmel a megjelent műveket, és bírálatokat, összefoglalókat írtak azokról.²¹ Később, Pulszky jóvoltából 1848-ban rövid ideig megint Bécsben volt, ahol a magyar minisztérium képviselőjeként fogalmazóként dolgozott.²²

Első nagyszabású, művészettel kapcsolatos tervei bécsi orvosi tanulmányainak időszakában fogalmazódtak meg benne. Művészettörténeti pályáján Fejérváry Gábor eperjesi gyűjteménye és könyvtára, valamint a Bécsben megismert Joseph Daniel Böhm indították el.²³ Henszlmann Fejérváry és Pulszky által került kapcsolatba Böhm éremművésszel, aki akkoriban a császári pénzverde művészeti igazgatója és a vésnökakadémia vezetője volt, emellett pedig a korabeli Bécs egyik legismertebb műértője, műgyűjtője és műkereskedője. Barátságuk a szobrász haláláig tartott, az akadémiai emlékbeszédet is Henszlmann mondta el felette.²⁴ Böhm Henszlmann bevonásával nyilvános egyetemes művészettörténeti előadás-sorozat tartását tervezte az osztrák fővárosban, és könyvet is készültek írni a művészet egyetemes történetéről, amely végül nem valósult meg. Henszlmann két korai fő műve, az 1841-es *Párhuzam* és az 1846-os *A' hellen tragoedia* egyaránt Böhm hatásáról tanúskodik.²⁵ A képzőművészetén kívül Henszlmann érdeklődött a színdarabok és a színház világa iránt is, melynek alapja a bécsi Burgtheaterben látott előadások, az Opera és a császárváros zenei élete. Mindezek hatására figyelme a képzőművészetek mellett a drámairodalom felé irányult, amelynek produktumai a hazatérése után Shakespeare drámáiról írt színikritikái és *A' hellen tragoedia* lett, valamint a Bajzával, az Athenaeum és a Regélő Pesti Divatlap hasábjain folytatott polémiaja a hazai színházi élet fejlesztéséről.

Henszlmann Bécsben töltött idejének meghatározó részét képezi Joseph Daniel Böhmmel kötött barátsága és a vele folytatott közös munka. Bécs műkincseinek és Böhm magángyűjteményének a mester szakértő vezetésével történt megismerése többet jelentett számára, mint ha műtörténeti vagy esztétikai előadásokat hallgatott volna. Böhm irányította figyelmét a rajztudás és a festés gyakorlására, amely által a szakma elméleti ismeretei mellett kialakult benne a gyakorlatias, pragmatikus szempontok kialakítása és

¹⁹ SZENTESI 2016, 63.

²⁰ A lap megjelentetésének szerződését közli: SZENTESI 2016, 148.

²¹ CSÁSZÁR 1925, 331.

²² SCHAUSCHEK 1918, 171–173.

²³ SZENTESI 2013, 9.

²⁴ HENSZLMANN 1865.

²⁵ SZENTESI 2013, 10.

érvényesítése művészet- és irodalomelméleti tevékenységében egyaránt.²⁶ *A' hellen tragoediában* a hellén portréművészetről értekezve²⁷ hivatkozik a Böhmtől tanult művészetelméleti tételekre, miszerint: „a' hellenek rajzoló művészei N. Sándor' koráig arcképet nem készítettek” – majd hozzáteszi: „e' fölfedezés nem az enyém, hanem Boehm jeles hazánkfiáé, kit ámbár ő maga a' soha nem írt, mégis az élő műbirák' egyik legjelesbikének kell kinyilatkoztatnom”,²⁸ majd ezt követi az elmélet hosszas kifejtése Böhm téziseire utalva. Továbbá az Oesterreichische Revue-ben Böhmről írt megemlékezésében²⁹ is idézi a szobrászművész téziseit. A *Párhuzam* előszavában pedig barátságukat és a közös munkát a következőképpen köszöni meg: „forró hálámat nyilatkoztatom ki Boehm Dániel úr jeles hazánkfiának, kinek az írásban kifejtett nézeteimnek nagy részével tartozom, ki egyike korunk legnagyobb műismerőinek, s' kinek sok éven át velem barátságosan közlött terjedelmes tapasztalása tett leginkább képessé e' szemlélődések írására”.³⁰ Az orvos Henszlmann a bécsi szellemi élet és tapasztalatok hatására döntött a pályaelhagyás mellett azzal a céllal, hogy a művészeteknek, ezzel együtt pedig hazája kulturális és szellemi fejlesztésének szentelje az életét.

Henszlmann korszakos jelentőségű munkája az általa írt és rajzolt, a *Kassa városának ó német stylü templomai*³¹ címet viselő, a gótikus kassai templomokról szóló könyve, amelynek 1846-os megjelenésétől szokás datálni a hazai művészettörténet-írás kezdetét. A Kassa-könyv jelentősége egyrészt az, hogy illeszkedik abba a nemzetépítési programba, amelyet a *Párhuzam* is hirdet: a nemzeti emlékek tanulmányozásának fontossága mellett olyan művészeti nevelési rendszert kell kialakítani, amely lehetővé teszi a műegyletek működését és a hazai nemzeti művészet fejlődését. Másrészt pedig a korban elsőként, Henszlmann magyarítási kísérleteivel történt meg a Kassa-könyvben megalkotott, a középkori épület magyar nyelven való leírásának szakszókincse.³² Mindennek következménye pedig a Schedel Ferenc által aláírt és 1847-ben közzétett akadémiai felhívás a műemlékek védelmére, amely Henszlmann-nak a Tudós Társasághoz intézett felszólítása eredményeként jött létre. Ez pedig egyszerre jelenti a műemléki mozgalom

²⁶ SCHAUSCHEK 1918, 162.

²⁷ HENSZLMANN 1846a, 148–150.

²⁸ HENSZLMANN 1846a, 148–149.

²⁹ „Die Griechen haben vor Alexander's Epoche kein, eigentlich so zunennen des Porträt gemacht.” HENSZLMANN 1866, 111, valamint: „daß die Griechen vor Alexander's Zeit kein eigentliches Porträt gemacht haben” HENSZLMANN 1866, 116.

³⁰ HENSZLMANN 1990, VIII.

³¹ HENSZLMANN 1846b.

³² MAROSI 1996. 12.

kezdetét Magyarországon, valamint a műemlékvédelem intézményesítési szándékának a kinyilvánítását.³³

Sokáig élt a köztudatban az a vélekedés, hogy Henszlmann 1849-ben, a forradalom leverése után emigrációba kényszerült Angliába. E meggyőződés feloldására Komárik Dénes vállalkozott, aki a hagyaték vizsgálatával megállapította, hogy Henszlmann csak 1852 augusztusában távozott Londonba, és 1853 júliusáig tartózkodott ott.³⁴ Utazásának oka nem politikai kényszerűség és nem emigráns aktivitás, hanem „tudós problématudat”.³⁵ A tudós, szervező és önmagát fejleszteni kívánó egyéniség hajtotta őt nyolc évre külföldre: Angliába és Franciaországba, ahol Pulszky Ferencsel együtt „kenyérkereső foglalkozásukká vált a művészettörténet, amellyel Magyarországon még dilettáns módjára, kedvtelésből foglalkoztak”.³⁶ Külföldi tartózkodása idején folyamatosan publikált és előadásokat tartott a gótikus építészetéről, arányelméletéről és a műemlékek védelméről. 1852. december 6-án Londonban, az angol építészegyletben (Royal Institute of British Architects) tartott előadást arányelméletéről.³⁷ Párizsban a francia dómokat vizsgálta, majd 1854-ben a francia közoktatási miniszter elé terjesztette eredményeit.³⁸ Elméletére és tevékenységére kedvező véleményt kapott,³⁹ amelynek következtében a francia akadémia indítványozta és anyagilag támogatta művének kiadását, így 1860-ban jelent meg francia nyelven a *Théorie des Proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII. Dynastie des rois Égyptiens jusqu' au XVI. siècle* című értekezése, amely elnyerte a francia akadémia díját.⁴⁰

Az ötvenes évek külföldi tanulmányai, utazásai és tudományos sikerei után, 1860-ban hazatért, hogy megkezdje itthoni működését. Felkérték a Magyar Tudományos Akadémia székháza tervezési és építési munkálataira.⁴¹ Henszlmann ekkor még Párizsban tartózkodott, és a gótikus templomok arányrendszerét kutatta. Gerster Károly és Frey Lajos

³³ MAROSI 1996, 13.

³⁴ KOMÁRIK 1990, 57. Ezt igazolja továbbá Wachott Sándor levele Erdélyi Jánosnak 1850. március 28-i keltezéssel: „Henszlmann Imrus Pesten lakos – többnyire rajzol, s Fehérvárral mulat.” Közli: SZENTESI 2016a, 178; T. ERDÉLYI 1960b, 15–17.

³⁵ KOMÁRIK 1990, 62.

³⁶ MAROSI 1965, 15.

³⁷ Arányelméletéről részletesebben lásd: BUBRYÁK 2013, 30–32. Az előadás szövegét közli: SZENTESI 2016a, 207–214.

³⁸ A francia közoktatási és kultuszminisztérium bizottsága régészeti albizottság 1854. május 22-i ülésének jegyzőkönyvét közli: SZENTESI 2016a, 307–308.

³⁹ CSENGERY 1858, 60–67.

⁴⁰ *Henszlmann Imre 1813–1888*, kiad. Henszlmann Imre Helytörténeti Társaság, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 1993, 10.

⁴¹ A Magyar Tudományos Akadémia palotájának előkészületeiről és felépüléséről, valamint Henszlmann Imre kiemelkedő szerepéről részletesen beszámol Kemény Mária monográfiájában. KEMÉNY 2015, 9–143. Szerepéről az Akadémia építésében részletesebben lásd: KEMÉNY 1990, 107–112.

építésszel társulva egy neogótikus stílusú épületet terveztek, amely nemcsak az Akadémia szorosan vett testületeinek adott volna helyet, hanem egy bérbe adható épületrészt is magában foglalt, a kultúra egyéb területeit, a zenét, a képzőművészetet, sőt az orvosegyletet is elhelyezve. A palotában kívánta elhelyezni az Esterházy Pál által felajánlott képgyűjteményt, ami később a Szépművészeti Múzeum törzsanyaga lett, ám akkoriban még nem találták Pesten a helyét. A pályázati tervek körül végül nagy vita kerekedett az építészeti stílusról. Henszlmann a végsőkéig kitartott saját terve és elképzelése mellett,⁴² ám végül Friedrich August Stüler velencei reneszánsz terve valósult meg.⁴³ A pályázati tervek körüli sajtóvita lezárása után, a korabeli hangulatot jól tükrözi a következő idézet: „Akadémiánk palotája iránt a lelkesedés mintha kihalt volna. A pompás Henszlmann-féle terv egy olcsó-János tervrajzának ad helyet, melyben egyedüli fényűzés az lesz, hogy külföldi ember készíti.”⁴⁴ Pulszky Károly *Az Akadémia szerepe a Képzőművészetek fejlesztésében* című cikkében a már kész épületről azt írja, hogy „vereséget szenvedett a valaminő nemzeti stílus megvalósítására való törekvés és megbízás itthon tartásának ügye, paradox módon győzött azonban az építészet, vagyis ily módon a legjobb terv készítője kapta a megbízást a hazai építészet nem kis nyereségére.”⁴⁵ A művészettörténeti és építészettörténeti diskurzusban az Akadémia palotájának pályázati tervei körüli vitát a szakma mindig jelentősnek tartotta, mert ekkor merült fel először a magyar építészeti stílus szükségességének, lehetőségességének kérdése, amelynek Henszlmann kulcsfigurája volt.

A bényi középkori templom után kezdeményezte a székesfehérvári bazilika maradványait feltáró ásatásokat, melyek az ő felügyelete mellett zajlottak le, s közölte azoknak eredményeit. Ezt követték a pécsi és a kalocsai középkori székesegyház ásatásai. 1862-ben kutatói expedícióra utazott Kubinyi Ferenc műgyűjtővel és Ipolyi Arnold történésszel Konstantinápolyba, ahol a török uralom idején elhurcolt Corvina-kódexek közül 14 eredeti példányt fedeztek fel és írtak le, amelyek később visszakerültek Magyarországra, a Nemzeti Múzeumba.⁴⁶ Folyamatosan felügyelte és jelentéseket írt az

⁴² A tervek elfogadásánál külön szempont volt az építési költségek nagysága. Az Építési Bizottság megkérte a tervezőket, hogy becsüljék meg azt a legkisebb költséget, ami alatt az épület már biztosan nem építhető fel. A becslés alapján Stüleré volt a második legolcsóbb, 1 203 101 forint, ezután következett Henszlmann gótikus terve: 1 253 195 forint. Henszlmann érezte tervének előnytelenységét, és levéllel fordult az igazgató tanácsához, amelyben felajánlotta, hogy építész társaival együtt a palotát megépítik 882 ezer forintért, és a hároméves munkájáért semmilyen térítést nem kér. KEMÉNY 2015, 57.

⁴³ Az Építési Bizottság értesítette Stülert arról, hogy az ő tervét fogadták el, és kötelezték arra, hogy a bérházi részt hagyják el, ugyanis az építési költségek nem haladhatják meg a 600 ezer forintot. KEMÉNY 2015, 58.

⁴⁴ Idézi: KEMÉNY 2015, 139.

⁴⁵ Idézi: KEMÉNY 2015, 123.

⁴⁶ A Corvina-kódexek hazahozataláról Henszlmant megelőzően részletesen lásd: BÉNYEI 1998, 118–122.

aktuális régészeti és építészeti ásatásokról. 1867-től hosszas munkássága és karrierje lassan beérett: a párizsi művészeti kiállítás országos biztosa volt. 1869–1872 között országgyűlési képviselőként sokat foglalkozott a műemlékek védelmével és az azokkal kapcsolatos törvények előkészítésével. 1872-től kinevezték a Műemlékek Országos Bizottsága első előadójának, 1873-tól a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagjának és a Budapesti Egyetem akkor induló Művészettörténeti és klasszikus archeológiai tanszéke első egyetemi tanárának. Műértő és műgyűjtőként rengeteg műtárgyat, metszetkollekciót felhalmozott. Kezdeményezésére a magyar állam megvásárolta az Esterházy-képtárat, amely gyűjtemény megszerzésével európai rangú képzőművészeti kollekció került Magyarországra. Egyetemi előadásai kéziratban vagy kéziratként sokszorosított formában maradtak fenn.⁴⁷

Halálának évéig aktívan dolgozott és hajtotta előre hazájának kulturális és műemlékvédelmi ügyét. 1888 februárjában, aranylakodalmuk előtt fél évvel vesztette el feleségét, ami olyannyira megrendítette a mindaddig életerős tudóst, hogy utolsó hónapjaiban folyamatosan betegeskedett.⁴⁸ Egy meghűlés következtében tüdőgyulladást kapott, és 1888. december 5-én Budapesten elhunyt.⁴⁹

1.2. Kutatástörténeti áttekintés

1.2.1. Henszlmann Imre tevékenységének művészettudományi recepciója

„Még abban az időben lépett fel a műtörténet terén mint úttörő, midőn az archeológia Magyarországon alig volt ismeretes s első munkája, mely a *kassai dómról* jelent meg illusztrációkkal, nagy figyelmet ébresztett s egészen új irányt nyitott meg a régészet terén”⁵⁰ – ekképpen emlékezik meg a Magyar Történelmi Társulat Henszlmann Imréről, a tudós halálhírét közlő választmányi ülésen.

⁴⁷ MAROSI 2006a, 49.

⁴⁸ Tudósítás Henszlmann Imre haláláról. Századok 1888, 961–962.

⁴⁹ Halálhírét tudósító lapok jegyzéke: ArchÉrt 1888. 442; Fővárosi Lapok (25)1888. dec. 6., 2479–2480; MTA Almanach 1890–1893, 359–361; Pesti Napló, 1888. dec. 7. 338. sz., 1–2; Vasárnapi Újság, (35)1888. dec. 9. 50. sz. 814–815.

⁵⁰ Henszlmann halálának bejelentése, a Magyar Történelmi Társulat 1888. december 6-án tartott választmányi ülésén. Századok, (22)1888, 961.

Henszlmann tevékenységére már kortársai is reflektáltak, tudósításokban méltatták írásait, és elgondolkodtak esztétikai nézetein. 1841-ben megjelent *Párhuzamáról* barátja, Pulszky Ferenc írt kritikát,⁵¹ aki szerint az értekezés előnye, hogy nem teoretikus, hanem praktikus nézeteken alapul, „tanácsot ad, hogyan kelljen a’ művészetnek jobb irányt adni”.⁵² Azonban megjegyzi, hogy éppen a téma miatt kevés olvasója lesz az értekezésnek, ugyanis az az egész nemzethez szól, „a’ nemzet pedig nem olvas mást, mint politicát, legfeljebb azon felül még románt. Komoly szót a’ tudomány ’s művészet’ érdemében nem méltat figyelmére” így Pulszky szerint „Henszlmann ur’ szava is vox clamantis in deserto.”⁵³ A kritika legfőbb tárgyát a *Párhuzam* tartalmi ismertetése képezi, a gondolatok újdonságának méltatásával⁵⁴ együtt. Az utolsó bekezdésben Pulszky a nyelvi és stilisztikai hibákat emeli ki, amelyeknek következtében összességében az írás „studiuma t. i. szintollyfárasztó mint tanulságos”.⁵⁵ Henszlmann Imrét a kassai iskolai bizonyítványában magyar anyanyelvűnek mondják, de kisiskolásként leginkább németül beszélt, ezenkívül szlovákul és latinul.⁵⁶ Henszlmann a szülői házban magyar nyelvet nem hallott, így azt nem beszélte. Amikor az eperjesi iskolai évek alatt, Pulszky Ferencsel együtt belépett a Nyelvmívelő Társaságba, csak akkor kezdett el magyarul tanulni,⁵⁷ és később az 1840-es évek elején Vahot Imre segítségével igyekezett tökéletesíteni nyelvtudását.⁵⁸ Ennek köszönhetően a *Párhuzam* nemcsak a mai, hanem a kortárs olvasó számára is nehezen megérthető szöveg. Korabeli kritikusa megjegyzi, hogy a művészetről szóló magasztos tartalom nincs ugyanolyan művészi formában szerkesztve, a nyelv sokszor hibás és stílusa sokszor németes.⁵⁹ Ebből következően pedig valószínű, hogy a művet kevesen olvasták, és csak Pulszky bírálatából és kisebb népszerűsítő kiadványokból ismerték meg a tartalmát.

Henszlmann lényegében magántudósként működött. Noha időről időre kapott egy-egy megbízást és megválasztották egy-egy tisztségre, tevékenységének korabeli elismerése meglehetősen későn jött számára. Hatvanéves volt, amikor végre betölthette – egészen haláláig – azt a két állami tisztséget, amelyek pályája csúcsát jelentik. Műemlékvédelmi és építészeti munkálatairól az aktuális napilapok folyamatosan

⁵¹ PULSZKY 1842, 113–118.

⁵² PULSZKY 1842, 113.

⁵³ PULSZKY 1842, 114.

⁵⁴ „Henszlmann ur’ nézetei nemcsak a magyar literatúrában, hanem általánosan is újak.” PULSZKY 1842, 114.

⁵⁵ PULSZKY 1842, 118.

⁵⁶ BUBRYÁK 2013, 6.

⁵⁷ SCHAUSCHEK 1918, 155.

⁵⁸ Erre utal Vahot Imrének több, Erdélyi Jánoshoz címzett levele. SZENTESI 2016a, 43, 46, 52.

⁵⁹ PULSZKY 1842, 118.

cikkezték,⁶⁰ az Akadémia ülésein tudósításokat olvastak fel építészeti felfedezéseiről, kutatásairól.⁶¹

A polihisztor-tudós halála után az életművéről való megemlékezések sora születésének 150 éves évfordulójával kezdődött Zádor Anna méltató cikkével. Gondolatmenetét azon adósság beismerésével indítja, miszerint a magyar tudományos élet mindaddig elmulasztotta Henszlmann Imre tevékenységének elhelyezését történelmünkben.⁶² Mintegy negyed századdal később, 1990-ben jelent meg az *Ars Hungaricának* az a különszáma,⁶³ amely Henszlmann halálának 100. évfordulója alkalmából tartott tudományos tanácskozás anyagát tartalmazza. A megemlékezést a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja tartotta, amelyet Zádor Anna elnöki megnyitójával indítottak. Henszlmann tevékenységének elhelyezését a hazai tudományos életben már önmagában az is mutatja, hogy az újabb évfordulót a művészettörténet-tudomány képviselői tartották szükségesnek. A konferencia előadói kivétel nélkül a művészettörténész és műemlékvédelmi tevékenységéért elismert Henszlmannt mutatták be. Ezen a konferencián Tímár Árpád összegezte a Henszlmann-kutatás addigi történetét, és eredményeit a következőképpen fogalmazta meg: „Henszlmann Imre munkásságát a tágabb közvélemény egyáltalán nem ismeri, neve nem fordul elő a kötelező tananyagokban, életéről, tevékenységéről nem írtak regényt vagy regényes életrajzot, nem készítettek sem filmet, sem TV játékot. [...] A végső mérleg tehát – ismét sarkítottan fogalmazva – negatív. Azt a kevés eredményt sem szabad azonban lebecsülnünk, amit az eddigi kutatások minden hiányosságuk, alkalmi és szórványos jellegük ellenére létrehoztak.”⁶⁴

Tímár a Henszlmann-kutatás történeti áttekintését a kortársak méltatásával, a korabeli recepció összegzésével kezdi, amelyet a művészettörténész 1888-ban bekövetkező halála után az életmű összegyűjtésének és feldolgozásának rövid idejű hiánya követ. Az első áttörést, a kutatás kezdetét Korach Regina 1902-ben megjelent *Henszlmann Imre művészetelmélete*⁶⁵ című dolgozatának megszületésében jelöli ki.⁶⁶ Ettől kezdve egészen a

⁶⁰ Részletesen lásd erről: TÍMÁR 1990, 39–40.

⁶¹ CSENGERY 1858, 60–67.

⁶² ZÁDOR 1964, 63.

⁶³ *ArsHung*, 1990/1.

⁶⁴ TÍMÁR 1990b, 39.

⁶⁵ KORACH 1902.

⁶⁶ TÍMÁR 1990b, 40.

maga koráig, 1990-ig kronologikusan haladva rögzíti, és néhány mondatban ismerteti a Henszlmann-életművet bemutató és értékelő szövegeket.

A hazai művészettörténet-tudomány megítélését és álláspontját Henszlmann tevékenységéről Marosi Ernő összegzi a 2006-ban megjelent *„Emberek és nem frakkok”* című esszégyűjteményben. A kiadvány célja életrajzi esszéket közölni „csupa művészettörténészről, akik »a magyar művészettörténet-írás nagy alakjainak« látszanak – persze, alapvetően a mai perspektívából.”⁶⁷ Marosi a bevezető tanulmányban – a magyar művészettörténet-írás meghatározó egyéniségeinek kiválasztásánál szem előtt tartott szempontjainak tárgyalása közben – a hazai művészettudomány történetéről is értekezik. A szakma öndefiníciója mellett, a recepciótörténet részeként ad választ arra a kérdésre, hogy ki tekinthető művészettörténésznek.⁶⁸ A folyóirat a művészettörténet történetének kiemelkedő szereplőiről tudósít, és a magyarországi művészettörténet-tudomány intézményesülésének igényét és kezdetét 1841-re, Henszlmann Imre és Pulszky Ferenc akadémiai befogadásának évére datálja.⁶⁹ Ez a regiszter meghatározó pontra helyezi Henszlmann nevét a művészettörténeti diskurzusban: a hazai művészettudomány, az egész diszciplína megteremtőjeként és első képviselőjeként jegyzi a nemzeti tudomány történetében.⁷⁰ Azonban Marosi egyrészt összegzi a magyar művészettörténet-írás eddigi nézeteit Henszlmann módszereiről, s megállapítja, hogy „[a] kritika Henszlmann esetében gyakorlatilag életművének szinte valamennyi lényeges elemére, publikációinak vezérmotívumaira vonatkozott, s ilyenformán történeti téziseinek és következtetéseinek eltakarítása a magyar művészettörténet-írás útjából.”⁷¹ Erre utal a legrégebbi szakmai szervezet, a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat elismerő emlékérmének a rendszere is, amely mindmáig egy „Henszlmann-talanított öskultuszt” őriz, és Gerevich Tibor hatására, Ipolyi Arnoldot emeli példaképpé.⁷² Ugyanakkor Marosi megkérdőjelezi Henszlmann tudományt intézményesítő szerepét azzal, hogy vitatja a diszciplína kialakulásának tőle való eredeztetését: Henszlmann – olyan szakmai közvélekedés szerint, amelynek eredete valójában nehezen mutatható ki – a magyar művészettörténetet megalapító »nagy triász« egyik tagja.”⁷³ Marosi tanulmányában (ahol ad, ott azonnal elvesz alapon) a tudós korabeli működését a következőképpen foglalja össze: „Henszlmann

⁶⁷ MAROSI 2006b, 11.

⁶⁸ MAROSI 2006b, 12.

⁶⁹ MAROSI 2006b, 16.

⁷⁰ MAROSI 2006b, 16.

⁷¹ MAROSI 2006a, 29.

⁷² MAROSI 2006a, 29.

⁷³ MAROSI 2006a, 29.

maga jelenik meg mint intézmény, sőt, mint annyi intézmény ahány területre szerteágazó tevékenysége kiterjedt. Ezért a lehető legunalmasabb monotóniával vele szokás kezdeni a művészettörténet, a szakirodalmi publikációk, az egyetemi oktatás, a műemlékvédelem, a műemléki topográfia stb. stb. történetét, nem is szólva a műkritikáról, irodalomról.”⁷⁴

Egy-egy jubileum persze alkalmat ad a megemlékezésre, ahogyan történt ez 2013-ban, amikor a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye kiállítást rendezett Henszlmann születésének 200. évfordulója alkalmából. Az ünnepséget az Akadémia egy kiadvánnyal⁷⁵ tette maradandóvá. A tanulmánykötet különböző fejezeteiben Henszlmannt mint művészettörténészt, műgyűjtőt, a kassai templom restaurátorát, építészt és műemlékvédőt mutatja be. 2016-ban jelent meg az a kétkötetes forráskiadás,⁷⁶ amely Henszlmann Imre által írt és neki címzett leveleket, valamint a kortársak róla szóló levelezéseit és egyéb, életútjáról szóló iratokat tartalmazza. A kiadás felső időkeretét 1872-ben jelölték ki, amikor Henszlmann az addig magántudósként működő gondolkodóból kiemelt állami pozícióba került előadó és professzor lett. A válogatás azonban nem vagy csak részben tartalmaz Henszlmann-nak a korabeli irodalmi életben betöltött szerepét valamint irodalom- és drámaelméleti tevékenységét illusztráló dokumentumokat.

1.2.2. „A »jellemzetes« irodalom jegyében” – irodalomtudományi recepció

Az irodalomtudomány jóval később kezdett reflektálni Henszlmann életművére. Henszlmann dráma- és irodalomelméleti írásaival és ezek alapján esztétikájával Kelecsényi János,⁷⁷ Jánosi Béla,⁷⁸ és Schauschek Árpád⁷⁹ foglalkoztak igen alapos tanulmányokban.

Kelecsényi hét fejezetből álló tanulmányában Henszlmann esztétikájának alapelveit – „mik gondolatai a szépről; a művészet lényegéről, feladatáról, fejlődéséről”⁸⁰ – három értekezése alapján határozta meg: a *Párhuzam*, *A’ hellen tragoedia* és *A*

⁷⁴ MAROSI 2006a, 31.

⁷⁵ BUBRYÁK 2013.

⁷⁶ SZENTESI 2016.

⁷⁷ KELECSÉNYI 1910, 83–131.

⁷⁸ JÁNOSI 1914, 26–65.

⁷⁹ SCHAUSCHEK 1918, 151–213.

⁸⁰ KELECSÉNYI 1910, 4.

képzőművészetek fejlődése.⁸¹ Kelecsényi a három nagyszabású esztétikai dolgozat tárgyalása közben elsőként tett kísérletet Henszlmann fogalmi rendszerének, a *jellemzetes–eleven–célirányos* hármasának meghatározására,⁸² amelynek eredményeként Henszlmann esztétikáját a realizmus kategóriájába sorolta. Kelecsényi értelmezésében Henszlmann a természet másolása és az idealizált képalkotás ellen lép fel, továbbá a természeti tárgy által ihletett új műalkotás létrehozását hirdeti, és Kelecsényi szerint ez „az irány, mely ezeket a követelményeket állítja fel: a realismus.”⁸³ Tanulmányának harmadik fejezetében Henszlmann dramaturgiai nézeteiről írt, különösen a színi hatásról Bajza Józseffel folytatott polémiájáról. Elemezte és értékelte a két kritikus közötti vitát, valamint minősítette a polemizáló feleket abban az esetben, ha nem a megfelelő felkészültséggel vagy hangnemben válaszoltak egymás állásfoglalására. Értekezése közben többnyire részrehajló Henszlmann irányába, kiemeli újtó meglátásait a drámai hatásról, miközben Bajza polemikus stílusát bírálja: „Bajzát olykor elragadja nagyon a régi polemikus hév. Henszlmannról több ízben élesen, bántóan nyilatkozik. Elmondja, hogy az Athenaeum már akkor közölt színbírálatokat, mikor Henszlmann még német iskolákba járt; gúnyosan említi, hogy Henszlmann a művészet apostolaként hirdette ígét; hogy a francia színiköltésről és Shakespeare-ről írt tanulmányai bár terjedelmes, de üres csevegések. – Igaz, hogy Henszlmann az Othello-cikkben egy kissé érdes volt, de minden sorából kiérzik az elméleti meggyőződés. S ha Bajza figyelmekkel áttanulmányozza a Párhuzamot és látja, milyen nemes ihlettel szól Henszlmann a nemzeti művészi nevelés fontosságáról: aligha emlegeti gúnyosan mint művészettörténeti apostolt.”⁸⁴ Kelecsényi vizsgálta a Regélőben megjelent drámakritikákat és regénybírálatokat, de nem vetette össze Henszlmann nézeteit elődei és kortársai felfogásával. Dolgozata végén értékeli Henszlmann egész tevékenységét a kortársak és követők írásainak említésével, és jelentőségét a következőképpen foglalja össze: „az egyetemes műelméletben egyike az első művészetbölcselethez, az első magyar művészetbölcselethez és az első magyar romantikus művészetbölcselethez.”⁸⁵

Jánosi Béla az Erdélyi Jánossal való együttműködésének kontextusában tárgyalta Henszlmann esztétikai elméletét. Kelecsényihez hasonlóan Jánosi is a *jellemzetes–eleven–*

⁸¹ HENSZLMANN 1990, 279–370.

⁸² KELECSÉNYI 1910, 8–12.

⁸³ KELECSÉNYI 1910, 12.

⁸⁴ KELECSÉNYI 1910, 30–33.

⁸⁵ KELECSÉNYI 1910, 51.

céli irányos fogalomrendszerének értelmezésével kezdte dolgozatát,⁸⁶ majd tovább mélyítve a témát megkísérelte felkutatni a *jellemzetes* terminus eredetét, és megnevezte azokat a német romantikus esztétákat, akiknek műveit ismerhette Henszlmann és hatással voltak rá.⁸⁷ Jánosi többek között hangsúlyozta Henszlmann érdemét abban, hogy a Joseph Daniel Böhm bécsi éremművésszel kötött barátsága során átvette nézeteit, „a sehol le nem írt, hanem szóbeli közlés útján kapott eszméket az elfeledéstől megőrizte [...] és érdekes gondolatait Henszlmann által tolmácsolva, a magyar aesthetika történetébe illeszthetjük.”⁸⁸ Jánosi tanulmányának második részében Erdélyi esztétikai nézeteit rögzítette, megállapítva nála a hegeli hatást. Henszlmann-nal való együttműködését a magyar esztétikatörténet egyik legjelentősebb állomásának tekintette. Jánosi szerint „[k]ettejük közül Henszlmann a következetesebb, egyszer kimondott elveihez szigorúbban ragaszkodó. Negyven év távolságából, bár tudása azóta mérhetetlenül gyarapodott, nagyjában még mindig úgy ítél, mint első, úttörő műphilosophiai értekezésében. Véleményében nem ingatta meg sem a bírálat, sem az egykori szövetséges társnak, Erdélyinek az idealismus felé való hajlása.”⁸⁹ Ehhez képest Erdélyi gondolkodói habitusát „hajlékonyabbnak, sőt egyben másban ingadozónak” tekintette.⁹⁰

Schaushek Árpád igen hosszú tanulmányban értekezett elsősorban az irodalomkritikus Henszlmann életéről, valamint nagyobb értekezései alapján esztétikájáról, kritikai tevékenységéről és egyéniségéről. Dolgozatának legnagyobb részét az életrajz, ennek keretében azon gondolkodótársak és barátok említése⁹¹ képezi, akik hatással voltak Henszlmann nézeteire, de meglátásait és adatait nem hivatkozza. Értekezett Henszlmann főbb esztétikai és irodalomkritikai írásairól: a *Párhuzamról*, *A' hellen tragoediáról*, *A képzőművészetek fejlődéséről* és a *Kassai dómról*, azoknak a korszakban betöltött szerepéről és újdonságáról. Schaushek dolgozatában mindenekelőtt az életrajz és az egyéniség részletes kidolgozására törekedett, és az életrajzi események sorozatába fűzte bele az alkotói munka és az írói tevékenység eredményeit. Henszlmann esztétikájának alapjait elődeihez hasonlóan ő is a *jellemzetes–eleven–céli irányos* fogalomhármast értelmezésével igyekezett leírni.⁹²

⁸⁶ JÁNOSI 1914, 32–33.

⁸⁷ JÁNOSI 1914, 35–43.

⁸⁸ JÁNOSI 1914, 39.

⁸⁹ JÁNOSI 1914, 65.

⁹⁰ JÁNOSI 1914, 65.

⁹¹ Joseph Daniel Böhm hatásáról: SCHAUSCHEK 1918, 159–162, 171–173; Pulszky Ferencről: SCHAUSCHEK 1918, 163–164; Erdélyiről: SCHAUSCHEK 1918, 169.

⁹² SCHAUSCHEK 1918, 191–195.

Leffler Béla két rövidebb dolgozattal járult hozzá Henszlmann irodalomtörténeti szerepének kutatásához. Az 1909-ben született tanulmány Henszlmannt mint drámaíróként értékeli,⁹³ és kísérletet tesz az általa írt drámák felkutatására és leírására, amelyre azóta sem történt újabb vállalkozás. Leffler tanulmánya szerint Henszlmann élete során összesen öt drámát írt, négyet német nyelven, egyet pedig magyarul. Drámaírói tevékenysége tulajdonképpen az elméleti alapvetéseinek a gyakorlati megvalósítását tükrözi. Első drámája 1837-ben jelent meg *Brutus und die Tarquinier. Historische Tragödie in vier Aufzügen von E. H.* címmel. Az alig 24 éves orvos drámájának tárgya és nyelve sem magyar, de már ez a munka megmutatja azokat az elméleti szempontokat, amelyeket majd 1841-ben a *Párhuzamban*, s később *A' hellen tragoediában* rögzít. Henszlmann már ekkor szembefordult a francia drámákkal, csak a hibáikat látta, kiválóságaikból tanulni nem akart. A hangsúlyt a jellemekre és a szereplők jellemzésére fordította, ami túlságosan a cselekmény rovására ment.⁹⁴ A második, ugyancsak német témájú és nyelvű drámája élete végén, 1886-ban jelent meg: *Die Nibelunger v. Hanns Melz* címen, és az általánosan ismert germán mondát dolgozza fel. Leffler szerint ez a dráma kéziratban már korábban megvolt, még a *Brutus* idejéből, és feltételezése szerint az idős tudós ifjúkori próbálkozásaira visszaemlékezve döntött úgy, hogy kinyomtatja a *Nibelungokat*.⁹⁵ Egyetlen írása került színpadra, 1841. augusztus 26-án először és utoljára, *Kié a koncz?* című vígjátéka.⁹⁶ Leffler ír még két kéziratban maradt drámáról: mindkettő a magyar történelemből meríti témáját: a *Stefanus* és a *König Karl Robert*. A Szentesi Editék által kiadott levelezés közöl egy levélfolyamot egy Henszlmann által 1856 körül írt, a kassai hagyatékban talált, kéziratban maradt drámáról.⁹⁷ Eszerint az akkoriban Párizsban tartózkodó Henszlmann Erdélyi Jánost kérte meg, hogy fordítsa le a német nyelven írt tragédiát, hogy aztán azt ki lehessen adni.⁹⁸ Erdélyi nem vállalta a feladatot,⁹⁹ de valaki más megtette, mert a darab magyar változatát *Károly Róbert* címen beadták egy akadémiai pályázatra.¹⁰⁰ A *Die Omodeert* 1857-ben megkísérelték a berlini Királyi Színházban előadatni, de azt Botho von Hülsen, a színház főintendánsa visszautasította.¹⁰¹

⁹³ LEFFLER 1909, 425–432.

⁹⁴ LEFFLER 1909, 426.

⁹⁵ LEFFLER 1909, 428.

⁹⁶ LEFFLER 1909, 428.

⁹⁷ *Die Omodeer. Historisches Trauspiel*, Kassa, VSMRP, p. č. 749.

⁹⁸ SZENTESI 2016a, 453.

⁹⁹ SZENTESI 2016a, 454.

¹⁰⁰ Szentesiek szerint ez a tragédia azonos a Leffler által is beazonosított *König Karl Robert* című drámával. SZENTESI 2016, 453.

¹⁰¹ SZENTESI 2016a, 475, 479.

Henszlmann drámaírói tevékenysége nem tűnik jelentősnek, hiszen mindössze egy darabja került színre magyarul, mégis fontos vizsgálni őket, hiszen ezek azok a művek, amelyeket eszközül használt elméletének szemléltetésére, s amelyekben egyesül az elméleti alapvetése annak gyakorlati megvalósulásával. Drámaírói tevékenységét Leffler Béla a következőképpen foglalja össze: „szeretett volna alapítani egy drámai iskolát, mely csakis a személyek jelleméből szövi a cselekvést, az összeütközést. Először gyakorlati úton próbálkozott, de elhanyagolta a szerkezetet, a színszerűséget, kísérletei nem vezettek sikerre. Annál nagyobb dicsőséggel küzdött az elmélet terén. Bár egyoldalúsága itt is gyakran túlzásokba vitte, mégis eredeti felfogásával megalapította hírnevét, mely később, midőn csakis műtörténeti tanulmányozásra tért át, európai hírűvé emelkedett.”¹⁰² Leffler néhány évvel később Henszlmann dramaturgiai elveinek német forrásait kutatta fel.¹⁰³ A kritikus dramaturgiáját röviden két pontban foglalta össze: „a meghatározott egyedi jellem” és „a nemzeti vonás kultiválása”. Leffler dolgozatában megkérdőjelezi a német esztéták hatásának kimutatható voltát Henszlmann írásaiban, továbbá álláspontja szerint, ha Henszlmann ismerte is Lessing és August W. Schlegel esztétikáját, nem vette át azokat teljes mértékben.¹⁰⁴

Császár Elemér és Mitrovics Gyula 1920-as években írt esztétika- és kritikátörténeti monográfiájukban egy-egy fejezetet szentelnek Henszlmann Imre drámakritikusi tevékenységének. Császár fontos határként jelöli meg a magyar kritika történetében az új nemzedék, Henszlmann, Erdélyi és Pulszky fellépését, akik átvették a helyet a kritikai gondolkodás addigi vezéregyéniségeitől, Szontagh Gusztávtól, Bajza Józseftől és Vörösmarty Mihálytól. A negyvenes évek szellemi életében négy folyóirat játszott vezető szerepet, az Athenaeum, a Regélő Pesti Divatlap, az Életképek és a Honderű.¹⁰⁵ Ezekhez csatlakozott 1847-ben ötödikként a csupán egy évig működő, Erdélyi, Henszlmann és Toldy Ferenc által elindított Magyar Szépirodalmi Szemle.¹⁰⁶ A hetilap iránt sajnos nem mutatkozott olyan olvasói érdeklődés, amely képes lett volna finanszírozni megjelenését, valamint az irodalmi élet résztvevői sem reagáltak kedvezően a valóban alapos kritikákra. Ennek ellenére mind a korszakban, mind utána elismerték a négy vezető kritikus (Erdélyi, Toldy, Pulszky, Henszlmann) tudását, szakmai

¹⁰² LEFFLER 1909, 432.

¹⁰³ LEFFLER 1912, 228–237.

¹⁰⁴ LEFFLER 1912, 231, 232, 236.

¹⁰⁵ CSÁSZÁR 1925, 331–333.

¹⁰⁶ A Magyar Szépirodalmi Szemléről és abban Henszlmann hatásáról részletesen lásd: KOROMPAY 1985, 28–37 és T. ERDÉLYI 2015, 168–198.

felkészültségét és igényességét.¹⁰⁷ Császár szerint Henszlmann bírálatai komolyak, de a *Kegyenczről* írottat kivéve nem olyan jelentősek, mint elméleti munkái. Sérlemzei, hogy a kritikusnak Szigligetiről és Czakóról nincs egyetlen jó szava sem, és Czakót azzal bírálja, hogy drámájában keveri a franciák patetikus indítékait a németek szentimentalizmusával.¹⁰⁸ Hugó Károlyt azonban érdemén felül magasztalja, egyrészt azért, mert korának köztudatában Hugó Szigligeti ellenlábasaként szerepelt, másrészt pedig kritikusunk szerint Hugó stílusa eltért a francia drámákétól. Császár Henszlmann kritikai tevékenységét rövid ideig tartó „torzónak” nevezi, amely azonban töredékessége ellenére is a magyar kritika történetének meghatározó részét képezi.¹⁰⁹

Mitrovics Gyula az Erdélyivel való együttműködés kontextusában, néhány oldalon értekezett Henszlmann esztétikájáról, és – elődeihez hasonlóan – ő is a *jellemzetes, eleven* valamint a *céllirányos* értelmezésére tett kísérletet.¹¹⁰ Kora „legmélyebb, legkövetkezetesebb, legszélesebb látókörű és legtermékenyebb gondolkodású” esztétikusának tekinti Henszlmant. Mitrovics szerint „[ő] az első, aki korának reális irányát követve, elméleti téren öntudatosan szakít az esztétikai gondolkodás spekulatív jellegével és a művészi gyakorlat termékeny talajából indul ki. Ő az első, ki irodalmunkban alapos művészettörténeti ismeretekkel fog műbölcséleti kutatáshoz és ezzel ugyanilyen széleskörű világirodalmi tájékozottságot egyesít.”¹¹¹

Bajza és Henszlmann – irodalomtörténetünkben híressé vált – vitáját a színi hatásról elsőként Magyar Bálint vázolta fel a korszak színészetének és drámairodalmának fejlődéstörténeti kontextusában.¹¹² Hegedüs Géza drámatörténeti szöveggyűjteményének Bajzáról értekező fejezetében tárgyalja a polémiát, Tamás Anna az *Életképekben* megjelent Shakespeare-kritikák elemzése közben tér ki a színi-művészi hatásról folytatott vitára,¹¹³ majd Széles Klára¹¹⁴ és Korompay H. János¹¹⁵ írta le kronologikusan, és értékelte annak eredményét. Magyar Bálint tanulmányában inkább a 19. századi drámairodalom, színházi élet és kritikai gyakorlat viszonyára kíváncsi, és ennek keretében tárgyalja a két kritikus összecsapását.¹¹⁶ A nézetek különbözőségének alapját a következőképpen értékeli:

¹⁰⁷ GULYÁS 2017, 136.

¹⁰⁸ CSÁSZÁR 1925, 374.

¹⁰⁹ CSÁSZÁR 1925, 385.

¹¹⁰ MITROVICS 1928, 106–107.

¹¹¹ MITROVICS 1928, 110.

¹¹² MAGYAR 1934, 167–182.

¹¹³ TAMÁS 1970, 76–87.

¹¹⁴ SZÉLES 1976, 37–62; Ua, SZÉLES 1992, 46–63.

¹¹⁵ KOROMPAY 1986, 507–522.

¹¹⁶ MAGYAR 1934, 178–182.

„Henszlmann éppen úgy romantikus volt, mint Bajza, csak hogy mindketten saját faji körülményeik szerint értelmezték azt. Bajza, mint magyar ember, lendületes szangvinizmusával sokkal közelebb állt a francia mentalitáshoz (s ezt éppen Henszlmann állapította meg), mint ez, aki minden magyar érzése ellenére sem tagadhatta le német származását.”¹¹⁷

Hegedüs Géza *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*¹¹⁸ című drámatörténeti szöveggyűjteményében a *Bajza József* címszó alatt értékeli a Henszlmann-nal folytatott vitát. Bajzát „szenvedélyes vitatkozóknak” tartja, akit „nem egyszer el is ragadja hevülete és túlzó végletekbe esik.” Henszlmann pedig „a reakció legfelfokozottabb, legműveltebb, legharciasabb kritikusa. Tudományosan képzett, irodalomban alaposan jártas, komoly hangú író.”¹¹⁹ Hegedüs rövid szócikkében Bajza polemikus stílusára koncentrál, az ő oldaláról mutatja be Henszlmann-t is, és meglátásai többnyire a színházigazgatónak az összecsapás során tanúsított hibáiban és tévedéseiben összegezhetőek.¹²⁰

Széles Klára a vitapartnerek életművét tekintve konstatálja, hogy „Bajza más, maradandóbb művei árán vállalja a színházszervezéssel járó sokágú, hálátlan feladatokat, melyek élete legtermékenyebb éveinek jelentős energiáit őrlik fel. Henszlmann a magyar tudományos gondolkodás fejlesztésére adja életét, s eközben csupán felkészülési időszakában, néhány éven át (1841–1843) foglalkozik drámaelméleti kérdésekkel.”¹²¹ Majd hozzáteszi, hogy ez a rövid periódus alatti tevékenysége „olyan színikritikai gyakorlat igényeit körvonalazta, s olyan mélységű, alaposágú tevékenységre adott példát, amely hosszú ideig egyedülálló ezen a téren.”¹²² Henszlmann irodalomban betöltött szerepe műkritikusként, képzőművészeti kritikusként indult, ezután következett dramaturgiai tevékenysége, színikritikusi pályafutása, s csak ezek után írta a regénnyel, a népiességgel kapcsolatos tanulmányait. Mindezt betetőzte az Erdélyi Jánossal közösen szerkesztett Szépirodalmi Szemlében való működése. Széles Klára szerint Henszlmann kritikusi munkálkodásának hatása nem a kortársaknál, a közvetlen követőknél érzékelhető, hanem inkább „útjelző kezdeményezések” a hosszabb távú, a művészetek tudományos értékelését keresők számára.¹²³

¹¹⁷ MAGYAR 1934, 178.

¹¹⁸ CSILLAG–HEGEDÜS 1953.

¹¹⁹ CSILLAG–HEGEDÜS 1953, 341.

¹²⁰ CSILLAG–HEGEDÜS 1953, 342.

¹²¹ SZÉLES 1976, 60–61.

¹²² SZÉLES 1976, 61.

¹²³ SZÉLES 1976, 62.

Bécsy Tamás szerint „Henszlmann elméletileg sokkal képzetesebb volt, s a drámához kitűnő érzékkel rendelkezett. *A dráma alapelvei* c. tanulmányában, Bajzával ellentétben, nem csak a jellem fontosságát, a cselekményhez viszonyított elsőbbségét hangsúlyozta. A líra, epika és dráma alapvető, lényeges ismérveit is leírta, s Hegelnek Arisztotelészig visszanyúló azon terminusaival adta meg, amelyre a 17–18. századi klasszicizmus jóformán csak mint abszolút mellékesre utalt.”¹²⁴

Korompay H. János részletesen és tárgyilagosan, a folyóiratokban Bajzától álnéven megjelent színikritikák rekonstrukciójával és értelmezésével írja le a vita menetét, a partnerek közötti párbeszéd folyamatát. Megcáfolja a polémia korábbi értelmezőinek¹²⁵ állítását, miszerint Bajza hónapokig nem válaszolt Henszlmann provokatív cikkeire, és megállapítja, hogy „több szinten folyt a vita, s Bajza hosszú hallgatása csak látszólagos maradt”.¹²⁶ Az egész polémiát „két nemzedék korszakváltásának dokumentumaként” határozza meg,¹²⁷ melynek végső eredménye – a szemléleti és ízlésbeli konfliktus ellenére – egy „bizonyos fokú egyetértés, ha nem az elvek megfogalmazásában, legalább azok részleges számonkérésében.”¹²⁸ Ezenkívül Korompay elsőként javasolja a korszak irodalomkritikai gondolkodásának és Bajza szerepének (amely Toldy stilizálásai által maradt az utókorra, egy pozitívabb kép formájában) újraértékelését, s ezzel együtt, ahogyan ő írja: „helyreállítandó az a kibillent egyensúly, amely a legjelentősebb ellenfeleit, főképp Egressy Gábort és Henszlmann Imrét érintette hátrányosan.”¹²⁹

A Henszlmann életművét bemutató és értékelő írások jó része láthatóan a 20. század elején jelent meg. Az azóta eltelt évtizedek irodalomtudománya elfeledkezett a drámakritikusról, akinek tevékenységére az utóbbi években Széles Klára és Korompay H. János hívta fel ismét a figyelmet. Széles azonban figyelmét inkább az építész-művészettörténész Henszlmannra irányítja,¹³⁰ irodalomkritikusi tevékenységét, valamint dramaturgiai elveit a Bajzával folytatott polémia kontextusában tárgyalja, elemzi és értékeli, valamint ír Henszlmann-nak a reformkori folyóiratokban megjelent regénybírálatairól is.¹³¹ Az irodalomkritikusnak a korabeli kritikátörténeti diskurzusban betöltött kiemelkedő szerepére elsőként Korompay világított rá.¹³² Kritikátörténeti

¹²⁴ KERÉNYI 1990, 248. A Henszlmann-Bajza vitáról lásd még: KERÉNYI 1990, 246–249.

¹²⁵ SZÉLES 1976, 51; SZÉLES 1992, 56 és FENYŐ–NÉMETH G–SÖTÉR 1981, 255.

¹²⁶ KOROMPAY 1998, 115.

¹²⁷ KOROMPAY 1986, 507.

¹²⁸ KOROMPAY 1986, 522.

¹²⁹ KOROMPAY 1998, 479.

¹³⁰ SZÉLES 1975, 54–60.

¹³¹ SZÉLES 1981, 147–152; Ua, SZÉLES 1992, 64–71.

¹³² KOROMPAY 1995, 1620–1621.

monográfiájának kiemelkedő részét képezi Henszlmann esztétikájának és annak a kor irodalomkritikájában betöltött igen fontos szerepének az ismertetése.¹³³ Vizsgálta Henszlmann-nak az Erdélyivel való együttműködését és annak korabeli jelentőségét.¹³⁴ Kiemeli a *Párhuzamban* kifejtett esztétikai követelményrendszer, a *jellemzetes*, az *eleven* és a *célirányos* terminusok bevezetésének a jelentőségét, amely korának gondolkodóit megosztotta, Bajza pedig egyenesen tiltakozott és kétségbe vonta a *jellemzetes* terminus használhatóságát.¹³⁵ Korompay szerint nagy hatású és a kor kultúrájában meghatározó fogalomgyűjtésről, illetve azzal megnevezett művészeti és kultúrpolitikai irányról van szó: „[Henszlmann Imre] *Párhuzamában* meghirdetett művészettörténeti alapelvek elválaszthatatlanok Petőfi fogadtatásától és az Erdélyi Jánossal együtt írt *Egyéni és eszményi* c. tanulmánytól, amely a kor szintézisének tekinthető. Henszlmann és Erdélyi tanítása volt az elvi alapja a Regélő Pesti Divatlapban megjelent bírálatoknak, Purgstaller József tankönyvének, az Irodalmi Őr számos cikkének, s végül a kor legszínvonalasabb folyóiratának, a Magyar Szépirodalmi Szemlének.”¹³⁶

1.2.3. A Henszlmann-életmű recepciójának összegzése

Henszlmann Imre egész életét a tudománynak szentelte. 1888-ban bekövetkező haláláig a hazai kultúra, a régészet és a művészet ügyéért dolgozott. Recepciója és megítélése mégis ellentmondásos. A művészettörténet-tudomány képviselői egy-egy jubileum alkalmával mérlegre tették életművét, és elismerték, hogy „[t]ávolabbra látott, messzebbre tekintett, mint e korszak legtöbb, a művészeti élet jelenségeivel foglalkozó szereplője.”¹³⁷ Az irodalomtörténet-írás jóval később kezdett reflektálni a kritikus tevékenységére, a korabeli irodalmi életben betöltött szerepére. Henszlmann *Párhuzama* és „Erdélyi elméleti tájékozódása azt az irodalomkritikát készítették elő, amely jelentős szerepet töltött be Petőfi és Arany fogadtatásában.”¹³⁸

Ennek ellenére tevékenységének utólagos megítélése nem teljesen egyértelmű. A művészettörténet-tudományi recepció a Henszlmann-életművet oppozícióba állította

¹³³ KOROMPAY 1998.

¹³⁴ KOROMPAY 1993, 383–403.

¹³⁵ KOROMPAY 1998, 135.

¹³⁶ KOROMPAY 1998, 510 és KOROMPAY 1995, 298, 302, 311.

¹³⁷ ZÁDOR 1964, 64.

¹³⁸ KOROMPAY 1998, 12.

kortársának, Ipolyi Arnoldnak a téziseivel, amely az utókor táborát két csoportra bontotta – Hekler Antal Henszlmann mellett, Gerevich Tibor és csapata Ipolyi Arnoldra esküdtek¹³⁹ –, végül pedig Ipolyi tanai örvendtek népszerűségnek.¹⁴⁰ Henszlmann és Ipolyi két különböző típusú művészettörténetet képviselt struktúrájában és szociális célzatában egyaránt: Henszlmann *Párhuzamában* olyan intézményeket követel, amelyek mentesek az akadémiák hagyományától, ezzel szemben Ipolyi a tudományos akadémiától elváló képzőművészeti akadémiában képzelel el a művészettörténet-írás szellemi bázisát. Marosi Ernő a két tudós művészettörténeti programját a következőképpen összegzi: „Henszlmann attitűdje, az egyetemességre támaszkodó szigorú bírőé és független műkritikusé, vált azóta ritkább állásponttá. Ipolyié, a programadóé többször volt aktuális a magyar kultúra történetében.”¹⁴¹ Ezt az értékelést erősíti meg Zádor Anna is, amikor Henszlmann korának kiemelkedően nívós kritikáit hangsúlyozva összegzi, mi lehet a kritikus tevékenysége körüli vitáknak a magyarázata: „most tetten lehet érní a nagy összeütközést, két korszak határán. Éppen itt van az a nagy változás, amikor a nagyon gyenge minőség helyett felmerül a valódi érték igénye, és előtérbe kerül az igazi szenvedély. Nem más ez, mint a felzárkózás vágya a nagy európai művészethez. Henszlmann végig ezt kívánta elérni.”¹⁴²

Az irodalomtörténeti diskurzusban egyelőre nem sikerült meghatározni a kritikus tevékenységének jelentőségét. Életművének rövid periódusát teszik ki az irodalomelméleti és -kritikai írások, így azoknak a hazai irodalomtörténeti kánonban való elhelyezése és helyük kijelölése még várat magára. Henszlmann kulturális és tudományos szerepe megítélésének a kettőssége abban rejlik, hogy bár a művészettörténet- és az irodalomtörténet-tudomány is elismeri korában betöltött újító kezdeményezéseit, sokoldalú látásmódját, a hazai kulturális élet fejlesztéséért írt tudományos szövegeit, mégis minden egyes diszciplína „kívülállóként” határozza meg tevékenységét. A hazai művészettörténeti diskurzus a tudomány intézményesülésének elindítójaként és a magyarországi műemlékvédelem megteremtőjeként tekint Henszlmann Imrére, képzettségét tekintve mégis „kívülről” érkezett, orvosi diplomával rendelkező tudósnek nevezi.¹⁴³ Még inkább így értékeli az irodalomtörténet a drámaelméleti és kritikusi nézeteit. A „távolról, mintegy »kívülállóként«, fensőbbiségesen ítélkező teoretikus”-t látja benne, akit „éppen elméleti

¹³⁹ ZÁDOR 1990, 3.

¹⁴⁰ „A henszlmanni koncepció belső konfliktusaival és ezek következtében olvasóközönségét is irritáló tudálékosságával szemben vonzó és használható magyar művészettörténeti összképet az az Ipolyi alkotta meg, aki az emlékek alapján nem a művészet teoretikus világtörténetét, hanem a történelmet akarta megközelíteni.” MAROSI 1990, 30.

¹⁴¹ MAROSI 1990, 31.

¹⁴² ZÁDOR 1990, 3.

¹⁴³ MAROSI 2006, 18.

következetességével, magasra szabott normái szem előtt tartásával gyakorlatilag megvalósíthatatlan, utópikus nézetek hirdetőjének”¹⁴⁴ tekint.

A művészettörténész-kritikus életművének van egy harmadik szegmense is, amelyet a néprajztudomány vett górcső alá: Henszlmann 1847-ben közölte a Magyar Szépirodalmi Szemlében több részletben *A népmese Magyarországon* című¹⁴⁵ közel száz oldalas tanulmányát, amelynek alapos értelmezésére valamint forrásainak és keletkezésének feltérképezésére Gulyás Judit vállalkozott.¹⁴⁶ Gulyás fontos mérföldkőnek tekinti Henszlmann mesetanulmányát. Szerinte a szöveg „nemcsak a hazai tudományosságban bukkant fel előzmények nélkül 1847-ben, hanem ugyanígy nincsen előzménye és nincsen folytatása a szerző életművén belül sem”.¹⁴⁷ Továbbá azt írja, hogy „a magyar mesekutatást megalapozó szövegről van szó, nemcsak időbeli elsősége, hanem minősége folytán is. Ennek ellenére a mesetanulmány fogadtatása és adatolható hatása visszafogott volt és tulajdonképpen csak a 19. századra korlátozódott.”¹⁴⁸ Henszlmann-nak a mesék klasszifikációjára kialakított kategóriáit használta az 1850-es években először Ipolyi Arnold, majd Arany János, aztán Arany László is 1867-ben. Évtizedekkel később, már egy intézménysülő új tudomány képviselőjeként, Katona Lajos alkalmazta a henszlmanni tanokat.¹⁴⁹ Az új diszciplína, a néprajztudomány már nemigen foglalkozott a szöveggel, kivéve egy 1978-ban, az egyetemi néprajzoktatás számára kiadott szöveggyűjteményt, amely újraközölte a mesetanulmányt.¹⁵⁰ Gulyás kiemeli az utókor „érdektelenségét” a szöveget illetően. Ennek okát egyrészt az időzítésben, miszerint az 1847-es megjelenés utáni forradalom nem kedvezett a meseértelmezésnek, másrészt a szöveg nyelvezetének sajátos és nehézkes voltában (Henszlmann tanulmányát anyanyelvén, németül írta, és a megjelent magyar változat egy ismeretlen fordító munkája, amely tárgyi tévedéseket tartalmaz), harmadrészt pedig a Henszlmann által választott értelmezési stratégia 20. századi marginalizálódásában látja.¹⁵¹ Ennek ellenére vitathatatlan, hogy Henszlmann tanulmánya a korszakban kiemelkedő teljesítmény. Megjelenése után négy évvel, 1851-ben Erdélyi János arról írt a *Népdalok és mondák* kapcsán, hogy milyen visszhangtalan és társtalan maradt a népköltészeti szövegtörzshez összeállítására és elemzésére tett kísérlete, egyetlen kivétellel: „Tisztelettel veszem ki

¹⁴⁴ SZÉLES 1976, 60.

¹⁴⁵ HENSZLMANN 1847.

¹⁴⁶ GULYÁS 2010a, 11–30; GULYÁS 2010b, 231–260; GULYÁS 2013; GULYÁS 2017, 131–168.

¹⁴⁷ GULYÁS 2010, 15.

¹⁴⁸ GULYÁS 2013, 37–38.

¹⁴⁹ GULYÁS 2017, 132.

¹⁵⁰ HENSZLMANN 1978, 246–321.

¹⁵¹ GULYÁS 2013, 38.

Henszlmann Imrét, ki a népmeséket összehasonlító kritikával kísérte, méltatta s a tudomány világába felavatta.”¹⁵² Henszlmann életművének ez a harmadik szegmense – éppúgy, ahogy a másik kettő – a saját korát tekintve kiemelkedő teljesítményről tanúskodik. Recepciója azonban mindhárom diszciplína tekintetében ellentmondásos.

Henszlmann az a 19. századi gondolkodó, aki bejárta a külföldet, és magáévá tette azokat az eszméket, módszereket, látásmódokat, amelyek nyugaton már erőteljesen éltek, Magyarországon azonban csak derengeni látszottak. „[F]elrázni akarta kortársait abból a kellemesen langyos tespedésből, amely kulturális életünk egyes területeit jellemezte és igénytelenségből és bátortalanságból táplálkozva, egykönnyen torkollott önelégültségbe”¹⁵³ – írja róla Zádor Anna. A művészettörténész-irodalomkritikust a külföldi minták és tapasztalatok hatása alatt kiformalódó szemléletmód tette következetessé műemlékvédelmi programjaiban és irodalomkritikaiban egyaránt, amely túlmutatott korának hazai kulturális életén – annak gondolkodásán, elvárásán és felkészültségén.

¹⁵² Idézi: GULYÁS 2017, 131

¹⁵³ ZÁDOR 1964, 63.

2. A teória: Henszlmann esztétikájának elméleti alapvetése

2.1. Henszlmann Imre terminológiája: a *jellemzetes*

Henszlmann Imre irodalom- és művészetelméleti tevékenységének két meghatározó, esztétikai kérdéseket boncolgató, valamint az élő művészet alapelveit tárgyaló írása a *Párhuzam* és *A' hellen tragoedia*. Ez a két terjedelmes, nagyívű elméleti összefoglaló műve még mesterének, Joseph Daniel Böhmnek az erős hatásáról tanúskodik.¹⁵⁴ Henszlmann élénk érdeklődése a művészet és a művészképzés iránt Böhm által alakult ki, ugyanis ezek a kérdések a vésnökakadémia vezetőjét éremművészként és művészetpedagógusként egyaránt foglalkoztatták.¹⁵⁵ Henszlmann majd élete végén, 1883-ban írja meg újabb művészetelméleti összegző munkáját *A képzőművészetek fejlődését*,¹⁵⁶ amelyben már egy élet tapasztalatai alapján foglalja össze művészeti elveit. Ez utóbbi értekezés az előző kettőhöz képest mondanivalóját és stílusát tekintve is sokkal letisztultabb. Henszlmann a korábbi írásaiban sokszor önisméltásba bocsátkozik, és többször is összefoglalja a mondanivalóját. Ezzel szemben *A képzőművészetek fejlődésében* fogalmazása nagyon tárgyyszerű, és a stílusa is érthetőbb, aminek a háttérében feltehetően a teória letisztultságát sejthetjük.

Művészetelméleti munkásságának a meghatározó és számos irodalomtörténész által is értelmezett, egyszersmind vitatott, központi helyen álló terminusa a *jellemzetes*, amely pályája elején a *Párhuzam*ban jelenik meg a legkidolgozottabban, majd élete végén még visszatér *A képzőművészetek fejlődésében* is.¹⁵⁷ A *jellemzetes* a hazai esztétikában Henszlmann használja először – az 1840-es években – a művészet és az egyes alkotás megítélésének a kritériumaként. Henszlmann művészetelméletében a *jellemzetes* összességében a műalkotás belső lényegére, kisugárzására utal, amelynek három komponensét különíti el: a *tárgyilagos*, az *alanyi* és a *nemzeti* jellemzetet. A *Párhuzam*¹⁵⁸

¹⁵⁴ Böhm hatását mutatja az is, hogy Henszlmann a *jellemzetes*, *eleven* és *céli irányos* kritériumán túl, a képzőművészeti alkotások anyagának és a megmunkálás eszközeinek az ismeretére is nyomatékosan felhívja a figyelmet. HENSZLMANN 1841, 78–80. Ez a követelmény Böhm elméletében valamint munkásságában is nagy hangsúlyt kap. HENSZLMANN 1866, 112.

¹⁵⁵ BUBRYÁK 2013, 10. Böhmről részletesen lásd: SZENTESI 1997, 56–69, különösen 58–59.

¹⁵⁶ HENSZLMANN 1906.

¹⁵⁷ HENSZLMANN 1906, 17–36.

¹⁵⁸ A *Párhuzam* esztétikai történeti összefüggéseiről részletesen lásd: SZÉPHELYI F. 1989.

és az abban megfogalmazott esztétikai normarendszer nemcsak a Henszlmann-életmű szempontjából, hanem a korszak kritikátörténetét tekintve is nagy jelentőségű.¹⁵⁹

A következőkben a *jellemzetes* terminus előzményeinek és a német esztétikai diskurzusban betöltött szerepének a vizsgálatára, majd ezt követően a fogalom Henszlmann-féle adaptációja folyamatának és funkciójának az áttekintésére törekszem. Mivel a fogalom már a maga korában is vitát generáló, és az irodalomtörténészek által mindig is vitatott kifejezés volt, eredetének felkutatása és ismertetése, majd Henszlmann fogalomhasználatának ehhez viszonyított értelmezése, újításának bemutatása megkerülhetetlen feladat nemcsak az életmű, hanem a korszak kritikátörténetének szempontjából is.

2.1.1. A fogalom genezise

Henszlmann Imre dráma- és irodalomelméleti írásaival, valamint ezek alapján esztétikájának az elemzésével és értelmezésével irodalomtörténetünkben először Kelecsényi János,¹⁶⁰ Jánosi Béla¹⁶¹ és Schauschek Árpád¹⁶² foglalkoztak igen alapos tanulmányokban. Leffler Béla és Mitrovics Gyula egy-egy rövidebb tanulmánnyal járult hozzá Henszlmann irodalmunkban betöltött szerepének kutatásához.¹⁶³ Ezek a tanulmányok a 20. század elején jelentek meg, amely periódus a Henszlmann-filológia első időszaka, később a '90-es években Széles Klára¹⁶⁴, de legfőképp Korompay H. János¹⁶⁵ fordított figyelmet Henszlmann kritikusi tevékenységének elhelyezésére és jelentőségének hangsúlyozására a korszakban.

A *jellemzetes* szakirodalmát áttekintve úgy gondolom, hogy a fogalom eredete és definíciója még mindig tisztázatlan. Kelecsényi János,¹⁶⁶ Jánosi Béla¹⁶⁷ és Mitrovics Gyula¹⁶⁸ állítják, hogy Henszlmann előtt, 1797-ben a *Die Horen* című évkönyvben már Aloys Hirt is használta a *jellemzetes* fogalmát a művészi szép fő elveként, mely egy

¹⁵⁹ KOROMPAY 1998, 510.

¹⁶⁰ KELECSÉNYI 1910, 3–51.

¹⁶¹ JÁNOSI 1914, 26–65.

¹⁶² SCHAUSCHEK 1918, 151–213.

¹⁶³ LEFFLER 1912, 228–237, MITROVICS 1928, 105–114.

¹⁶⁴ SZÉLES 1992.

¹⁶⁵ KOROMPAY 1998, 95–190.

¹⁶⁶ KELECSÉNYI 1910, 14.

¹⁶⁷ JÁNOSI 1914, 35.

¹⁶⁸ MITROVICS 1928, 107.

határozott egyediség, amely által a műalkotások különböznek egymástól. Továbbá, míg Mitrovics és Jánosi csupán a *jellemzetes* használatának elsőbbségét állapítja meg Hirtnél, addig Kelecsényi kijelenti, hogy „Hirtől tanulta tehát Henszlmann a jellemzetes elvét, sőt azt az elvet is, a mit Hirtet bírálva nem is említ: a célirányos elvét is.”¹⁶⁹ Ellenben Leffler Béla Henszlmann és a német esztéták kapcsolatát vizsgáló tanulmányában¹⁷⁰ arról ír, hogy Henszlmann esztétikáját tárgyalva óvatosan kell beszélni Hirt hatásáról. Érvelését arra építi, hogy Henszlmann Hirtnek a *Versuch über das Kunstschöne*¹⁷¹ című dolgozatát olvasva, a *charakteristisch* kifejezést *jellemesnek* fordítja, míg ő maga az írásaiban a *jellemzetes* terminust használja. Így tehát nem lehet egyértelműen kijelenteni, hogy Henszlmann teljes mértékben Hirt nyomdokain haladt volna, és terminológiáját a német építész-művészettörténésztől vette át.¹⁷² Ezt támasztja alá továbbá az is, hogy Hirt határozottan állítja, hogy a görögök Nagy Sándor előtt is készítettek portrékat.¹⁷³ Henszlmann pedig *A hellen tragoediában* kifejtett tragikumelméletét éppen arra a Böhmtől tanult¹⁷⁴ kijelentésre építi, hogy a hellének Nagy Sándor koráig nem készítettek portrét: „a’ hellenek’ rajzoló művészei N. Sándor’ koráig arczképet nem készítettek, sőt arczképet csak e’ király’ korában tanultak lassanként készíteni. Midőn kijelentem, hogy e’ fölfedezés nem enyém, hanem Boehm jeles hazánkfiaé”.¹⁷⁵ Böhmről írt tanulmányában nemcsak mestere sokat hangoztatott premisszáját idézi, hanem annak konklúzióját is: „unsere Künstler allein durch die Porträtpraxis »lebendigzuwerden« vermögen”.¹⁷⁶ Ez pedig – mint látni fogjuk – Henszlmann gondolatmenetének is az egyik bázisa lett.

Aloys Hirt tehát a Friedrich Schiller által szerkesztett *Die Horen* című folyóiratban publikált cikkében használta először a *karakterisztikus* fogalmát. A német esztéta a Laokoón-szoborcsoporthoz folytat diskurzust, amelynek során polemizál a szoborról publikáló Winckelmann-nal, Lessinggel és August Wilhelm Schlegellel. A *Kunstschöne*-ben Hirt egy Baumgartenre visszavezethető szép-definícióból indul ki, mely szerint a szép egyenlő a tökéletességgel: „Definition des Schönen aus – er nennt es »das Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres, oder der Einbildungskraft

¹⁶⁹ KELECSÉNYI 1910, 14.

¹⁷⁰ LEFFLER 1912, 228–237.

¹⁷¹ HIRT 1797, 1–37.

¹⁷² LEFFLER 1912, 232.

¹⁷³ HIRT 1818, 1–18. Idézi: LEFFLER 1912, 232.

¹⁷⁴ Henszlmann Böhmről írt tanulmányában kétszer is idézi mestere tézisé: „Die Griechen haben vor Alexander’s Epoche kein, eigentlich so zu nennendes Porträt gemacht.” HENSZLMANN 1866, 111; valamint: „daß die Griechen vor Alexander’s Zeit kein eigentliches Porträt gemacht haben” HENSZLMANN 1866, 116.

¹⁷⁵ HENSZLMANN 1846, 148–149.

¹⁷⁶ HENSZLMANN 1866, 116.

ist, oder werden kann«¹⁷⁷. Majd ezt módosítva, az esztétikai ítélet, vagyis a szép alapelvét a célirányosban („Zweckentsprechende”) határozza meg.¹⁷⁸ Hirtnél a művészi szép és a természeti szép nem azonos: az előbbi függ a részek és az egész arányától.¹⁷⁹ Tanulmányában annak a véleményének ad hangot, hogy a művészi szép alapja a *karakterisztikus*, azaz a választott téma egyéni ábrázolása, amely a testtartás, a mozdulat és az arckifejezés individuális ábrázolásában mutatkozik meg, és amely nem él a megszépítés eszközével. Miként ezt megfogalmazza: „[d]er Hauptgrundsatz der alten Kunstschulen, um das Schöne in den Kunstwerken zu prüfen, war die Charakteristik: oder die individuelle Darstellung des Objektes, sowohl nach seinen eigenthümlichen Formen, als nach der Individualität der Attitüde und des Ausdrucks: wobei die Kunst weder Rücksicht auf körperliche Verschönerungen, noch auf die Milderung des zur Bedeutsamkeit erforderlichen Ausdrucks nahm.”¹⁸⁰ Ez az elgondolás szemben áll Winckelmann és August W. Schlegel széles körben ismert és meghatározó véleményével, amelynek alapján a Laokoónt a kortársak többsége értékelte. Hirt a Laokoón-csoportot nem azért tekinti a klasszikus művészet mesterművének, mert közvetlenül és hitelesen ábrázolja a legnagyobb emberi szenvedélyt, hanem éppen fordítva: mert hosszú évszázadok során felhalmozódott tudás eredménye, a megfontolás produktuma, ugyanakkor a technikai képesség magas szintje is.¹⁸¹ A Winckelmann-féle „nemes egyszerűség és csendes nagyság” ideájával vitatkozik Hirt, aki szerint a jellemzés („Karakteristik”), a *karakterisztikus* megjelenítése nélkül elképzelhetetlen a művészi szép. Miként ezt tömören és egyértelműen megfogalmazza: „[e]s giebt also nicht nur keine charakterlose Schönheit, sondern Charakteristik, individuelle Bedeutsamkeit giebt allein Kunstschönheit.”¹⁸² Hirt tehát a *karakterisztikus*at nem a szép oppozíciójaként értelmezte, hanem éppen a művészi szép fő alapelveként (Hauptgrundsatz): a *karakterisztikus*ban jelölte meg a művészi szép forrását.¹⁸³ Alessandro Costazza szerint ez a magyarázata annak is, hogy számos esztéta és irodalmár Hirtet a romantika előfutárának tekinti, és esztétikáját az „antiklasszikus” kategóriájába helyezi.¹⁸⁴

¹⁷⁷ Idézi: COSTAZZA 1998, 68.

¹⁷⁸ „er allerdings das »Vollkommene« als das »Zweckentsprechende« uminterpretiert und das ästhetische Urteil auf diese Art und Weise eindeutig dem Verstande unterwirft.” COSTAZZA 1998, 68–70.

¹⁷⁹ COSTAZZA 1998, 70.

¹⁸⁰ HIRT 2008c, 64.

¹⁸¹ COSTAZZA 1998, 71–72.

¹⁸² HIRT 2008c, 68.

¹⁸³ „den »Hauptgrundsatz des Kunstschönen« betrachtet, welches eben »in der Charakteristik beruht.«” HIRT 1797, 36. Idézi: COSTAZZA 1998, 70.

¹⁸⁴ COSTAZZA 1998, 65.

Hirt 1797-ben publikált dolgozatával nemcsak bevezette a *karakterisztikus* kategóriáját az esztétikai diskurzusba, hanem komoly vitát generált vele.¹⁸⁵ A *das Charakteristische* abban az évben folyamatosan használt és vitatott fogalom volt, és sohasem vált központi és szilárd esztétikai terminussá. Costazza szerint ennek oka először is a fogalom meghatározatlansága vagy inkább a meghatározhatatlansága, ugyanis a *karakterisztikus*nak többféle értelmezése létezett, és mindenki tartotta magát a sajátjához.¹⁸⁶ A karakter egyszerre jelentheti a műfaj, a faj és az egyén, egyed sajátosságát. A művészetben a *karakterisztikus* lehet az individuális megjelenés ábrázolása, és absztrakt műfaji sajátosság is. A kortárs esztéták, mint Goethe és Meyer, Hirt művészetelméletét az időtlen létező („Zeitlos-Wesenhaft”) értelmében használták, míg Friedrich Schlegel a *karakterisztikus*at a modern, azaz a szentimentális költészet tipikus jegyeként diagnosztizálta.¹⁸⁷ Friedrich Schlegel számára a *karakterisztikus* nem az egyes létezők pusztán hű utánzását jelenti, hanem a részletek ideális elrendezését, amelynek eredményeként „az egyediben az általános van ábrázolva”.¹⁸⁸

Costazza összességében Hirt *karakterisztikus*át egy 18. századi Prokrusztész-ágyhoz hasonlítja a félre- és átértelmezések miatt.¹⁸⁹ Továbbá, mivel Hirt a Laokoón-tanulmányban¹⁹⁰ Winckelmann és Lessing ellenében, tehát a német klasszikával szemben érvelt, ez automatikusan a *Sturm und Drang* oldalára helyezte őt a német esztétikai gondolkodásban.¹⁹¹ Ebben döntő szerepet játszott, hogy Hirt saját fogalmazása és definíciója, fogalmi pontatlansága, argumentációjának olykor zavarossága félreértésekhez és félreértelmezésekhez vezetett a *karakterisztikus*ról szóló korabeli diskurzusban.¹⁹² A Hirt által létrehozott fogalom tehát többértelműsége és meghatározhatatlansága miatt, és nem utolsósorban Hirt szándéka ellenére, túllépett a Winckelmann és Lessing által képviselt klasszicizmus esztétikáján, és a *Sturm und Drang* szellemiségének előkészítőjeként tekintettek rá, amely előrevetítette a német romantikát.

¹⁸⁵ „Hirt szerint az antik műalkotások alapelve az *ábrázolás igazságában* keresendő, s ez pedig nem más, mint a *karakterisztikus*nak, az individuálisnak a megjelenítése.” A Laokoón körüli vita nézőpontjait és hatástörténetének folyamatait összegzi Koczizky Éva tanulmánya. KOCZISZKY 1995, 653.

¹⁸⁶ COSTAZZA 2006, 1–2.

¹⁸⁷ COSTAZZA 2006, 3.

¹⁸⁸ „im Einzelnen das Allgemeine” COSTAZZA 2006, 22.

¹⁸⁹ „Wirklichkeit nur das Ergebnis des Versuchs dar, die ästhetische Kategorie des „Charakteristischen” in das Prokutesbett der traditionellen literaturgeschichtlichen Einleitungen des 18. Jahrhunderts einzuzwängen.” COSTAZZA 2006, 3.

¹⁹⁰ HIRT 2008a, 33–46, HIRT 2008b, 55–60.

¹⁹¹ A klasszicizmus, neoklasszicizmus és romantika jelenségének mozgásait értelmezi a német irodalmi és esztétikatörténeti vonatkozásokban Koczizky Éva. KOCZISZKY 1998, 129–180.

¹⁹² COSTAZZA 1998, 92–93.

2.1.2. A fogalom jelentősége

A *das Charakteristische* kifejezést a művészet és a művészek legfőbb elveként és célkitűzésekként tehát minden jel szerint Aloys Hirt használta először. A fenti gondolatmenet fényében úgy tűnik, hogy Henszlmann volt az, aki Hirt hatására, a német szót lefordítva a *jellemesből jellemzetest* alkotott, mégpedig nagyon fontos céllal: saját mondanivalójának és saját esztétikája alapvetésének a megnevezésére. Korompay H. János Böhmtől tanultnak tulajdonítja a *jellemzetes*, *eleven* és *célirányos* terminusokat. Kritikatörténeti monográfiájában Henszlmann esztétikájának alapjait Böhm tanításaiból vezeti le,¹⁹³ és rögzíti, hogy Henszlmann „Böhm gondolatát elfogadva – a szépet nemcsak időben változó fogalomnak, hanem meghatározhatatlannak is tekinti, s ezért kiiktatja terminológiájából. A tudományos igényű műszavak bevezetésének célját tűzi ki”. S megállapítja, hogy „Böhm terminusai alkalmasabbak ennek az ellentmondásnak a feloldására: a *jellemzetes*, az *eleven* és a *célirányos* elve, s az anyaghoz való alkalmazkodás követelménye határozzák meg az új normarendszer fő problémaköreit.”¹⁹⁴

Henszlmann valóban érvel a *szép* terminus használhatósága ellen, és ezt a nézetét, valamint ezzel összefüggésben a művészet megítélésének tárgyilagos voltát Böhmtől tanulta. Böhm tehát a műértés kategóriájaként használja a *jellemzetest* („az úgynevezett eszményi helyett érvényesíté az életteli vagy eleven és a jellemzetest, mint oly tulajdont, mely érdemes a művészeti felfogásra és előadásra”¹⁹⁵), a művészet fő feladataként az individuum ábrázolását jelölte meg, és pedig annak pontos és alapos megfigyelése által: „Böhm stellte sich eine ganz gegensätzliche Aufgabe. Wie die neueren Naturwissenschaften überhaupt ältere theoretische, aus sich heraus konstruierende Spekulationsmethoden verlassend, die Individuen in einer möglichst großen Anzahl und Fülle scharf beobachten”.¹⁹⁶ A nemzeti művészet megteremtésének módját pedig – az idegent átalakítva – az individuális sajátosság megmutatásában („zum individuell Eigenthümlichen Umgestaltetes”)¹⁹⁷ nevezte meg. A Hirt-hatást erősíti az is, hogy A *képzőművészetek fejlődésében* a *jellemzetes* terminus már *jellemként* jelenik meg a művészet fő összetevőjeként. A *Párhuzamhoz* képest árnyaltabbá és pontosabbá válik a jelentése: „a *jellem* (Charakter); ez rokon ugyan az egyéniséggel [individuum], de fogalma

¹⁹³ KOROMPAY 1998, 96–97.

¹⁹⁴ KOROMPAY 1998, 100.

¹⁹⁵ HENSZLMANN, 1865, 457.

¹⁹⁶ HENSZLMANN 1866, 111.

¹⁹⁷ HENSZLMANN 1866, 123.

az utóbbinál tágabb, mert magában foglalja a *szenvedélynek* és *indulatnak* előadását is”.¹⁹⁸ Tehát Henszlmann számára nem elegendő az egyéniség, az individuális sajátosság kifejezése, Hirthez hasonlóan kitágítja a *jellem* fogalmának összetevőit. Továbbá Henszlmann a *Párhuzamban* sorra veszi a német esztéták művészetelméleteinek alapvetéseit azzal a céllal, hogy bizonyítsa a *szép* fogalmi definiálhatatlanságát,¹⁹⁹ és ezáltal az esztétikai diskurzusban használhatatlan voltát. Eközben Hirt nézetéről a következőképpen ír: „a legnevezetesebb Hirté, ki minden művészetet a’ jellemnek ábrázolására szorít. Kétségen kívül van, hogy a jellem vagy character a’ művészeti előadásnak fő kellékeihez tartozik; továbbá azt sem lehet tagadni, miszerint a’ jellem fogalma sokkal bővebb a szép fogalmánál”. Majd zárásként ezt olvashatjuk: „de még e fogalommal sem telik meg egészen a’ művészeti előadás köre, mint azt alább látni fogjuk. [Itt a *Párhuzam* tulajdonképpen céljára, magának a *jellemzetesnek* a saját maga általi definíciójára utal.] Más oldalról ezen a’ jellemesről alakult nézetek még nem foglalják magukban az anyagot, mellynek tekintetbe vétele, mint látandjuk olly annyira fontos, hogy a’ nélkül semmiféle művészeti gyakorlatot képzelni nem lehet”.²⁰⁰

Mindezek alapján okkal tételezhetjük fel, hogy Henszlmann a Hirt-féle *das Charakteristische* fogalmát magyarította *jellemzetesre*, és tette meg esztétikájának alapjává. Ehhez kapcsolódik még az anyag- és eszközhasználat pontos ismeretének kritériuma, amely Henszlmann-nál egyedülálló, és Böhmre vezethető vissza. Henszlmann maga írja a következőt megemlékezésében: „Bei derlei Besprechungen legte Böhm als praktischer Künstler das volle Gewicht auf das Technische, auf den Stoff aus welchem und auf die Mittel durch welche das Kunstwerk erzeugt wurde; und in dieser Rücksicht gehörte die Unterhaltung unter die lehrreichsten, weil er das Werk in seiner Gesamterscheinung auffaßte.”²⁰¹ E szerint Henszlmann ötvözte Hirt és Böhm tanítását úgy, hogy az előbbitől a *jellemzetest* vette át mint a művészet célját, utóbbitól pedig az anyag és eszközök megválasztásának fontosságát, amelyek nélkül a cél megvalósíthatatlan.

Összefoglalóan: a művészet fő elve és feladata Hirtnél a karakterisztikusban, Böhmnél az individuálisban, Henszlmann-nál pedig a *jellemzetesben* összegezhető. Véleményem szerint Henszlmann Hirttől vette át a terminust, de már a Böhm-féle individuális irányába elmozduló jelentésben, és azt is a legfontosabb, a maga szándéka

¹⁹⁸ HENSZLMANN 1906, 17.

¹⁹⁹ A szép definiálhatatlansága mellett érvel Erdélyi János is, 1847-ben megjelent, Berzsenyi Dániel műveiről írt recenziójában is, amelyben a *Poétai harmonistikában* kifejtett esztétikát hibásnak értékeli. Erről részletesebben lásd: FÓRIZS 2006, 15–47.

²⁰⁰ HENSZLMANN 1841, 4.

²⁰¹ HENSZLMANN 1866, 111.

szerinti értelemmel bővítette: ez pedig a *nemzeti jellemzetes*ben írható le. Hirt a karakterisztikus tartalmát a művészi szép fő elveként, Böhm pedig a művészet feladatát az individuális ábrázolásában határozta meg. Henszlmann az individuálisat tovább értelmezi, és a nemzeti jellegben határozza meg. Mondhatni, az 'individuálisan karakterisztikus' művészeti elvárását a 'nemzeti karakterisztikus' követelményével, a *jellemzetessel* módosította.

Erre utal Henszlmannról írt nekrológiájában Gyulai Pál is, aki a kritikus elméleti tevékenységének jelentőségét és *Párhuzam*ának a hazai esztétikai ízlésre gyakorolt hatását a következőképpen foglalja össze: „Párhuzama nevezetes hatással volt aesthetikai kritikánk fejlődésére. A szép ellenébe a jellemzetes és eleven fogalmát állította, az eszményi ellenébe az egyénit és nemzetit. Ez eszmekörben mozog A hellén tragédia, tekintettel a keresztyén drámára című terjedelmes tanulmánya is, mely Társaságunk Évkönyveiben jelent meg. Ő hangoztatta először az újabb magyar kritika jelszavait s annyiival nagyobb sikerrel, mert költészetünk már azelőtt is kezdett elfordulni a merev classikai eszménytől.”²⁰² Gyulai értékelése megerősíti azt a feltételezést, hogy szerzőnk a korabeli német esztétikusok és Böhm tanításait alkalmazta, adaptálta azokat a hazai helyzetre, és az 1841-ben megjelent *Párhuzam*ával beleillesztette a honi esztétikai-kritikai normarendszerbe a nemzeti művészet programjaként.

2.2. A korszak szava: a *jellemzetes*, az *eleven* és a *céli* irányos kritériuma

2.2.1. Elméleti alapok a *Párhuzam*ban

A *jellemzetes* fogalmi értelmezését a *Párhuzam* alapján végeztem el, mert a terminus definíciója ebben az értekezésben a legalaposabb. Továbbá Henszlmann ebben a dolgozatban foglalja össze elméleti és gyakorlati tevékenységének alapvető téziseit. Ahogyan Korompay H. János megfogalmazza: „[s]aját helyzetének hallatlan nehézségeit is fölvezet a kritikus azáltal, hogy az előtte álló feladatokat összefoglalja, s így a *Párhuzam* végeredményben egyszerre összegzése a Pestre költözött Böhm-tanítvány tanulóéveinek,

²⁰² GYULAI 1914, 415.

életterve a művészettörténet leendő egyetemi tanárának, s jelentős előlegezése az 1840-es évek számos irodalomkritikai érdekű fejleményének”.²⁰³ Henszlmann életműve páratlanul sokirányú, de a *Párhuzamban* megfogalmazott terminológiát és szempontrendszert minden kontextusban és egész tudományos diskurzusában, mindvégig konzekvensen alkalmazta. Tehát egész irodalmi, képzőművészeti és nemzetépítő programjának az alapját képezi a *jellemzetes* és annak „számonkérése a hazai művészetek gyermekkorában”.²⁰⁴

Henszlmann 1841-ben, 28 évesen lett a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja, és székét a *Párhuzammal* foglalta el, amelyet ugyanebben az évben megjelentetett. Az értekezés tárgyát a művészet és a művészképzés korabeli helyzete képezi, amelyet művészettörténeti példákkal, párhuzamokkal, majd saját meghatározott esztétikai nézeteivel színesít. Kilenc fejezetben foglalja össze mondanivalóját, melyből hat a jelenkori művészképzés, rajzolóművészeti gyakorlat, közízlés elhibázottságát taglalja. Két fejezetben, az elsőben és a kilencedikben teóriáról értekezik: rögzíti művészetelméletének alapjait, a *jellemzetes–eleven–célirányos* kritériumát, és összefoglalja a kortársak, a német esztéták (Winckelmann, Lessing, Hirt, Waagen és Rumohr) *szépről* alkotott nézeteit. Egy fejezet, a nyolcadik pedig egészen gyakorlatias tárgyú, melyben korának újitó képzőművészeti eszközeit és technikáit mutatja be azzal a céllal, hogy bizonyítsa azoknak a művészetre gyakorolt káros hatását. Az egész munkát pedig *Előszóval* és *Befejezéssel* keretezi.

Henszlmann dolgozatában bírálja az akadémiai kánonokat, az idealizálást, és az akadémiai nevelés eltorzultságáról beszél. Szerinte nem meghatározott zsinórmérték szerint kellene tanítani. Az eszményítés ellen lép fel, azzal a nézettel száll szembe, amely szerint a művészet feladata a természet megneemesítése, és amely nem a természetet, hanem az antik remekműveket tekinti követendő mintának. Mindenekelőtt tehát a Winckelmann és Lessing nevéhez fűződő klasszicizmussal fordul szembe, és a művészet feladatát a természet megfigyelése által, az egyéni, a művész sajátjaként megvalósított alkotásban határozza meg.²⁰⁵ A *Párhuzam* írója fontosnak tartja a természet megfigyelését, azonban a művészet feladatát nem a természet szolgai utánzásában jelöli ki, hanem valami újnak a megalkotásában,²⁰⁶ amely nem él a megneemesítés, a megszépítés, az idealizálás eljárásával.

²⁰³ KOROMPAY 1998, 106.

²⁰⁴ KOROMPAY 1998, 106.

²⁰⁵ HENSZLMANN 1841, 2.

²⁰⁶ HENSZLMANN 1841, 3.

Mint azt az *Előszó*ban kifejti, a *Párhuzammal* Henszlmann szándéka nem egy rendszerezett tudományos összegzés megírása volt, „hanem inkább olly igazságok előadása, mellyek mind minden korok és nemzetek művészenek, mind a’ művészetek jelen állásának szorgalmas és folytonos szemléléséből önként folynak”.²⁰⁷ Henszlmann nem egy művészetelméleti munkát szándékozott írni, hanem a művészi élet hazai kifejtésének gyakorlati feladatait kívánta áttekinteni. A művészek feladatát mindenekfelett abban határozza meg, hogy művészetükkel nemzeti eszméket közvetítsenek. Henszlmann szerint „[m]i magyarok most a’ haladás korát éljük,”²⁰⁸ és ezt a változást nem lehet a továbbiakban csupán politikai eszközökkel irányítani, hanem a művészet is kell hozzá. Ettől kezdve tehát a művészetnek társadalmi-politikai szerepe is van, és ehhez kell a művészeti nevelést kialakítani és igazítani.

Ez a Henszlmann-féle célkitűzés felveti a saját és az idegen viszonyát és kérdését, miszerint hogyan hozzuk létre saját nemzeti művészetünk alapjait, intézményrendszerét és képzésének módszerét a külföldön látott minták halmazában. Erre a kérdésre adja meg Henszlmann dolgozatával a maga válaszát, amely szerint úgy kell utánoznunk az idegen országok által közvetített művészetet, hogy közben megtartjuk saját hagyományunkat, „vagyis még inkább a’ hasznos idegent saját vérünkbe változtatni.”²⁰⁹ Henszlmann célja programot és feladatot adni a kor alkotóinak és a művészképzés intézményi kialakításának: „[h]a tehát mi is a’ művészetekben nagyokká válni akarunk, szükséges leendő, hogy először is valódi magyarokká válni tanuljunk,”²¹⁰ és a művészet fő célja legyen, a „sajátos jellem”²¹¹ kialakítása.

A *Párhuzam Első fejezete* tárgyalja az egész értekezés elméleti alapvetését, és a *Második fejezettől* olvasható a *Hetedik fejezetig* pedig annak a gyakorlati megvalósítását taglalja. Először meghatározza a rajzművészetek feladatát, melyet a *szép* fogalmának értelmezésével kezd, és ehhez összegzi a külföldi esztéták – Winckelmann, Lessing, Waagen, Rumohr – *szépről* alkotott teóriáit. Erre azért van szükség, hogy bizonyítsa a *szép* sokféle értelmezési lehetőségét, ezzel együtt definiálhatatlanságát, illetve a definíció állandóan változó voltát. Így kívánja cáfolni azt a nézetet, amely szerint a művészet feladata tehát egy objektíven meghatározhatatlan esztétikai minőség, a *szép* ábrázolása lenne. Helyette és alternatívaként alkotja meg és fejti ki a maga szempontrendszerét. A

²⁰⁷ HENSZLMANN 1841, V.

²⁰⁸ HENSZLMANN 1841, VII.

²⁰⁹ HENSZLMANN 1841, VII.

²¹⁰ HENSZLMANN 1841, VII.

²¹¹ HENSZLMANN 1841, VIII.

részletesen kidolgozott *szép*-értelmezések után jut el tételmondatának rögzítéséig: „minden művészetek valódi feladata: az elevennek, a' jellemesnek, és a' célirányosnak anyagához alkalmazott előadása.”²¹² Henszlmann ebben az elméleti részben részletesen definiálja a három fogalmat, mert szerinte ez az a szempontrendszer, amire a művészeti nevelést alapozni kell, és ami szerint a művészeket tanítani szükséges Magyarországon.

Dolgozata végén ismét visszatér a *szép* körüli teóriák összegzésére, történetileg haladva a középkortól kezdve egészen saját koráig. Mindeközben bemutatja a különböző iskolák, művészek, esztéták és kritikusok szépről alkotott nézeteit, ezzel illusztrálva a fogalom értelmezésének folyamatosan változó voltát. Gondolatmenetének végső következtetése a terminus definiálhatatlansága: „[a'] mondottakból úgy hiszem elég világos, hogy napjainkig sem a' művészeknek, se, a' tudósoknak, sem a' mivelteknek, sem a' népnek, sem a' theoreticusoknak, sem a' practicusoknak vala tiszta fogalma a' szépről”.²¹³ Henszlmann egész életművére jellemző, hogy a gyakorlatot tekinti elsődlegesnek, szemben az elmélettel. Véleménye szerint a túl sok teória ellehetetleníti a valódi, nemzeti és célirányos művészet kialakulását, és „csak a praxisból eredt teoriának van sikere”.²¹⁴ Ez a gyakorlatias látásmód életműve valamennyi területén megmutatkozik, akár az irodalomkritikus, akár a művészettörténész vagy építész Henszlmann szövegét olvassuk.

2.2.2. A jellemzetes

Henszlmann művészetelméletének középpontjában tehát a *jellemzetes* fogalma áll. A terminus először a pályája elején, a *Párhuzamban* jelenik meg, éspedig ebben a művében a legkidolgozottabban.²¹⁵ Majd az életútja végén *A képzőművészetek fejlődésében* is.²¹⁶ Henszlmann művészetelméletében a *jellemzetes* összességében a műalkotás belső lényegére, kisugárzására utal, amelynek három komponensét különíti el: a *tárgyilagos*, az *alanyi* és a *nemzeti* jellemzetet.

A *tárgyilagos jellemzet* az ábrázolt tárgy egyediségére utal: „[d]e épen ezen személyesség nem más, mint a' tárgyilagos jellemzet, minden az egyedhez tartozó

²¹² HENSZLMANN 1841, 5.

²¹³ HENSZLMANN 1841, 127.

²¹⁴ HENSZLMANN 1841, 128.

²¹⁵ HENSZLMANN 1841, 8–17.

²¹⁶ HENSZLMANN 1906, 17–36.

tulajdonságoknak 's erőknél életműi összekapcsolása és működése" és „[e]zen viszonyos módosításoknak fölfogása és előadása a' műben, határozza meg, valljon becse 's érdeme a' tárgyilagos jellemzetre nézve nagyobb e vagy csekélyebb.”²¹⁷ Az egyediségnek az előadás- vagy ábrázolásmódja határozza meg, hogy az adott művészeti alkotás *tárgyilagos*-e. Így tehát a *tárgyilagos jellemzet* egyszerre jelenti az ábrázolás tárgyát és módját. A különböző művészeti ágak eltérő módon és eszközökkel tudják előadni-ábrázolni témájukat, így a *tárgyilagos jellemzet* függ az adott művészeti ágtól és azon belül a műfajtól, amelyben az alkotás létrejön.

Henszlmann itt valójában az összhangról értekezik előadásmód és művészeti ág, műfaj és téma között. Ennek kifejtésében valójában Lessing híres tételét visszhangozza, aki – Winckelmann-nal ellentétben – különbséget tett a verbális (költészet) és a vizuális (festészet) művészetek létmódja és hatásmechanizmusa között az előbbi időbeliségét (történet) és az utóbbi térbeliségét (test) hangsúlyozva. A *Laokoón*ban (1766) a következőt írja: „Ha igaz, hogy a festészet a maga utánzásaihoz egészen más eszközöket vagy jeleket használ, mint a költészet – amaz tudniillik térbeli alakokat és színeket, ez pedig időben tagolt hangokat –, ha kétségtelen, hogy a jeleknek alkalmas viszonyban kell állniuk azzal, amit megjelölnek, akkor egymás mellé rendelt jelek csak olyan tárgyakat fejezhetnek ki, amelyek egymás mellett, vagy amelyeknek részei egymás mellett léteznek, egymás után következő jelek viszont csak olyan tárgyakat, melyek egymásra, vagy amelyeknek részei egymásra következnek.”²¹⁸ Néhány sorral lentebb így folytatja: „A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, [...] a költészet a maga folyamatos utánzása közben a testeknek csak egyetlen tulajdonságát ragadhatja meg, s ezért azt kell választania, amely a testnek a szükséges szempontból legérzékletesebb képét kelti föl.”²¹⁹ Henszlmann az ábrázolásmód tekintetében mindezt tovább bontja, és a költészet valamint a zene párosát elkülöníti a képzőművészetektől, szemben Lessinggel, aki a zene és a költészet eszközei és ábrázolásmódja között tesz különbséget.²²⁰ Henszlmann a költészetet és a zenét temporális művészetként jelöli meg, mert azok „haladó mozgáson alapulnak”,²²¹ így előadásuk tárgya az a folyamat, ahogyan a műalkotás létrejön. Ezzel szemben a képzőművészetek

²¹⁷ HENSZLMANN 1841, 8.

²¹⁸ LESSING 1999, 61–62.

²¹⁹ LESSING 1999, 62.

²²⁰ Lessing a *Hamburgi dramaturgiában* ugyanis azt írja, hogy a költészet „sohasem ejti el érzelmeink fonálát; itt nemcsak azt tudjuk, mit kell éreznünk, hanem azt is miért kell azt éreznünk”, szemben a hangszerezés zenében, ahol „elmarad ez a segítség, és a muzsika egyáltalán semmit sem mond, ha azt, amit mondani akar, nem mondja ki derekasan.” LESSING 1999, 179, 177.

²²¹ HENSZLMANN 1841, 9.

térbeliségben léteznek, csak a végeredményt tudják megjeleníteni, az alkotói munkát nem, így lényeges feladatuk „az egyes részeknek szükséges és elkerülhetetlen összekapcsolása, melyből az egésznek öszhangzata szokott eredni”.²²²

A *jellemzetes* második komponense, az *alanyi jellemzet* az eredetiség normája, vagyis a sajátosan egyéni művészi stílus megnevezése, amelynek minden egyes műalkotásban kötelezően meg kell mutatkoznia. Az alkotó egyedisége, a művészi ábrázolás autonómiája ez, amely a sok műalkotás között is felismerhetővé teszi a művet és a művészt. Az *alanyi jellemzet* kritériumának megfelelni képes mester műve akkor is felismerhető, ha az másolat. Henszlmann szerint így vált kiváló művésszé Marcantonio Raimondi is, aki Dürer fametszeteit másolva a saját stílusát alakította ki rézmetszeteiben, s így tulajdonképpen önálló művekkel állt elő. Tehát „ha valami mester másolásra adja magát, csak akkor fog mesterkint kitűnni, ha a’ másolatba tulajdon sajátját képes iktatni”.²²³

Az első két rész szorosan összekapcsolódik: az egyénítés tehát egyszerre vonatkozik az ábrázolt tárgyra és a művész ábrázolásmódjára. Mindehhez társul harmadikként a *nemzeti jellemzet*, melynek kifejtése a legbővebb a három közül. Ez a fogalom összességében a specifikusan nemzeti vonások megjelenítésének követelményét sűríti magába. Mai kifejezéssel élve egy nemzet identitása: „az egyed az által alakul személyllyé, hogy benne a’ közönséges erők és tulajdonságok lehetőleg és szükségképpen módosíthatnak: szintugy határozzák meg az erkölcsök, szokások, az éghajlat, a’ hely viszonyai”.²²⁴ A *nemzeti jellemzetet* nem lehet csak racionálisan, érzelmektől mentesen megjeleníteni egy műalkotáson. Alkotójának eggyé kell válnia a művészeti tárggyal, „hogy általa elragadtatván azt viszont átszellemesítse.”²²⁵ Henszlmann szerint a művész csak azt képes hitelesen előadni, amit megtapasztalt (ahol és amilyen világban felnőtt): így tehát előadásra csak a hazai tárgyak alkalmasak. Továbbá „nemzeti munkáinkat sokkal könnyebben fölfoghatjuk mint az idegenekét, melyek a’ mieinktől különböző nézetekből és körülményekből eredtek”.²²⁶

A *jellemzetes* fogalmának első két komponense a harmadikban konkretizálódik, s Henszlmann szerint ez határozza meg a művészetek feladatát: „a’ művészet pedig csak akkor érdemli nevét, ha characteristicus viszonyban áll mind a’ szerzővel, mind annak

²²² HENSZLMANN 1841, 9.

²²³ HENSZLMANN 1841, 10.

²²⁴ HENSZLMANN 1841, 11.

²²⁵ HENSZLMANN 1841, 11.

²²⁶ HENSZLMANN 1841, 45.

nemzetével, mind pedig a' képzett tárggyal.”²²⁷ Fontosnak tekinti a kollektív önismeretre nevelést, amely feltétele és célja a „magyar nemzeti styl” megteremtésének.²²⁸ Ennek megvalósításából nem kizárja a külföld iránti érdeklődést, hanem meghatározza az idegen minták tanulmányozásának és átvételének a módját.

Henszlmann a saját művészetünk kialakításának és az egyetemes művészet tanulmányozásának együttes feladatát és annak célját úgy határozza meg, hogy „az idegen is csak önsajátságát fejlessze ki a művészen”.²²⁹ A saját és az idegen problémájáról értekezve azt állítja, hogy ha egy nemzet művészetének alapját egy másik nemzettől veszi át, akkor azt sajátjává kell tennie. Így tettek a görögök is, akik az egyiptomiaktól kölcsönözték Amun isten karakterét, görögre fordították, s lett belőle Jupiter, a főisten. Hasonlóképpen tettek a rómaiak, a németek és maga Shakespeare is, aki például drámaiban a római embereket tette angolokká. Henszlmann szerint: „[az idegen minták] képesek figyelmeztetni bennünket tárgyaink saját előadására is, 's így ha az idegen bánásmódot tisztán megismerjük, annyival könnyebben fog esni minmagunk bánásmódjának meghatározása is: mert a' mint jó más kárán tanulni; úgy bizonyos, hogy más hasznából is lehet ránk nézve hasznos szabályokat alapítani”.²³⁰ Továbbá ahogyan különbözőek maguk az emberek, úgy különbözőek a nemzetek is, és a régi nagy mesterek mindig a saját nemzetüket és annak jellegzetességeit építették a műveikbe.

Ennek az elméleti fejtegetésnek a keretében kitér a hazai és egyetemes művészet viszonyának a meghatározására. A kozmopoliták gondolkodásmódját ismerteti, akik azon gondolkodnak, „mikint lehetne a' mostani német művészetet a' francziával összeházasítani”.²³¹ A kozmopoliták szerint a saját nemzeti művészetben az egyetemeset kell ábrázolni úgy, hogy azt mindenki értse, ezzel közvetítve az örök emberi értékeket. Henszlmann ezt a törekvést a művészetre nézve károsnak tartja, mert két nemzet művészete összevonásának eredményeként már nem lehet elkülöníteni őket egymástól.²³² Henszlmann megoldása és újítása a kérdésben abban rejlik, hogy megfordítja ezt a gondolkodásmódot. Álláspontja szerint minden nemzet alkossa meg a saját, egyedi nemzeti művészetét, és így, a különböző nemzetek *jellemzetes* művészetének összességéből épül fel az egyetemes művészet.

Egy műalkotás tehát csak akkor lesz *jellemzetes*, ha annak valamely belső

²²⁷ HENSZLMANN 1841, 17.

²²⁸ HENSZLMANN 1841, 75.

²²⁹ HENSZLMANN 1841, 14.

²³⁰ HENSZLMANN 1841, 14.

²³¹ HENSZLMANN 1841, 13.

²³² HENSZLMANN 1841, 13.

lényege, kisugárzása van. Ez pedig akkor valósul meg, ha megvan benne a három összetevő: egyedi téma (*tárgyilagos jellemzet*), sajátosan előadva (*alanyi jellemzet*) a nemzeti stílusjegyek (*nemzeti jellemzet*) megjelenítésével.

2.2.3. A művészeti eleven

A *művészeti eleven* meghatározását Henszlmann távolról indítja: először rögzíti azokat a hibákat – színpadiasság, idealizálás, akadémiai kánonok, utánzás –, amelyekről a művészeknek óvakodniuk kell annak érdekében, hogy alkotásuk megfeleljen az *eleven* kritériumának.

A színpadiasság elsősorban a képzőművészetekre vonatkozik, de érvényes a színházi előadásokra is: „eltávozván a’ természet szemlélésétől és használatától, mesterkéltté és modorosítottakká lettek”.²³³ Ennek az eredménye, hogy közönséges, mindennapi alkotások születnek mind a képzőművészetekben, mind pedig a színjátszásban. A művészeknek továbbá óvakodniuk kell művészetükben az idealizálástól is, azaz a művész ne akarjon szebbet és jobbat ábrázolni, mint amit a természet képes. Henszlmann szerint a természet pontos megfigyeléséből és utánzásából eredjen a szépség, nem pedig egy vélt, idealizáló ábrázolásból, mert a valóságot csak a természet képes megmutatni. Az idealizáló művészet ugyanis káros hatással van a közönségre is, mert ízlését a túlságosan tökéletes (ezzel együtt nem létező) műalkotásokban való gyönyörködésre formálja, s az igazán tehetséges művészeket nem értékeli.

A *Párhuzam* írója szembeszáll az akadémikusok által felállított szabályokkal is, mert a legnagyobb művészek soha sem követtek művészetükben semmilyen kánont, kivéve azokat, melyek a természet által lettek felállítva. „A’ kánon [ugyanis] nem egyéb, mint a’ restet segítő, lomhaságot előmozdító, a’ képzelőtehetséget tompító segédeszköz”,²³⁴ és korlátozza az alkotói munkát, a valódi *jellemzetes* kibontakozását. Az utánzásról pedig azt gondolja, hogy a művészeknek nem szabad és nem is lehet utánozniuk más alkotók stílusát és művészetét, mivel az mindenkinél egyedi: „idegen mester styljét magunknak tulajdonítani nem is lehet; mert épen ezen stylje egész lényének, gondolkodásának és szinte

²³³ HENSZLMANN 1841, 17.

²³⁴ HENSZLMANN 1841, 19.

alanyi nézetmódjának [...] végeredménye”.²³⁵ Azáltal, hogy a fiatal művészek a már elismert műveket másolják, csak saját, egyéni (*alanyi jellemzet*) stílusuk kialakulását korlátozzák.

Az *eleven* jelentése és elvárása Henszlmann rendszerében olyan műalkotások készítése, amelyek hosszas megfigyelés után a természetet ábrázolják. Ahogyan ő megfogalmazza: „a’ művésznak csak egy út marad hátra, mellyen az elevenhez jutása megengedett t. i. maga az életnek útja, a’ természetnek szorgalmas szeretetteli megtekintése, és annak értéssel járó fölfogása. A’ természet véghetlen gazdag, véghetlen különféle, csak ő valóban eleven”.²³⁶ A művészet feladatát abban foglalja össze, hogy a valóságként felfogott természetet kell utánoznia úgy, hogy végül az alkotás a nézőben az ábrázolt tárgy valóságos képét idézze meg. Ugyanis a képzőművészetek a természetben megjelenő valódi mozgást nem képesek ábrázolni, „de csak ugyan előadhatja azt látszólag”.²³⁷

2.2.4. A *czélirányos*

Henszlmann művészetelméletének harmadik fogalmi pillére a *czélirányos*, amely a képzőművészeti alkotás funkcionális megfelelését jelenti. Ez kétféle módon valósulhat meg „vagy kizárólag a térben, vagy az előadástól megkivánt eszközökre nézve”.²³⁸ A térbeli megvalósulás – ahol maga a műalkotás megjelenik – fajtáit Henszlmann tovább bontja, és elkülöníti a helyes *szimmetria* és *kompozíció* követelményét, kizárva ebből a fogalomrendszerből az *allegóriát*. A *szimmetria* eredete maga a természet, amelyet később az ember is átvett az építészetben.²³⁹ A *kompozíció* a helyes elrendezésre vonatkozik, a rész és egész viszonya, tehát az arányok kérdésével kapcsolatos.²⁴⁰ A *czélirányos*nak, a műalkotás létrehozásához szükséges eszközökre vonatkozó aspektusa már szorosan kapcsolódik az anyag témaköréhez, amelyben a megfelelő anyaghasználatról értekezik szerzőnk.

²³⁵ HENSZLMANN 1841, 20.

²³⁶ HENSZLMANN 1841, 21.

²³⁷ HENSZLMANN 1841, 21.

²³⁸ HENSZLMANN 1841, 27.

²³⁹ HENSZLMANN 1841, 27 – 29.

²⁴⁰ HENSZLMANN 1841, 29 – 30.

Így lesz teljes az első, az egész *Párhuzamot* megalapozó teoretikus fejezet: a *jellemzetes–eleven–célirányos* fogalomhármasság kiegészül az anyagismeret kritériumával.²⁴¹ „A’ művész abban meg nem nyugodhatik, hogy tárgyát minden részről megismerte, hogy azt elevenen, jellemzetesen és célirányosan fölfogta;” ezenkívül „anyagához alkalmazott előadás kívántatik”.²⁴² Eszerint a művésznak fontos dolga még az anyagok és eszközök megismerése, és azoknak helyes, a műalkotáshoz rendelt használata. Ha például a művészet tárgya valamely fenséges, örökké érvényes eszmét közvetít, akkor azt hozzá méltó anyagból, szobrászok esetében márványból kell készíteni, mely értékes és tiszta, valamint időtálló anyag. Ahhoz azonban, hogy példánknál maradva, a márványt céljának megfelelően tudják a művészek használni, elengedhetetlen az eszközök ismerete. Ezért mondja azt Henszlmann, hogy „szükséges lesz, a’ művésznak először is eszközeinek megismerésére, és azok technikai kezelésének sajátjává tételére”.²⁴³ Sőt, olyannyira kell a művésznak ismernie az eszközöket, hogy „azokat már képzelőtehetségben még használatuk előtt anyagával egyezésbe hozhassa”.²⁴⁴

A fentieket összegezve: Henszlmann a *Párhuzam Első fejezetében* tárgyalja azokat az elméleti alapokat, melyekre az egész művét építve a továbbiakban a művészeti gyakorlatról fog értekezni. Teóriájának alapja a *jellemzetes–eleven–célirányos* normarendszer, amelynek a legtökéletesebben Pheidiasnak, az olümpiai Zeusz-szobra felel meg: „az eredeti műben a legnagyobb elevenség mellett még a’ meghatározottabb jellemzet is találtatott; hogy e’ szoborban a’ fenségesnek, a’ nagyszerűnek eszméi szintugy ki voltak fejezve, mint a’ költészet és közhit Jupitert az istenek és az emberek atyjának tekinté; de ha ezen eszmék jellemzetileg ki valának fejezve [...], lehetetlen, hogy e’ szobor egyszersmind célirányos és a’ vallásos szerződések kellékeinek egészen megfelelő ne lett volna”.²⁴⁵ Ez a szobor tehát a színpadiasságot kerülve (*művészi eleven*) tökéletesen és egyedien ábrázolja az isteni fenséget (*tárgyilag és alanyi jellemzet*), – amely egyben az antik görögség világának is sajátja, és megmutatja mindazt, amit Jupiter képvisel (*nemzeti jellemzet*) –, és megjelenik benne lényege, a vallásosság is (*célirányos*).

Henszlmann célja egy pontos és szakmai terminológia kidolgozása, amely a *Párhuzam jellemzetes-eleven-célirányos* fogalmi hármasságban valósul meg. Ez a terminológia az egész életmű, azon belül a drámaelméleti és irodalomkritikai munkáinak

²⁴¹ Az anyag- és eszközismeret kritériuma szintén Böhm tanítása, amelyről maga Henszlmann ír megemlékezésében. HENSZLMANN 1866, 111.

²⁴² HENSZLMANN 1841, 30–31.

²⁴³ HENSZLMANN 1841, 31.

²⁴⁴ HENSZLMANN 1841, 32.

²⁴⁵ HENSZLMANN 1841, 7.

az elméleti bázisa. A fogalomrendszert nemcsak kidolgozta, hanem egész életművében konzekvensen alkalmazta. Mindkét teljesítmény kivételes, a korabeli hazai irodalomelméleti diskurzusban aligha van erre példa rajta kívül. Ez az elméleti szempontrendszer az alapja a magyarországi művészképzés gyakorlatának is. A legfőbb célkitűzése a saját nemzeti művészet kialakítása, nem a külföldiek másolása, utánzása által, hanem önmagunk megismerésének eredményeként és annak kifejezéseként. Ehhez pedig szükséges egy művészeti akadémia létrehozása, a hazai művészképzés reformálása.²⁴⁶

2.3. Henszlmann Imre kritikai elvei: a Regélő drámaelméleti cikkei

Henszlmann-nak, az 1841-ben megjelent *Párhuzamában*²⁴⁷ kifejtett és a képzőművészetekre vonatkoztatott esztétikai nézetei, mindenekelőtt a *jellemzetes, eleven és célirányos* hármas kritériuma, irodalomelméleti és kritikai tevékenységének is a szilárd alapját képezte. Normarendszerét 1842–1843 között, a Regélő Pesti Divatlapban megjelent drámaelméleti cikkeiben népszerűsítette azzal a céllal, hogy segítse a magyar írók, művészek és főképp a közönség esztétikai ismereteinek a gyarapítását, formálja azt, és fejlessze a szerinte nem létező irodalmi ízlésüket.²⁴⁸

Henszlmann Imre drámakritikai tevékenysége az 1842–1844 közötti időszakra tehető, amelynek legfőbb fóruma az 1842. január 1-től Garay János szerkesztésében induló Regélő Pesti Divatlap volt.²⁴⁹ Ez a periódus a Regélő életében is meghatározó, ugyanis az orgánus szerkesztői feladatát 1842-ben vette át Garay és Erdélyi János a lap előző szerkesztőjétől, Mátray Gábortól. Garay és Erdélyi együtt alakították ki a folyóirat új arculatát, és működésének célját az egész magyar irodalmat felölelő és az egész magyar közönséghez szóló orgánusban jelölték meg, amelyben mindenki megszólalhat, aki egyetért a nemzetiséggel, a haladás és a polgárosodás eszméjével.²⁵⁰ A divatlapot két részre osztották: a szépirodalmi műveket közlő *Regélőre* és a művészet, a társas élet eseményeivel foglalkozó elméleti fejtegetéseknek helyet adó *Tárcza* rovatra. Utóbbi

²⁴⁶ Élete végéhez közeledve, amikor *A képzőművészetek fejlődését* megírja, még mindig arról panaszkodik, hogy „[f]estészeti és szobrászati iskoláink nincsenek, itt mai napig vagy a francziákat vagy a németeket követjük.” HENSZLMANN 1906, 27.

²⁴⁷ HENSZLMANN 1841.

²⁴⁸ „korunkban az úgy nevezett miveltségi közönség művészeti ítélettel nem bír” HENSZLMANN 1841, 41.

²⁴⁹ A Regélő Pesti Divatlap történetéről, szerkesztőiről, munkatársairól és működéséről részletesen lásd: T. ERDÉLYI 1970.

²⁵⁰ T. ERDÉLYI 1970, 57.

cikkeiből jól rekonstruálható a közönség és a művészetek viszonya, elsősorban a korabeli új színházi és irodalmi élet. Henszlmann kritikai tevékenysége a Regélő Tárczájának *Színész* című rovatában bontakozott ki, amelynek Erdélyi, Garay és Vahot Imre mellett a főmunkatársa volt.

A rovat íróinak célja a kor kulturális élete igen fontos intézményének, a színháznak és a színműveknek az ismertetése, drámaelemzések, drámabírálatok, dramaturgiai cikkek és színészportrék írása volt. A rovat újdonsága abban állt, hogy szakított az Athenaeum – a korszak másik kiemelkedő, konkurens lapjának – a gyakorlatával, és az előadáson túl magával a drámaszöveggel is foglalkozott,²⁵¹ azzal a céllal, hogy rombolja a francia darabok hitelét.²⁵² Bajza József és az általa szerkesztett Athenaeum a francia darabokat preferálta a színházak repertoárjában,²⁵³ míg a Regélő és munkatársai mindezzel szembeállva Shakespeare és Goethe tragédiáit kívánták népszerűsíteni. A Regélő rovata korszerűbb és teljesebb színkritikát adott, mint az Athenaeum, mert a darab elemzése, a mondanivaló feltárása mellett az előadásról, a színészek játékáról is írtak a kritikusok.²⁵⁴ Erről az új kritikusai attitűdnek a követelményéről ír Lessing is a *Hamburgi dramaturgiában* (1767–1768): „[a] színházi kritikus kifinomult ízlése abban mutatkozik meg, ha tetszés vagy nemtetszés esetén egyaránt tévedhetetlenül meg tudja különböztetni, mit és mennyit kell belőle a költő, mit és mennyit a színész számlájára írni. Az egyiket a másik hibájáért annyi, mint elrontani mindkettőt.”²⁵⁵ Henszlmannék szívükön viselték a magyar színház, a magyar dráma ügyét, így nem vonták ki magukat a színház körüli vitákból. Ebben az időben három meghatározó polémia bontakozott ki. Az opera–dráma vita, amelyben a Regélő a dráma mellett tette le a voksát: azzal érvelt, hogy az opera sokkal költségesebb, és a nemzeti művészet kifejlődését sem segíti, szemben a drámával. Ekkoriban ennek a polémiának már csak utórezgései voltak tapasztalhatók. A másik, ennél hangosabb vita 1842-ben robbant ki Bajza és Egressy Gábor között, amelyben Henszlmannék Egressyt pártolták nemcsak azért, mert az Athenaeum támadta Egressyt, hanem mert törekvésük is egybeesett: a színész sokat tett a Shakespeare-drámák hazai népszerűsítéséért.²⁵⁶ Végül, a kor legkiemelkedőbb

²⁵¹ Lessing már 1767-ben, a *Hamburgi dramaturgiában* a drámakritikus feladatát és saját írásának célkitűzését a következőképpen határozza meg: „[e]z a dramaturgia kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról, és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész művészetének minden itteni lépését.” LESSING 1999, 154.

²⁵² BAJZA 1981, 265.

²⁵³ „a francia művek általában előadásra alkalmasbak, mint bárminemű művek.” BAJZA 1981, 279.

²⁵⁴ Lásd a Tárcza Színész rovatának cikkei és Henszlmann kritikáit.

²⁵⁵ LESSING 1999, 155.

²⁵⁶ T. ERDÉLYI 1970, 147–148.

dramaturgiai vitája a francia drámák ellen vagy mellett folytatott harc volt, amelyet Henszlmann a Regélő, Bajza József az Athenaeum hasábjain vívott.²⁵⁷

Henszlmann Imre teóriája és a Regélő Pesti Divatlap programja összhangban volt egymással. Drámaelméleti elveit folyamatosan alakította ki, koncepciójának formálódását és kikristályosodását nyomon követhetjük a Regélő hasábjain. 1842 és 1843 között négy kisebb cikket közölt,²⁵⁸ majd 1846-ban jelent meg egész irodalom- és drámaelméleti koncepciójának nagy szintézise, *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* címmel a Kisfaludy Társaság Évtapjaiban. Az elméleti szövegek alaptézise és fő elve ugyanaz, azonban jól látható rajtuk a kifejtés módjának alakulása, és a mondanivaló, az érvrendszer bővülése. Henszlmann fő tétele, hogy a drámák alapja nem a cselekmény, hanem a jellem, mert egyedül ebből fejlődik ki a cselekmény és a mese.²⁵⁹ „A művészet’ minden nemének legfensőbb föladata – írja Henszlmann – az embert, mint az isten’ világának legtökéletesebb ismert lényét, annak erejét, cselekvőségét, és jellemét ábrázolni”.²⁶⁰ Ez a nézet élesen szemben áll Bajza és az Athenaeum szemléletével, amely szerint „a francia drámákban fő figyelem a cselekvényre van, aztán a mesére és szerkezetre és utoljára a jellemre; [...] Én e rendet tökéletesnek tartom, mert a drámában nem a jellemzés a fő dolog.”²⁶¹ Henszlmann minden egyes írásában a francia darabok ellen érvel, mert azok a cselekményt a jellemrajz elé helyezik, márpedig véleménye szerint jó szerkezet csak jó jellemrajzból fejlődhet ki.²⁶² Ebben a kérdésben Henszlmann nemcsak a Bajza-féle divattal megy szembe, hanem – ahogyan a képzőművészetekről értekezve – a klasszicizmussal is. A klasszicisták az antik görög drámákat követték, amelyek – mint azt Arisztotelész leírja a *Poétikájában*²⁶³ – ugyancsak a cselekményt helyezték a jellemzés elé: „[j]elleme, mint mondtuk, akkor lesz valakinek, ha beszéde, vagy cselekvése világosan mutat valamilyen célt”.²⁶⁴ Tehát a jellem a cselekményből, és az ember cselekedeteiből

²⁵⁷ A vita állomásairól és téziseiről részletesebben lásd: KOROMPAY 1986; KOROMPAY 1998, 112–142; SZÉLES 1976; SZÉLES 1992, 46–63; T. ERDÉLYI 1970, 148–149.

²⁵⁸ HENSZLMANN 1842b, 76–80; HENSZLMANN 1842d, 242–243; HENSZLMANN 1842a, 274–276, 382–285, 291–293, 298–280; HENSZLMANN 1843a, 75–82, 110–116, 140–144, 172–180.

²⁵⁹ HENSZLMANN 1843a, 76.

²⁶⁰ HENSZLMANN 1843a, 79.

²⁶¹ BAJZA 1981, 279.

²⁶² A jellemkidolgozás fontosságára hívja fel a figyelmet Lessing is a *Hamburgi dramaturgiában*, azonban ő a történelmi nevekre vezeti vissza és azokhoz szorosan kapcsolódva határozza meg a jellemeket. A költő feladatáról e tekintetben azt írja, hogy „[c]sak a jellemek szentek előtte; ezeknek kidomborítása, ezeknek a legjobb világításban való bemutatása csupán az, amit a sajátjából hozzá szabad tennie; a legkisebb lényeges változtatás megszüntetné az okot, miért ezeket a neveket viselik, és nem másokat; és semmi sem visszatetszőbb, mint az, ha nem tudjuk okát adni valaminek.” LESSING 1999, 170.

²⁶³ „beszéljünk most már arról, milyennek kell lennie a cselekmény összekapcsolásának, mivel ez az első és legfontosabb eleme a tragédiának.” ARISZTOTELESZ 2004, 21.

²⁶⁴ ARISZTOTELESZ 2004, 38.

bontakozik ki. Ezzel szemben Henszlmann megfordítja mindezt, és a jellemkidolgozásra fókuszál, mert szerinte a drámában a cselekmény a szereplők tetteitől függ, a szereplők cselekedetét pedig a jellemük határozza meg, így a cselekmény a jellemből vezethető le. Ez a páratlan következetesség az egész életművén belül megjelenik: ugyanazt képviseli és kéri számon a képzőművészetekkel (*jellemzetes és karakterisztikus*) és az irodalmi alkotásokkal összefüggésben, elméletben és a gyakorlatban egyaránt.

Drámaelméleti koncepciójának első megnyilatkozása a *Drámai jellemek*²⁶⁵ című írása, amelynek tartalma az emberi jellemek és az egyediség definiálása után, a tulajdonképpeni téma, a drámai karakterek alapos kidolgozásának szükségessége melletti érvelés. Henszlmann már ebben a szövegben is rögzíti a költő feladatát: „[a’] lelki tulajdonok’ ezen egymás általi módosításának előadása a’ drámai költőnek legelső főadata”,²⁶⁶ amely gondolat a továbbiakban is visszatér *A dráma alapelveiben*, láthatóan összetettebb megfogalmazásban. Henszlmann a drámai hősök érzelmeinek kidolgozásában Shakespeare profizmusát emeli ki,²⁶⁷ majd a *Drámai jellemekben* utal drámaelméleti fejtegetéseinek folytatására, és következő két tanulmányára, amelyeket szintén a Regélőben jelentetett meg 1842 áprilisában és májusában, és amelyeknek fő témája a francia darabok értékelése, kritikája és összevetése korának honi dramaturgiai problémáival.

*A Miért tetszik a’ franczia dráma?*²⁶⁸ című írásában a francia drámákról értekezik, és magyarázza azoknak a magyar színházra tett hatását, majd a következő cikkében, *Az újabb franczia szinköltészet és annak káros befolyása a’ miénkre*²⁶⁹ ugyanezt a témát fejti ki sokkal részletesebben. Henszlmann szerint a francia drámák felszínesek, a költők „személyeiket többnyire csak üres pathossal” beszélgetik, „a’ néző’ értelmiségét és elmélkedését sem ragadhatják ki kényelmes hálóköntöséből. Náluk a’ cselekvény nem szükségkép a’ jellemekből fejlődik ki, hanem eseményes történetekből”.²⁷⁰ Mindezt az értékítéletet a francia társadalom vizsgálatával támasztja alá. „[A’] francziák társas életükben, per eminentiam felületesek”,²⁷¹ életüket betanult szabályok és az etikett, a divat szerint élik. Ennek eredményeképpen hiányzik belőlük az egyediség, amely hatással van drámai irodalmukra is. Így tehát a francia költő „[i]lly jellemtelen életből veszi alakjait, illy

²⁶⁵ HENSZLMANN 1842b, 76–80.

²⁶⁶ HENSZLMANN 1842b, 78.

²⁶⁷ HENSZLMANN 1842b, 78.

²⁶⁸ HENSZLMANN 1842d, 242–243.

²⁶⁹ HENSZLMANN 1842a, 274–276, 282–285, 291–293, 298, 299, 280.

²⁷⁰ HENSZLMANN 1842d, 243.

²⁷¹ HENSZLMANN 1842a, 274.

jellemtelen közönség elébe állítja azokat, maga mind nyelvére mind előadására nézve jellemtelenséghez szokott szinköltő”²⁷² lesz.

A francia írók közül példaként említi Eugène Scribe-nek a maga korában híres, *Egy pohár víz*²⁷³ című darabját, amelyben karaktereit „csípős elménczségből és udvaroknak cselszövényességéből szándékozá alkotni”, ami Henszlmann szerint még nem elegendő az egyedi jellemalkotáshoz, és hasonló hibát követ el *A selyemárus* című darabjában is.²⁷⁴ Megemlíti továbbá Alexandre Dumas Monaldeschiját, amely karakter túlságosan egyoldalú.²⁷⁵ A francia szerzők közül elismerően nyilatkozik Victor Hugóról, aki törekszik „alakjait több oldalról jellemezni és előadni”, és elsőként látta meg, hogy a drámaírásban új eszközökre van szükség, azonban „a’ színpadot vérpaddá tette”, s noha a francia közönség jelenleg nyitott darabjaira, hamar meg fogják unni.²⁷⁶ A francia vígjátékok, főként Molière jellemeit elismerően méltatja Henszlmann, de „a’ minden oldalról szabályozott társasélet Franciaországban a’ víg és komikus jellemek’ kifejlődésére is kevesebb alkalmat nyújt”.²⁷⁷

Henszlmann sérelmezi, hogy kora honi dramaturgiájára és a színházi életre a franciák és a francia drámák vannak hatással, amelyért a társadalmat hibáztatja. A közönség magát a művészetet és a színházat is csupán a munka utáni esti szórakozásnak tekinti, és nincs meg benne a gondolkodásra való hajlam. Így tehát a francia darabok felszínessége azért tud a hazai színházakban teret nyerni, és a francia szinköltészet azért képes hatni a magyarra, mert azokon nem kell elmélkedni, és kielégítik a közönség politizálásra való hajlamát. Ezenkívül „a’ francia dráma’ hatását Magyarországon elősegítik [...] azon körülmény, mikép irodalmunk’ szegény voltában valódi nemzeti színészetet nem ölthetünk pánczélkint magunkra”.²⁷⁸ A hazai közönség esztétikai képzetlensége és igénytelensége mellett tehát Henszlmann annak tulajdonítja a francia dráma meghatározó jelenlétét színházi életünkben, hogy irodalmunk sajátosan nemzeti jellege még nem eléggé erős ahhoz, hogy ettől a hatástól megóvja magát. Ezért is tartja károsnak a francia hatást, mert késlelteti a „jellemzetes irodalmunk” kialakulását. Véleménye szerint egyrészt nem más nemzetek művészetét kellene másolnunk, hanem saját történelmi tapasztalatainkra támaszkodva kialakítanunk a saját nemzeti

²⁷² HENSZLMANN 1842a, 283.

²⁷³ SCRIBE 1842.

²⁷⁴ HENSZLMANN 1842a, 283.

²⁷⁵ HENSZLMANN 1842a, 283.

²⁷⁶ HENSZLMANN 1842a, 283–284.

²⁷⁷ HENSZLMANN 1842a, 291.

²⁷⁸ HENSZLMANN 1842d, 243.

művészetünket. Azonban, ha mégis más nemzet irodalmából szeretnénk meríteni, jobban tesszük, ha az angolokat vagy a németeket tekintjük mintának.²⁷⁹ A francia darabok káros hatással vannak a hazai közönségre, a színészekre, a műkritikára, az írókra, műfordítókra, és egész művészetünkre – írja Henszlmann –, amelynek következtében „csak ritkán érezünk vágyat a’ művek’ lényegét kikutatni, és azokba mélyebben behatni”, valamint a „nyelvünk is veszteni kezdi saját szellemét”.²⁸⁰ Színészeinknek olyan darabokat kell játszaniuk a színpadon, amelyek őket magukat is elmélkedésre sarkallják, ahogyan a műkritikusoknak is mélyebben el kell merülniük egy-egy darabban, mert a „jellemzetesnek elismerésére csak gyakorlat és tapasztalás által juthatni”.²⁸¹ Henszlmann konklúziója tehát az, hogy „a’ franczia irodalom meghonosítása nálunk csaknem a’ legkárosabb a’ legsajnosabb eredményeket szüli”,²⁸² ezért törekednünk kell arra, hogy elmélyültebb irányú darabokkal álljunk a színpadra, amely része annak, hogy nemzeti színházunkat és nemzeti drámairodalmunkat létrehozassuk.

Henszlmann drámaelméletének fő tézise, amely valamennyi elméleti írásában visszatérő gondolat: „a’ cselekvénynek a drámában a jellemekből kell kifejtetnie”.²⁸³ Erre, a *Párhuzamban* kifejtett *jellemzetesre* építi egész drámaelméleti koncepcióját, amelyet egyben az egész nemzeti művészet kialakítása alapjának tekint, és amiből levezeti a művészet és a műkritika feladatát is. A drámában azért szükséges a szereplők jellemének alapos és részletes kidolgozása, mert ebben a műfajban a költőnek a cselekményre nincs befolyása, szemben a szereplők jellemével, ugyanis a szereplők maguk a cselekvők. A drámában a cselekmény a szereplők tetteitől függ, a szereplők cselekedetét pedig a jellemük határozza meg, a cselekmény a jellemből vezethető le. Összegezve: ha a drámában a cselekmény a jellemekből alakul ki, akkor a „drámai cselekmény; az t. i. nem egyéb és nem lehet egyéb, mint az egyedi jellem erő kifejlődése, és cselekvőségének eredménye.”²⁸⁴ Henszlmann számára azért fontos a drámában a részletes jellemrajz, és azért fontos a szereplők jellemének értékelése és vizsgálata, mert ez az eszköze legfőbb célkitűzésének: a közönség, kritikusok, színészek, költők és kora egész társadalmának a gondolkodásra, „öneszmélkedésre” való ösztönzésének. Ahogyan ő megfogalmazza: „célszerűbb föladat volna-e, tulajdon eszmélkedése által a’ közönséget is eszmélkedésre

²⁷⁹ HENSZLMANN 1842a, 299.

²⁸⁰ HENSZLMANN 1842a, 292.

²⁸¹ HENSZLMANN 1842a, 299.

²⁸² HENSZLMANN 1842a, 280.

²⁸³ HENSZLMANN 1843a, 110.

²⁸⁴ HENSZLMANN 1843a, 112–113.

és fontolásra ébreszteni?”²⁸⁵ Ebben foglalható össze Henszlmann Imre drámaelméletének a motivációja és fő célkitűzése: nemzetének „öneszmélkedésre” való biztatása, mert ez az alapja annak, hogy a gondolkodás által önálló nemzetté alakuljunk, és önálló nemzeti színházat, művészetet, *jellemzetes* irodalmat alakíthassunk ki.

A fogalomhármass, ezen belül is a *jellemezetes* az alapja Henszlmann egész esztétikájának, képzőművészetben és irodalomban egyaránt. Azáltal, hogy a művész feladatát az egyénítésben és a karakter pontos kidolgozásában határozza meg, minden jel szerint, Henszlmann a hazai romantika egyik előfutárának tekinthető. Erre utal mindennekfelett a *jellemzetes* esztétikai elvárásának és kritikai szempontjának a középpontba állítása, hiszen a romantika volt az, amely nem mintakövetésben, hanem egyéniségben gondolkozott. Henszlmann antiklasszicizmusa, az abból következő elutasítása általában a klasszicista esztétikai norma- és kánonkövetésnek, azon belül pedig a francia klasszicista drámának, ugyancsak a romantika vonulatában jelöli ki a helyét. Továbbá és nem utolsósorban az, hogy a művészet célját a nemzeti jelleg keresésében és bemutatásában határozza meg, szintén a romantika gondolatvilágára vall. Élete végén írt írásában *A képzőművészetek fejlődésében* azonban már a művészi realizmus²⁸⁶ programjaként nevezi meg a művészet fő feladatát: „a realizmus, mely épen az egyéniben és a jellemzetesben gyönyörködik, az egész világ valamennyi nemzete irányában, az egyes nemzeteket egyéneknek tekintvén, a nemzeti jellemet is elébe teszi a tisztán tárgyilagos vízenyős jellemnek.”²⁸⁷

²⁸⁵ HENSZLMANN 1842d, 243.

²⁸⁶ A realizmus hazai fogalomtörténetéről a korszakban lásd: HITES 2016.

²⁸⁷ HENSZLMANN 1906, 18.

3. A praxis: a nemzeti kultúra kialakításának programja

3.1. Művészeti nevelés – nemzeti művészet

3.1.1. A polgári átalakulás kezdetei: képzőművészeti oktatás, műgyűjtemények és a művészettörténet intézményesülése

A 19. századi Magyarországon a polgári és nemzeti törekvések a művelődés terén jelentkeztek a legerősebben, ugyanis a társadalmi és gazdasági fejlődés új igényeket a kultúrával szemben. Ennek része volt az általános műveltségi szint emelése, a tudományok gyakorlati jellegű művelése, a nemzeti hagyományok közvetítése és a nemzeti-hazafias érzés felkeltése.²⁸⁸ A kulturális fejlődés megalapozásában és a műveltségi javak közvetítésében jelentős szerepe volt az oktatásnak.

Ebben az időszakban a hazai oktatásügy legfőbb jellemzője, hogy nincs egységes iskolarendszer, egységes irányítás, sem egységes tanulmányi rend. Az állam által meghatározott nevelési cél ekkor az állam, az egyház és minden felsőbbrendű hatalom iránti kötelesség ismerete, testileg egészséges, munkára képes, jó polgárok, elégedett alattvalók és hű keresztények nevelése volt.²⁸⁹ Az uralkodó fő célját a rend, és ezáltal saját hatalmának a hosszú távú biztosítása képezte. A reformkori magyarországi oktatás másik hibája – azon túl, hogy nem volt egységes és a társadalom széles köreire kiterjedő –, a szakoktatás elmaradottsága volt. Hazánk kevés gazdasági-műszaki szakiskolával rendelkezett, valamint teljesen hiányoztak az intézményes zene- és művészképző iskolák. A színészképzésnek ebben az időszakban a nyomaival sem találkozhatunk, s a képzőművészeti oktatásra, ahogyan a zeneire is, csak egy-két magántanító vállalkozott.²⁹⁰

Így tehát a 19. század elején a hazai kultúra és a polgári nemzet kialakítására való törekvés programszerűen jelentkezett, amelynek a megvalósításához szükségessé vált egy jól kiépített iskolarendszer, valamint a hozzá kapcsolódó korszerű tananyag létrehozása. A tudományban és az oktatásban megindult a szakosodás, és megszületett a kultúrát közvetítő intézmények otthona: megalapították a Magyar Tudományos Akadémiát, felépült a

²⁸⁸ BÉNYEI 1998, 29.

²⁸⁹ BÉNYEI 1998, 12.

²⁹⁰ BÉNYEI 1998, 15–16.

Nemzeti Múzeum, és különféle kulturális szakfolyóiratok indultak.²⁹¹ A képzőművészeti szakoktatás igényének erősödése szorosan összefüggött a hazai művészeti élet kibontakozásával, ám intézményes képzőművészeti oktatás hosszú ideig csak magániskolákban folyt.

A korszak második felének egyik művelődéspolitikai célkitűzése a gyűjtemények és magángyűjtemények intézményi, múzeumi közegben történő elhelyezése volt, amely magával hozta a művészettörténet intézményesülését is. A Nemzeti Múzeum megalapításának első lépését Széchenyi Ferenc gróf tette meg azzal, hogy 1802-ben egész könyvtárát, érem-, térkép-, kép- és kéziratgyűjteményét a magyar nemzet hasznára felajánlotta, és az országnak ajándékozta. A Nemzeti Múzeum új épülete 1845 végén vált beköltözhetővé, és 1847 elejéig valamennyi anyag a helyére került. Ezzel lehetőség nyílt a szakszerű elrendezés, kezelés és feltárás kialakítására, valamint arra, hogy a kutatók és a szélesebb közönség is megismerhesse és használhassa a múzeumi állományt.²⁹² Mindez hozzájárult a művészettörténet tudománnyá szerveződésének folyamatához, amelyben Henszlmann-nak kiemelkedő szerepe volt. Előtte ugyanis nem volt jelentős a művészettörténeti kutatás. Az egyes stíluskorszakokat nem tekintették zárt és befejezett szakaszoknak. A 19. században azonban már vizsgálni kezdték a párhuzamos tendenciákat: a művészet és a társadalom kölcsönhatását.²⁹³ Majd a század végére kialakult a művészettörténeti gondolkodás alapja: módosult a műkincsek megítélése, s az alkotásra már elsősorban nem a tulajdonos dekoratív vagyontárgyaként, hanem az egyetemes kultúra részeként tekintettek.²⁹⁴ Átalakult a művészettel foglalkozók társadalmi megítélése is, ezzel megnőtt a szakadék a művész és a művészettörténész között. A művészet történeti szemlélete tudományos szakterületté alakult, és önálló tudományággá szerveződött. Művészettörténeti folyóiratok alakultak, s megindult a katalogizálás, rendszerezés, az eddig nem látott tárgyak regisztrálása.²⁹⁵ 1847-ben a Pesti Hírlap hasábjain Toldy, a Magyar Tudós Társaság megbízásából felhívást fogalmazott meg a műemlékek jegyzékbe vétele céljából. Azonban a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók archeológiai szakosztálya úgy vélte, a törvényhozás hatásosabb, így 1847-ben elrendelték, hogy minden felszínre kerülő régi maradványt a Nemzeti Múzeumnak kell adni. Ez különösen fontos volt abból a szempontból, hogy az ásatások során előkerült hazai kincsek ne kerüljenek

²⁹¹ BÉNYEI 1998, 30.

²⁹² A Nemzeti Múzeum alapításáról és felépítéséről részletesen lásd: BÉNYEI 1998, 79–90.

²⁹³ ZÁDOR 1978, 7.

²⁹⁴ MAROSI 1976, 63.

²⁹⁵ MAROSI 1976, 65.

Bécsbe, valamint a törvény csökkentette a magántulajdonban való ritkaságok külföldön történő eladását is.²⁹⁶

A hazai művészi élet kialakításának programja Henszlmann életművének egyik fontos aspektusa volt. Ennek részeként jelent meg a művészeti nevelés intézményesítésének programja is, azonban sokáig nem történt jelentős lépés egy művészeti akadémia megnyitását illetően. *Párhuzamával* is a művészképzés szervezett és módszeres működését kívánta elősegíteni, valamint ahhoz a saját elképzelései szerint tervezetet adni.

3.1.2. A magyarországi rajzoktatás kezdetei

A hazai rajzoktatás tantervi kidolgozásának szükségessége először az iparos szakmát tanulók képzésében jelent meg. Az első rendeletet 1783-ban II. József adta ki, amely előírta a vasárnapi rajziskolák felállítását, és a képzést az inasok számára kötelezővé tette. A vasárnapi rajziskolákban a céhek (ács, lakatos, kőműves) mestereinek kötelessége volt inasaikat, segédeiket az ott folyó ipari tanfolyamokra járatni. A vasárnapi rajziskolákban folyó képzés olyan inasok képzését szolgálta, akik fiatal korukban nem vettek részt intézményes oktatásban, és ezt a hiányt a munkaszüneti napon pótolhatták. Ezen kívül az uralkodó kötelezővé tette a rajztanulást minden elemi iskola olyan negyedikes tanulója számára, aki műszaki pályára készült. II. József rendelete tekinthető a rajzoktatás első tantervének: rögzítette a tantárgy oktatásának célját, tartalmát, az oktatandó ábrázolási módokat, alkalmazandó oktatási módszereket. A rajztananyagot négy részre bontotta: a rajzeszközök használata, a mértani rajz, a térbeli hatású ábrázolás és a szakmától függő tárgyak ábrázolása. Ennek értelmében azokban a városokban, ahol rajziskola működött, egyetlen céhlegény sem válhatott mesterré, ha nem tudta igazolni, hogy legalább egy évig rajzoktatásban vett részt.²⁹⁷

A 18–19. század fordulóján az országgyűlés határozataiban két törekvés figyelhető meg: egyrészt az ország politikai függetlenségének, másrészt a gazdaság felemelkedésének biztosítása. Az 1836. évi országgyűlés felismerte, hogy az ipari fejlődés előfeltétele a reáltudományok és a szakműveltség fejlesztése, ezért törvényjavaslatot tett arra, hogy

²⁹⁶ BÉNYEI 1998, 99.

²⁹⁷ TÓTH 2006.

minden nagyobb városban hozzanak létre egy-egy reál- illetve ipariskolát. Továbbá a gazdaság és ipar fejlődéséhez hozzátartozott az építészeti és gépészeti mesterségek oktatása, amely a pesti műegyetemi intézet felállítását alapozta meg. Sajnálatos módon azonban I. Ferenc király ennek tervezetét nem fogadta el. Az ipar- és reáliskolák megalapításának korlátozása nagy elégedetlenséget váltott ki az elitből. Széchenyi a reáltanodák felállítását indítványozta. Kossuthal együtt felismerték, hogy a hazai ipar fellendülésének előfeltétele a reáltudományok fejlesztése, valamint a magyar ipari és kézműves termékek piacának megteremtése. Ezért szorgalmazták a szakfolyóiratok megjelenését, a szakmai könyvek, szerszám- és gépmintakönyvek kiadását, szakkiállítások és rajzkiállítások rendezését. A század végére a jelentősebb gazdasági központokban (például Pest, Buda, Kassa, Sopron) már működtek olyan iskolák, ahol biztosították a gyakorlati tárgyakhoz szükséges rajzoktatást, azonban ez a képzés még mindig nem volt művészeti szempontú.²⁹⁸

A 19. századi rajztanításnak a kézművességgel, az ipari mesterségekkel való szoros kapcsolatából adódott, hogy a rajzoktatásban elsősorban a kézügyesség fejlesztésére törekedtek. A rajziskolákban alkalmazott oktatási módszerekben²⁹⁹ még nem választották külön az objektív és a szubjektív vizuális kifejezési formák megtanítását. Az oktatásban mintarajzokat használtak, ami a vizuális közlés individuális jellegét csökkentette. Fontosnak tartották a szabadkézi rajztechnika fejlesztését, amelyet különböző geometriai formák (kúp, henger, kocka) másolásával, majd az építészeti díszítő elemek rajzolásával kívántak elérni. A tananyag középpontjában az ábrázoló geometria és az építészeti formák ábrázolása került. A tanfolyamok végén a tanulónak vizsgarajzot kellett készíteniük, melyek értékelését a rajztanítónak fel kellett terjesztenie a rajziskola főigazgatója elé. A tanítók mintalapjait pedig a bécsi Szépművészeti Akadémiához kellett továbbítani bírálásra. A magyar rajztanárok főként a német nyelvterületről származó módszereket alkalmazták saját oktatói munkájuk során.³⁰⁰

A rajztanítás meghonosításában vezető szerepet töltöttek be a hazai református kollégiumok. Sárospatakon a rajztanítás bevezetésére 1796-ban Vay József kollégiumi főgondnoksága idején került sor. Az első, rajzot is oktató tanév azonban csak 1797 szeptemberében indult el. Ez a képzés még nem művésznevelő funkcióval bírt, hanem a praktikus ismeretek elsajátítását szolgálta. A Kollégium egyik kiváló rajzoktatóját, a

²⁹⁸ TÓTH 2006.

²⁹⁹ A korabeli rajzoktatási módszerekről részletesen lásd: CSÖREGH 1991; CSÖREGH 2001, 3–6; KÁRPÁTI 1993, 22–24.

³⁰⁰ TÓTH 2006.

pályakezdő Nyíry Istvánt bízták meg elsőként a rajztanítás feladatával. A rajztanár nagy gonddal vette kézbe a rajzoktatás sorsát, és megtett mindent annak működéséért. Tevékenysége azonban nem volt könnyű, mert a tárgy alacsony presztízse miatt folyamatosan részleteznie és bizonygatnia kellett az eszközök fontosságát és árát. A tanítás módszere ekkor még a lapmintákról történő másolás volt, de szerkesztési feladatokra és egyes festészeti technikák elsajátítására is hangsúly került.³⁰¹ Mivel a rajzoktatás ekkor az ábrázolás szabályszerűségeinek a megtanítását és a mérnöki tudományok, valamint a mechanika alapjait szolgálta, a korabeli oktatási törekvéseknek fontos része volt a rajztanítás megszervezése. Ennek ellenére ezek a rajziskolák még bizonytalan jövővel és mostoha körülményekkel fogadták a tanulni vágyókat, és noha a 18. század végétől folyamatosan felmerült a képzőművészeti oktatás fontossága, döntő lépés sokáig nem történt ezen a téren.

Amikor Nyíryt megválasztották az elméleti matematika tanárává is, majd a teljes tárgykör (mathézis) tanítója lett, feladatai sokaságában lemondott a rajztanításról, és ez a tárgy sorsát teljesen lehetetlenné tette. A szakemberhiány problémáját a Kollégium úgy próbálta orvosolni, hogy a némi rajzismerettel rendelkező tehetségesebb teológus vagy jogász hallgatók közül egy-két évre úgynevezett *rajz praesest* vagy *rajztanító mestert* állítottak be. Ezek a feladatukat lelkiismeretesen ellátó fiatalemberek, noha lelkészi és jogász pályára készültek, megőrizték a művészetek iránti intenzív érdeklődésüket, melynek pozitív hozománya, hogy később az egyházi és társadalmi élet különböző területein érvényesíthették az átlagosból mindenképpen kiemelkedő esztétikai igényességüket. Ez a *rajz praesesi rendszer*, ami helyi sajátosságnak tekinthető, egészen a 19. század közepéig élt, ám csak a tárgy fennmaradására volt elegendő, a képzés szakmai alaposságát és fejlődését nem tudta biztosítani. A Kollégium idővel fokozatosan fejlődött a rajzoktatást illetően: bővült a képzés tananyaga, nagyobb gondot fordítottak az eszközhasználatra és a megfelelő rajzterem biztosítására.³⁰²

A művészi élet kialakulását illetően Debrecen kedvezőbb helyzetben volt a többi vidéki nagyvároshoz képest, mert itt volt a református főiskola. A református egyházkerület 1801-ben elrendelte a rajz kötelező oktatását az építészettel együtt, ami hozzájárult az önálló debreceni rajziskola megnyitásához, ez azonban még csak az ipari tanulók rajztanítását jelentette.³⁰³ Ekkor még egészen sokáig, legalább ötven évig igen

³⁰¹ BARÁTH 2005, 29–30.

³⁰² BARÁTH 2005, 31.

³⁰³ DUNKA 2001, 34.

kedvezőtlen körülmények között tanítottak a professzorok. A város annyira fontosnak tartotta a rajziskola sikeres működtetését, hogy nemcsak általánosságban foglalkozott az iskola ügyeivel, hanem nagy gondot fordított a gyakorlati oktatásra is. Így elrendelte, hogy azokat a mesterlegényeket, akik architektúrát nem tanulnak – vagyis rajztanulásra nem kötelezettek –, szakirány szerint rajzra kell tanítani, mint például a fazekas legényeket a kályha, cserép és edény rajzolására. Ez a szakirány szerinti oktatás volt az elindítója annak, hogy idővel a rajzórákból esztétikai szempontú képzés alakuljon ki.³⁰⁴

Az intézmény oktatói közül kiemelkedő szerepe volt Beregszászi Pálnak.³⁰⁵ Ő olyan műszakilag és rajzolásban is felkészült tanárként került az iskola élére, aki a reformkor nemzeti eszméitől áthatva – szerény lehetőségei ellenére – mindent megtett nemcsak az iskola folyamatos működésének biztosításáért, hanem a képzés színvonalának javításáért is. Az iskolába a Református Kollégium diákjai, a Kegyes Tanítórend Gimnáziumának tanulói és a város iparos céheinek inasai jártak. Az oktatás célja: a gimnázium tanulóinál az architektúra és a művészeti-rajz tanítása, az inasoknál pedig az építészet és a praktikus rajzoktatás, valamint a rajznak az ipari tevékenység keretében történő hasznosítása volt.³⁰⁶ A rajz presztízsét növelte az 1820-as rendelet, amely az alkalmazott matematika mellett bevezette az építészet tanítását is.³⁰⁷ Az építészetet a tanterv szerint a rajzoktatás keretében kellett tanítani, mellyel Beregszászi lehetőséget kapott arra, hogy a rajz alapvető elemeinek oktatásán kívül magasabb, művészi célokat is megvalósítson.

Beregszászi tevékenysége nem csak pedagógusként kiemelkedő, de kiváló mérnök és különösen jó szakkönyvíró is volt. Tanítványainak írt könyveiben szakmai ismereteket közölt a rajz eszközeiről, a különböző festékekről, és azoknak a használatáról.³⁰⁸ Újítása volt a rajzoktatásban még az, hogy szabadkézi rajzolásra kívánta tanítani diákjait. A *szabad kézzel való rajzolás tudományának kezdete*³⁰⁹ című művében leírta, hogy ő nem művészeket akar nevelni, csak fel akarja készíteni a tanulókat a szabad kézzel történő rajzolásra. Ezért a műszaki rajz segítségével és alkalmazásával elsősorban a vonalvezetésre, az arányok betartására, a távlatok helyes megszerkesztésére és a fény alapján történő árnyékolásra kívánta megtanítani tanítványait.³¹⁰ Beregszászi Pál

³⁰⁴ DUNKA 2001, 36.

³⁰⁵ A Kollégium további oktatóiról és Beregszászi Pálról lásd még: CSÓREGH 1991, 14–17.

³⁰⁶ DUNKA 2001, 37.

³⁰⁷ DUNKA 2001, 38.

³⁰⁸ DUNKA 2001, 50.

³⁰⁹ BEREKSZÁSZI 1823.

³¹⁰ DUNKA 2001, 51.

pedagógiai tevékenysége és írói munkássága jelentősen hozzájárult a Református Kollégiumban folyó rajzoktatói munkához, mely által folyamatosan kialakult a művészeti szempon্তু rajztanítás és annak bevezetése.

3.1.3. A hazai művészképzés kérdése

Magyarországon egészen a 19. század utolsó harmadáig megoldatlan maradt a művészeti oktatás kérdése. Európában a bécsi szépművészeti akadémia mellett Milánóban, Velencében, Prágában és Párizsban működött művészeti akadémia. Hazánkban a művészeti képzés megvalósításának szándéka a nemzeti oktatás ügyén belül bontakozott ki, mely egy magyarországi rendi képzőművészeti akadémia megalapítását tűzte ki célul. A 18. század közepétől kezdve sorra jelentek meg az intézet működésével és tantervével foglalkozó programok. Daniel Gran 1755-ben vázolta fel akadémia-tervét. Olasz mintákra támaszkodva, olyan képzést kívánt megvalósítani, amelyben a művészeti és a tudományos nevelés egyaránt szerepel. A terv azonban nem valósult meg. 1802-ben József nádor terjesztette oktatásügyi törvényjavaslatát a király elé, melyben azt is leírta, hogy szerinte Magyarországon nincs elegendő anyagi és szellemi erő sem egy tudományos, sem pedig egy művészeti akadémia felállítására. Az 1806-ban kiadott *II. Ratio Educationis* már megfogalmazta a művészeti oktatás szükségességét, azonban csak általánosan körvonalazta, nincs szó benne önálló képzőművészeti akadémiáról, csak egyetemen belüli képzésről.

Az 1825/27-es országgyűlésen újjáéledt a művészeti akadémia terve: a hazai művészet érdekében Pázmándy Dénes komáromi követ javasolta a Nemzeti Múzeum és a Szépművészeti Akadémia felállítását, és programjában hármas célt fogalmazott meg: a szép érzékének szélesebb körű terjesztése, a művészetek irányítása és az elméleti-gyakorlati képzés kialakítása a művészetekben. Az 1832/36-os országgyűlésen Mednyánszky Alajos elsősorban az elemi és a gimnáziumi oktatás reformjával foglalkozott, de indítványozta az ipariskolák, pontosabban egy polytechnikum létesítését. Az 1846-ban felállított Ipartanoda Mednyánszky Alajos terveit követve képzőművészeti, kereskedelmi, ipari, mezőgazdasági és természettudományi építészeti képzést biztosított.³¹¹

A II. József által elrendelt vasárnapi rajziskolák és a vidéki kollégiumokban

³¹¹ SZABÓ 1989, 133–137.

működő rajzoktatás reformján kívül, a korszakban folyamatos volt a kezdeményezés a magasabb szintű rajzképzés, pontosabban egy művészeti akadémia megnyitására is. Schauff Nepomuk János 1804-ben lépett fel egy képzőművészeti akadémia létrehozásának érdekében. Úgy gondolta, hogy először magán rajziskolákat kell működtetni, ahonnan ki lehet emelni a legtehetségesebbeket az akadémiára.³¹² Schauff szerint a legfontosabb feladat, a rajziskolák egységes irányításának a kidolgozása (mintarajziskolák felállítása³¹³), valamint az ország különböző pontjain múzeumok alapítása, hogy a társadalomnak a művészetek iránti érve kifejlődhessen, és a tehetségek kibontakozhassanak.

Schauff kezdeményezése után további kérvények és elképzelések születtek Hesz János és Ferenczy István tollából is, azonban mind sikertelenül. Ferenczy István 1826-ban programszerűen akarta összekapcsolni a szobrászatot a nemzeti művelődéssel. Célja, a nemzeti művészet megteremtése, amelynek érdekében hangoztatta, hogy a magyar szobrok anyaga is hazai (tehát a magyar bányákban feltárt márvány), nemzeti legyen. A nemzeti hagyományok és a kollektív emlékezet kialakításának érdekében 1839-ben felmerült a gondolat, hogy Ferenczyvel márványba vésetik a történelem jeles személyeit, elsőként Mátyás király alakját. A társaság egy nemzeti kultusztér létesítését tervezte, amelyben a magyar történelem legnagyobbak tartott alakjai kaptak volna helyet. A pantheon politikai-ideológiai tartalmát is meghatározták: alkalmas legyen a nemzeti öntudat és érzés felkeltésére, valamint elmélyítésére. A kezdeményezés azonban csak a vázlatig jutott el (Ferenczy gipszmintája monumentális kompozíciót sejtetett és a történelmi dicsőség, a nemzeti génius idealizált gondolatát hordozta), ugyanis klasszicizáló stílusa, a görögös viselet miatt már nem felelt meg a polgárosult nemzeti céloknak és vágyaknak, szembekerült az akkor már terjedő romantikus műltszemlélettel. Így Ferenczynek sem a nemzeti művészet és ahhoz egy magyar szobrásziskola megteremtéséről szőtt álmai, sem pedig robusztus szobortervezete nem valósult meg. Joó János 1831-ben levélben fordult Széchenyi Istvánhoz egy művésztársaság felállításának érdekében, és az elutasítást követően sem lankadt lelkesedése. 1841-ben oktatási programot adott ki *Nézetek A' Magyar Nemzet Műveltségi és Technikai Kifejlése Tárgyában* címmel, melyben tervrajzokat és költségvetést mellékelte célja elérésének érdekében.³¹⁴

Az 1830–40-es években már egyre gyakrabban látnak napvilágot a különböző folyóiratokban olyan cikkek, amelyek a hazai művészképzés megoldását sürgetik a

³¹² BÉNYEI 1998, 251.

³¹³ SZABÓ 1989, 139.

³¹⁴ SZABÓ 1989, 140.

nemzeti művészet fellendítésének érdekében. A nemzeti művészet és a művészeti képzés megoldásának ügye a nemzeti művelődési program keretén belül bontakozott ki, azonban még mindig nem elég erőteljesen ahhoz, hogy egy önálló akadémia létrejöhessen. Ebben az átmeneti, a művészeti alapú rajzoktatást kevésbé preferáló korszakban meghatározó újdonságot jelentett Henszlmann Imre munkássága és a *Párhuzam*.

3.1.4. A művészképzés gyakorlata a *Párhuzam*ban

Beöthy Zsolt *A lángelme* című dolgozatában, a *genie*-ről folytat diskurzust, összegezve a német és magyar gondolkodók nézeteit a fogalomról. Kant, Schopenhauer és Friedrich Theodor Vischer között említi meg Henszlmann *Párhuzamát*, amely „a legfontosabbak, sőt legértékesebbek egyike, melyek egyáltalában valaha megjelentek.”³¹⁵ Az értekezés jelentőségét az adja, hogy a művészetről való elmélkedést „ki akarja ragadni a spekulatív esztétika köréből annyira, hogy a széppel, a szépnek az eszméjével való foglalkozást is egészen céltalannak mondja” és a művészet feladataként, annak megismerését és népszerűsítését határozza meg.³¹⁶

Henszlmann kortársainál kritikusabban látta az akadémia ügyét. Értekezésével ő is csatlakozott az intézmény létrehozásának ügyéhez. „[T]ételelesen kifejti romantikus akadémia-ellenes nézeteit – írja róla Szabó László –, mely azonban nem a hazai művészeti oktatás ellen irányul, hanem leszámolást jelent azzal az eszmével, amely szerint az akadémia a nemzeti művészet megteremtésében és felvirágoztatásában kell, hogy szerepet játsszék.”³¹⁷ Henszlmann írásában valóban a korabeli művészeti akadémiák képzési módszere ellen érvel, bemutatja azoknak tanmenetét azzal a céllal, hogy egyben kifejtthesse saját, azokkal ellentétes nézeteit. *Párhuzamával* és akadémia-ellenes kritikájával azonban nem azt kívánja közvetíteni, hogy az akadémiának nincs szerepe a nemzeti művészet megteremtésében és felvirágoztatásában. Éppen ellenkezőleg: a művészképzés korabeli külföldi gyakorlatát kívánja megújítani, és ehhez egy hazai művészeti akadémiát létrehozni a nemzeti művészet és műkritika kialakításának érdekében.

A *Párhuzam* Negyedik fejezetében értekezik a művészeti akadémiákról, és stílusa nem egyszer meglehetősen cinikus. A művészeti képzés az akadémiai szabályok

³¹⁵ BEÖTHY 1923, 131.

³¹⁶ BEÖTHY 1923, 132.

³¹⁷ SZABÓ 1989, 142.

megtanulásával kezdődik, amikor a tanulók még csak a vonalak húzását és a növényi részek, az erek másolását gyakorolják. Henszlmann szerint ez a módszer azért káros, mert már a kezdetekben leszoktatja a tanulókat arról, hogy a rendszert egységében és globálisan lássák, csupán a részletekben tudnak majd gondolkodni. Sárvári Pál, aki német és holland egyetemeken tanult, rajztankönyvének első fejezetében³¹⁸ első lépésként a vonalak és síkformák másolásának elsajátításáról ír, valamint „[a]z emberi fejet a részletek (szem, orr, száj, fül) rajzoltatásával kezdte, és az egész alak rajzolását is megelőzte külön a kéz, a kar és láb.”³¹⁹ Eszerint tehát Henszlmann-nak az egészben, a rész és az egész egységet alkotó rendszerében való gondolkodásmódja újító a korban.

Az akadémiai kánonokról való nyilatkozata ugyancsak újszerű a maga korában. Az akadémiai képzés első szakaszában történik meg a kánonok rögzítésének a folyamata, amelyet károsnak tart a művészetben, ugyanis „[a’] szabály, a’ kánon csak tunya képzelőtehetség segelmére kigondoltatva, a’ kezdőt a’ természettől minden művészet leggazdagabb kútfejétől elvonja”.³²⁰ Ezenkívül azzal, hogy a tanulókat a képzésnek már a kezdeti szakaszában az akadémiai kánonokra nevelik, gátolják kezügyességük kifejlődését, mely összefüggésben van a fantázia kialakulásával, amely így korlátozódik.

Az akadémiai tanfolyamokon a második lépés az antik szobrok másolásának a gyakorlata volt. A tanulók pályájuk kezdetén antik mellszobrokat és portrékat másoltak, hogy megtanulják a helyes arányokat. Ez a módszertan jellemezte a korabeli hazai művészeti oktatást is, mely teljes egészében a mintalapok és gipszöntvények másoltatására épült. Ezek az öntvények a mintakönyvekhez hasonlóan nemzetköziek voltak (legtöbbjük Bécsből származott).³²¹ Ez azonban Henszlmann szerint ártó és értelmetlen is, mivel a kezdő művészek az antik műveket nem értik, nem is érthetik (nem tapasztalták meg ugyanis sajátjukként a görög múltat), és így nem tudják helyesen másolni és megjeleníteni őket. Érve továbbá, hogy a művésznek nagyon jártasnak kell lennie az antikvitásban ahhoz, hogy a régi istenek jellemét, kisugárzását, valódi lényét megérthesse, és ábrázolni tudja. Éppen ezért a témában még járatlan művésztanulók csak a vonalak szabályos használatát tudja megjeleníteni, a valóságot nem.³²²

³¹⁸ SÁRVÁRI 1804.

³¹⁹ CSÖREGH 1991, 16.

³²⁰ HENSZLMANN 1841, 55.

³²¹ BODÓCZKY 2001, 8.

³²² HENSZLMANN 1841, 56.

A gipszöntvények rajzolása jelentette az átmenetet a növendékeknek a modell utáni rajzhoz.³²³ Erről ír Henszlmann is: az akadémikusok tanfolyamai szerint, amikor a tanuló megszerezte a kellő jártasságot a szabályok és a kánonok alkalmazásában, jöhet a következő lépés, a természet másolása a megtanult szabályok alkalmazásával. Ebben a szakaszban kerül sor a modellek rajzolására. Henszlmann ezt a módszertant is haszталannak tartja, sőt, meglehetősen cinikus ezzel a gyakorlattal szemben, mert szerinte a modellek nem értenek ahhoz, hogyan kell helyesen és szépen állni: „[m]iféle fogalma is van egy köz granatosnak Apollo vagy Laookon állásáról; hogy is tudná ő amazok indulatait arczában vagy testiben kifejezni?”³²⁴ Ráadásul egy idő után elfáradnak, s akkor már nem képesek az élő természetet és testet képviselni, ami közvetlenül hatással van a rajzolásra is.

Következőként ezeket a – Henszlmann szerint téves – alapokat elsajátítva jut el a tanuló a kompozícióalkotás tanáig. Ezt az akadémikusok történelmi képek komponálásával valósítják meg. Szerzőnk a kompozíció tanának elvét is hibásnak tartja, hiszen szerinte ez az a tudás, amit nem lehet megtanítani. Ha mégis szabályokhoz kötjük a kompozícióalkotást, azzal a fantáziát öljük ki a műalkotásból, ahogyan Henszlmann fogalmaz: „a’ compositiora oktatni valakit tiszta lehetlenség, mert a’ mű csak szellem ihletéből eredhet, a’ mű már sokkal az előtt, mielőtt a’ művész azt szóba vagy alakokba foglalhatná képzelőtehetségében el van készülve”.³²⁵

Az utolsó szempont, amelyet Henszlmann bírál, az anatómia tanítása. Ezzel kapcsolatos állításainak alapját orvosi tanulmányai képezik, amely meg is mutatkozik írásában és érvrendszerében. Szerinte semmi szükség a képzésben anatómiát (*boncztan*) tanítani, mert a halott testek és izmok ábrázolása nincs összefüggésben az eleven élő testtel és izomzattal: „[t]udva van mindenki előtt ki valaha bonczolt, hogy az izmok egészen más idomokat vesznek föl, ha magok magoktól, azaz belső élet erejökben mozdulnak”.³²⁶ Így tehát nincs szükség az anatómiára, mert „csak elevenen lehet életet tanulni”.³²⁷ Ez erős visszautalás Henszlmann-nak a *Párhuzamban* kifejtett fogalmi hármasának egyikére, a *művészeti eleven* fogalmára, ami az élő természet tanulmányozását és ábrázolását jelenti.

Henszlmann tehát részletesen leírja az akadémiai oktatás metódusát és rendszerét, és minden egyes szakasznál hozzáfűzi saját véleményét, mely következetesen ellentmond az akadémiai művészképzésnek. Megállapítja, hogy az akadémiai nevelés nincs jó hatással

³²³ BODÓCZKY 2001, 9.

³²⁴ HENSZLMANN 1841, 58.

³²⁵ HENSZLMANN 1841, 60.

³²⁶ HENSZLMANN 1841, 61.

³²⁷ HENSZLMANN 1841, 62.

a kezdő művészekre, „hogyan azokban sem művészeti gyakorlat sem pedig szellemi műveltség nem igen képes kifejlődni”.³²⁸ Gondolatai nem maradtak hatástalanul. Erre utal, hogy az 1841-es *Párhuzam* után, 1846-ban Marastoni Jakab kezdeményezésére megnyitotta kapuit egy festőiskola. Marastoni 1845-ben indítványozta a velencei akadémia mintájára készült tervezetét, azonban a várt támogatás elmaradt. A kezdeti sikerek után, a pénzhiány miatt a festőakadémia iparos tanulók rajzoktatásával bővült. Ugyanis Marastoni oktatói módszere az akadémiai másolás volt, ezért az ötvenes években egyre erősebb támadások érték konzervatív oktatási módszerei miatt. A pénzhiány, a csökkenő látogatottság valamint Marastoni megromlott egészsége következtében az iskola 1860-ban bezárt.³²⁹

Henszlmann programjában az akadémiai művészeti nevelésnek fontos szerepe van a nemzeti művészet megteremtésében. Célja a korábbi akadémia-tervet készítőkhöz képest összetettebb, ugyanis a művészképzés és ezáltal a nemzeti művészet megteremtésén túl, a műértők, a közönség és a kritikusok műítéletét is fejleszteni szeretné. A *Párhuzamban* meghirdetett gyakorlati alapelvek kifejtését ugyanis a *Második fejezetben* az alábbi tézissel kezdi: „korunkban az úgy nevezett mivelte közönség a művészeti ítélettel nem bír”.³³⁰ Megállapítja, hogy az emberek többsége nem ért a műkritikához, és ennek alapvető oka a természet rossz szisztéma szerinti megfigyelése, és a műalkotások témájának idegensége. Henszlmann szerint vissza kell térni az egyetlen egyszerű és nemzeti irányhoz, és akkor a hazai közönség is érteni fogja a művészetet, melynek következtében könnyebb lesz népszerűsíteni azt.³³¹

Ennek első lépése a művészeti nevelés gyakorlatának a kialakítása, az akadémiai nevelés megújítása, amelyhez a német céhes ipar működését, a mesterek és tanoncok viszonyát, és a tanulók művészi-tanulói folyamatát hozza fel példaként. A német kézművesség tanulói kezdetben csak a legkönnyebb munkát végzik el, amellyel a legkevesebbet árthatnak. Ez azért jó, mert pontosan azokat a gyakorlatokat sajátítják el, amelyek a legfontosabbak, és a felhasznált anyagokat és az eszközöket is minden oldalról megismerhetik.³³² Henszlmann állításait igazolandó levezeti külön-külön az egyes művészeti ágak régi tanulói folyamatát. Régen a tanulók nem vonalak, minták másolásával és különböző szabályok, kánonok alkalmazásának elsajátításával váltak művészekké, mint

³²⁸ HENSZLMANN 1841, 64.

³²⁹ SZABÓ 1989, 142.

³³⁰ HENSZLMANN 1841, 41.

³³¹ HENSZLMANN 1841, 47–48.

³³² HENSZLMANN 1841, 49.

ahogyan az akadémikusok teszik, tehát nem utánoztak. „[A’] tanuló régente mestere által közvetlenül a’ természet megvizsgálására és munkáiban használásra figyelmeztettet”.³³³ A *Párhuzam* írója szerint a német kézművesipar képzési mintája szerint kellene kialakítani a hazai művészeti oktatást.

A művészeti nevelés részeként Henszlmann ír az utánzás és másolás káráról. Kora művészeinek általános gyakorlata volt az utazás: más nemzetek művészetének a megismerése és másolása. Az akadémiai nevelés elve az, hogy a fiatal művészeknek hasznos lehet, ha sok idegen nemzet művészetét és elismert művészek alkotásait látják és megismerik. De Henszlmann szerint ez is hasztalan elgondolás, mert az ifjú művészek hiába látnak sok műalkotást „még mindig academiai szemüvegen nézi[k]” azt,³³⁴ ami nem segíti az előrelépést és a fejlődést. „Így tehát bizonyos, hogy a’ kezdő mind megelőző tanulmányai, mind olasz és francia művészet mostani iránya következtében, ez országokbani utazásával gyakorlatának inkább árt, semhogy azt elősegítené”.³³⁵ Az ifjú művészeknek először is a saját hazájukat és kultúrájukat kell megismerniük, és ez által kell egyéni művészetüket kialakítaniuk. Így tettek a régi mesterek is – Albrecht Dürer, Rubens és Van Dyck –, akik gyakorlatukat szülőhazájukban kezdték, először ott fejlesztették ki alkotói magatartásukat, s aztán kezdek utazgatni, más nemzetek művészetét megismerni, végül azt saját stílusuk fejlesztéséhez felhasználni. „Így tehát valamelly nemzet valósi művészettel kíván bírni, fiait csak akkor küldje el más nemzetek gyakorlatait megtanulni, mikor ezek hazájukat már ismervén annál könnyebben alkalmazhatják annak viszonyaira az idegent; mert különben művek helyett csak holt majmolásokat nyerend, mellyeknek a’ nemzeti életre semmi hatásuk nem leend”.³³⁶

Az idegen művészek és írók másolása ellen szólal fel Pulszky Ferenc is, ugyancsak a hazai művészi élet és irodalom fellendítésének érdekében. Felhívja kora költőinek figyelmét arra, hogy ne idegen mintákba és témákba kapaszkodva írják meg műveiket, mert az egyrészt korlátozza a fantáziát, másrészt a közönség sem érti, amelynek csakis a művész az oka. „Pendítené meg azon nemzeti húrokat, mellyek’ hangja minden kebelben viszhangra talál, állítaná hangokban és szavakban, színekben ’s alakokban egész életünket, adna szavat örömeinknek ’s keserveinknek, elevenítené fel gyászos ’s vidám érzelmeinket,

³³³ HENSZLMANN 1841, 52.

³³⁴ HENSZLMANN 1841, 96.

³³⁵ HENSZLMANN 1841, 105.

³³⁶ HENSZLMANN 1841, 106.

venné fel történeteinket úgy mint Shakespeare”³³⁷ – írja Pulszky, s mindezek károk okozójának ő is a művészeti nevelést tekinti, amelyen mihamarabb változtatni kell.

A művészi élet fellendítésének programjaként 1839-ben, Trefort Ágoston (csatlakozott hozzá Eötvös József és még sokan az Akadémia professzorai közül) kezdeményezésére jött létre a Műegylet. A Műegylet célja az volt, hogy rendszeresen rendezett tárlatok által, egyrészt bemutatkozási lehetőséget nyújtsanak a fiatal tehetségeknek, másrészt megteremtsék a művészeket eltartó piacot. A kiállításokon nemcsak magyar, hanem külföldi művészek is megmutathatták magukat. Mivel a vásárlóközönséget is művelni kellett, megjelent egy új irodalmi műfaj, a műkritika, amelyben kiemelkedő szerepe volt Henszlmann-nak is.³³⁸ Henszlmann programját és nézeteit a műkiállítások ügyében a *Párhuzam Ötödik fejezete* tartalmazza.

Eszerint a műegyesületeknek két célja van: a közönség esztétikai ízlését kifejleszteni és a művészek karrierjét elősegíteni. Ennek érdekében műkiállításokat kell szervezni, és a műtárgyak elrendezésének szempontjait újra kell gondolni. Henszlmann a tőle megszokott módon, tételesen rögzíti újíto javaslatát. Korának műkiállításait ugyanis hasztalannak, sőt károsnak tartja, mert a közönség nem érti azt, amit lát, és hosszú sétát kell megtennie a múzeumban, miközben elfárad, így az egész kiállítás célját és értelmét veszíti. Saját tapasztalatait összegezve sorra veszi a legnagyobb múzeumokat, és leírja azoknak hibáit azzal a céllal, hogy rögzítse a kiállítások rendezésének helyes módját. Ellenpéldaként hozza fel a párizsi Louvre-t és a drezdai királyi képtárat, melyeket rendezetlennek tart, mert „[a] németalföldi genre-kép mellett régi olasz vagy német madonnát vagy szent családot láthatni, hogy vallásos előadásról az ember tájképre vagy állatdarabra pillant [...]. Miből a’ néző legnagyobb zavarodásba jó”.³³⁹ Ezzel szemben, „a’ müncheni Pinacothecában, a’ berlini Museumban vagy a’ bécsi Belvedereben [...] az iskolák folyton szemmel tartják; mi egy időben vagy egy művészeti irányból keletkezett, az együtt terjesztetik a’ néző elébe”.³⁴⁰

Így tehát Henszlmann szerint a kiállítások anyagát a képzőművészeti stílusok és műfajok szerinti elrendezésben kell a közönség elé tárni, mert az segítheti a nézőt a megértésben, az értő befogadás elsajátításában. A kiállításoknak a hazai művészek támogatását és a közönség műízlésének kialakítását kell szolgálniuk, amely hosszútávon a nemzeti művészet kialakításának és a hazai művészet népszerűsítésének az alapja.

³³⁷ PULSZKY 1841, 467.

³³⁸ BUBRYÁK 2013, 17.

³³⁹ HENSZLMANN 1841, 68.

³⁴⁰ HENSZLMANN 1841, 68.

Henszlmann *Párhuzama* tehát két részre bontható: egy elméletismereti és egy hosszabb, gyakorlati-módszertani ismereteket és javaslatokat közlő egységre. Az elméleti alapot tartalmazó *Első fejezet* foglalja össze azt a szempontrendszert, amelyre a művészképzést alapozni szükséges. Ez a három fogalom – *jellemzetes*, *eleven* és *céllirányos* – Henszlmann gondolatmenetében cél és eszköz egyszerre. A cél: nemzeti *jellemzetes*, az eleven természet mimézisét az utánzott tárgynak megfelelő kompozícióval és anyaggal megvalósított műalkotások létrehozása. Ilyen képzőművészeti alkotásoknak művészettörténeti és -kritikai alapokra helyezett kiállítása ugyanakkor a közönség ízlését formáló és az értő befogadót nevelő eszköz is. A *jellemzetes*, *eleven* és *céllirányos* egyszersmind célja és eszköze a hazai művészeti képzés kialakításának és felépítésének is. Ehhez kapcsolódik az értekezés hosszabb, tulajdonképpen kifejtő része, amelyben Henszlmann a művészképzés gyakorlatához ad programot. Mindezt szisztematikusan úgy teszi, hogy a maga korának akadémiai művészképzési módszerét mutatja be, és részenként fűzi hozzá saját meglátásait, kritikáit és javaslatait.

A *jellemzetesnek*, *elevennek* és *céllirányosnak* a *Párhuzamban* kidolgozott, koherens fogalmi rendszere nemcsak Henszlmann művészetelméletének és művészetkritikájának képezi a bázisát. Ez a három terminus az irodalomkritikai, illetve színikritikusi tevékenységének is a pilléreit, értékítéletének a szempontrendszerét képezi.

3.2. Színikritikák – a hazai színházi élet: a Pesti Magyar Színház

3.2.1. Korabeli színház és színjáték

A 19. században a színház már úgy szerepelt a köztudatban, mint a társadalmi és kulturális művelődés eszköze, azonban funkciójának betöltését korlátozta, hogy a nemzeti színjátszás intézményes keretei hazánkban nehezen és lassan bontakoztak ki. Ekkoriban a nemzeti színház megalapításáért folytatott küzdelem az országgyűléseken állandó kérdés volt, és sikeres szakaszába akkor lépett, amikor 1832-ben megjelent Széchenyinek a *Magyar Játékszínről* című röpirata. Ez a korszak egyik legjelentősebb színházpolitikai dokumentuma, amely behatóan vizsgálja a színházügy problémáját, és javaslatot tesz a megoldásra (anyagi és szellemi erők felsorakoztatásával és rendszerezésével egyaránt). A

hosszú viták eredményeképp³⁴¹ 1837-ben felépült és megnyílt a Pesti Magyar Színház, amelyet 1840-ben újabb törvénnyel a Nemzeti Színház rangjára emeltek. 1844-ben még törvénnyel szabályozták az igazgatás módját, majd 1848-ban, a forradalom vívmányaként eltörölték a színházi cenzúrát is.

Az országgyűléseken meghatározták a színház feladatait, és csak sokadrangúnak tartották a szórakoztató funkciót. A korabeli politikai vezető réteg a színházat társadalmi hasznossága miatt preferálta. Felismerték, hogy a színház, a maga sajátos eszközeivel segítheti a nemzet előtt álló feladatok megoldását: nyelvművelés, nyelvterjesztés, nemzeti hazafias érzés felkeltése, nemzeti önismeret előmozdítása, nemzeti szellem képviselése.³⁴² A színház tehát a nemzet egyesítésének és megőrzésének reprezentálása volt, szerepe a nemzeti identitás és kultúra felmutatásában és megtartásában összegezhető. Az 1837-ben megnyílt Nemzeti Színház csatlakozott abba a programba, amelynek részeként létrejött a Nemzeti Múzeum és Könyvtár (1802, 1808), a Magyar Tudományos Akadémia (1825) vagy akár a Lánchíd (1842–1848): gyakorlati és modernizációs funkciójuk mellett, a nemzetnek és alapítóinak erejét és értékét fejezték ki méretük, tervezésük és díszítésük által. „A Pesti Magyar Színházat multifunkcionális nemzeti intézményként hozták létre – állítja Imre Zoltán –, illetve olyan politikai, kulturális, társadalmi és morális funkciókkal felruházott szemiotizált jelenségnek tekintették, amely szorosan összekapcsolódik a nemzeti identitás gondolatával és a nemzeti »túlélés« mítoszával,»³⁴³ és amelynek következtében, egy *virtuális* közösség *valódi* színházban reprezentálódott.

A Pesti Magyar Színház műsorpolitikájának meg kellett felelnie egy potenciális nemzeti színház követelményeinek. Ehhez azonban kezdetben sem elegendő tőke, sem megfelelő irodalmi repertoár, sem pedig megfelelő színházi vezetésre alkalmas igazgatás nem állt rendelkezésre.³⁴⁴ A színház fenntartásának nehézségei (színészek fizetése, a jelmezek költsége) sokáig gondot okozott, ahogyan annak meghatározása is, milyen darabokat célszerű játszani a bevétel érdekében. Az Athenaeumban, „a’ nemzeti színház’ ügyében” megjelent cikk arról ír, hogy „[a] játékot pontosan kell kezdeni, ’s a felvonás közt rövid szünetet tartani. A’ zene legyen a’ színművel a’ mennyire lehet rokon szellemű, nem mint néha most. A’ hirdetett darabot nem kell halasztgatni, mint gyakorta hajdan, hogy más rögtönztessek. A’ recitáló művészek ne akadozzanak, és beszéljenek értelmesen

³⁴¹ A színházügy politikai kérdéseiről, Széchenyi szerepéről és röpiratáról, valamint a színház megnyitásáról részletesen lásd: BÉNYEI 1998, 160–193.

³⁴² BÉNYEI 1998, 161.

³⁴³ IMRE 2007, 218–219.

³⁴⁴ KERÉNYI 1990, 281.

ne magoknak, hanem a közönségnek.”³⁴⁵ Mindezekből arra következtethetünk, hogy első színházunk igazgatása nehezen és sok problémával indult, amit meg kellett oldani. A világirodalmi repertoár bővítésére a Magyar Tudós Társaság már 1831-ben összeállította a lefordításra ajánlott drámák jegyzékét. Németről fordították Shakespeare drámáit (*Macbeth*, *Lear király*, *Othello*, *III. Richárd*, *IV. Henrik*, *Coriolanus*), valamint Molière *Tartuffe*-jét *Képmutató* címen. A Nemzeti Színház fennállásának első évtizedében tizenegy Shakespeare- és hat Schiller-darabot vett fel a repertoárjába, amely tudatos műsorpolitika volt, társadalmi, közönségformáló céllal.³⁴⁶

A színház megnyitásával megindult a színjátszásról, a színészetről és a drámáról való gondolkodás is, amely létrehozta és átformálta hazánkban is a színikritika műfaját. A 19. század első évtizedeiben a német drámaelméletek a legfontosabbak, és többnyire azok vannak a legnagyobb hatással a hazai gondolkodókra is. A magyar és német, később magyar és francia dráma- és színházelmélet között alapvető különbség van. Míg a németek elsősorban filozófiai, a franciák esztétikai indíttatásúak és tartalmúak, addig a hazai írások többnyire gyakorlati útmutatások. A különbség oka az eltérő társadalmi-szociológiai helyzet: hazánkban a 19. század elején, „a polgári átalakulás és a függetlenség kérdése, vagyis a társadalmi praxis igénye a gyakorlati válaszokat és megoldásokat követelte.”³⁴⁷ A színházi gyakorlat keltette életre az 1830-as évek közepétől a színikritikákat és a színházzal kapcsolatos vitákat. A rendszeresebb magyar színházkritika kezdetei a Kassán megjelent *Nemzeti Játékszíni Tudósítás* című laphoz köthető. A kritika első képviselői közé sorolható Garay János, aki a *Honművészen* írta kritikáit, s hamar megjelentek a színházkritikákat támadó írások is. A kritikák körüli vitákban többek között az volt a kérdés, hogy milyen darabokat (német vagy francia) kell játszani a színházban, előkerült a színi hatás és költőiség kettőssége, és az is, hogy ez a kor drámai vagy eposzi kor-e. Ezeknek a korabeli vitáknak a jelentős képviselői: Bajza József, Vahot Imre, Henszlmann Imre, később Vörösmarty Mihály.³⁴⁸

³⁴⁵ SZINÉSZI 1841, 982.

³⁴⁶ KERÉNYI 1990, 294.

³⁴⁷ KERÉNYI 1990, 238.

³⁴⁸ KERÉNYI 1990, 245–246.

3.2.2. Német, francia vagy Shakespeare? – Színikritikai irányok a 19. század első felében

Az a vita, amely a francia vagy a német és angol drámák elsőbbsége körül folyt, lényegében a nálunk lévő régebbi, már hanyatlóban lévő klasszicista és az újabb, kialakulóban lévő romantikus szemlélet nézőpontjait érvényesítette. A klasszicizmus Arisztotelész nyomán a cselekményt fontosabbnak tekintette a jellemnél, míg a romantikusok a jellemet tartották lényegesebbnek. A klasszicizmus a művektől etikai tanítást követelt, a romantika a rútnek, az erkölcstelennek a bemutatását is elismerte, és a néptől eredeztette a költészetét.³⁴⁹ Henszlmann nézetei tökéletesen megfelelnek az új irányzat, a hazai reformkor szellemi, gondolati és egyben praktikus trendjének: drámaelméletében a jellemkidolgozás a fontos, és az abból kialakult cselekmény. Esztétikájának fogalomrendszeréből kiiktatja a *szép* terminust annak definiálhatatlansága miatt, ezzel mintegy legitimálva a *rút* ábrázolásának lehetőségét, valamint a *nemzeti jellemzet* követelményeként, a művészet tárgyának a hazai példákat és témákat határozza meg. A Bajzával folytatott polémiajának visszhangja még 1847-ben is visszaköszön a hazai Shakespeare-diskurzuban. Petőfi a *III. Richárd*-ról írt kritikájában határozottan utasítja vissza Henszlmann-nak Bajzával szemben megfogalmazott vádjait, miszerint a francia drámák szorítják ki Shakespeare-t a magyar színpadról. Tamás Anna szerint a „Fiatal Magyarország romantikájának, francia modort követő irányának egyik fő forrása”, amiről Petőfi ír: „[m]agyar létemre természetesen azt szeretném, ha [Shakespeare] magyar volna; 's miután már nem magyar, lenne hát francia, de más ne, mert más nem érdemel Shakspeare-t! Hiába pletykáztok, hiába kofáskodtok a' francziák ellen; ők hibáikban is becsülendőbbek, szeretetreméltóbbak, mint akármelly más nemzet erényeiben, legkivált pedig a' német.”³⁵⁰

Magyarországon a szakmai diszkusszió Shakespeare költészetéről Henszlmann drámaelméleti és -kritikai tevékenységének aktív időszakában, az 1840-es évek elején még gyerekcipőben járt. Shakespeare műveinek megismerése a 18. században a fordítás nehézségeibe ütközött. Íróink az angol drámaíró műveit többnyire német vagy francia fordításban olvasták, és magasztaló véleményeiket is külföldi tekintélyektől vették át, nem

³⁴⁹ KERÉNYI 1990, 246.

³⁵⁰ PETŐFI 1847, 250.

pedig az önálló olvasásélmény ihlette őket.³⁵¹ Ezenkívül a Shakespeare-tiszteletet kezdetben az a viszonyulás alapozta meg, hogy „ha egyszer valamit a művelt és felvilágosodott angolok csinálnak, legyen az bármennyire meglepő dolog, akkor abban *kell lennie* valaminek, ami [...] átvételre is érdemessé teszi.”³⁵² A 19. század elején Vörösmarty kezdetben német fordításból olvasta Shakespeare szövegeit, majd idővel megszerezte az eredetit, és lefordította a *Julius Caesart* (1842) és a *Lear királyt* (1854), amellyel korszakos jelentőségre tett szert a Shakespeare-kultusz fejlődéstörténetében.³⁵³ Petőfi néhány nappal 1848. március 15. előtt adta nyomdába *Coriolanus*-fordítását, Arany az 1864-es Shakespeare-jubileumra készítette el a *Szentivánéji álmom* fordítását, és 1867-ben jelent meg nyomtatásban *Hamlet*-fordítása. Ezek az átültetések nemcsak a „klasszikus fordítótriász” költői életművének fontos állomásai, hanem a magyar irodalom történetének is.³⁵⁴ A Henszlmann korabeli irodalomkritika vallásos metaforarendszerrel jellemezte Shakespeare költészetét, és a drámaszövegek értékelése a vallásos világkép szakrális nyelvéből átvett magasztalásban bontakozott ki.³⁵⁵ Petőfi 1847-ben a *III. Richárd*-előadásáról írt kritikájában ezt írja: „Shakespeare egymaga fele a teremtésnek. Ő előtte tökéletlen volt a’ világ, ’s az Isten, midőn őt alkotá, így szóla: netek, emberek, ha eddig kételkedtetek, ezután ne kételkedjetelek létezésemben és nagyságomban!”³⁵⁶

Noha a honi kritika és a költők már érezték, és lassan értették Shakespeare művészetének nagyságát, a századközép színházba járó magyar közönsége még korántsem volt felkészülve Shakespeare drámáinak értő befogadására. Ezt sajnálattal közli Henszlmann mellett az 1840-es évek több kritikusa is. Bajza József szerint „Shakespeare nagy költő, de nem magyar költő, s így minden szava, amit írt, magyarnak sohasem fog tetszeni”.³⁵⁷ Vahot Imre a *Lear királyról* írt kritikájában megjegyzi, hogy a bécsi és pesti közönség közötti különbség a műveltségben és a drámák megértésében van: a bécsiek „a’ mű és előadás’ folyamát a’ lehető legnagyobb figyelem- és részvétellel kísérik; az egész közönség egy nagy lángoló és küzdő szív”.³⁵⁸ 1847-ben, *Ü* néven író kritikus pedig a *III. Richárd* kapcsán azt írja, hogy „Shakspeare történeti drámáit csak magas műveltségű ’s még e’ felett az angol évrájkokat ismerő közönség méltányolhatja egész érdemük szerint.

³⁵¹ DÁVIDHÁZI 1989, 80.

³⁵² DÁVIDHÁZI 1989, 85.

³⁵³ DÁVIDHÁZI 1989, 138.

³⁵⁴ KÁLLAY 2007, 492, valamint a Shakespeare-drámák hazai fordításáról, és Arany fordítói tevékenységéről részletesen lásd: KÁLLAY 2007, 491–510.

³⁵⁵ DÁVIDHÁZI 1989, 141.

³⁵⁶ PETŐFI 1847, 251.

³⁵⁷ BAJZA 1981, 269.

³⁵⁸ VACHOT 1842a, 240.

Ne csodálkozzunk tehát, hogy a páholyok fele része üresen maradt.”³⁵⁹ Dávidházi Péter megállapítása szerint, miközben az 1840-es évek magyar kritikusai azt bizonygatják, hogy a közönség még nem elég érett a költő nagyságának megértéséhez, egyes rétegeiben azonban már megjelenik bizonyos kultúrsznobizmus.³⁶⁰

Bécsy Tamás szerint a Shakespeare-előadások legnagyobb ellentmondása: „korszerűsített szöveg és modernnek nevezhető színészi játék áll az egyik oldalon, egy korábbi konvenciórendszerből maradt szcenikai adottság és gyalgó rendezési lehetőség a másikon.”³⁶¹ Az a jótékony hatás, amit a Magyar Tudós Társaság az 1830-as években, Henszlmann Imre az 1840-es években Shakespeare-től a magyar drámairodalom fejlesztésének érdekében várt, más formában jelentkezett, mint ahogy azt elméletben gondolták. Alapvető műfaji sajátosságokban hozott változást: a szereplők számának növelése, laza szerkezet, egymás után illesztett jelentek, különböző színjátékelemek keverése.³⁶²

3.2.2.1. Az 1840-es évek színikritikai írásai

Bajza József 1838. évi, a Magyar Játékszíni Krónikában megjelent Shakespeare-kritikáinak középpontjában a színészi játék értékelése és a közönség Shakespeare iránti érzékenységre nevelésének programja áll. Utóbbi talán a legfontosabb célkitűzése Bajza kritikusi tevékenységének, aki elismeri, hogy hazánkban szükséges lenne Shakespeare műveit meghonosítani, és a színházi közönséggel megkedveltetni.³⁶³ A *Coriolán*-kritika végén megjegyzi, hogy a darabot rövidítve adták elő, ami szükséges volt a közönségre nézve, ugyanis a „[f]elületesség időszakát éljük; mély dolgokat általában nem szeretünk, s ha a mély még hosszú is, akkor éppen nem kell. Bár *Hamlet*, bár *Lear* is célszerű rövidítésekkel adatnának.”³⁶⁴ Később, a *Hamlet*-ről írt cikkében ugyancsak a színházi előadás rövidített megvalósulását méltatja, mely eszköze Shakespeare megkedveltetésének, „mert közönségünknek a hosszú előadások, ha még oly jók volnának is, nincsenek kedvére, és

³⁵⁹ Ü 1847, 250.

³⁶⁰ DÁVIDHÁZI 1989, 156.

³⁶¹ KERÉNYI 1990, 298.

³⁶² KERÉNYI 1990, 300.

³⁶³ BAJZA 2004c, 340–341 és BAJZA 2004d, 344.

³⁶⁴ BAJZA [Szebeklébi] 1842, 254.

idegenítők.”³⁶⁵ Az *Othello* és a *III. Richárd* színikritikájában pedig a közönség Shakespeare-re nevelésének módját határozza meg: a színészeknek a drámákat tökéletes felkészültséggel kell előadniuk, a fordítóknak pedig „lelkiösmeretesen meg kellene gondolniok, mit bír meg közönségünk, mit nem”.³⁶⁶ Ezenkívül fontos a fokozatosság, „a közönséget gyöngeségeinél fogva megragadni, és magasabb művészi éleletekhez szoktatni: erőszakolás, rádissputálás által semmire sem fogunk menni”, és nem érdemes a közönség műértését kritizálni, mert az az elhidegüléshez vezet.³⁶⁷ Bajza kritikusit tevékenységében a színészi játékra és a fordításra tett javaslatok a közönség nevelésének a részét képezik.

Amikor Bajza elvállalta a színház igazgatását, és ezzel párhuzamosan az Athenaeum szerkesztője is volt, ebben az időszakban a kritikákat főleg Vörösmarty és Toldy írták. Vörösmarty négy évig (1837–1841) töltötte be az Athenaeum színikritikusi tisztjét. „Színibírálaival nemcsak drámairodalmunk fejlődésére hatott, hanem a színészetre is. A helyes kiejtést, a nyelvtani szabatoságot, a magyarosb szavalást először sürgette nyomósabban, szemben azzal a modorossággal, melyet a német színészet utánzása oly divatossá tön régibb színészetünkben” – írja Gyulai a Vörösmarty-életrajzban.³⁶⁸ Vörösmarty kritikáiban leginkább gyakorlatias tanácsokat ad a színi előadások javításának érdekében. 1841-ben, az Athenaeumban V. szerzői név alatt megjelent *Hamlet*-kritikájában a dráma cselekményének leírása után a fordításról, a színészi játékról és a honi színházi körülményekről értekezik. Szállóigévé vált nyilatkozata a dráma fordításának fontosságáról és jelentőségéről: „Shakespeare’ jó fordítása a’ leggazdagabb szépliteraturának is felér legalább a felével.”³⁶⁹ A *Hamlet* fordításához ad javaslatokat, miszerint néhány helyen érdemes rövidíteni. Valamint, mivel egyes elmélyültebb jelenetet nehéz fordítani, szójátékait visszaadni, amíg ez nem sikerül, szerencsésebb kihagyni a színi előadásból is.³⁷⁰ Továbbá felhívja a színészek figyelmét arra, hogy nem elég a tehetség és a szereptudás; fontos „[a’] szerep átgondolása, otthoni kidolgozása [amely] már több valódi szorgalmat követel, ’s ebben áll a’ színésznek fő érdeme”.³⁷¹ A hazai színészek szorgalmát és elhivatottságát hiányolja Vahot Imre is, aki szerint kevés az elhivatott és alázatos a

³⁶⁵ BAJZA 2004, 343.

³⁶⁶ BAJZA [B.] 1842, 494.

³⁶⁷ BAJZA [Sz] 1843, 438.

³⁶⁸ GYULAI 1956, 369–370.

³⁶⁹ VÖRÖSMARTY 1841, 191.

³⁷⁰ VÖRÖSMARTY 1841, 191.

³⁷¹ V 1841, 192.

szakmában, s ennek is köszönhető nemzeti színi ügyünk elmaradottsága.³⁷² Vörösmarty kitér a daraboknak otthont adó honi színházi épület akusztikai adottságaira is, amelyben „nem mindenütt hallani jól”, ennek oka pedig a színpad és a színfalak rossz elrendezése. Azonban amíg ezeken nem lehet változtatni, addig is úgy kell a darabokat előadni, hogy azok a közönség számára is érthetőek legyenek, tehát „kinek kinek úgy kellvén lakni, mint a’ ház engedi”.³⁷³

Vahot Imre és Henszlmann egyidejű, a Regélő Pesti Divatlapban megjelent Shakespeare-kritikái azonosságot mutatnak abban, hogy a cselekményt mindketten csak másodlagosnak tekintik, és egyaránt elismerően írnak a drámaíró jellemkidolgozásairól. Azonban Henszlmann minden írásának a teljes terjedelmét a szereplők beszédmódja elemzésének szenteli, azzal a céllal, hogy ennek alapján jellemezze és határozza meg a karaktereket. Ezzel szemben Vahot írásának az elején rögzíti, hogy Shakespeare drámája „nincs az a’ képtelen, erőltetett cselekvényhalmaznak öszpontosíthatlanúl, szétágazó, bizarr tarka szövetével elborítva, hanem egyszerűen ’s a’ legnagyobb valószínűséggel foly a’ különféle, legeredetibb characterek’, a’ kedély’ áradásig bő forrásából”,³⁷⁴ majd figyelmét többnyire a történet leírására, végül a színészi játék, a fordítás és a közönség kritikájára fordítja.³⁷⁵ A *Lear király*-ról írt cikkében magasztalja Shakespeare tragikai zsenialitását, hogy magát Leart képes annyira emberivé rajzolni, szenvedését és bukását olyan érzékletesen leírni, hogy az emberben a legmélyebb szánakozó részvétet gerjeszti. „Lear egy személyben többet szenved mint Prometheus és Laokoon; [...] Learban az egész emberiség’ gyarlósága, ’s ebből eredő szenvedéseinek szörnyetege nagyszerűen öszpontosúl.”³⁷⁶ Vahot is osztja Henszlmann nézetét a francia darabokkal kapcsolatban, s megjegyzi, hogy karaktereik „mind üres, szív- és lélek nélküli, egyforma fabábok, kik magokon valódiilag sem isten, sem ember, sem az ördög’ képét nem viselik, kiknek gondolatai vizenyősek, álmosak, érzelmei, szenvedélyei, erkölcsi vagy gyehennai tűzkint égetők, vagy siberiai hidegkint fagylakók.”³⁷⁷

Petőfinek az Életképekben, 1847-ben megjelent *III. Richárd*-kritikája tulajdonképpen egy Shakespeare-magasztalás, „ellentétekre építő, a romantika túlzásait a realista stílusba ágyazó, valóságot érzékeltető-kifejező, egyetlen lángolás hozza az olvasó

³⁷² „Hiszen ha a’ legtöbb vándorszínész igazán szeretné honát és a’ színművészetet, érezve haszontalan kontárságát, egy két hónapnyi vagy évi próba után, lelépne a’ színpadról, ’s nem kinozná nézőit és a’ Musákat.” VACHOT 1841, 918.

³⁷³ VÖRÖSMARTY 1841, 192.

³⁷⁴ VACHOT 1842b, 1053.

³⁷⁵ VACHOT 1842b, 1065–1067.

³⁷⁶ VACHOT 1842a, 237.

³⁷⁷ VACHOT 1842a, 239.

tudtára, mit is jelent az emberiség számára Shakespeare”³⁷⁸ – írja Tamás Anna. A tárgyalt évtized kritikusaitól eltérően ő valódi kritikát is megfogalmaz az angol drámaíróval szemben, és egységében értékeli az egész életművet: „III. Richárd egészben véve nem tartozik Shakspeare legjelesebb művei közé, a’ többihez képest száraz és egyoldalú [...] a történet nem oly érdekes, mint például Romeo és Juliában, ’s nincsenek benne szenvedélyek, mint Othelloban vagy Learben; de tekintve a’ jellemfestést, e’ mű a’ legbámulatosbak egyike”.³⁷⁹ Petőfi elemzése már előremutat abban a tekintetben, hogy nem a dráma cselekményét ismerteti, hanem a költői megvalósítást méltatja, amelynek egyik szempontja a jellemábrázolás. Ezenkívül a színikritikák valódi funkciója a színészi alakítás értékelése, azonban mivel a műfaj ekkoriban kezdett el kialakulni, ez csak kevés írásban jelent meg. Petőfi figyelme is elsőként a költői teljesítményre fókuszál, de utána megemlíti a színészi játékot is: Egressyt méltónak tartja az író által megformált jellem gazdagságához és bonyolultságához.³⁸⁰

Az 1840-es évek drámakritikai gondolkodását a színház és az abban játszott, játszani kívánt darabok határozták meg. A korszak gondolkodói törekedtek a Shakespeare-drámák feldolgozására, fordítására, és a külföldi, bécsi és londoni színházak mintájára szerették volna népszerűsíteni azokat a hazai színházi közönség körében. Ennek az időszaknak a Shakespeare-kritikái legfőképp ezt a problémát járták körül. Így a cikkekben a szerzők leírták a darabok történetét, szakmai javaslatokat adtak a fordításhoz, és a színészeket ellátták tanácsokkal. Mindezt azzal a céllal, hogy Shakespeare drámáit megszeretessék a közönséggel. Bajza József színházigazgatóként és az Athenaeum szerkesztőjeként jól látta a Shakespeare-drámák korabeli helyzetét: „országos színházunk oly rossz állapotban van, min nem segíthet, nem változtathat semmi kritika [...] ezen csak országosan lehet segíteni, csak országosan eszközölhető, hogy intézkedések történjenek a művészet érdekében”.³⁸¹ Így az Athenaeum-kritikák célja rövid színi tudósításokban megkedveltetni Shakespeare-t, és ezzel együtt javítani a hazai színház helyzetén.

Az Athenaeum kritikusai nem kívántak szakmai szempontrendszer mentén értekezni a drámákról. Ezzel szemben a Regélő Pesti Divatlap és az Életképek tudatosan hirdette új kritikai programját. Az írók általában még mindig inkább az előadással és csak kevésbé foglalkoztak magával a drámával. A Regélő kritikáinak elméleti alapjait Henszlmann dolgozatai képezték, aki írásaiban a drámaszöveget értékelte, az egyénített

³⁷⁸ TAMÁS 1970, 72.

³⁷⁹ PETŐFI 1847, 251.

³⁸⁰ PETŐFI 1847, 251–252.

³⁸¹ BAJZA 1981, 267.

jellemrajz és az ebből kialakított cselekmény minőségére fókuszálva. Az Életképek külön cikkeiben foglalkozott a dráma elméleti-elvi problémáival, a színikritikák – kivételt képez Petőfi *III. Richardja* – az egyes drámák irodalmi elemzését csak egy-két mondatra szorítják.³⁸²

3.2.2.2. Az 1850-es évek ismertetései

Tíz évvel később, az Értesítő hasábjain megjelent Shakespeare-kritikák szerzői már a jellemek kidolgozásának leírására és értelmezésére koncentrálnak, a drámaíró nagyságát ehhez mérten minősítik. Henszlmann már 1842-ben megfogalmazta a drámák és a költészet feladatát: „[a'] lelki tulajdonok' ezen egymás általi módosításának előadása a' drámai költőnek legelső föladata”,³⁸³ amely tézis úgy tűnik, ebben az időben teljesedik ki. Dobsa Lajos z. álnéven írt cikkeiben Shakespeare jellemeinek a tökéletességét ecseteli, és az angol drámaíró humorát méltatja a szereplők karaktereinek példatárával.³⁸⁴ Az *Othellóról* írt tudósításban – Henszlmannhoz hasonlóan – sorra veszi a darab szereplőit, és azoknak a jellemét vizsgálja. Azonban ezt nem a beszédmódjuk elemzésével teszi, magából a drámaszövegből sem idéz – ellentétben Henszlmann-nal, aki következetesen ezt alkalmazza minden cikkében –, hanem kiemeli a karakterek fő összetevőjét, miközben elmeséli magát a történetet is. „Desdemona azon büntelen jellemek közé tartozik, kik szerfölött szívjóságuk és eszélyesség hiány miatt lakolnak, mert szerencsétlenségre oly jellemekkel jönnek összeütközésbe, melyekről épen nem sejtik, hogy egészen másfélék”³⁸⁵ – írja, majd karakterét több másik Shakespeare-darab nőalakjaival (Hermione, Julia, Portia, Imogen) veti össze.

Miközben az 1852-es Értesítő kritikái már elismerik Shakespeare kiváló jellemkidolgozását, ugyanekkor Dobsa a *IV. Henrik*ről írt kritikája elején még mindig a közönség érdektelenségén kesereg, valamint hiányolja a hazai Shakespeare-szakirodalmat: „mennyivel lehetne a közönség részvétét növelni, ha irodalmunk Shakespeare remekeivel többet foglalkoznánk.” Ahogyan teszik ezt más nemzetek gondolkodói: a németeknél Schlegel, Heine, a franciáknál pedig François Guizot, „[n]em is említjük angolban a

³⁸² Az Életképek Shakespeare-kritikáiról részletesebben lásd: TAMÁS 1970, 71–90.

³⁸³ HENSZLMANN 1842b, 78.

³⁸⁴ Z 1852a, 14.

³⁸⁵ Z 1852b, 197.

rendkívül gazdag Shakespeare–irodalmat.”³⁸⁶ Dobsa megjegyzi továbbá, hogy „[v]olt idő, mikor Henselman és Egressi Gábor műismertetései nálunk is kezdenek ez irányban hatni, s emlékszünk, hogy akkor tele színházban láttuk III. Rikárdot, Coriolánt, Hamletet és IV. Henriket. Azóta az irodalom elhallgatott, divatos ujdonságokra fordult a közönség figyelme, melyek az ízlést bizony nem művelték, sőt ronták”.³⁸⁷

Henszlmann 1843-ban, a *Figyelmeztetés Shakespeare’ harmadik Richardjára* című cikkét azzal indítja, hogy a magyar közönség láthatta már a színpadon a *Lear királyt*, az *Othellót*, a *Julius Caesart* és *A velencei kalmárt*, de a *III. Richárdot* „eddigelé nem valánk szerencsések láthatni”³⁸⁸, így Henszlmann műelemzése mintegy előkészíti ezt a darabot az első hazai előadásra. Henszlmann a darab előadásával kapcsolatban azt a félelmét írja le, miszerint a közönség „helytelen rosszallásaival” elveszi a színészek kedvét a Shakespeare művek játékatól.³⁸⁹ A későbbi, 1852-es Dobsa-cikkből az derül ki, hogy Henszlmann írása nagymértékben készítette elő a *III. Richard* sikerét, „tele színházban” adták elő a darabot.³⁹⁰ Székely József 1852-es *Athéni Timon*-kritikája elején leszögezi, hogy nem kívánja a darab cselekményét részletezni, mert „Shakespeare-nél a cselekvény analyse: a jellemzés a fő dolog.”³⁹¹ Székely az angol drámaíró költészetét a jellemek kidolgozása, és az azokból kialakult erkölcsi és drámai hatás tökéletessége miatt méltatja. Az *Athéni Timon*ban nem maga a történet lényeges, hanem annak tárgya: az embergyűlölet, mert ebből alakul ki a hős drámai jelleme, éppen úgy, mint a *III. Richard*ban. Székely szót ejt továbbá a darab fordításáról: az eredetiből sok rész kimaradt, „[n]émelly jelenetek egészen meg vannak kuszálva”, ami által megváltozott például Alkibiad jelleme, és az a viszony, ami közte és Timon közt van.³⁹² A kritika végén a színészi játékot és a színészek beszédét minősíti, melyben a jellemek hű visszaadása és átélése a szempontja.

„[A’] cselekvénynek a drámában a jellemekből kell kifejtetnie”³⁹³ – Henszlmann már 1843-ban kimondja, és erre építi drámaelméleti koncepcióját, amelyet egyben az egész nemzeti művészet kialakítása alapjának tekint, és amiből levezeti a művészet és a műkritika feladatát is. A drámában azért szükséges a szereplők jellemének alapos és részletes kidolgozása, mert ebben a műfajban a költőnek a cselekményre nincs befolyása, szemben a szereplők jellemével, ugyanis a szereplők maguk a cselekvők. A drámában a

³⁸⁶ Z 1852a, 13.

³⁸⁷ Z 1852a, 13.

³⁸⁸ HENSZLMANN 1843b, 643.

³⁸⁹ HENSZLMANN 1843b, 645.

³⁹⁰ Z 1852a, 13.

³⁹¹ SZÉKELY 1852, 202.

³⁹² SZÉKELY 1852, 204.

³⁹³ HENSZLMANN 1843a, 110.

cselekmény a szereplők tetteitől függ, a szereplők cselekedetét pedig a jellemük határozza meg, ezáltal alakítja a jellem a cselekményt. Az Életképek kritikusai már az egyéni jellemek tökéletes ábrázolását és az ebből kialakult cselekmény, tragikai hatás megvalósítását dicsérik Shakespeare költészetében. A lap célkitűzése már nem a közönségnek Shakespeare-re való nevelése, hanem olyan szakmai szempontú értekezések közlése, melyek „ezen óriásköltő” művészetét értékelik – miként tette ezt Henszlmann már a '40-es években. Ezt mutatja a *T.* álnév alatt megjelenő *Shakespeare természetfölötti jellemei* című dolgozat³⁹⁴ is, amely már nem egy konkrét dráma karaktereit és történetét írja le, hanem összességében vizsgálja Shakespeare egész költői attitűdjét, amely a jellemkidolgozás zsenialitásában összponstosul. A különböző „természetfölötti lények” bemutatására, és a drámák karaktereinek sokszínűségének alátámasztására a drámák szövegeiből hoz példákat a szerző, amely eljárást korábban csak Henszlmann alkalmazta az 1840-es évek drámakritikaiban. Henszlmann számára azért fontos a drámában a részletes jellemrajz, és azért fontos a szereplők jellemének értékelése és vizsgálata, mert ez az eszköze legfőbb célkitűzésének: a közönség, kritikusok, színészek, költők és kora egész társadalmának a gondolkodásra, „öneszmélkedésre” való ösztönzésének. Ahogyan ő megfogalmazza: „czélszerűbb föladat volna-e, tulajdon eszmélkedése által a' közönséget is eszmélkedésre és fontolásra ébresztetni?”³⁹⁵

3.2.2.3. Az 1860-as években írt kritikák

Gyulai Pál 1865-ben már nem feltétlen magasztalással és elismeréssel ír Shakespeare munkásságáról, hanem valódi kritikát is megfogalmaz az angol költővel szemben. Gyulai írása abban az időszakban jelent meg, amelyet Dávidházi Péter a Shakespeare-kultuszról szóló monográfiájában az „intézményesülés korának” nevez (kb. 1860-tól). Ez „[a] kultusz hivatalos nemzeti jóváhagyással történő *legitimációja*, ünnepélyes betagozódása a társadalom elismert alakulatai közé”.³⁹⁶ Ekkor alakult meg a Kisfaludy Társaságon belül a Shakespeare-bizottság, és megtervezték az első teljes magyar Shakespeare-kiadást. A *Téli regéről* írt kritikájában Gyulai is erre a lépésre utal, és ennek kártékony hatását emeli ki: „[m]ióta a Kisfaludy Társaság fordíttatja Shakespeare-t, s a nagy költő másod- és

³⁹⁴ T. 1852, 123–124.

³⁹⁵ HENSZLMANN 1842d, 243.

³⁹⁶ DÁVIDHÁZI 1989, 165.

harmadrangú színművei is színpadra kerülnek, némelyek egész gúnyt űznek a Shakespeare-kultuszról.”³⁹⁷ Gyulai már kevésbé elfogult Shakespeare műveivel szemben, mint az 1840-es és főként az ’50-es évek kritikusai. Kimondja, hogy az angol drámaírónak is vannak gyengébb színművei, amelyeket nem volna szabad piedesztálra emelni pusztán azért, mert Shakespeare írta őket. Ezenkívül Shakespeare-ben már nemcsak az egyéni költői nagyságot, zsenialitást látja, hanem az egész európai irodalom egy új eszményének és szakaszának a megjelenését, amelynek legfőbb képviselője az angol költő.³⁹⁸ Dolgozatában a *Téli rege* műfaji besorolását boncolgatja, véleménye szerint „se tragédia, se komédia, se bohózat, sőt tulajdonképpen rendes dráma sem, hanem mindebből valami, különböző elemek vegyülete, mely némiképp a melodráma felé hajlik.”³⁹⁹ Így tehát Gyulai számára már nem az a feladat, hogyan lehetne a magasztalt költőt a közönséggel is megszerettetni, hanem a darabok szakmai szempontú, objektív értelmezése és értékelése az irodalom normáinak megfelelően. Nem tekinti ezt a darabot Shakespeare jól sikerült művének, amit azonban elismer benne, az a jellemrajzokban rejlő lélektani mélység és drámaiság, valamint a mellékszereplők életszerű ábrázolása.⁴⁰⁰

Gyulai 1857-ben a magyar nemzeti színház ügyét a következőképpen jellemzi: „Hatvan év nehéz küzdelme közönséget teremtett. [...] Ma már bizton elmondhatjuk, hogy oly közönségünk van, melynek szükségévé kezd válni a színház.”⁴⁰¹ Az 1840-es évek kritikusainak munkája tehát erre az időszakra beért: van intézményes keretek között működő színházunk, amelybe sikerült műértő közönséget nevelni és vonzani. Az általam tárgyalt időszak Shakespeare-kritikái jól és híven tükrözik az angol drámaíró meghonosításának és hazai recepciójának fázisait: értetlen ismerkedés, mitikus magasztalás, végül mindennek a lenyugvása, és a higgadt, szakmai szempontú kritikai megközelítés. Az 1860-as években már nem Shakespeare megszerettetése és elfogadtatása a feladat, hanem a drámák fordítása és a róluk való szakmai diskurzus és szakirodalom létrehozása.

Láthattuk, hogy az 1840-es években az Athenaeum és a Regélő kritikusai még Shakespeare hazai meghonosításának ügyén gondolkodtak, és cikkeiket ennek alárendelve írták a darabokról és a színi előadásokról. Ezzel szemben Henszlmann már pontosan tudatában volt Shakespeare nagyságának, és látta hazai megismertetésének és

³⁹⁷ GYULAI 1989b, 331.

³⁹⁸ GYULAI 1989b, 333.

³⁹⁹ GYULAI 1989b, 334.

⁴⁰⁰ GYULAI 1989b, 340.

⁴⁰¹ GYULAI 1989a, 268.

elfogadtatásának a jelentőségét honi kultúránk kialakításában és formálásában. Mindezt – akkor még egyedülállóan – kizárólag szakmai, tehát dramaturgiai alapokon nyugvó kritikáival igyekezett elérni. Ezek az írások nem egyoldalúan elfogultak, magasztalóak. Központi tézise azonban ugyanaz, ami egész művészetkritikai tevékenységének minden területén: a karakterisztikus. Mivel a Henszlmann utáni kritikusok nemcsak a Henszlmann által leírtakat visszhangozzák és alkalmazzák, hanem vannak, mint például Dobsa Lajos, akik név szerint hivatkoznak is rá, úgy tűnik, Henszlmann kritikusi tevékenysége, annak a szempontrendszer és módszere – többnyire kimondatlanul ugyan, de – követőkre talált. Ezzel pedig Henszlmann nemcsak a Shakespeare-drámák hazai recepcióját készítette elő, sőt alapozta meg, hanem a hazai színházi élet előrehaladását is jelentősen segítette.

3.2.3. Henszlmann Imre kritikusi tevékenysége – a Regélőben megjelent színikritikai cikkei

Az 1840-es évek irodalomkritikusai tehát már érzékelték, és némileg értették a Shakespeare-kultusz mögötti tartalmat, mindez azonban ebben az időben még a vallási nyelvezettel kifejezésre juttatott magasztalásban és a közönségnek a tudatos befogadásra való nevelésében, annak a deklarált szándékában összpontosult. Henszlmann Imre aktív drámakritikai tevékenysége erre az időszakra tehető. Ő azonban Shakespeare teljesítményét nem mitikus jelzőkkel és a transzcendens világ nyelvi készletével magasztalja, hanem az általa felállított és következetesen alkalmazott drámapoétikai szempontrendszer alapján értékeli, a közönség és a kritika elé állított elvárásokhoz pedig mindvégig szigorúan ragaszkodik. Henszlmann Imre drámakritikáinak az alapja a *jellemzetes* fogalma, elvárása és követelménye: a Shakespeare-hősök beszédmódjának és jellemének a vizsgálata, és az ebből kialakult cselekmény értelmezése. Henszlmann-nak a Regélő Pesti Divatlapban három⁴⁰² Shakespeare-színikritikája jelent meg: *Julius Caesar biralata*,⁴⁰³ *Shakespeare' Othellója, a' nemzeti színház' közönsége, és az Athenaeum' színi*

⁴⁰² Tímár Árpád az Ars Hungarica 1990-ben Henszlmann Imre halálának 100. évfordulója alkalmából megjelent különkiadásában összegezte a drámakritikus irodalmi tevékenységét, amelyben Henszlmann-nak tulajdonítja, a Regélőben található, H. írói név alatti *A' velenczei kalmár* című kritikát (H., *A' velenczei kalmár*, RPD, 1842, 22.). TÍMÁR 1990a, 145. Ezzel szemben Korompay H. János a Regélő Pesti Divatlapról írt tanulmányában T. Erdélyi Ilonára hivatkozva ugyanezt a kritikát Erdélyi János nevéhez köti. KOROMPAY 1997, 88–89.

⁴⁰³ HENSZLMANN 1842b.

kritikája⁴⁰⁴ és *Figyelmeztetés Shakespeare' harmadik Richardjára*⁴⁰⁵ címmel. A drámakritikák közös jellemzője, hogy Henszlmann értékeli magát a drámaszöveget, majd az előadást, különösen a színészi játékot, valamint a közönséget és a honi műkritikai gyakorlatot is.

„[A'] cselekvénynek drámában a' jellemeiből kell kifejtetnie”⁴⁰⁶ – írja Henszlmann, így a Shakespeare-drámák bírálatában szisztematikusan a jellemek részletes elemzésére és kidolgozására fordítja a figyelmet, mégpedig a szereplők beszédmódjának a vizsgálatával. A *Julius Caesarról* írt bírálatában Brutus és Antonius karakterét úgy határozza meg, hogy a beszédmódjuk elemzéséből von le következtetéseket a jellemükre vonatkozóan. Eszerint például „Brutus, kit a' költő velünk mint egyenes, nyíltszívű, megedzett szilárd jellemű személyt ismertet meg beszédében, semmi izgató 's a' szenvedélyeket lázító eszközzel nem él, [...] egyenesen és egyedül az észhez szól, [...] és e' nemes lelkéből eredt tévedés Brutust legjobban jellemzi.”⁴⁰⁷ Állítását a darabból vett, Brutus szavait idéző részletekkel támasztja alá. Brutus karakterével ellentétes jellemként határozza meg Antonius figuráját, amelynek fő összetevője „az alkalomhozi simulás, és azon biztos tapintat, melly tulajdonosát minden meghatározott körülményben a' legtanácsosabbat választani 's tenni tanítja”.⁴⁰⁸ Antonius jelleméről tett megállapítását annak a nép előtt tartott beszédének az elemzésével támasztja alá. Antonius szónoklatát bátortalanul kezdi, de néhol alkalmazza az „ironia' csipős hangjá[t]”. Ilyen például Antonius kijelentése: „de Brutus derék becsületes férfiú”.⁴⁰⁹ A beszédet tovább vizsgálva Henszlmann utal a karakter tudatosan alkalmazott beszédszüneteire, amellyel „hallgatóit ép azon kételkedésben látja, mellybe őket helyezni törekedett, 's így beszédét újra kezdve már bátrabban mint az előtt léphet föl”.⁴¹⁰ Mindezt illusztrálva idézi Antonius szavait: „ha dühre, lázadásra ingerelném a' lelket bennetek, megbántanám Brutust”, ami Henszlmann szerint szintén Antoniusnak a beszéd adott szituációjához való ügyes alkalmazkodását példázza.

Ugyanezt a módszert alkalmazva, a szereplők beszédmódjának a részletes vizsgálatából felépülő jellemrajzokat mutatja meg a *III. Richardról* írt bírálatában is. Henszlmann sorra veszi az összes felvonást és azok cselekményeit, miközben

⁴⁰⁴ HENSZLMANN 1842e.

⁴⁰⁵ HENSZLMANN 1843b.

⁴⁰⁶ HENSZLMANN 1843a, 110.

⁴⁰⁷ HENSZLMANN 1842b, 146–147.

⁴⁰⁸ HENSZLMANN 1842b, 147.

⁴⁰⁹ HENSZLMANN 1842b, 148.

⁴¹⁰ HENSZLMANN 1842b, 148.

folyamatosan III. Richard karakterére koncentrál. Az angol király rendelkezik mindazon humorról, amely „a’ természettől testileg mostohán ellátott embereknél olly gyakran de kivált a’ puposokál található”,⁴¹¹ ehhez járul még személyes bátorsága és a tettetés mestersége. Richard jellemének gonosz alkotórészei: az uralkodás utáni vágya – ami Henszlmann szerint szintén a púposágából és az ebből adódó hátrányos helyzetéből adódik –, „embertelen könyörületlensége”, „elégületlensége”, amely tulajdonságok a jókkal szembeállítva (bátorság és humor) teszik érdekessé és izgalmassá a darabot, amelynek középpontjában Richard jelleme áll.⁴¹²

A dráma hősnéke humora Henszlmann szerint annál a jelenetnél mutatkozik meg leginkább, amikor a királynéról Richard a következőképpen szól: „kinek a’ királynéval van dolga, annak legtanácsosabb, hogy azt titkosan végezze el.”⁴¹³ A jelenetek további tanulmányozása, és az angol király tetteinek és megnyilvánulásainak elemzése után Henszlmann megállapítja, hogy a király jelleme a darab során folyamatosan változik: ahogyan nő a király befolyása a dráma többi szereplőjére, úgy módosul a jelleme is. Henszlmann a király hatalma kiteljesedésének jellemtorzító hatását mutatja be lépésről, lépésre: „[í]gy humora most már többször szeszélyessé válik, így személyes bátorsága önhittséggé, így jó szívé tettetése vallásbeli hypokrisissé válik.”⁴¹⁴ Richárd állhatatlan humorára példaként hozza azt a jelenetet, amikor a király Buckingham hercegétől, aki őt a trón megszerzésében leginkább segítette, a megígért jutalmat megtagadja. A király bátorságával kapcsolatos jellemváltozást azzal a tetteivel illusztrálja, amelyben attól az Erzsébettől kéri a lánya kezét magának nőül, akinek testvérét és két fiát is meggyilkoltatta. S végül, az utolsó szempont, „[h]ogy jó szívé tettetése később vallásbeli hypokrisissé fajul, annak példájául leginkább azon jelenet szolgál, amelyben Richard még mint herceg a’ londoni polgárságot, [...] két püspök között állván, és imádkozván fogadja el, és neheztel a’ polgárokra, hogy ájtatosságát, mint mondja, félbeszakasztották.”⁴¹⁵

Henszlmann műkritikai gyakorlatának a drámák és az azokban megjelenő karakterek részletes elemzésén túl, a másik aspektusa a színészi játéknak a jellemek kidolgozása közé ékelte értékelése, és az arra tett javaslatok rögzítése. A *Julius Caesar* bírálatában Brutus beszédét vizsgálva megemlíti, hogy véleménye szerint a karaktert

⁴¹¹ HENSZLMANN 1843b, 647.

⁴¹² HENSZLMANN 1843b, 647–648.

⁴¹³ HENSZLMANN 1843b, 648.

⁴¹⁴ HENSZLMANN 1843b, 685.

⁴¹⁵ HENSZLMANN 1843b, 685.

alakító színésznek e beszédet „minden kitelő nyugalommal, s’ önérzete’ világos kitüntetésével, távol minden indulattól, minden szenvedélyességtől kell előadnia.”⁴¹⁶ Majd rögtön hozzáfűzi, hogy Lendvay Márton, aki Brutust alakította, nem éppen így szavalt, de elismeri, hogy más helyeken „jó tapintattal emelte ki azon méltóságot, melly Brutus’ jellemének fő ingrediense, valamint általában e’ szerepet szokatlan szép nyugalommal adta elő.”⁴¹⁷ Ugyanebben a bírálatban, Egressy Gábor Antonius-alakítását a hős beszédmódjának elemzése közben értékeli, és megjegyzi, hogy „Egressy szenvedélyes szavalatával, mellyel a’ végrendeletet dicséré, a’ hangot elhibázta.”⁴¹⁸

Henszlmann drámakritikai szempontjainak további jellemzője, hogy írásaiban igen keményen bírálja a színházi közönséget és kora műkritikai gondolkodóit. A *III. Richard*-kritikában a közönség helytelen rosszsallásairól ír, aminek következtében kora színészei „a’ valódi remek drámák’ előadásától elkedvetlenitessenek, [...] a’ közönség’ ferde tapintatának nyilatkozása által”.⁴¹⁹ A közönség felkészültségét és a Shakespeare-darabok befogadásának kompetenciáját hiányolja az *Othellóról* írt recenzióban is, amiben leginkább a közönség és az Athenaeum kritikai gyakorlatát értékeli. A közönséggel kapcsolatban megjegyzi, hogy az Egressy főszereplésével előadott Shakespeare *Coriolanus*-át „a’ publicum, néhány benne előforduló kifejezést ’s politikára vonatkozó kitéltelt megtapsolt, a többi jelest pedig, miben Coriolán tán épen olly gazdag, [...] hidegen és egykedvűleg hagyá maga előtt eltűnni.”⁴²⁰ Ettől keményebb kritikával illeti Bajzát, az Athenaeumot, és az általuk respektált, „a’ közönség előtt üres, és redves, de megczukrozott felszínen mutatkozó” francia drámákat. Bajzáék kritikusi tevékenységének hibája, hogy az *Othelló*-ban kiválóan megírt jellemfejlődésekkel nem foglalkoznak, azokat nem értékelik, csak a szerkezetet, és azt sem olyan szempontból, hogy a drámai hatásnak megfelel-e, hanem hogy a közönség szórakoztatását kielégíti-e.⁴²¹

Henszlmann konklúziója a közönség és a honi kritikai gondolkodás hiányosságaiban és azoknak mielőbbi orvoslásában összegezhető, ami nélkülözhetetlen alapja annak, hogy korának igényes nemzeti színháza legyen. Ahogyan ő írja: „s még sem lesz nemzeti színházunk mindaddig, míg a közönség öneszmélkedésre nem szokik, míg a’ kritika egyesült erővel azt ezen öneszméletre nem ösztönzi, [...] míg képesek nem leszünk a’ csupa külsőségektől elvonva, a’ tulajdonkép lényegesbe, a’ jellemek’ kifejlődésének

⁴¹⁶ HENSZLMANN 1842b, 147.

⁴¹⁷ HENSZLMANN 1842b, 147–148.

⁴¹⁸ HENSZLMANN 1842b, 148.

⁴¹⁹ HENSZLMANN 1843b, 645–646.

⁴²⁰ HENSZLMANN 1842e, 1067–1068.

⁴²¹ HENSZLMANN 1842e, 1068.

psychologiai kényszerűségébe behatni, vagy részben némi világosabb sejtést e' részben magunkévá tenni.”⁴²²

Henszlmann drámaelméleti és kritikusi munkásságának legjavát közölte a Regelő hasábjain, amely cikkek *A' hellen tragoedia* előzményének tekinthetőek. Szemléletének jellegzetessége és jelentősége, hogy az irodalmat, tehát a drámaszöveget nem önmagában, hanem a megvalósulásában, a színházi előadások gyakorlatában látta, egyiket a másikkal értelmezve. Elméleti írásaiban kifejtett dramaturgiájának esztétikai elvárásait következetesen alkalmazta a drámaelemzésekben, illetve számon kérte azokat az előadásokon. Drámaelméletének alapja a *jellem*, amelyet a költőnek részletesen kell kidolgoznia, a színésznek igényesen kell előadnia, a műkritikának elmélyülten kell értelmeznie, és amelyből ki kell alakulnia a cselekménynek és szerkezetnek azért, hogy a közönség „öneszmélkedjen”. Mindezen elvárásoknak számára leginkább Shakespeare drámái felelnek meg, ezért ír ezekről a darabokról színkritikát. Bírálatainak kiemelt szempontja a jellemek és a jellemrajz részletes elemzése, amelyet minden esetben az adott karakter beszédmódjának vizsgálatával hoz összefüggésbe, másik aspektusa pedig, amelyet a drámák értelmezésével párhuzamosan értékel, a színészi játék és a színházi előadás, amelyekhez a színész beszédmódjára vonatkozó módszertani javaslatokat ad.

Henszlmann kritikusi attitűdjének jellemzője, amely valamennyi írásában visszaköszön, és összefüggésben van a képzőművészetekről való gondolkodásával is, a konzekvensen alkalmazott önálló szempontrendszer számonkérése. A művészet és a műalkotás megítélése számára minden esetben egy meghatározott szempontrendszer alapján történik. A (mű)kritikában nincs helye ideáknak, nincs helye a *szép*nek sem, olyan fogalmak használatát preferálja, amelyek” mind a' hallgató, mind a' beszélő előtt tiszták és világosak.”⁴²³ Az általa kialakított fogalom- és szempontrendszert pedig nagyon következetesen alkalmazza kritikáiban, a korban páratlan módon úgy, hogy több művészeti ágat összevetve, azoknak egymáshoz való viszonyát megvizsgálva vonja le következtetéseit.⁴²⁴

⁴²² HENSZLMANN 1842e, 1069.

⁴²³ HENSZLMANN 1841, 132.

⁴²⁴ *A hellen tragoedia* elején pontosan megfogalmazza a műkritika feladatát: „az egyes művészetek' egymás közti viszonyait meghatározni; mert e' viszonyokból mutathatni ki leginkább a rokonságot, mely a' külön művészetek közt létezik [...] Ily kutatás nélkül, bátran állítom, valódi eleven és gyakorlatilag hasznos műkritika nem létezik, sőt nem is létezhetik.” HENSZLMANN 1846a, 128–129.

4. Henszlmann dráma- és kritikaelméletének szintézise:

A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára

4.1. *A' hellen tragoedia* a hazai drámaelméleti és kritikátörténeti kontextusban

Az 1830-as évek az irodalomban és az írói önszemléletben mély változásokat hoztak, amelyeknek az alapja a hazai tudományos és kulturális intézményrendszer kiépülése és bővülése volt. A Magyar Tudományos Akadémia megnyitásával elkezdte tudományszervező munkáját a Magyar Tudós Társaság Bajza–Toldy–Vörösmarty híressé vált triászának vezetésével. 1836 őszén megalakult a Kisfaludy Társaság, és megfogalmazták az új korszak célkitűzését, a korszerűbb irodalmi eszmék kialakítását. A hazai kultúrában a legnagyobb előrelépést az 1837-ben megnyíló Pesti Magyar Színház jelentette,⁴²⁵ amely az első állandó színtársulat működése mellett hatással volt az irodalom feladattudatára is: az addig elmaradott drámai műfaj és a műkritika együttes működésével és fejlesztésével összekapcsolni a társadalom különböző rétegeit, valamint formálni azok esztétikai ízlését. Ehhez kapcsolódott a Műegylet létrehozása is, amely a képzőművészeti élet és művészeti stílus kialakulását segítette elő. Ez az intézményi háttér volt az alapja a század első felében meginduló új irodalmi eszméknek és az új műfaj, a dráma és vele együtt a műkritika erősödésének.⁴²⁶

A különböző eszmei irányzatok harcának időszaka ez. A műkritikai gondolkodásban 1830 után egyre gyakoribbá vált a konfrontáció, az elméletet egyre jobban áthatotta az eleven gyakorlat. Az új kritikai irányzat és írói magatartás a francia romantika hatása alatt formálódott, amely elvetette a tekintélyelvűséget, és a gondolkodás szabadságát hirdette. A történelem új szemléletű értelmezését, hogy a múlt már nemcsak a nagy ősök dicsőségének morális példatára, hanem „vezéreszmék harcának tükre”. A másik nagy eszmeáramlat a hegelianizmus volt, amely erősítette a romantikus tendenciákat azzal, hogy az egyént és a körülmények szükségszerű konfliktusait helyezte előtérbe, az indulatok megjelenítésében engedélyezte a szélsőséget és a szenvedélyességet, a külső megjelenés megformálásban a rútságot. A két eszmekör a valóság értelmezésében azonban

⁴²⁵ A színház megnyitásának előkészületeiről és a megnyitó előadásról részletesen lásd: VMÖ 1969, 363–384.

⁴²⁶ FENYŐ 1990, 15–25.

eltért. A francia romantika a társadalmi összeütközések feltárását várta el a drámai művészettől, ezzel együtt a minél érdekfeszítőbb cselekményt részesítette előnyben, szemben a hegeli nézettel, amely a konfliktusok megjelenítését az emberi személyiség önállóságának és különbözőségeinek kifejezésre juttatásával, a jellemábrázolás gazdagságával kívánta elérni. Ez a nagy ellentét, a 'jellem vagy cselekmény' kérdése vezetett a negyvenes évek hazai irodalomkritikai vitáihoz.⁴²⁷

Ezek a tollharcok a színi hatás és a drámai alkotások megítélése körül folytak. A dráma műneme Magyarországon egyrészt ekkoriban volt kialakulóban, másrészt a közönség befolyásolása és a polgári nemzeti társadalom formálása szempontjából a leghatékonyabb műfajt jelentette.⁴²⁸ A dráma műfaját propagáló program részeként a Kisfaludy Társaság több esztétikai pályázatot meghirdetett a műfajnak a hazai társadalmi életre és irodalomra való jótékony hatását kifejtő témakörökben. Ezek közül a legismertebb két nyertes pályázat Tarczy Lajosé, az 1837-ben megjelent *A dráma hatása és literaturánk drámaszegénysége*, valamint Gondol Dánielé, az 1841-ben közölt *Regény és dráma, párhuzamban*. A hazai gondolkodók a nemzeti identitástudat és a közösségi érzület erősítésére a történelmi hagyomány példaadó eseményeit és személyiségeit életre keltő történelmi tragédiát tartották a legalkalmasabbnak. A magyar színjátszás és drámaírás elfogadtatásáért vívott küzdelem az új nemzeti felfogás, a közösségteremtés, a nemzeti azonosságtudat és a magyar nyelv felvirágoztatásának érdekében történt.⁴²⁹ Ehhez kapcsolódott a színibírálat új műfaja, amelynek újdonsága az volt, hogy – ellentétben az irodalmi kritikával – ebben nagyobb szerep jutott a közönség reagálásának és a színpadi hatás megítélésének.

A' hellen tragoedia keletkezésének időszakában tehát több feladat is várt a hazai irodalmi élet képviselőire. A Pesti Magyar Színház megnyitásával el kellett dönteni, hogy milyen darabok kerüljenek a színpadra, és meg kellett határozni az új műfaj, a dráma hazai követelményrendszerét. A műfaji problémák megvitatását elsősorban drámairodalmunk elmaradottsága tette szükségessé. A kor gondolkodásában kavargva együtt éltek az európai dramaturgia hagyományos és modern tanításai.⁴³⁰ Azt kellett tehát eldönteni, hogy az Arisztotelésztől Victor Hugóig felhalmozódott nézetekből, a saját nemzeti hagyományaink és igényeink figyelembevételével mi az, amit át lehet venni és érdemes

⁴²⁷ FENYŐ 1990, 25–33.

⁴²⁸ FENYŐ 1990, 216.

⁴²⁹ BÉNYEI 2007, 174.

⁴³⁰ A magyar drámairodalmat ért hatásokról, a dramaturgiai hagyományokról és az intézményesülés körülményeiről átfogó képet mutat Nagy Imre tanulmánykötetében. NAGY 2001.

megtartani, mit kell elkerülni és elvetni. Állást kellett foglalni, hogy melyik az a stílus a dráma műfajában, amelyre íróink mintaként, a kritikusok mérceként, a színházi vezetők műsorpolitikájuk fő irányelveként tekinthetnek.⁴³¹ A hazai színpadon a klasszikus német drámairodalmat Schiller képviselte, de előadták olykor Lessing,⁴³² Goethe és Grillparzer drámáit is. A francia vígjáték-irodalomnak két típusa került át hozzánk: a „társalgási” vígjáték (comédie) és a „comédie vaudeville”, vagyis a zenés betétekkel tarkított bohózat. Ezeknek legfőképp Scribe és Molière darabjai feleltek meg. És ott voltak a Shakespeare-drámák, amelyeknek hazai színrevitele kezdetben nehézségekbe ütközött. A francia drámairodalom – és ugyanígy Shakespeare – adaptációját nehezítette, hogy német szűrőn jutott el hozzánk. Fordítóink nem az eredeti nyelven írt darabot, hanem annak német színpadi átdolgozását ültették át magyarra. A kettős fordítás-átdolgozás (és sokszor rövidítés) során a költői-művészi értékek olykor teljesen eltűntek a drámaszövegből. Ehhez kapcsolódott még a cenzor is, aki minden politikai vonatkozást vagy erkölcstelennek minősített részt törölt az előadásból.⁴³³

A Pesti Magyar Színház első igazgatója Bajza lett, s ez valamint az Athenaeum főszerkesztői tisztsége megkövetelte tőle az új irodalmi és dramaturgiai program kijelölését, amelyre végül Vörösmarty Mihály vállalkozott. Írása, az *Elméleti töredékek* (1837) az Athenaeum színikritikai rovatát volt hivatott bevezetni. A cikksorozat, címével ellentétben, nem rendszeres műfajelméletet, hanem inkább gyakorlati tanácsokat tartalmaz a dráma színszerűségének biztosítására, és annak a költészettel való összehangolására. Vörösmarty arra törekszik, hogy drámairodalmi és színházi tapasztalatait összegezve számot adjon „művészi-mesterségbeli nézeteiről”.⁴³⁴ A drámát a „magas” irodalom műfajai között tartja számon, és elismeri annak közösségformáló erejét. Éppen ezért fontosnak tartja a színi hatást, mert szerinte a színielőadásoknak nemcsak gyönyörködtető, hanem nemzeti összetartó ereje is van.⁴³⁵ Végigvezeti a drámaírás fázisait: először a drámai tárgy meghatározása, majd a drámai mese (cselekmény) tervezése következik, „amelynek úgy kell alkotva lennie, hogy az a’ cselekvőleg fellépő drámai személyek által végrehajtható”.⁴³⁶ Utolsóként jelöli meg a „kidolgozás”, azaz a karakterfestés módszerét. Ugyanis ezt tekinti a költői elme kiteljesedésének, ebben látja a drámai mű művészi értékét és alapját. „A’ részek’ ’s dolgok legbelsőbb összefüggését, a’ nem csupán külső

⁴³¹ VMÖ 1969, 299.

⁴³² Lessingről és a német színházművészetről részletesen lásd: GÁSPÁR 1995.

⁴³³ VMÖ 1969, 297.

⁴³⁴ FENYŐ 1990, 270–272.

⁴³⁵ FENYŐ 1990, 274–275.

⁴³⁶ VMÖ 1969, 17.

(jelenetekre szabott) tettek általi haladást, hanem a' sokkal érdekesebbet, a' szellemi mozgást, azon érzelmek', gondolatok' küzdését, melyekből az elhatározás, 's miből ismét a' külső tett ered; a' karakterek' egységét, 's különbözéseit, szóval a' belső fejlődést, 's végre a' drámai élet' tartalmas gazdagságát csak a' tervnek megfelelő kidolgozása adja."⁴³⁷ Ebben a tekintetben nézete nem azonos Bajzáéval, aki szerint – mint tudjuk – a cselekmény, a mese a fontos a drámában, azonban megegyezik a Henszlmannéval, noha utóbbinál más az indíték: a színi hatás a nézői „öneszmélkedés” megindítása.

Vörösmarty sokat járt színházba, nem kevés jelentős eszmecserét folytatott a hazai kulturális életet mozgató Toldyval és Bajzával, így jól ismerte a magyar színház helyzetét: a műsorgondokat, a fordítások, a rendezés és a játéktípus problémáit, drámairodalmunk állapotát, a hazai közönség magatartását, igényét és reakcióit a hazai előadásokra, valamint a színészek játékára. Gyakorlott íróként összegzi kritikai észrevételeit és praktikus tanácsait, segítve ezzel a hazai színházügy helyzetét, s egyben megalkotva az első magyar nyelvű dramaturgiai rendszert. Vörösmartynak az *Elméleti töredékek*ben megfogalmazott elvei később, a negyvenes években újra megjelennek Pulszky Ferenc Eötvös- és Petőfi-értékelésében, valamint Gyulai Pál és Erdélyi János nevezetes Petőfi-tanulmányaiban is.⁴³⁸

Ahogy Henszlmann a színpadi hatást, valamint a nézőt gondolkodásra ösztönző erőt kéri számon a drámában, úgy Gyulai Pál⁴³⁹ is a színi előadásra koncentrál, különválasztva a költői művet a színdarabtól, a szöveget az előadástól. Gyulai a dráma poétikai alkatát 1857-ben már a következőképpen fogalmazza meg: „[a] drámának hatni kell, és épen a színpadon, a hová írták; ezt annyira nem lehet tagadni, hogy a drámai forma egész elmélete ez egyszerű tényen alapszik. Innen a legszorosb egység, mely nem tűr epizódot, a sebesen fejlődő cselekvény, mely egyenesen megoldás elé siet, – mert az előadás legfeljebb csak negyedfélóráig tarthat; innen a csak nagy vonásokban kivehető jellemzés, mint a frescoképeken; mert a finom részletezés a színpadon nem tehet hatást; innen a *par excellence* cselekvő személyek küzdelme és az erős tényben mutatkozó katastropha; mert a költő csak személyei által szólhat s nincs eszköze a passiv személyt, a lassú fejlődést, a szembeötlőleg nem látható katastrophát érdekessé tenni, mint például a regényírónak.”⁴⁴⁰

Gyulai az 1840-es években még nem foglalkozott rendszeresen irodalomelméleti kérdésekkel, inkább szépírói tervei érdekelték, s csak alkalomszerűen érintett néhány

⁴³⁷ VMÖ 1969, 30.

⁴³⁸ Az *Elméleti töredékek*ről részletesen lásd: VMÖ 1969, 286–308.

⁴³⁹ Gyulai irodalomkritikai tevékenységéről részletesen lásd: KOVÁCS 1963.

⁴⁴⁰ GYULAI 1908a, 276–277.

elméleti problémát. Művészetelméletére a Regélő, illetve a Regélőben a francia romantikus drámáról valamint a színi hatásról polemizáló Henszlmann írásai hatottak. Ehhez a körhöz csatlakozott még Erdélyi János is, aki Henszlmann-nal együtt alakította ki a lap elveit: „az egyénített jellemet követelték, s a műalkotás belső világát alárendelték a jellem lelki-eszmei fejlődésének.”⁴⁴¹ Gyulai a Regélő levelezője volt, s hatottak rá a folyóiratban meghatározott kritériumok, amely összességében arra ösztönözte, hogy nagyobb figyelmet fordítson a jellemábrázolásra és az emberi lélek rajzára. Dramaturgiai és kritikai írásai az 1850-es évektől jelennek meg. Elméleti tételekbe írásos formában soha nem rendezte drámaelméleti nézeteit, hanem különböző időszakokban keletkezett, műfajilag is heterogén, kritikai jellegű írásai születtek a tragikum mibenlétéről.⁴⁴²

A Pesti Magyar Színház megnyitásával tehát felmerült az igény a nemzeti tárgyú tragédia megteremtésére, majd a század végére a tragikum mibenlétének a meghatározására is. Vitacikkek és kritikák sora igyekezett támogatni a hazai drámairodalom és színművészet kialakulását. Azonban a kritikusok által rögzített elméleti elvárások nem találkoztak a színházi gyakorlattal és a közönség igényeivel. Így az 50-es évekre már egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a magyar dráma súlyos válságban van: „Nekünk nincs tragédiánk, hiába ámítjuk magunkat”⁴⁴³ – írja Gyulai 1855-ben. Két évvel később, 1857-ben Arany János Tompa Mihályhoz írt levelében hasonlóan fakad ki: „csak nekünk nincs semmink!!” – széttéekintve a közép-kelet európai nemzetek epikus műveit felmutató anyagon.⁴⁴⁴ A nemzeti alapú irodalom megteremtésének szándéka, és a ’48–49-es forradalom katasztrófája egyaránt a tragédia iránti igény felerősödéséhez vezetett a korszak irodalmi gondolkodásában. „Mindenesetre paradox helyzet állt elő – írja Bényei Péter –: magas szintű tragédiaírás megteremtésével remélték ellensúlyozni azokat a kedvezőtlen korjelenségeket, melyek legkomolyabb irodalmi következménye éppen a tragédia műfajának ellehetetlenülése volt.”⁴⁴⁵ A 19. századi magyar tragédia hiányának tehát feltételezhető oka az, hogy hazánkban olyan időszakban igyekeztek a műfajt kialakítani és népszerűsíteni, amikor már nem lehetett a szó klasszikus értelmében tragédiát írni.⁴⁴⁶

⁴⁴¹ KOVÁCS 1963, 24.

⁴⁴² Gyulai tragikumfelfogásáról részletesen lásd: KONDOR 2002, 561–582.

⁴⁴³ GYULAI 1908a, 161.

⁴⁴⁴ Idézi: S VARGA 2007, 290.

⁴⁴⁵ BÉNYEI 2007, 198.

⁴⁴⁶ BÉNYEI 2007, 198.

4.2. *A' hellen tragoedia* a korabeli dramaturgiai konfliktusok fogalmi rendszerében

Henszlmann 1843-ban választották a Kisfaludy Társaság tagjává. A székfoglaló beszédét *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* című értekezés egy részletének felolvasása képezte,⁴⁴⁷ majd 1846-ban jelentette meg az egész szöveget teljes terjedelemben a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban.⁴⁴⁸ Dolgozata látszólagos témája és célja a hellén dráma bemutatása, azonban a komparatív módszernek köszönhetően, mely az antik és a keresztyén dráma összehasonlításában valósul meg, a tanulmány konklúziója az utóbbi teljesítményének elismerésében, illetve az antik görög fölé helyezésében összegezhető. Henszlmann hosszan és alaposan értekezik az antik művészetről, azon belül pedig a görög drámáról, és pedig úgy, hogy közben rendre összeveti azt a keresztyén drámával, azon belül is a görög tragédiaköltőket, a legnagyobbnak tartott Szophoklész a keresztyén tragikusokkal, mindenekelőtt a legnagyobbnak tekintett Shakespeare költészetével.⁴⁴⁹ Mindezt azért teszi, hogy a hellén dramaturgia hiányosságait is megmutassa, és átformálja azt a szemléletet, amely szerint mindennek a görög klasszikus művészet az alapja és a betetőzése egyszerre.

Henszlmann értekezése három fő fejezetből áll, melyeket *Bevezetés* és *Végszó* fog közre. Az első fejezet *A' hellen drámák' jellemeit* tárgyalja tizenöt alfejezetben. A második fejezet a *Cselekvény és szerkezet* kifejtése 13 alfejezetre osztva, majd a harmadik, utolsó fejezet *A' hellen dráma' kifejlődésének egyéb akadályait* taglalja 8 alfejezetre bontva. Már a munka struktúrája is mutatja Henszlmann irodalomelméleti gondolkodásmódját. A három fő fejezet tematikai felépítése – jellemek, cselekmény, egyéb korlátok –, tulajdonképpen Henszlmann drámaelméleti elvárásainak fontossági sorrendje: a drámában számára a jellemek kidolgozása a legfontosabb, mert az egyes szereplők jellemeiből fakadó tetteik

⁴⁴⁷ „Ezen dolgozatával foglalt székét 1843. az újonnan választott tag a társaságnál; de mivel felolvasásra sok volt az egész, csak rész olvastatott belőle.” MSzSz 1847, 88.

⁴⁴⁸ HENSZLMANN 1846, 125–428.

⁴⁴⁹ A hellén és keresztyén tragikusok szembeállítására Gondol Dánielnél: „A jellem sok oldalúvá alakításában, s a sokféle érzelmek egy személynél elevenítésében, a régi írók közt Homerosnál, az újabbak közt pedig Shakespearenél nagyobb mester még nem volt”. Valamint ennek kapcsán Gondol szerint a jellemkidolgozás fő összetevője, a költő zsenialitása abban rejlik, ha „a jellemeket úgy [tudja] alakítani, hogy azokon *elevenesség* és életmelegség legyen”. GONDOL 1840, 86. A művészeti *eleven* kritériuma megjelenik Henszlmann művészetelméletében is, a *Párhuzamban* megfogalmazott hármas fogalmi rendszer (*jellemezetes – eleven – czélirányos*) részeként a képzőművészeti alkotások megítélésében.

alakítják a történet cselekményét.⁴⁵⁰ A 'hellen tragoedia' csatlakozik ahhoz a korabeli dramaturgiai vitához és egyben programhoz, amely a műfaj kialakításáról, valamint az abban megjelenő elvek és minták (jellemek vagy cselekmény elsősége) meghatározásáról szól. A *Bevezetés* újító programot hirdet: „eltökélém magamat jelen előadásomban a 'hellen dramaturgia' »árnyékoldalait« is a' közönség előtt kitárni, hogy így, »minekutána a' másik fél is kihallgattatott«, a' classicusok' érdemeit, jelességeit, és hiányait az őket illető helyre annál biztosabban tehessük, és azokat se vak elfogultságában és megszokott előítéletből túl ne becsüljük, se érdemöket félre ne ismerjük.”⁴⁵¹ Ez a klasszicizálás felszámolását, azaz az antik dráma kanonikus helyzetének, megfellebbezhetetlen tekintélyének az újragondolását valósítja meg. A klasszikus görög dráma mindenekfeletti elsőbbségét kívánja árnyalni, és az új szempontok szerint kialakított új drámaelméleti nézeteit megfogalmazni. Elismeri a klasszikus görög kultúra eredményeit, a tragédia műfajának megalapozását és kibontakoztatását, azonban a műfaj kiteljesedése mind a jellemábrázolás, mind a dramaturgia, mind pedig a szellemiség tekintetében a keresztény költészetben ment végbe.⁴⁵²

4.2.1. Jellem versus cselekmény

A dráma műfaji sajátosságainak korabeli meghatározásában a legnagyobb vitát a jellem vagy a cselekmény elsőségének kérdése jelentette. A műfaji normák, a színház és az irodalmi dráma körül kialakult nézetbeli összeütközéseknek a kiéleződése és egyben lezárása volt a Henszlmann és Bajza közötti tollharc. A 'jellem vagy cselekmény' kérdéséről kirobbanó vita előtt jelent meg Gondol Dánielnek 1841-ben, a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban a *Regény és dráma, párhuzamban* című pályaműve. Gondol a drámában és a regényben is a jellemek elsőségét hirdeti, és a jellem fő mozgatórugójaként pedig a szenvedélyt jelöli meg: „[a] szenvedélyt, mondom, úgy kell tekinteni, mint a jellem egyedüli magvát; s annak minél tökéletesebb kifejtésére kell ugyan a költőnek legnagyobb erőt és figyelmet fordítania”.⁴⁵³ Fontosnak tartja a drámai karakterábrázolás gazdagságát,

⁴⁵⁰ „a' jellemet vagy is inkább a' jellemeket a' tökéletes keresztényi drámának olly alapjaként mutatni ki, mellyből egyedül fejleszthetni ki sikeresen a' cselekvényt és a' mesét szerkeszthetni” HENSZLMANN 1843a, 75–76.

⁴⁵¹ HENSZLMANN 1846, 127.

⁴⁵² HENSZLMANN 1846, 426.

⁴⁵³ GONDOL 1841, 85.

illetve komplexitását,⁴⁵⁴ amelyet a költői művészet kibontakozásának tekint, s amelynek legnagyobb mestere nála is, akárcsak Henszlmann-nál, Shakespeare, kinek e tekintetben „sem gazdagsága, sem nagyszerűsége utolérve nincsen.”⁴⁵⁵

Amikor Gondol megjelentette a *Regény és drámát*, a jellem és cselekmény elsősége körüli vita Henszlmann és Bajza között a küszöbön állt, így feltehetően már elkülöníthetővé vált a két tábor és annak képviselői. Gondol szabadkozik is írásának végén, hogy az abban megjelenő nézetek óhatatlanul összeütközésbe kerültek „Schedel, Vörösmarty és Bajza urak véleményével”, azonban úgy gondolja, hogy a különböző nézőpontok megférhetnek egymás mellett, „s egyik a másikat helyéből kinyomni nem fogja, mert egy tárgyat több oldalról lehet vizsgálni és szemlélet alá venni.”⁴⁵⁶ Ezzel szemben, amikor *A' hellen tragoedia* megjelenik, a színi hatás vitája már lecsengett (azonban az írásának folyamatában még javában zajlott), a különböző nézetek letisztultak, ahogyan Henszlmann egyéni tragikumelmélete is. *A' hellen tragoedia* a koncentrátuma mindazon téziseknek és állásfoglalásnak, amelyet a negyvenes évek elejétől kezdve a kritikus szisztematikusan képviselt és publikált kisebb cikkekben. Az értekezés tökéletesen leképezi írója gondolkodásmódját és érdeklődési körét: a különböző művészeti ágakat – képzőművészet és irodalom – együtt vizsgálja, és azokat az egymással való kapcsolatuk és összefüggésük rendszerében értelmezi.

Henszlmann egyértelműen a drámai jellemek kidolgozásának prioritása mellett teszi le a voksát. *A' hellen tragoediában* a drámai jellemekről való értekezését nagyon távolról indítja, egy vizuális kortörténettel kezd. Ennek a tételmondata: „a' hellenek' rajzoló művészei N. Sándor' koráig arcképet nem készítettek, sőt arcképet csak e' király' korában tanultak lassanként készíteni.”⁴⁵⁷ Állításának okfejtését Ennio Quirino Visconti (18. századi római archeológus, régész) elveivel indítja, aki az arcképeket aszerint definiálja és kategorizálja, hogy van-e rajtuk névalírás, és az mennyire régi.⁴⁵⁸ Henszlmann úgy gondolja, hogy a feliratok nem bizonyítják az arcképek eredetét, csupán azt, hogy régen készültek. Erre példaként hozza Homérosz és Aiszóposz portréit, amelyek csak századokkal haláluk után készültek, s ez is azt bizonyítja, hogy Nagy Sándor előtt élt híres emberekről arckép nem készült, s ami elkészült, az sem valódi arckép. Ezt az – egyébként igen hosszú – művészettörténeti kitekintést azért teszi, mert elképzelése szerint

⁴⁵⁴ „A jellem alkotásában e háromra kell leginkább ügyelni, u. m. azok sokoldalúságára, elevenségére és következetességére.” GONDOL 1841, 85.

⁴⁵⁵ GONDOL 1841, 154.

⁴⁵⁶ GONDOL 1841, 220.

⁴⁵⁷ HENSZLMANN 1846, 148.

⁴⁵⁸ HENSZLMANN 1846, 153.

a képzőművészetek sajátosságai könnyebben megérthetőek és átláthatóak, így ezek segítik majd gondolatmenetének a követését a hellén dramaturgiával kapcsolatban.

Henszlmann folytatva a képzőművészeti kitekintést, a hellén portrékészítés hiányát bizonyítandó összeveti a keresztény és az ókori művészetet, szűkebben pedig a portréművészetet.⁴⁵⁹ Henszlmann szerint Nagy Sándorról készült az első igazi portré, mely rendelkezett azokkal az egyedi sajátosságokkal, melyek a portrét és magát Nagy Sándort is jellemzik. Ezek a karakteres jegyek: hajának sajátos növése, fejidoma, szájtartása és arcképzése. Azonban Henszlmann még a Nagy Sándort ábrázoló portrék egyediségét is megkérdőjelezi, hiszen azok is olyan „typicus idomokkal” rendelkeznek, melyek az istenekre és minden más hellén arcra jellemzőek.⁴⁶⁰ Ennek az okát pedig abban látja, hogy „N. Sándor’ korában még nem vala ismeretes mi legyen tulajdonképen az arczkép”.⁴⁶¹

Henszlmann azért foglalkozik egy irodalomelméleti tanulmányban ilyen részletesen a képzőművészettel, s azon belül is éppen a portrékészítés történetével, mert ezzel kívánja bizonyítani azt, hogy a görögök nem ismerték az egyénítést, csak az általánost tudták ábrázolni: egy fogalmat, egy eszményt, ideált. A képzőművészeti analógiát a következőképpen zárja: „a’ helleneknek sem alkalmok, sem kedvök, sem elegendő erejük nem volt és nem lehetett egyediségek’ fölfogásába bocsátkozni.”⁴⁶² Ez a hosszas és részletes értekező rész, amely a képzőművészet kialakulását és a portrékészítés történetét mutatja be, képezi az alapját az egész tanulmány gondolati szerkezetének, azaz a hellén tragédia és a keresztény dráma összevetésének és bemutatásának. Ugyanis ez után következik az irodalomelméleti értekezés, amelyhez felhasználja, beleépíti az előtte felvázolt képzőművészeti kitekintésének a konklúzióit. Henszlmann ezzel nem egyszerűen alkalmazza azt a komparatív módszert, amelyet szinte valamennyi résztéma kifejtésénél és a legkülönbözőbb kontextusokban is használ, hanem az egész irodalomelméleti értekezését az összehasonlítás módszerére építi. Így válik láthatóvá, hogy Henszlmann munkájában a komparatiztika nemcsak eszköz, hanem látásmód. A vizuális művészetek történetében pedig azért koncentrálja figyelmét a portréművészetre, mert a tragédia műfajában az *egyénytés*, a karakter művészi kidolgozása jelentette számára a legfőbb mércét. Éppen ez lesz az, amelyben állítása szerint a hellén dráma nem bontakozott ki, és amelyet a Shakespeare tragédiáiban tetőpontjára jutó keresztény dráma teljesített ki. Ahogy a képzőművészetben az egyénítés legfőbb terepe a portréművészet, úgy a dráma műfajában

⁴⁵⁹ HENSZLMANN 1846, 155.

⁴⁶⁰ HENSZLMANN 1846, 161.

⁴⁶¹ HENSZLMANN 1846, 165.

⁴⁶² HENSZLMANN 1846, 186.

mindenekelőtt a jellemábrázolás, illetve a karakterek kidolgozása, annak mértéke. Ezzel magyarázható, hogy Henszlmann a *Bevezetés* alapvetései után éppen a görög tragikus triász és Shakespeare drámaköltészetének a jellemeivel, azok elemzésével folytatja értekezését az *Első fejezetben*.

Az ókori tragikus triász irodalmi tevékenységének elemző bemutatására azért van szükség, hogy meggyőzze olvasóit: a hellén tragédia mind a jellemábrázolás, mind a dramaturgia szempontjából „megrekedt,” a műfajt nem kibontakoztatta, hanem fejlődésének egy bizonyos pontján konzerválta. Az antik görög tragédia kialakulását és teljesítményét összeveti a keresztény drámával, középpontba állítva Shakespeare művészetét.

A drámai jellemekről való diskurzust tovább mélyíti szerzőnk, és az antik tragédiákban megjelenő nőalakokat vizsgálja, kezdve a különböző drámaírók nőalakjainak összevetésével, majd egyetlen nőalaknak több szerző művében történő bemutatására szűkítve a kört. Aiszkhülosz tragédiáiban négy nőalak található: Élektra, Kasszandra, Klütaimnésztra és Antigoné, s a négy nő közül Henszlmann szerint egyedül Élektra rendelkezik valami nőiességgel, a többiek nőietlenek.⁴⁶³ Szophoklész a nőket még férfiasabbnak ábrázolja, nála már Élektra karaktere is férfiasabb, mint Aiszkhülosznál.⁴⁶⁴ Henszlmann folytatja a sort Euripidész asszonyaival, akik szintén nőietlenek, hiába próbálta őket a tragédiaíró nőiesre festeni.⁴⁶⁵ Ahogyan Henszlmann végigvezeti a női karaktereket a különböző tragédiaírók munkásságában, úgy vezeti végig a gyerekek, a férfiak jellemeinek vizsgálatát a három szerző műveiben.⁴⁶⁶ Végso következtetése szerint a hellén tragikusok a nemeket nem tudták megkülönböztetni, és a legjobban az érett férfikort tudták ábrázolni, ami összefüggésben van azzal az állításával, hogy Szophoklész tevékenysége jelenti a hellén tragédia legérettebb korszakát.⁴⁶⁷ Állításához nemcsak irodalomtörténeti, hanem kultúrtörténeti magyarázatot is ad: a görög nők helyzete a társadalomban olyan elnyomott volt, hogy senki sem törődött az érzelmi életükkel, érdektelen volt, ezért ismeretük sem volt róla. Hosszas értekezésének konklúziója: az érett férfikor jellemzője a sorssal való dac, a bosszúvágy, a harag.⁴⁶⁸ Ehhez kapcsolódik még, hogy a hellének azért tudták a férfialakokat tökéletesebben ábrázolni, mert képtelenek voltak a gyöngéd érzelmek kifejezésére. Ezzel szemben a keresztény művészet

⁴⁶³ HENSZLMANN 1846, 210–211.

⁴⁶⁴ HENSZLMANN 1846, 214–215.

⁴⁶⁵ HENSZLMANN 1846, 223.

⁴⁶⁶ HENSZLMANN 1846, 223–238

⁴⁶⁷ HENSZLMANN 1846, 227.

⁴⁶⁸ HENSZLMANN 1846, 227–229.

érzelmeiben szelídebb és szenvedélyekben gazdag. Ennek oka pedig a keresztény vallás, melynek fő elve a szeretet.⁴⁶⁹ Éppen ezért a keresztény dráma cselekményeinek fő témája a szerelem: „az egész keresztény vallás fő elve a’ szeretet lévén, nem csodálkozhatunk, [...] ha Shakespeare’ drámáiban is a’ szerelmet olly roppant szerepet játszani látjuk.”⁴⁷⁰

Henszlmann tehát messziről indítja végső következtetésének fonalát a drámai jellemek kapcsán. A portrékészítés történetével kezdi értekezését, bizonyítva azt, hogy az ókori görögök sematikus mintákban gondolkodtak, az egyénítésre nem voltak képesek. Tovább szűkítve a témát a hellén drámákban a hellén nőalakokat vizsgálja, s azok nőietlenségének igazolásával amellet érvel, hogy a hellének gyöngéd érzelmek kifejezésére képtelenek voltak, majd áttér a tragédiákban megjelenő férfi karakterekre, hangsúlyozva hősies és dacos tulajdonságaikat. Mindezt összeveti a keresztény drámával, és végső következtetésként megállapítja, hogy a hellén művészet csak a bosszú és az indulatok kifejezésére volt képes, a keresztény dráma pedig mindenekfölött a szeretetet tematizálja.

A következő fejezetben tárgyalt drámai cselekmény Henszlmann drámaelméletében másodlagos. A mindaddig irányelvként működő arisztotelészi poétikával száll szembe, és azt írja: „Aristoteles a’ cselekvényt nem *fejleszteti*, hanem *összeszerkeszteni*, és az erkölcsöket (nálunk jellemeket) a’ cselekvénybe bele foglaltatni kívánja, a’ helyett, hogy a’ cselekvény a’ jellemekből fejlesztetné ki.”⁴⁷¹ Henszlmann szerint a görögöknél a cselekmény azért nem tudott kellőképpen kifejlődni, mert az antik drámák témája a mitológia, ami a téma kifejtését megkötötte. A drámaszerkezet elméleti alapjainak rögzítése után, a hellén tragédiák felépítéséről értekezik, a már megszokott módon: Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáinak jellemzésével, illetve összehasonlításával. Állítása szerint szerkezet tekintetében a hellén tragikusok nagyon egyszerűek voltak.⁴⁷² A cselekmény összetettsége szempontjából azonban kiemeli Euripidész *Hekabéját*: nála ugyanis a fő szál, a fő tárgy (Hecuba szenvedése) mellett már megjelenik egy másik cselekmény (Hecuba Polymestoron elkövetett bosszúja) is. Henszlmann ebben a kettős cselekményszerkezetben is talál kifogásolni valót, melyet August Wilhelm Schlegel álláspontjával támaszt alá.⁴⁷³ Ezzel szemben a keresztény

⁴⁶⁹ HENSZLMANN 1846, 242–243.

⁴⁷⁰ HENSZLMANN 1846, 243.

⁴⁷¹ HENSZLMANN 1846, 283.

⁴⁷² HENSZLMANN 1846, 335–348.

⁴⁷³ HENSZLMANN 1846, 348. Idézi Henszlmann: „A’ két cselekvénynek, Polyxena’ (Hecuba’ lánya) feláldoztatásának és a’ Polymestoron elkövetett bosszúnak, semmi közös pontja nincs, kivéve azt, hogy mindkettő Hecubára vonatkozik.”

drámaírók tökéletesen tudtak „két különböző, sőt egymástól igen távol eső korban történeteket életműileg összeszőni”,⁴⁷⁴ s ezt a legjobban Shakespeare-nél láthatjuk, aki a *Velencei kalmárban* két különböző cselekményt olyan szépen kapcsol egymáshoz, hogy azokat sem elválasztani, sem pedig külön tekinteni és értékelni nem lehet.⁴⁷⁵

Henszlmann drámaszerkezeti értékelésének tehát egyik fő szempontja a cselekmény összetettsége, vagyis hogy egy darab több szálon fusson, de azok a szálak összefüggésben legyenek egymással, és ne legyenek felcserélhetőek vagy külön értelmezhetőek. Elveti az egyszerűség elvét, és a keresztény drámában épp a sokszínűséget, az egyediséget dicséri. Konklúzióként összegzi az antik és keresztény költészet közti legfőbb különbségeket: „[a]z antik művészet sokkal egyszerűbb, mint a’ keresztyéni, amaz a’ nem hasonlókat egymástól megkülönbözteti, ez a’ legkülönbözőbbeket is egymással vegyíti, amaz érzékibb és anyagibb, ez phantasticaibb és szellemibb, amaz az általánosságot, ez az egyediséget szereti inkább, amaz egyszerűsége miatt érthetőbb, ez változatossága miatt több eszmélkedő szellemi öncselekvőséget kíván megértésre, amaz szabályoknak hódol inkább, ez sokkal szabadabban mozog.”⁴⁷⁶

A ’jellem vagy cselekmény’ kérdése körüli vita abban az időben zajlott, amikor még a saját nemzeti tragédia megalkotása, a műfaj követelményrendszerének a meghatározása és a színházi közönséggel való elfogadtatása volt a cél. A század eleji tollharcok és Henszlmann-nak a Regélőben közölt drámaelméleti cikkei a drámai jellemekről teljes mértékben praktikus célokat szolgáltak: azokban még nem a tragédia lélektani magjának, a tragikum mibenlétének a megértése a tét, hanem a műfaj elfogadásához és megértéséhez szükséges követelményrendszer megalkotása.

4.2.2. A „hellen” versus „keresztyén” dráma

Gondol Dániel pályaművében az antik és a keresztény dráma közötti különbséget abban határozza meg, hogy a görög drámákban a cél „a cselekvény igaz vagy nem igaz voltának kimutatása. A keresztyén színmű érdeke a jellem körül fordul meg; s a cél, a jellem kifejtése.”⁴⁷⁷ Hozzáteszi továbbá, hogy míg a hellén tragédiákban a szereplők jellege a

⁴⁷⁴ HENSZLMANN 1846, 348.

⁴⁷⁵ HENSZLMANN 1846, 348.

⁴⁷⁶ HENSZLMANN 1846, 354.

⁴⁷⁷ GONDOL 1840, 157.

cselekmény folyamán nem változik, addig a keresztény színművekben „a jellem is mind inkább fejlődik, úgy, hogy a cselekvény kifejtésénél, a személy jelleme is más alakban áll előttünk, mint mikor vele legelőször megismerkedtünk”.⁴⁷⁸ Ez az antik és keresztény drámát összevető látásmód azonos a Henszlmann-féle elvekkel, ő is a drámai jellemek vizsgálatával alkotja meg saját értékítéletét: „a’ keresztény és hellen művészet közti különbséget amannak főképp a’ jellemzés, ennek az általánosítás törekvésében keressük és találjuk”.⁴⁷⁹

Gondol értékítéletének a középpontjában a drámában megjelenő jellemfejlődés minősége áll. Az 1840-ben publikált *Regény és drámában* még azt írja, hogy a hellén drámákban nincs jellemfejlődés, szemben a keresztény tragédiákkal. Majd 1842-ben, Szophoklész tragédiáiról értekezve azt állítja, hogy „a’ cselekvény nem lesz egyéb, mint a’ jellem’ kifejlődése, azaz érzékileg felfogható megszületése, vagy a’ személyeknek mint embereknek leleplezése érzelmökkel ’s céljukkal egyetemben, úgy, hogy ezen leleplezés, vagy az érzelmekkel és sajátos gondolkozásmóddal megrakott kebelnek feltárása által, a’ személylyel tökéletesen megismerkedhessünk.”⁴⁸⁰ Ez számunkra azért fontos, mert ebben az értekezésében, a korábbihoz képest Gondol már egyrészt lát jellemfejlődést az antik tragédiákban is, másrészt pedig éppen a szereplők jellemének a változását teszi meg a drámai cselekmény fő összetevőjének: „[a’] cselekvény’ lényeges tartalma hát az emberi jellemet képző érzelmek”.⁴⁸¹ Ez pedig Henszlmann drámaelméletének fő tétele: „a’ cselekvénynek a drámában a jellemekből kell kifejtetnie”⁴⁸², és egyben a Bajzával folytatott polémia (ellentét) alapja.⁴⁸³ Azonban Henszlmann dramaturgiai értékítélete esztétikai szempontú, tehát ő nem a jellemfejlődést nézi a tragédiában, hanem a jellemek költői, művészi kidolgozásának a minőségét. Kizárja annak a lehetőségét, hogy az antik drámákban jellemfejlődés vagy egyáltalán valamely karakter-kidolgozás megjelenjen: „a’ hellén dráma az egyediség’ alkotásába nem bocsátkozott, hanem az embereket csak általánosabban, mintegy fogalmakká képezé”.⁴⁸⁴ Szemben a keresztény drámával, amelyben egyedi jellemek jelennek meg, s azok kidolgozásában a legnagyobb költő

⁴⁷⁸ GONDOL 1840, 157.

⁴⁷⁹ HENSZLMANN 1846, 205.

⁴⁸⁰ GONDOL 1842, 342.

⁴⁸¹ GONDOL 1842, 343 és „Jellemalkotás, fejtés és festés nélkül, drámai cselekményt készíteni lehetetlen.”

GONDOL 1842, 417.

⁴⁸² HENSZLMANN 1843a, 110.

⁴⁸³ Bajza éppen ellenkezőleg, az arisztotelészi hagyomány szerint, a cselekmény elsőségét hirdeti a drámában: „a francia drámákban fő figyelem a cselekvényre van, aztán a mesére és szervezetre és utoljára a jellemre; [...] Én e rendet tökéletesnek tartom, mert a drámában nem a jellemzés a fő dolog.” Bajza 1981, 279.

⁴⁸⁴ HENSZLMANN 1846, 195.

Shakespeare volt, „ki az egyedi jellemet a leghatározottabban, leginkább életműileg és a’ legszükségesebb módon kitüntetni érté”.⁴⁸⁵ Henszlmann a drámai jellemekről Shakespeare költészete kapcsán úgy értekezik, hogy kiemeli a szereplők érzelmeinek, tulajdonságainak és mindezek művészi kidolgozásának gazdagságát, összetettségét és sokszínűségét.⁴⁸⁶ Shakespeare professzionalizmusát méltatja a drámai hősök érzelmeinek művészi kidolgozásában is, amikor azt írja: „soha ember nem szólhatott volna épen úgy mint szól Hamlet híres magánybeszédében, melly így kezdődik »Lenni, vagy nem lenni.«”⁴⁸⁷

A hellén és keresztény dráma közötti különbség meghatározásának másik szempontja, amely Gondol és Henszlmann drámaelméletében egyaránt megtalálható, a tragédiákban megjelenő *fatum* szerepének a vizsgálata. Henszlmann 1843-ban a Regélőben publikált *III. Richard*-kritika utolsó részében értekezett⁴⁸⁸ a hellén és keresztény drámákban megjelenő a *fatum*ról,⁴⁸⁹ s ezt a kifejtést folytatta *A’ hellen tragoediában* is. A *III. Richard*-kritikában logikusan sorra veszi az általa meghatározott szempontokat, és nyomon követi azoknak megjelenési formáját párhuzamosan vezetve hol a hellén, hol pedig a keresztény drámában. Eszerint tehát, a hellén és keresztény *fatum* közötti különbség abban áll, hogy a hellének *fatuma* a dráma hősein kívül és felett áll, míg a keresztényi *fatum* a dráma hősein belül, azoknak lelkében fejlődik ki, és tetteiket a megoldás felé irányítja. „A’ hellen drámai személy kényszerítve inkább, a’ keresztényi akarva inkább tevékeny”⁴⁹⁰ – írja Henszlmann. A hellén drámákban a szereplők a *fatum* eszközei, míg a keresztény drámákban a saját lelkükben kialakult szenvedélyeik által, a *fatummal* szembemenve, szabad akaratukból cselekszenek. Így tetteik következményét és ezzel együtt a felelősségét is önmaguk viselik, nem úgy, mint a hellének, kiknek tette felett a *fatum* áll.⁴⁹¹

Gondol Dániel a görög és keresztény *fatum* közötti különbséget a következőképpen határozza meg: „a józan értelemben vett görög fátum, fogalomban össze vág avval, mit a keresztyének gondviselésnek, vagy a művészetben örök igazságnak nevezünk.” S azzal folytatja, hogy a görögöknél az emberen kívül helyezkedik el, míg a keresztyéneknél „a jellemhez van olvadva”.⁴⁹² Utóbbi nézet analóg a henszlmanni *fatum*-felfogással, azonban

⁴⁸⁵ HENSZLMANN 1846, 200.

⁴⁸⁶ HENSZLMANN 1846, 201.

⁴⁸⁷ HENSZLMANN 1842b, 78.

⁴⁸⁸ HENSZLMANN 1843b, 715–722.

⁴⁸⁹ A 19. századi tragikumelméletekben megjelenő világrendképzetéről, és mindezekben Henszlmann jelentőségéről lásd még: KONDOR 2005, 58–61.

⁴⁹⁰ HENSZLMANN 1843b, 716.

⁴⁹¹ HENSZLMANN 1843b, 716.

⁴⁹² GONDOL 1840, 167–168.

Henszlmann-nál a régi és új drámák egybevetésének szempontrendszere bővebb. Kiegészül a tragédiákban megjelenő egyéb istenek, szellemek, azaz a transzcendens erők vizsgálatával. Ezek a hellén drámákban „bevégzők és peremptoriusok”, míg a keresztényiekben „a’ szabad akaratot össze nem tiporván inkább indokozók és tettekre és cselekvőségre buzdítók.”⁴⁹³ Végül áttekinti a lelkiismeret működését a hellén és keresztény drámák hőseiben. Leszögezi, hogy előbbiben a lelkiismeret kívülről hat, utóbbiban pedig belülről: „a’ régiek a’ lelkiismeretet a’ furiákban megtestesíteni kénytelenek valának, míg ez a’ keresztényi korban magában az ember’ kebelében lakik, és a’ vétkest bensőleg gyötri”.⁴⁹⁴

A III. Richárdról írt kritika utolsó részében megjelenő hellén és keresztény drámák komparatív vizsgálata képezi tehát az alapját és az előzményét A’ *hellen tragoediának*. Ebben már nemcsak a *fatum*,⁴⁹⁵ a túlvilági hatalmak⁴⁹⁶ és a lelkiismeret⁴⁹⁷ megjelenéseit teszi részletesebb diszkusszió tárgyává, hanem az egész értekezést építi magára a komparatív módszerre és a hellén és keresztény dráma közötti különbség meghatározására.

4.2.3. Vétség-elvű versus művészi-esztétikai tragikumfelfogás

Arisztotelész *Poetikájától* kezdődően egészen Beöthy Zsolt nagyszabású monográfiájáig (A *tragikum*, 1885) a 19. század meghatározó irányzata a *vétség-elvű*, azaz a *moralizáló* tragikumfelfogás volt.⁴⁹⁸ Eszerint a tragikai folyamatot a felső (világ)rend alakítja, s lényege, hogy a rendkívüli tulajdonságokkal rendelkező egyént (tragikai hős) szenvedélyei, vakmerősége bűnre, hibára ösztönzik, amelyeknek következtében összeütközik a hagyományos erkölcsök és vallásos eszméket képviselő világrenddel. A tragikus hős ezáltal szükségszerűen elbukik, de bukása a néző, olvasó számára megnyugtató és felemelő, mert így helyreáll az erkölcsi világrend. A katarzis kiengesztelő hatása a világ elrendezettségének képzetét kelti a befogadóban.⁴⁹⁹ Ez tulajdonképpen az arisztotelészi *Poétikában* meghatározott tragikumfelfogás, mely szerint a tragikumról kétféle aspektusból

⁴⁹³ HENSZLMANN 1843b, 718.

⁴⁹⁴ HENSZLMANN 1843b, 720.

⁴⁹⁵ HENSZLMANN 1846, 297–323.

⁴⁹⁶ HENSZLMANN 1846, 320–322.

⁴⁹⁷ HENSZLMANN 1846, 404–408.

⁴⁹⁸ BÉNYEI 2007, 203.

⁴⁹⁹ A „moralizáló” tragikumfelfogás elemző, részletes leírását lásd: KONDOR 2000, 45–56.

lehet beszélni: a tragédia által felkeltett érzelmek, félelem és részvét, illetve az ezek által végbemenő katarzisz; másrészt pedig a tragikai vétség és a hozzá kapcsolódó fogalmak.⁵⁰⁰ Az antikvitás utáni századokban az a szemlélet volt meghatározó, amely a művekben az erkölcsi szándékot, a társadalmi hasznosságot, a morális és nevelési célzatot kereste, illetve várta el tőlük. A tragédia által keltett gyönyörtől a befogadó morális jobbulását, a katarzisz létrejöttét várták. A 19. századi magyar tragikumelméletek a tragédia tanító, értelmi célzatának rendelték alá annak örömteli hatását.⁵⁰¹

Tarczy Lajos *A dráma hatása és literaturánk drámaszegénysége* című pályaművében 1837-ben még morális alapon határozza meg a drámai hatást, és azt írja, hogy a dráma célja „mint általában a művészeté, épen nem a természet utánzása; épen nem csalékony képeket állítani elő a valóság világához szinte meglepőleg hasonlókat; nem tán mulatságot szerezni a szűk körű szépnemnek, hanem örökké való igazságokat adni elő érzelem formájában.”⁵⁰² Továbbá elkülöníti egymástól a drámai hatást a színpadon és az irodalmi szövegben. Egy jól megírt dráma mindkét változatban hatással van a befogadóra, azonban Tarczy szerint a színpadon nagyobb hatásra van szükség. A katarzist nála a drámában megjelenő „szellem, cselekvény, bonyolódás, kifejlés” kelti a befogadóban, és a költő feladata olyan lezárást írni a történetben, amely a nézővel a „bünt, ármányt megutálni s így elkerülni, a benne előadott erényeket, szabadságot, energiát stb követni igyekszik”.⁵⁰³

Tarczy tehát etikai-morális alapon gondolkodik a drámai hatásról, a költőtől erkölcsileg nevelő történetet vár el, és az ő felfogásában a katarzist a cselekmény folyama alakítja ki. Gondol Dánielnél a *Regény és drámában* már módosul a drámai előadás célja: „a drámai elv nem azt tűzi ki az előadás céljául, hogy a költő, a mű készítése közben, a szánakozás és a rettegés érzelmeinek fölgerjesztését tartsa szem előtt, hanem az *említett ideának művészi előállítását*, melly így, kétségen kívül, szivre ható fog lenni.”⁵⁰⁴ Gondol tehát nem az etikai-morális nevelésben határozza meg a drámai hatás célját, hanem az esztétikai minőségre helyezi a hangsúlyt: a művészi kidolgozottság mértékéből és milyenségéből vezeti le a színi hatás, a katarzisz kialakulását a befogadóban. Henszlmann tragikumfelfogása szorosabban kapcsolódik Gondol téziséhez, bár ő is figyelmeztet – a Bajza Józseffel folytatott vitájában – a dráma közönségnevelő céljaira, de nála a közönségnek a műértő fejlesztéséről van szó. Bajzával szemben ő a tragikai hatás

⁵⁰⁰ KONDOR 2000, 41.

⁵⁰¹ KONDOR 2000, 44.

⁵⁰² TARCZY 1837, 44.

⁵⁰³ TARCZY 1837, 46.

⁵⁰⁴ GONDOL 1841, 163.

tekintetében az esztétikai érték, az esztétikai hatás dominanciáját hangsúlyozza: „kerekén tagadhatni, hogy a’ dráma célja főképen vagy egyedül az indulatok’ félelem és szánakozás által előidézett tisztulásában álljon: most annak sokkal magasabb, sokkal lényegesebb és meghatározottabb célja vagyon, t. i. lelkünk’ aetheticai részének kielégítése”.⁵⁰⁵

A’ hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára két kiemelkedő teljesítménnyel bír. Egyrészt tárgyának, az európai drámának a fejlődéstörténetét rendszerszerű áttekintésben mutatja be. Másrészt pedig ezzel a jelenre vonatkozó henszlmanni nézeteket, érvrendszert és szempontokat összegzi a múlt tanulságaként. Az értekezés trükkje abban rejlik, hogy míg látszólagos témája és célja a hellén dráma bemutatása, a komparatív módszernek köszönhetően a szöveg konklúziója mégis a keresztyén dráma teljesítményének a hellén fölé emelésében összegződik. Ez a mintegy háromszáz oldalas irodalomelméleti szöveg tökéletesen megfogalmazza Henszlmann nézeteit, elméleti alapvetését a magyar drámairodalom kialakulását illetően is. Ugyanis implicite tartalmazza mindazokat a célokat és feladatokat, amelyeket Henszlmann elvi alapvetésként fogalmazott meg a nemzeti irodalom, kultúra és a hazai esztétikai gondolkodás kapcsán.

A kimerítően hosszú értekezés konklúziója a görög művészet örök értékének és vitathatatlan értékeinek és érdemeinek az elismerésében, és egy új kultúrtörténeti pozícióba való belehelyezésében összegezhető: a tragédia műfaja nem a görög kultúra évszázadaiban jutott tetőpontjára, hanem a keresztyén művészetben. Ennek fő okát pedig Henszlmann abban jelöli meg, hogy a görög művészet nem képes az individuum megmutatására, csak fogalmakat, ideákat és ideálokat közvetít, önmaga szellemiségét nem tudta kifejezni. Ezt a keresztyén művészet tette meg, amely felszabadította a szabad akaratot, az alkotói szabadságot. Ez volt az utolsó, döntő lépés a művészetek, köztük a tragédiaköltészet kiteljesítése felé, amely egyben fejlődésének a tetőpontjára juttatta azt.⁵⁰⁶ Henszlmann a végszóban az aktuális művészeti feladatokat is rögzíti, amely saját korának irodalmi programja volt. Mint írja, minden kultúrának azt a művészi formát kell megtalálnia, amellyel önmagáról szól. Ezért nem lehet egyetlen minta, így az örök klasszikusnak tekintett antik görög művészet sem minden kor mondandójához illő, örökké követendő példa. A művészetnek a maguk korának a világát kell reprezentálnia, azzal adekvát esztétikai normákat követve, a lehető legszínvonalasabb módon.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ HENSZLMANN 1846, 282.

⁵⁰⁶ HENSZLMANN 1846, 426–427.

⁵⁰⁷ HENSZLMANN 1846, 428.

A 19. század 50-es, 60-as éveiben a tragédiát preferáló kritikusok számára egyre világosabbá válik, hogy „az irodalmi és világszemléleti átalakulások végérvényes vesztese az arisztotelianus alapokon elgondolt tragédia, egyértelmű győztese pedig a regény” – írja Bényei Péter.⁵⁰⁸ Eszerint a tragédia műfaja nem tudott (vagy nem egészen úgy tudott) kibontakozni hazánkban, ahogyan azt a tollcsaták művelői gondolták, s a folyamat eredménye végül a tragédiától kezdődően, a drámai szerkezetű regényen⁵⁰⁹ át, a regény kibontakozása lett.⁵¹⁰ Azonban Henszlmann tragikumelmélete: az egyéni, karakterisztikus jellemkidolgozás követelménye, és abban Shakespeare költészetének mintaként történő megjelölése, valamint a tragikum (leszámolva a moralizáló tragikumfelfogásokkal) művészi-esztétikai funkciójának rögzítése mintegy része, sőt előkészítője a hazai regény és az 50-es, 60-as évek költészete kialakulásának.

4.3. *A' hellen tragoedia és a századvégi tragikum-vita*

Az 1885-ös év fontos dátumnak tekinthető a magyar kritikai gondolkodás történetében: ekkor jelent meg Beöthy Zsolt igen nagy terjedelmű esztétikai műve, *A tragikum*. A könyv élénk vitát és két hasonló volumenű elméleti tanulmányt hívott életre Péterfy Jenőtől (*A tragikum*, 1885) és Rákosi Jenőtől (*A tragikum*, 1886). Az ekkor kibontakozó századvégi tragikum-vita megmutatta, hogy a 70-es évek második felétől a magyar kritikai gondolkodásban és a szépirodalomban egyaránt súlyos törés és visszalépés, részint változás állt be.⁵¹¹ A századvégi tragikum-vita lényegét Kondor Tamás a következőképpen foglalja össze: „a tragédia kapcsán olyan szemléletek ütköztek, amelyek a valós élet megváltozott viszonyai közepette a tragikum értékközvetítő funkciójára alapozva fejezték ki azokat a támpontokat, melyek szilárd fogódzókat jelethettek a hagyományos értékek

⁵⁰⁸ BÉNYEI 2007, 236.

⁵⁰⁹ A drámai szerkezetű regény definíciójához (regény és dráma ötvöződéséről) Bényei Henszlmann-nak 1847-ben, a Magyar Szépirodalmi Szemlében megjelent, *Mit tartunk az irányköltészetéről* című írásából idéz: „s ekkép korunkban a regény a költészet első lépcsőjére állt, egyesítvén magában a drámai és epikai elemet” HENSZLMANN 1847, 53; azon kevesek között jelöli meg Henszlmann, akik a drámai regény korabeli jelenségét érzékelték. BÉNYEI 2007, 179–181.

⁵¹⁰ Imre László a 19. századi magyar regényről írt tanulmányában arról ír, hogy az 1830-as években regényirodalmunk kiszélesedett, de a nemzeti újjászületés, majd a '48-as forradalom hatása, az elnyomás légköre nem tette lehetővé, hogy a különböző epikai törekvések egyensúlyba kerüljenek. Ezt a korszakot mégis „a magyar regény virágkorának tekinthetjük, mert a megszületés, a kibontakozás és a differenciálódás majdnem egybeeső fázisa nemcsak máig eleven prózaírói életművek gazdagságát teremtette meg, hanem magába foglalta egy, a később kialakulónál sokarcúbb és differenciáltabb epikus skála létrejöttének lehetőségét. IMRE 1995, 334.

⁵¹¹ A századvégi tragikum-vita előzményeit, menetét és következményeit részletesen lásd: NÉMETH G. 1971.

megrendülése ellenére is.”⁵¹² A három főszereplő Beöthy, Rákosi és Péterfy három különböző utat testesít meg, melyet kissé leegyszerűsítve: morális, individuális és esztétikai megközelítésként jellemezhetnénk.

A reformkor, az 1840-es évek eleje a színházi és egyben művészi élet, a hazai kultúra kialakításáról, a dráma műfaji sajátosságainak meghatározásáról szólt. A hosszas tolcsaták időszaka alatt az ország eljutott a ’48-as forradalomhoz, annak bukásához, és irodalmunk új szakaszának korszakhatárához: 1849 őszéhez. A Bach-korszak a magyar államiság megszűnését, a kulturális közintézményeink működésének felfüggesztését, kivégzések, besorozások sorát hozta magával. „Az a bizonyos csend, amelyet Kemény a nyugalom jelének vélt, a Forradalom után-ban, a tragédiát követő döbbenet némasága volt csupán.”⁵¹³ A Beöthy–Rákosi–Péterfy-féle vita tehát nem volt előzmény nélküli. A ’48-as tragédia ihlette a tragikum kérdésének megválaszolását: meg kellett érteni a világ és abban az ember működését, tisztázni kellett az új politikai és társadalmi viszonyokat történetfilozófiai és esztétikai szempontból egyaránt. Mindezt elsőként Kemény Zsigmond és Gyulai kezdte el az ’50–60-as években. Mély elméleti érdeklődésüket a tragikum iránt „a polgári fejlődés ellentmondásai ösztönözték, de a magyar polgári fejlődés s a magyar polgári irodalom ekkor ért olyan válaszút, olyan ellentmondások elé, amelyekre a tragikum kérdésén át lehetett a legjobban válaszolni.”⁵¹⁴ Keményt tekinthetjük a kérdéskör első hazai gondolkodójának, ő azonban a történetfilozófia és tragikum problémáját járta körül.⁵¹⁵ Gyulai Keménynek és a forradalom bukását követő revíziónak, valamint a 40-es évek romanticizmusának hatására fordult inkább a realizmus felé.⁵¹⁶ Őket követte a ’80-as években Beöthy, Rákosi és Péterfy tragikumvitája, amely a század utolsó nagy gondolati hulláma az irodalomban, s egyben előkészítése a következő század tragikumelméleteinek, Lukács György tevékenységének.

Beöthy Zsolt a kiváló egyén és az egyetemes harcaként fogja fel a tragédia magját képező konfliktust, ahol a hősnek mindig el kell buknia az egyetemessel, a világrenddel szemben, így tragikumfelfogása morálfilozófiai, vétség-elvű. „Íme a tragikum két eleme – írja Beöthy –: az egyetemes és az egyén, s az utóbbinak két oldala: a tökéletes és a tökéletlen, más szóval: a kiváló és a gyarló.” A tragikai hősök „[t]ökéletlenségöknél fogva vagy nem gondolnak vele [az egyetemes renddel], vagy fölötte érzik magukat; voltaképpen

⁵¹² KONDOR 1999, 217.

⁵¹³ KOVÁCS 1963, 32.

⁵¹⁴ NÉMETH G. 1971, 19.

⁵¹⁵ Kemény Zsigmond esztétikájáról és tragikumelméletéről részletesen lásd: BÉNYEI 2007.

⁵¹⁶ KOVÁCS 1963, 69.

pedig csak ellenében állnak. Ezzel készen van a szakítás, melyből a küzdelem és bukásuk támad. Ők a rend ellen; a rendbe sorakozó összesség, az egyetemes, pedig öellenők.”⁵¹⁷ Beöthynél tehát az egyén tökéletlenségéből adódóan fellázad az egyetemes rend ellen, de küzdelme kudarcra van ítélve, és bukása büntetés. Mindez a befogadót arra inti, hogy ne próbálja a világ menetét saját szabadságának érdekében háborgatni, hanem maradjon meg a korlátok közötti közepszerűségében. Beöthynél a tragikus körülmények, a cselekmény megindulása, bonyodalma, befejezése alakítja a jellemet, amelynek kidolgozottsága a drámában – szemben az epikus jellemmel – korlátozottan jelenik meg. A tragikus helyzet, a páthosz „az egyént elhatározásra indítja, cselekvésre bírja s összeütközésbe keveri.”⁵¹⁸

A drámai és epikai jellem meghatározása és különbségeinek rögzítése kapcsán értekezik Henszlmann *Hellén tragoediájáról* is. Bemutatja Henszlmann értekezésének fő irányait és érvrendszerét, egészen a képzőművészeti analógiától kezdve a művészettörténész-kritikus jellemekről alkotott tételéig a hellén és keresztény dráma jellemábrázolásának összevetése kapcsán.⁵¹⁹ Beöthy elismeri a terjedelmes munka eredeti gondolatait, tanulságos adatait és tág körű fejtegetéseit, azonban felfogására nézve egyoldalúnak tekinti.⁵²⁰ Kritikája a henszlmanni tételről az, hogy ha a hellének képzőművészetükben nem értettek az egyénítéshez, és ebből fakadóan a költészetben sem tudnak egyéni alakokat ábrázolni, akkor a homéroszi eposzokban sem jelenhet meg igazi jellemrajz. Márpedig Beöthy szerint a görög epikában gazdag érzelem és jellemrajz jelenik meg, s Henszlmann tévedése, hogy „az epikai és drámai jellemzés természetszerű eltérését nem veszi kellő figyelembe.”⁵²¹ Elismeri azonban azt, hogy a jellemkidolgozás sokkal gazdagabb és színesebb a keresztény tragédiákban (főként a shakespeare-i alakok), szemben az antik görögökkel, s az egyéni ábrázolásnak a görögöknél „nem kiképződését, csak csíráját találjuk”.⁵²²

Beöthy széleskörű olvasottsággal rendelkezett a korabeli hazai és európai tragikum-konceptiókról, mindezek ismeretében alkotta meg saját elméletét. A korabeli szakirodalom áttekintése kapcsán említi meg a *A' hellen tragoediát*, de leginkább csak összefoglalja és ismerteti Henszlmann koncepciójának érvrendszerét, írásában az antik és keresztény tragédiákról és jellemekről értekezve felhasználja a Henszlmann által leírt példákat,⁵²³ de

⁵¹⁷ BEÖTHY 2015, 16.

⁵¹⁸ BEÖTHY 2015, 124.

⁵¹⁹ BEÖTHY 2015, 126–127.

⁵²⁰ BEÖTHY 2015, 126.

⁵²¹ BEÖTHY 2015, 128.

⁵²² BEÖTHY 2015, 129.

⁵²³ BEÖTHY 2015, 217.

nem tekinthetjük a művészettörténész-kritikus írását a Beöthy-féle tragikumelmélet előzményének vagy alapjának.

Rákosi megfordítja Beöthy tragikumfelfogását, s az individuum heroizmusát, nagyságát állítja szembe a középszerűek világával. A tragikus hős megában hordja a tragikumot, bukása törvényszerű, de áldozata nem hiábavaló, „[a] halál az emberiség köztragikuma” – mint írja.⁵²⁴ Rákosi is morális alapon értelmezi a tragédiát: a tragikus hős fellázad, harcol az „erkölcsi világrend” ellen, és a megoldást végül a bűnhődés adja, ha ez nem így történik, akkor „magunk erkölcsi egyensúlya is megbomlik”,⁵²⁵ valamint „a tragikum a kizökkentett erkölcsi egyensúlyt állítja szívünkben helyre.”⁵²⁶ Rákosinál éppúgy, ahogyan Henszlmann-nál is, a tragikus hős jelleme alakítja a cselekményt, sőt, magának a tragédiának a magva a „tragikus jellem cselekedetei”. Nála a tragikum magában a jellemben található, és a hős jellemét viselik a cselekedetei is. Rákosi tragikumfelfogása tehát etikai-vétségelvű, az erkölcsi világrend helyreállítását kéri számon a tragédiában, és a tragikum magva a hős tragikus jelleméből fakad: „egy rendkívüli hős kénytelen megsemmisülése önnön rendkívüli tulajdonságai által drámai akcióban: ez a tragikum”.⁵²⁷

Péterfy a befogadót a tragédia részeseként kezeli, és a tragikai egyén egyben az egész emberi sors hőse. Szenvedélyei, vágyai és bukása mintakép a befogadó számára, amellyel úgy képes azonosulni, hogy részvétet érez a tragikai hős iránt: „[a] tragikai egyén sorsában nemcsak az ő sorsát, hanem önkéntelen egy darab emberi sorsot szemlélünk; érzésünkben már ezáltal is a bűnt és büntetést, vétséget és lakolást méregető szemponton túlemelkedünk. Épp ebben fekszik az érzés nagy esztétikai ereje.”⁵²⁸ Péterfy tehát feloldja a morális alapon működő tragikumot, és inkább esztétikai síkon közelíti meg. A tragédia célját számára a befogadóban keletkező részvét, együttérzés, katarzis jelenti. S míg Beöthynél az egyén az egyetemes világrend ellen támad, addig Péterfynél az őt környező világgal szemben lép fel.

A századvégi tragikum-vita gyújtópontja a Beöthy által meghatározott tragikumnak morálfilozófiai jelenséggént való értelmezése. Rákosi ebben követi Beöthyt, azonban Péterfy elveti a tragikum történetbölcséleti valamint morálfilozófiai származtatását, és létértékelő lélektani-esztétikai jelenségnek tekinti azt. Henszlmann már a '40-es évek elején esztétikai alapon gondolkodik a tragédiáról, s ez akkoriban egyedülálló nézőpont

⁵²⁴ RÁKOSI 2015, 332.

⁵²⁵ RÁKOSI 2015, 301.

⁵²⁶ RÁKOSI 2015, 311.

⁵²⁷ RÁKOSI 2015, 311.

⁵²⁸ PÉTERFY 2015, 375.

volt. Majd a forradalmat követően immár más kontextusban: a századvégi tragikumfelfogásokban végig megy ugyanaz a folyamat (moralizáló versus esztétikai), kiteljesedve Péterfynél, amiről már – más céllal ugyan, de – Henszlmann is beszélt korábban, a tragédia mibenlétének esztétikai alapon történő meghatározása. Rákosi szintén Beöthyvel vitázva megállapítja, hogy a tragikum a tragikus jellemből, s ezáltal annak cselekedeteiből fakad, míg Péterfynél van jellembeli feltétele a tragikumnak, de elveti a tragikus jellem fogalmát, „[t]ragédiát sohasem csinál magára a kiváló egyén, hanem ketten: ő és az élet”,⁵²⁹ így tehát a helyzet avatja a tragikumra alkalmas jellemet trgaikus hőssé.

Amikor Henszlmann Imre megírja a *Párhuzamot*, majd 1842 és 1844 között folyamatosan publikál a Regélő Pesti Divatlapban (polemizálva Bajza Józseffel), mindeközben írja a majd csak 1846-ban megjelenő *Hellen tragoediát*, mindeközben épülnek ki a reformkori Magyarország kulturális életének intézményes keretei. Ennek következtében a hazai értelmiségi elit igyekszik meghatározni az új nemzeti stílust, formákat és mintákat képzőművészetben, irodalomban, színművészetben és műkritikában egyaránt. Az 1830-as évektől egészen a forradalom tragédiájáig a saját, egyéni nemzeti identitás megtalálásának és megkonstruálásának programja izzott a levegőben, a kor gondolkodói ennek alávetve írták meg értekezéseiket, cikkeiket és kritikáikat.

Így tehát Henszlmann drámaelméleti és -kritikai írásai még azt a kérdést járták körül és azokra a problémákra reflektáltak, amelyek a Pesti Magyar Színház megnyitásával keletkeztek: mit és milyen darabokat és hogyan játsszanak a színpadon (Shakespeare-t vagy francia darabokat), a legfőbb cél, a közönség és a társadalom (műértésének) formálása érdekében (etikai-morális versus esztétikai tragikumfelfogás). Ehhez kapcsolódott a dráma műfaji szempontrendszer körüli diskurzus is (jellemek versus cselekmény) a saját, nemzeti dráma megalkotásának céljából. Mindebben a zavaros és nemzetünknek önmagát kereső és definiáló időszakában a Henszlmann-szövegek kiemelkedő jelentőséggel bírnak: előrevetítik a korszak nemzetépítő programján belüli elemeknek olyan modern változásait, amelyeket a kortársak közül csak kevesen láttak.

Henszlmann már akkor az egyénítésről, a *jellemzetes* (karakterisztikus) művészetéről és irodalomról, szűkebb értelemben pedig a drámákban megjelenő költői-művészi jellemkidolgozás követelményéről beszél, amikor Bajza és társai még a klasszicizáló művészetet és a még arisztotelészi alapokon működő, cselekmény központú francia drámákat részesítik előnyben. Henszlmann már akkor Shakespeare költői teljesítményét

⁵²⁹ PÉTERFY 2015, 379.

méltatja, saját maga által felállított kritikai szempontrendszer alapján értelmezi drámáit, és szorgalmazza azoknak színpadra vitelét, amikor az Athenaeum és munkatársai még csak leírásokat közölnek a színdarabokról, és az angol drámaíró műveit rövidítve kívánják játszani a színházban. És végezetül: Henszlmann már akkor (összefüggésben a jellemek minőségi kidolgozásának kritériumával) leszámol a vétség-elvű tragikumfelfogással, és a tragédia célját művészi-esztétikai alapon határozza meg, amikor a kortársak még a társadalmat nevelő, moralizáló drámában gondolkodtak.

Az 1848-as forradalom és annak bukása azonban egy csapásra megállította az elkezdett nemzetépítő folyamatot, és az ideiglenes csend után, amikor a kor gondolkodói újra elkezdtek írni, már megváltozott az irodalom feladattudata és a kérdés: a tragédia és a tragikum mibenlétének a megértése és meghatározása vált szükségessé. Ez volt a századvégi tragikum-vita, amelyben Henszlmann-nak már nem volt szerepe, írásának hatása mindebben nehezen érhető tetten. Ennek oka az, hogy megváltozott a dráma körüli diskurzus alapproblémája, amelyhez az irodalomkritikus asszertíven már nem kívánt hozzászólni. Henszlmann a forradalmat követően külföldön élt, Londonban építette karrierjét, s amikor a '60-as években hazatér Magyarországra, már művészettörténészként és a hazai műemlékvédelem megteremtőjeként és támogatójaként kezdi meg munkáját.

5. A jellemzetes helye 19. századi kritikátörténetünk kánonjában. Kitekintés és összegzés

„[E]zelőtt tiz évvel a Henszlmann által kimondott eleven, czélirányos, jellemzetes, mint művészeti háromság, csak fellökött lapta volt”⁵³⁰ – így emlékszik vissza Erdélyi János 1855-ben az *Aesthetikai előtanulmányok* című értekezésében az irodalomkritikus által felépített és publikált normarendszerre. S hogy mi lett a sorsa Henszlmann értékelő normarendszerének, rögzült-e a kritikai kánonban – arra maga Erdélyi a következőképpen adja meg a választ: „[u]gy történt, hogy nálunk az eszményi helyett most már könnyű ajkkal s folyó nyelvvel emlegeti a legkurtább ítész is az egyénit”.⁵³¹ Továbbá a Henszlmann által megalkotott „ama három határozmány [a jellemzetes, az eleven és a czélirányos], melyek szerint a művészet remekei csak olyanok lehetnek, soha sem volt eléggé kimagyarázva, s nem csoda, ha el nem fogadtatott; mert mikép főlebb emlitem, H. nagy műérzékét tüntete inkább elő, mint írói ügyességet, kibeszélő, világosító eladást. Ő a művészetnek, ha lehet így szólnom, inkább evangyelistája, mint apostola”.⁵³² Erdélyi sorai jól összegzik az irodalomkritikus tevékenységének korabeli megítélését, s egyben magyarázatot adnak a jellemzetes–eleven–czélirányos fogalomhármasságnak a kiszorulására a kritikai kánonból. Ezzel azonban nem zárhatjuk le a kérdésre adható válaszok sorát. Mielőtt még alaposabban meghatároznám a kritikus normarendszerének hatását és kanonikus pozícióját, összegzem azokat az eredményeket, amelyeket a vizsgált korszakban Henszlmann-nak tulajdoníthatunk a hazai kritikátörténeti diskurzusban.

„A kritikátörténész elsőrendű feladata nem a kritikusi ítéletek ellenőrzése [...], hanem a bennük lévő normák feltárása, különös tekintettel eredetükre, egyéni átalakításaikra, alkalmazásuk esetenkénti műveleteire, valamint hatásaikra” – írja Dávidházi Péter Arany János kritikusi örökségét kutató monográfiájában.⁵³³ Henszlmann Imre drámaelméleti és irodalomkritikai hagyatéka a magyar irodalom- és kritikátörténetnek egy alig feltárt fejezete, így értekezésemben ezt a hiányt igyekeztem pótolni. Eltekintettem annak vizsgálatától, hogy a Henszlmann által felállított korabeli normarendszer és kritikusi véleménynyilvánítás megállja-e a helyét jelenlegi irodalom(történeti)-tudatunkban. Ehelyett arra a problémára fókuszáltam, hogy a henszlmanni tanok hogyan alakultak ki,

⁵³⁰ ERDÉLYI 1888, 51.

⁵³¹ ERDÉLYI 1888, 51.

⁵³² ERDÉLYI 1888, 51.

⁵³³ DÁVIDHÁZI 1992, 10.

hogyan működtek a korban, és fellelhető-e valamilyen mértékű hatásuk az utókor irodalmi életében. Dolgozatomban regisztráltam az irodalomkritikus mindazon műveit, amelyekből feltárhatóak és meghatározhatóak az általa felállított normák, és összegeztem azokat mindkét jelentésben – „mit örökölt ő elődeitől s mit örökölhettek mi tőle, azaz közben mivé fejlesztette mindazt, ami osztályrészül jutott”⁵³⁴ –, végül értékeltem a normák alkalmazásának módját, kitérve azoknak a korabeli hatására és működésére.

A kritika „lényegadó kettős feladata a *normatív értékelés* és *értékelő normaképzés*”,⁵³⁵ a kritikátörténeti kutatás alapvetően tehát *normafeltárás*. Kutatásomat mindezek alapján végeztem el: egyrészt – a teljességre törekedve – összegyűjtöttem, saját szempontrendszerbe rendeztem, leírtam és röviden értékeltem Henszlmann kritikaelméleti tanulmányait és műkritikai írásait. Másrészt szem előtt tartva a kritikátörténet-írás másik fontos szempontját: törekedtem e kritikai normák keletkezésének, összefüggéseinek és alkalmazásának a vizsgálatára.

Henszlmann – tudomásom szerint – hazai előzmény nélkül való, ezért korszakos jelentőségű érdeme a tárgyyszerű és a szubjektív műkritika legcsekélyebb lehetőségét is kizáró, művészetkritikai normarendszer kidolgozása, majd rigorózan konzekvens alkalmazása. Dávidházi Péter szerint Bajza és társai még „Lessingtől és Schlegeltől kölcsönözték elveiket, »inkább betanult, mint átgondolt kiindulási pontok« vezérelték őket, s a vitás eseteket idézetek gépies ráolvasásával döntötték el”. Az önálló kritikai normák megalkotásának követelményét Erdélyi János fogalmazta meg az 1860-as évek elején.⁵³⁶ Henszlmann azonban már az 1841-ben publikált *Párhuzamával* egy önállóan felépített fogalom-rendszert (*jellemzetes–eleven–célirányos*) épített fel, amelyet az irodalmi és képzőművészeti tárgyak kritikai megítélésének normájaként rögzített, és kért számon korának kritikusain. Pulszkynek írja válaszul 1842-ben a *Párhuzamról* írt kritikájára: „nem elég többé, valamit csak éreznünk a’ művészetben, hanem egyszersmind tudnunk is kell, és szükséges ön magunkkal számot vetnünk, e’ vagy ama’ mű miért tetszik, miért mondjuk jónak vagy jelesnek: mert ha illyekre elegendőnek tartjuk állítani, hogy szép, hogy eszményi, hogy benne a’ természet nemesítve tűnik fel, ’ste. határozatlan dolgokat mondani: akkor jó éjszakát az öntudatnak, és a’ kritikának, mert akkor mint vak a’ színekről beszélünk.”⁵³⁷ Ezzel Henszlmann egy nagyon határozott művészet- és irodalomkritikai programot hirdet, amely kritikátörténetünk mérföldkövének tekinthető.

⁵³⁴ DÁVIDHÁZI 1992, 10.

⁵³⁵ DÁVIDHÁZI 1992, 45, Dávidházi terminusáról, e két fogalom tartalmáról részletesen lásd: 34–40.

⁵³⁶ DÁVIDHÁZI 1992, 43.

⁵³⁷ HENSZLMANN 1842d, 602.

Henszlmann normarendszerének fő pillére a *jellemzetes* kritériuma az irodalomban és a képzőművészetben egyaránt, és pedig a saját nemzeti művészet, irodalom és kultúra kialakításának érdekében. A *Párhuzamban* meghirdetett normák az egyedi alkotásoknak, vagyis az egyéni művészettel és a sajátosan nemzeti stílusjegyekkel (*jellemzetes normája*) az élő természet leképezésével (*eleven normája*) történő létrehozását, és egyben a műalkotás funkcionális megfelelőségének (*célirányos normája*) a követelményét hirdették. Ehhez kapcsolódik az ugyancsak korszakos jelentőségűnek tűnő lépése, hogy normarendszeréből kizárta a *szép* esztétikai kategóriáját⁵³⁸ – éppen a tárgyyszerű megítélés fő szempontját szem előtt tartva. A *szép* kiiktatásának egyediségére utal az is, hogy a Henszlmann-nal együtt dolgozó Erdélyi sem tesz ekkora lépést: Berzsenyiről írt kritikájában (1847) elismeri a fogalom szubjektivitását, ezzel együtt definiálhatatlanságát, azonban ő tovább lép, és nem a terminus meghatározására tesz kísérletet, hanem a létrehozásához szükséges eszközöket rögzíti. Ez pedig nem más, mint a *jellemzetes*.⁵³⁹ Szontagh Gusztáv *A szép és rút. Philosophiai öntájékoztató* című dolgozatát önkéntelenül is Henszlmann említésével kezdi. Azt írja, hogy a *szép* értelmezése körül kialakult viták a „jeles, de paradoxonokat vadászó, műértőnket, Henszlmann Imrét, azon állításra fakasztá: hogy »a szép nem is létezik, hanem csak az eleven, jellemző és célszerű.«”⁵⁴⁰ Szontagh mindazon túl, hogy bírálja az irodalomkritikus teóriáját, a hazai gondolkodókra tett hatása miatt ártónak tekinti.⁵⁴¹ Dolgozatában a *szép* és *rút* teóriáját Henszlmann tételével indítja,⁵⁴² és annak bírálata után fejt ki saját nézeteit.

Henszlmann a '40-es évek elején Bajzával polemizálva elsőként hirdette a drámában a szereplők jellemkidolgozásának elsőségét, leszámolva az arisztotelészi cselekményközpontú hagyománnyal, s a tragédia feladatát a művészi-esztétikai élményben és annak ízlésformáló hatásában jelölte meg. Erdélyi János 1845-ben úgy nyilatkozik a jellem és cselekmény közötti vitáról, hogy „e kérdés a kritika legújabb fejlődése által már el van döntve, s a jellemzetesnek uralkodása úgy fogadtatott el, mint az esztétikai műveltség haladásának lépcsőzete, mint a romanticizmusnak a classikai irodalmon, a keresztény világnézetnek a görögön vett diadala”.⁵⁴³ Ez a henszlmanni fogalom átvételét

⁵³⁸ „A szép ellenébe a jellemzetes és eleven fogalmát állította, az eszményi ellenébe az egyénit és nemzetit.” GYULAI 1914, 415.

⁵³⁹ ERDÉLYI 1991, 147.

⁵⁴⁰ SZONTAGH 1854, 124.

⁵⁴¹ „A dolgok ily állásban nem csodálhatni, ha újabb irodalmunk kezdetén már, a szép iránt lángoló Kazinczy Ferenc azon kérdésre: mi a szép? elkedvetlenedve azt felelé: »Kérdezze azt a vak!«” SZONTAGH 1854, 125.

⁵⁴² SZONTAGH 1854, 127–128.

⁵⁴³ ERDÉLYI 1991, 95.

és legitimációját, valamint a romantika programját hirdeti.

Ugyanakkor a Henszlmann által felállított normarendszert még a klasszicizmushoz köti az arisztotelészi mimézis-tanra visszavezethető tétel, miszerint a műalkotás a természet utánzása, és nem a szabadon alkotó fantázia szüleménye. Másrészt a romantikus egyéniségkultusz előzményének tűnik a Henszlmann gondolkodását teljesen átható és minden összefüggésben hangoztatott, normarendszerének a középpontjába állított fogalma, a *jellemzetes* sajátos követelménye mind a mű témáját, mind az ábrázolás módját tekintve, valamint a szerzőre is vonatkoztatva. Ebben minden jel szerint a német esztéták és kritikusok – A. W. Schlegel, Lessing – voltak a mesterei, és legfőképpen Joseph Daniel Böhm. A *Párhuzamban* és *A' hellen tragoediában* meghirdetett program: a természet utánzásának, a *mimézis*nek az elve még nem lép túl a klasszicizmuson, így tehát még nem veszi át a romantika alkotó fantáziájának tézisét. Azonban a romantikának (legfőképpen a németnek) igen sok esztétikai elvárását és normáját felhasználja és beépíti a rendszerébe. Ilyen az egyéninek, a karakterisztikusnak, a sajátosnak az ábrázolása, valamint az antik helyett a múltba fordulás, kiemelten a gótika (képzőművészet) és Shakespeare (dráma) művészetének preferálása. Henszlmann először kezdett a magyar népmesék gyűjtésébe és azoknak összehasonlításába más népekével,⁵⁴⁴ amellyel az antik helyett a nemzeti mitológiai témákat jelölte meg a művészet tárgyaként, és kezdeményezte a népmesei, népi mondai szöveganyagnak a beépítését a saját nemzeti művekbe, s ez szintén romantikus vonás.

Henszlmann normaképzésének alapvető módszere, amelyet mindkét nagy elméleti értekezésében elvégez, a folyamatos komparáció: az irodalmi és a képzőművészeti folyamatoknak és alkotásoknak, illetve különböző kultúráknak és korszakoknak összehasonlító elemzése. Leírás és összehasonlítás, mindeközben értékelés, melynek végeredménye azoknak a kritikai normáknak a megképzése, amelyek majd a normatív értékelés alapjául fognak funkcionálni: így írható le Henszlmann elméleti és gyakorlati kritikai tevékenysége. És hogy a Henszlmann által feldobott „lapta” lepattant-e és hogyan, annak ismertetésére a következőkben vállalkozom.

A hazai irodalmi-kulturális életet meghatározó kortársak a saját normáik ismertetése közben egy ideig hivatkoztak az irodalomkritikus által meghatározott és kidolgozott irodalom- és művészetkritikai normarendszerre, de a kritika élcelődését már életében is el kellett viselnie. A halála után az irodalmi és drámaelméleti tevékenysége

⁵⁴⁴ GYULAI 1914, 415.

sokáig csak a regisztrálás szintjén jelent meg az irodalomtörténetünkben, fogalomrendszere nem vált kanonikussá az irodalomtudományi diskurzusban, így a normarendszer és a mögötte rejlő tartalom mélyebb megértésére igen későn került sor. Ennek magyarázatára több szempont szem előtt tartásával tehetünk kísérletet.

Egyrészt Henszlmann polihisztor tudása és látásmódja talán elfedte kritikusi munkájának nemzetépítő ambícióját: külföldi forrásai és az azokból építkező rendszere inkább ellenérzést, olykor kisebbségi érzést váltott ki a kortársakból. Bajza írja róla a következőt az Athenaeumban: „maga Henszlmann úr pedig csak még tanulta valahol Németországban, hogy a’ francziákat gyűlölni kell, talán csak azért, mert a’ németek is gyűlölik”⁵⁴⁵ és „Henszlmann ur úgy látszik, hosszabb ideig külföldön németek közt laktában annyira magába szita a’ francziák iránti gyűlölséget, hogy tán egy csepp vér sem kering ereiben, mellynek minden atomja tele ne volna francia ellenes gyűlölséggel.”⁵⁴⁶ Így tehát a kortársak szemében kívülállónak számított a német nyelvhasználat és kultúraismerete miatt.

Másrészt a forradalom és szabadságharc évei felfüggesztettek minden kulturális folyamatot, majd a bukás és a kiegyezés közötti dermedt évtizedekben a szorongás és a félelem légköre uralkodott. Dávidházi Péter így összegzi ennek az időszaknak az irodalomfelfogását és a kritikai normák korabeli működését, helyzetét: „azért kell elhatárolásokkal rendet vinni a dolgokba, bármik legyenek is azok, mert eredendő mivoltukban van valami aggasztó hajlam az elszabadulásra, magukra hagyatva kaotikussá és kezelhetetlenné válnának, aminél még a viszonylagos érvényű, átmenetileg alkalmazott, sőt tudottan hibás mérték rendteremtő hatása is csak jobb lehet.”⁵⁴⁷ Félték tehát mindentől, de leginkább attól – és erre adott volna lehetőséget a művészet, az irodalom –, hogy a folyamat kontrollálhatatlanná válik. A romantika az egyéniség művészete, a zseni kultusza, a művészi alkotás struktúrájának a lazulása, a nyelv képiségének a felerősödése – vagyis mindannak utat nyit, ami „kontrollálhatatlan”. Mindezt inkább elutasították, mert „[a] legrosszabb kormány is jobb, mint az anarchia, – írja Gyulai Pál 1861-ben – a legrosszabb kritika is jobb, ha elve van és mértéket tart, mint bármi más, mely elvtelen és következtelen mértékű.”⁵⁴⁸ Márpedig Henszlmann *jellemzetese* és drámaelméletében a művészi-költői jellemkidolgozásnak a követelménye, valamint Shakespeare-kultusza éppen ebbe, a romantika irányába mutat. Tehát a művészettörténész-irodalomkritikus által felállított

⁵⁴⁵ BAJZA 1842, 587.

⁵⁴⁶ BAJZA 1842, 598.

⁵⁴⁷ DÁVIDHÁZI 1992, 76, 77–84.

⁵⁴⁸ GYULAI 1908c, 385, idézi: DÁVIDHÁZI, 1992, 76.

normarendszer a forradalom után nem volt vállalható, nem volt kibontakoztatható. Más irányt vett az irodalom feladattudata, más kérdések megválaszolására volt szükség az irodalmi-kritikai gondolkodásban. A '40-es években a drámának a nézőre tett színpadi hatása a tét. 1848 után pedig a tragédia és a tragikum mibenlétének a meghatározása. 1867 után pedig olyan folyamatok indultak el az irodalmunkban, amelyek már jóval túlléptek a henszlmanni tételeken.

Végül talán egyszerre okként és okozatként is értékelhető az az életrajzi tény, hogy Henszlmann a forradalom után az 50-es években külföldi tanulmányútra ment, néhány évet Londonban élt, és ott építette az építési karrierjét, tehát kilépett a hazai irodalmi életből. Az 1860-as években tért vissza Magyarországra az Akadémia palotájának építése ügyében. Hazatérése után újra részt vett a hazai közéletben, de irodalommal már nem foglalkozott, hanem építészként, művészettörténészként és a hazai műemlékvédelem megteremtőjeként kezdett el dolgozni.

Henszlmann jelentősége a kritikátörténetünkben nem a normáinak és az azokból felépülő rendszernek a minőségében és minősítésében mutatkozik meg elsősorban, hanem magában a gesztusban: *értékelő normaképzésében* és a *normatív értékelés* alkalmazásában. A *jellemzetes* kritériuma hatott a kortársak kritikusi személetére és saját normáik kialakítására. Erdélyi János a Henszlmann-nal folytatott közös munka által ugyanazt a nézetet képviselte a dráma megítélése kapcsán, és az egyéni jellemkidolgozás elsőségét hirdette.⁵⁴⁹ 1845-ben a Vörösmarty-bírálatában úgy fogalmaz, hogy „[a drámában] az embert úgy kell előállítani, mint az életben megjelenik: egyénileg, azaz *jellemzetesen*, és nem úgy, aminőnek lennie lehetlen, azaz: nem *eszményileg*”.⁵⁵⁰ Mintegy tíz évvel később, az *Aesztetikai előtanulmányokban* Henszlmannt bírálva – aki egymással szembeállítva az *egyénit* és az *eszményt*, az egyéni karakterisztikus művészet privilégiumát hirdeti – azt írja, hogy „az egyéni magára hagyva épen úgy nem ad művészetet, mint nem az eszményi.”⁵⁵¹ Erdélyi fogalmi rendszerében⁵⁵² tehát a két fogalom már egymás mellett áll, és a kettőt együtt teszi meg a művészet kritériumának.

A forradalom után, a hazai kritikai kánonban még megtalálható a henszlmanni esztétikai kategória. Arany János Bulcsu Károly költeményeiről írt bírálatában a *jellemzetes* követelménye mellett, a tárgy és az előadás egymáshoz való megfeleltetését is

⁵⁴⁹ „Csak az egyén által, és ennek jelleme által nyer az esemény tartalmat. Kihalt világban szellem nélkül nincs sors, nincs történet.” ERDÉLYI 1991, 95.

⁵⁵⁰ ERDÉLYI 1991, 99.

⁵⁵¹ ERDÉLYI 1888, 52.

⁵⁵² Erdélyi János irodalmi kánonjáról az 1840-es években részletesen lásd: FÓRIZS 2014.

hangsúlyozza: „[e]ltörölni a jellemzetest, tárgy és előadás között disszonanciát csinálni: ez nem fölemelése a tárgynak, hanem sárba ejtése.”⁵⁵³ Ez tulajdonképpen a *Párhuzamban* meghirdetett program visszhangja, amelyet Arany 1860-ban már a *népiessel* azonosít: „[n]em helyeslem tehát, amint Bulcsu többnyire bánik a népiessel; de e bánás maga jellemzi őt, ez is mutatja irányát költészetének: mely föllengésre hajlandó még ott is, hol az alany (szűzsé) más nemét kívánná az előadásnak.”⁵⁵⁴ Gyulai Pál a magyar regényirodalomról értekezve elismeri, hogy regényíróink egyre „magyarosabban” írnak, és „az egyéni és jellemzetes iránt élénkebb érzék mutatkozik”.⁵⁵⁵ Azonban hiányolja a hazai regényekből a nemzeti eszméket: a nemzet legitimálását, a társadalom tükörrajzát, a nép és nemzet sajátosságainak, érzéseinek, életének és „örök emberi szenvedélyeinek” ábrázolását kéri számon a hazai regényírókon.⁵⁵⁶

T. Erdélyi Ilona az Erdélyi János-monográfiában, a Magyar Szépirodalmi Szemle és Erélyi kritikusi elveivel kapcsolatban a következőt írja: „[Erdélyi János] az »egyéni elvé«-nek, a jellemzetesnek alkalmazásával népszerűsítette az új költészeti eszményt, amely az eszményi túlzásaival szemben a konkrét, azaz a valóság ábrázolásának irányába mutatott.”⁵⁵⁷ Ez is azt mutatja számunkra, hogy a kritikai normák következetes létrehozásában és azoknak szigorú alkalmazásában⁵⁵⁸ – úgy tűnik – Henszlmann az első egyike volt, aki hatott Erdélyi és a kortársak normatív értékelésére. „Ő hangoztatta először az újabb magyar kritika jelszavait s annyi nagyobb sikerrel, mert költészetünk már azelőtt is kezdett elfordulni a merev klasszikai eszménytől. Erdélyi János Henszlmann eszméit egész rendszerbe foglalva alkalmazta a magyar irodalomban”⁵⁵⁹ – írja róla Gyulai Pál emlékbeszédében, amely alapján talán kijelenthető, hogy Henszlmann kritikusi módszere paradigmatickussá vált.⁵⁶⁰ Erdélyi, Gyulai vagy Arany normatív értékelései aligha

⁵⁵³ ARANY 1975, 649.

⁵⁵⁴ ARANY 1975, 649.

⁵⁵⁵ GYULAI 1873, 245.

⁵⁵⁶ „Legyetek valódi regényírók, a társadalom bírálói, erkölcsrajzolók, s az eszmény őrei.” GYULAI 1873, 245.

⁵⁵⁷ T. ERDÉLYI 2015, 197.

⁵⁵⁸ T. Erdélyi Ilona ennek kapcsán arról is ír, hogy a Magyar Szépirodalmi Szemle éppen ezért tudott csupán egy évig működni, mert „[a] magyar irodalmi élet azonban nem tudta eltartani, mert ahelyett, hogy a szerkesztők kiszolgálták volna az átlagízlést, formálni, nevelni akarták a felszínes közönséget.” T. ERDÉLYI 2015, 197.

⁵⁵⁹ GYULAI 1914, 415.

⁵⁶⁰ Erről ír Korompay H. János tanulmányában, amelyben a Petőfi írásairól írt kritikákat összegzi, és arra a következtetésre jut, hogy a Henszlmann által felépített normarendszer előkészítette Petőfi műveinek fogadtatását. KOROMPAY 1992, 1–23.

képzeltetők el Henszlmann tevékenységének a hiányában.⁵⁶¹

⁵⁶¹ „A Greguss által Arany felé közvetített hagyományok között persze lehetne még szólni [...] Henszlmann Imre műveiről, akit Greguss meglehetősen gyakran idéz, és akinek írásait Arany – legalábbis Korompay H. János Egyéni és eszményi kapcsán végzett kutatásai szerint – jól ismerte.” BALOGH 2017, 427.

4. Összefoglalás

Disszertációmban Henszlmann Imre irodalomelméleti és drámakritikusi tevékenységének ismertetésére és elemző vizsgálatára, valamint az eredmények elhelyezésére törekedtem a korabeli irodalomtörténeti kontextusban. Kutatásom tárgyát az 1841–1846 közötti időszakra korlátoztam, ugyanis Henszlmann ebben a periódusban értekezett és publikált a legaktívabban irodalomról és drámaelméletről. A vizsgált ciklus keretét képezte két terjedelmes teoretikus munkája: az 1841-ben megjelent *Párhuzam az ó és újkor[i] művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*. Henszlmann ebben az értekezésben rögzítette hármas fogalomrendszerének, a *jellemzetes–eleven–célirányos* kritériumának alapjait. A vizsgált időszakot záró értekezés, az 1846-os *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* képezi. *A' hellen tragoediában* a kritikus új szemlélettel és módszerrel lép fel: a hellén drámákról értekezik, összevetve azokat a keresztény drámákkal, pontosabban Shakespeare tragédiáival. Ezzel a komparációval Henszlmann célja újragondolni és átírni azt a korabeli szemléletet, amely az antik görög drámák kizárólagos elismerésében összegezhető.

Ehhez a két szöveghez társultak azok a kisebb, a korabeli 19. századi irodalmi és kulturális folyóiratokban – Athenaeum, Életképek, Magyar Szépirodalmi Szemle, Regélő Pesti Divatlap – megjelent cikkek Henszlmanntól és a kortársaktól, amelyek jól reprezentálják Henszlmann drámateóriája kialakulásának folyamatát, és annak korabeli megítélését. A kritikus drámakritikusi attitűdjének meghatározásához a Regélőben 1842–1844 között megjelent, Shakespeare drámáiról és azok hazai színreviteléről, valamint drámaelméletéről írt kisebb cikkeit értelmeztem.

A felsorolt szövegek feldolgozásával és ismertetésével egyrészt arra kerestem a választ, hol helyezhető el az irodalomkritikus tevékenysége a korszaknak a magyar nemzeti kultúra megteremtésére irányuló törekvéseiben. Másrészt igyekeztem kijelölni Henszlmann drámakritikusi tevékenységének szerepét és jelentőségét a korabeli hazai irodalom- és kultúrtörténeti folyamatokban. Végül túllépve a kritikus korán, a recepció feltérképezésére törekedtem: az irodalomtörténetben elhíresült századvégi tragikumvita és a kortársak (Arany János, Gyulai Pál és Erdélyi János) kritikáinak elemzésével megvizsgáltam, hogy mit vett át az utókor – közvetve vagy közvetlenül – Henszlmann irodalomelméleti és -kritikusi elveiből, normáiból, volt-e ezeknek akár direkt, akár indirekt hatása és formáló ereje a hazai irodalom és kultúra alakulásában.

Kutatásom során az alábbi következtetésekre jutottam. Henszlmann – tudomásom szerint – hazai előzmény nélkül való, ezért korszakos jelentőségű érdeme a tárgyyszerű és a szubjektív műkritika legcsekélyebb lehetőségét is kizáró, művészetkritikai normarendszer kidolgozása, majd rigorózan konzekvens alkalmazása. Ehhez kapcsolódik az ugyancsak korszakos jelentőségűnek tűnő lépése, hogy normarendszeréből kizárta a *szép* esztétikai kategóriáját – éppen a tárgyyszerű megítélés fő szempontját szem előtt tartva.

A *Párhuzamban* meghirdetett normák az egyedi alkotásoknak, vagyis az egyéni művészettel és a sajátosan nemzeti stílusjegyekkel (*jellemzetes normája*) az élő természet leképezésével (*eleven normája*) történő létrehozását, és egyben a műalkotás funkcionális megfelelőségének (*célirányos normája*) a követelményét hirdették. Henszlmann a *karakterisztikus* normáját mélyítette el a drámaelméletében: a '40-es évek elején Bajzával polemizálva elsőként hirdette a drámában a szereplők jellemkidolgozásának elsőségét, leszámolva az arisztotelészi cselekményközpontú hagyománnyal, s a tragédia feladatát a művészi-esztétikai élményben és annak ízlésformáló hatásában jelölte meg.

Henszlmann jelentősége a kritikátörténetünkben nem a normáinak és az azokból felépülő rendszernek a minőségében és minősítésében mutatkozik meg elsősorban, hanem magában a gesztusban: értékelő normaképzésében és a normatív értékelés alkalmazásában. A kritikai normák következetes létrehozásában és azoknak szigorú alkalmazásában – úgy tűnik – az elsők egyike volt, és hatott Erdélyi és a kortársak normatív értékelésére.

5. Summary

The aim of my dissertation is to discuss and analyse Imre Henszlmann's work as a literary scholar and drama critic, as well as to put my findings in the context of the history of literature in Henszlmann's age. My research is restricted to the period between 1841 and 1846, since it was at that time that Henszlmann wrote and published about literature and drama theory most actively. The period examined is framed by two extensive theoretical works of his, the first one being *Párhuzam az ókori és újkori[i] művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* [Parallels Between Views and Education in Ancient and Modern Art, with Especial Regard to the Development of Art in Hungary], published in 1841. It was in this study that Henszlmann posited the basis of the criteria of his system of concepts: the triad of *characteristic–vital–expedient*. The end of the period is marked by his 1846 study, *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* [Hellenistic Tragedy With Regards to Christian Drama]. In *Hellenistic Tragedy* Henszlmann presented a new approach and method. He discussed Hellenistic dramatic plays, comparing them with Christian drama or, more specifically, to Shakespeare's tragedies. The aim of this comparison was to reconsider and rewrite the contemporary view that appreciated ancient Greek drama exclusively.

Besides these two texts I also discuss shorter pieces: articles by Henszlmann and his contemporaries published in 19th-century periodicals, such as *Athenaeum*, *Életképek* [Scenes from Life], *Magyar Szépirodalmi Szemle* [A Review of Hungarian Literature] and *Regélő Pesti Divatlap* [Pest Fashion Magazine], which demonstrate the development of Henszlmann's drama theory and its reception in the period in question. In order to map the drama critic's theory and attitude, I interpret the articles he wrote about Shakespeare's plays and their performance in Hungary, published in *Pest Fashion Magazine* between 1842 and 1844, as well as his shorter articles about drama theory.

Through processing and presenting various texts by Henszlmann and his contemporaries, my doctoral dissertation explores where the art critic's work may be placed among contemporary efforts of creating a Hungarian national culture. A further objective is to determine Henszlmann's significance as a drama critic in the contemporary processes of the history of literature and of culture in Hungary. Finally, going beyond the drama critic's era, I map his reception: analysing what literary historians call the debate of *fin de siècle* tragedy, as well as critiques by Henszlmann's contemporaries (János Arany,

Pál Gyulai and János Erdélyi), I examine what succeeding generations borrowed – either by implication or by direct means – from Henszlmann’s principles and norms as a literary scholar and drama critic, and whether these borrowings had a direct or indirect impact and formative power on the development of literature and culture in Hungary.

My research and analysis have led to the following findings. Henszlmann’s merit – to my knowledge – is unprecedented in Hungary: his development and rigorously consistent use of a system of norms in art criticism which is not only objective but rules out any chance of subjectivity is of unparalleled significance. Concomitant with formulating this system, Henszlmann made a revolutionary move when he excluded the aesthetic category of the *beautiful* from his system of norms, thereby foregrounding the vital aspect of objectivity.

The norms professed in *Parallel* called for the formation of unique works of art, that is, the production of art through uniquely national stylistic characteristics (*characteristic*) and the replication of animate Nature (*vital*), as well as the criterion of functional appropriateness (*expedient*). In his dramatic theory, Henszlmann studied the norm of the *characteristic* most thoroughly: polemising with Bajza, Henszlmann was the first to proclaim the priority of elaborate characterisation in drama in the early 1840s, thereby abandoning the Aristotelian tradition of plot-centredness, and denoting artistic-aesthetic experience and its impact on tastes and preferences as the main tasks of tragedy.

Henszlmann’s significance in the history of Hungarian criticism does not lie in the quality and classification of his norms or the system built of them, but primarily in the gesture itself: in employing the evaluative formation of norms and normative evaluation. Henszlmann was, apparently, one of the first critics to have an impact on the normative evaluation applied by Erdélyi and his contemporaries.

6. Irodalomjegyzék

Henszlmann Imre művei

1. *Die Omodeer. Historisches Trauspiel*, Kassa, VSMRP, p. č. 749.
2. Henszlmann 1843a = HENSZLMANN Imre, *A dráma alapelvei*, RPDl, 1843, 75–82, 110–116, 140–144, 172–180.
3. Henszlmann 1846a = HENSZLMANN Imre, *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára*, Buda, Magyar Királyi Egyetem, 1846 (Kisfaludy Társaság Évlapjai, 5), 128–428.
4. Henszlmann 1906 = HENSZLMANN Imre, *A képzőművészetek fejlődése*, Kisfaludy Társaság Évlapjai, Új folyam, 1884–85, Ua, Bp., OK, 1906, Ua, H. I., *Válogatott képzőművészeti írások*, szerk., TÍMÁR Árpád, Bp., 1990, 279–370.
5. Henszlmann 1847 = HENSZLMANN Imre, *A népmese Magyarországon*, MSzSz, 1847, II. félév, 6. sz. (aug. 8.) 81–86, 7. sz. (aug. 15.) 100 – 106, 8. sz. (aug. 22.) 117–122., 9. sz. (aug. 29.) 133–141., 10. sz. (szept. 5.) 152– 156., 11. sz. (szept. 12.) 164–172., 12. sz. (szept. 19.) 181–188., 13. sz. (szept. 26.) 200–207., 14. sz. (okt. 3.) 213–220., 15. sz. (okt. 10.) 228– 236., 21. sz. (nov. 21.) 321–324., 22. sz. (nov. 28.) 346–349., 23. sz. (dec 5.) 361–366., 24. sz. (dec. 14.) 379–380, Ua, *Folklorisztikai tudománytörténet. Szöveggyűjtemény. I. (1840–1900)*, Szerk. DÖMÖTÖR Tekla, KATONA Imre, VOIGT Vilmos, Bp., Tankönyvkiadó, 1978, 246–321.
6. Henszlmann 1842a = HENSZLMANN Imre, *Az újabb francia szinköltészet és annak káros befolyása a' miénkre*, RPDl, 1842, 274–276, 282–285, 291–293, 298, 299, 280 (Az utolsó rész lapszámozása nyomdai hibára utal).
7. Henszlmann 1865 = HENSZLMANN Imre, *Böhm Dániel József*, BpSz, 1865/3, 454–461, 453–461.
8. Henszlmann 1866 = HENSZLMANN Imre, *Daniel Joseph Böhm*, Oesterreichische Revue, 1866/4, 110–127 = H. I., *Válogatott képzőművészeti írások*, szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 421–436.
9. Henszlmann 1842b = HENSZLMANN Imre, *Drámai jellemek*, RPDl, 1842, 76–80.
10. Henszlmann 1843b = HENSZLMANN Imre, *Figyelmeztetés Shakespeare' harmadik Richardjára*, RPDl, 1843, 643–652, 683–690, 715–722.

11. Henszlmann 1842c = HENSZLMANN Imre, *Julius Caesar biralata*, RPDl, 1842, 140–141, 146–150.
12. Henszlmann 1846b = HENSZLMANN Imre, *Kassa városának ó német stíli templomai: Rajzoló és magyarázó Dr. Henszlmann Imre*, Pest, Landerer és Heckenast Könyvnyomó Intézet, 1846, 1–25.
13. Henszlmann 1842d = HENSZLMANN Imre, *Miért tetszik a' francia dráma?*, RPDl, 1842, 242–243.
14. Henszlmann 1847 = Henszlmann Imre, *Mit tartunk az irányköltészetéről*, MSzSz, 1847/4, 49–53.
15. Henszlmann 1841 = HENSZLMANN Imre, *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*, 1841 = H. I., *Válogatott képzőművészeti írások*, szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 7–146.
16. Henszlmann 1842e = HENSZLMANN Imre, *Shakespeare' Othellója, a' nemzeti színház' közönsége, és az Athenaeum' színi kritikája*, RPDl, 1842, 1067–1070.
17. Henszlmann 1842f = HENSZLMANN Imre, *Válaszul Pulszky Ferencz urnak „Párhuzam az ó és ujkori művészeti nézetek és nevelés” című munkámnak folyó f. é. Athenaeum' 15-ik számában megjelent bírálatára*, RPDl, 1842, 601–605.

Felhasznált irodalom

18. Arany 1975 = *Arany János válogatott művei III* (Prózai művek), Bp., Szépirodalmi, 1975, 644–662.
19. Arisztotelész 2004 = ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADI János, Debrecen, Debreceni Kinizsi Nyomda Kft., 2004.
20. Bajza 1842a = BAJZA József, *Coriolán*, Ath, 1842/16, 253–254.
21. Bajza 2004 = BAJZA József, *Hamlet* = BAJZA József, *Szó és tett jellemzik az embert*, vál., bev., jegyz. KERÉNYI Ferenc, Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 2004, o.
22. Bajza 1842b = BAJZA József, *Othello*, Ath, 1842/62, 493–495.
23. Bajza 1843 = BAJZA József, *III. Richárd király*, Ath, 1843, 437–439.
24. Bajza 1981 = BAJZA József, *Shakespeare, francia színművek s az Athenaeum: Válaszul Henszlmann Imre úrnak*, Ath, 1842, 585–590, 593–598, 602–608, U.a. =

- Tollharcok: Irodalmi és színházi viták 1830–1847*, szerk. SZALAI Anna, Bp., Szépirodalmi, 1981, 265–282.
25. Balogh 2017 = BALOGH Piroska, „Hát még egy harmadik nincs: *aesthetice?*” *A Széptani jegyzetek esztétikatörténeti olvasatai*, It, 2017/4, 419–432.
 26. Baráth 2005 = BARÁTH Béla Levente, *Vizuális nevelés Sárospatakon 1797–1902 között*, Zempléni Múza, 19(2005), 29–42, http://zemplenimuzsa.hu/05_3/barath.htm, (2013. 10. 19).
 27. Bardoly 2013 = BARDOLY István, *Henszlmann Imre kiadatlan jelentése a Honi műemlékeink hivatalos osztályozása c. tanulmányáról*, Műemlékvédelem, 57(2013), 334–336.
 28. Becher 2007 = Martin BECHER, *Imre Henszlmann und die Denkmalpflege in Ungarn 1846–1881*, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 2007. (Doktori disszertáció)
 29. Belting 2006 = Hans BELTING, *A művészettörténet vége*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2006.
 30. Beöthy 1923 = BEÖTHY Zsolt, *A lángelme. Az irodalomtörténet elméletéről tartott előadás-sorozatból*, BpSz, 1923, 117–135.
 31. Beöthy 2015 = BEÖTHY Zsolt, *A tragikum = A századvégi tragikum-vita. Forrásgyűjtemény*, s. a. r. és jegyz. TÖRÖK Lajos, Bp., AmbrooBook Kiadó, 2015, 11–278.
 32. Bényei 1998 = BÉNYEI Miklós, *A nemzeti és polgári kultúra felé: Tanulmányok a reformkori magyar művelődés történetéről*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.
 33. Bényei 1994 = BÉNYEI Miklós, *Oktatáspolitikai törekvések a reformkori Magyarországon*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994.
 34. Bényei 2007 = BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
 35. Beregszászi 1837 = BEREKSZÁSZI Pál, *A 'szabad kézzel való rajzolás tudományának kezdete: Tanítványi számára készíttette Beregszászi Pál, hites földmérő, 's Nemes Sz.Kir. Debreczen várossában a' rajzolás és építés tudományának közönséges professora. XII. Réztáblákkal*, Debreczenben Nyomtatott Tóth Ferenc által, 1837.
 36. Bubryák 2013 = *Henszlmann Imre (1813–1888): Kiállítás születésének 200. évfordulója alkalmából*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Bp., MTA BTK Művészeti Gyűjtemény, 2013.

37. Costazza 2006 = Alessandro COSTAZZA, *Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“: Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik* = Beiträge zur Komparatistik und Socialgeschichte der Literatur, Festschrift für Alberto Martino, hg. von. Norbert Bachleitner u. a. Amsterdam, Atlanta, 1997, 463–490 = U.a. Goethezeitportal, 2006, 1–25 (http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/costazza_charakteristische.pdf, Letöltés dátuma: 2014. 03. 04.).
38. Costazza 1998 = Alessandro COSTAZZA, *Das „Charakteristische“ als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik: Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren* = *Jahrbuch der deutschen Schiller gesellschaft*, kiad. Alfred KRÖNER, Stuttgart, 42(1998), 64–94.
39. Császár 1925 = CSÁSZÁR Elemér, *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1925.
40. Csengery 1858 = CSENGERY Antal, *Tudósítás Henszlmann Imre építészettani fölfedezéséről*, Magyar Akadémiai Értesítő, 1858/1, 60–67.
41. Csillag–Hegedüs 1953 = *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerk. CSILLAG Ilona, HEGEDÜS Géza, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1953.
42. Csőregh 1991 = CSŐREGH Éva, *Rajzoktatásunk története*, Bp., Magyar Rajztanárok Egyesülete, (Eidos Füzetek 5.), 1991.
43. Csőregh 2001 = CSŐREGH Éva, *Rajztanítási módszerek = Rajztanítás a XIX. századi Magyarországon*, szerk. KÖVES Szilvia, Bp., Magyar Iparművészeti Egyetem, 2001, 3–6.
44. Dávidházi 1992 = DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*, Bp., Argumentum, 1992.
45. Dávidházi 1989 = DÁVIDHÁZI Péter, *„Isten másodszülöttje”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.
46. Dunka 2001 = DUNKA Sándor, *Az építészet és a rajz oktatása Debrecenben a XIX. sz. első felében: Beregszászi Pál munkássága*, Hajdú-Bihar Megyei Levéltár Évkönyve, 2001, <http://hbml.archivportal.hu/data/files/145125996.pdf>, (2013. 10. 20).
47. Erdélyi 1888 = ERDÉLYI János, *Aesthetikai előtanulmányok*, szerk. GYULAI Pál, Bp., OK, 1888.
48. Erdélyi 1991 = ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. és jegyz. T. Erdélyi Ilona, Bp., Akadémiai, 1991.

49. Fenyő–Németh–Sötér 1981 = FENYŐ István–NÉMETH G. Béla–SÖTÉR István, *A magyar kritika évszázadai: Irányok. Romantika, népiesség és pozitivizmus*, II, Bp., Szépirodalmi, 1981.
50. Fenyő 1990 = FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés: Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830–1842*, Bp., Akadémiai, 1990.
51. Fórizs 2006 = FÓRIZS Gergely, *A Poétai harmonistika koncepciójának forrásai és eszmetörténeti kontextusa*, ItK, 2006/1–2, 15–47.
52. Fórizs 2014 = FÓRIZS Gergely, *Erdélyi János irodalmi kánonjának eszmai alapjai az 1840-es években*, Itk, 2014, 491–506.
53. Gáspár 1995 = GÁSPÁR Irma, *Lessing és az esztétikum a német fölvilágosodás színházművészetében*, MFSz, 39(1995), 373–386.
54. Gondol 1841 = GONDOL Dániel, *Regény és dráma, párhuzamban*, Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1840-1841, 55–220.
55. Gondol 1842 = GONDOL Dániel, *Sophocles' színművei*, Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1842, 308–417.
56. Gulyás 2010a = GULYÁS Judit, *Adalékok Henszlmann Imre mesetanulmányának keletkezéséhez = Voigtloristica: Tanulmányok a 70 éves Voigt Vilmos tiszteletére*, szerk. FILKÓ Veronika – KÖHALMY Nóra – SMID Mária Bernadett, Bp., ELTE BTK, Folklore Tanszék, 2010, 11–30.
57. Gulyás 2013 = GULYÁS Judit, *A magyar mesekutatás kezdetei*, Ethno-Lore, MTA BTK Néprajztudományi Intézet évkönyve, XXX, 2013, 37–68.
58. Gulyás 2017 = GULYÁS Judit, *A magyar mesekutatás kezdetei: Henszlmann Imre komparatív tipológiai és szimbolikus mitológiai mesetanulmányának koncepciója = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikoletta, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2017, 131–168.
59. Gulyás 2010b = GULYÁS Judit, *Henszlmann Imre bírálata Arany János Rózsa és Ibolya című művéről*, Ethno-Lore, MTA BTK Néprajztudományi Intézet évkönyve, XXVII, 2010, 231–260.
60. Gyulai 1989a = GYULAI Pál, *A nemzeti színház és drámairodalmunk = Gyulai Pál válogatott művei*, szerk. ILLÉS Endre, PÁNDI Pál, SÖTÉR István, Szépirodalmi, Bp., 1989, o.
61. Gyulai 1908a = GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok I*, Bp., Franklin-Társulat, 1908.

62. Gyulai 1908b = GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok II*, Bp., Franklin-Társulat, 1908.
63. Gyulai 1908c = GYULAI Pál, *Kritikai dolgozatok 1854 – 1861*, Bp., MTA, 1908.
64. Gyulai 1914 = GYULAI Pál, *Henszlmann Imre* = GY. P., *Emlékbeszédek*, 2, Bp., Franklin-Társulat, 1914, 414–416; U. a., OK, 1906, 3–6.
65. Gyulai 1989b = GYULAI Pál, *Téli rege* = *Gyulai Pál válogatott művei*, szerk. ILLÉS Endre, PÁNDI Pál, SÖTÉR István, Szépirodalmi, Bp., 1989, o.
66. Gyulai 1873 = GYULAI Pál, *Újabb magyar regények*, BpSz, 1873/1–2, 224–245.
67. Gyulai 1956 = GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza. Gyulai Pál válogatott művei*, Bp., 1956, II, 234–414.
68. *Henszlmann Imre 1813–1888*, kiad. Henszlmann Imre Helytörténeti Társaság, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 1993.
69. *Henszlmann halálának bejelentése, a Magyar Történelmi Társulat 1888. december 6-án tartott választmányi ülésén*, Századok, (22)1888, 961–962.
70. Hirt 2008a = Aloys HIRT, *Laokoon* = *Ästhetik des Charakteristischen: Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*, hg. Roland KANZ, Jürgen SCHÖNWÄLDER, Göttingen, Bonn University Press, 2008, 33–46.
71. Hirt 2008b = Aloys HIRT, *Nachtrag über Laokoon* = *Ästhetik des Charakteristischen: Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*, hg. Roland KANZ, Jürgen SCHÖNWÄLDER, Göttingen, Bonn University Press, 2008, 55–60.
72. Hirt 2008c = Aloys HIRT, *Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten* = *Ästhetik des Charakteristischen: Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*, hg. Roland KANZ, Jürgen SCHÖNWÄLDER, Göttingen, Bonn University Press, 2008, 63–72.
73. Hirt 1818 = Aloys HIRT, *Über das Bildniss der Alten*, Berlin, Abhandlungen der Akademie, Philologische Klasse, 1818, 1–18.
74. Hirt 1797 = Aloys HIRT, *Versuch über das Kunstschöne*, Die Horen, 7(1797), 1–37.
75. Hites 2016 = HITES Sándor, *A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről*, It, 2016, 263–299.
76. Horler 1997 = HORLER Miklós, *Henszlmann Imre és a műemlékvédelem*, MűvtÉrt, 46(1997), 105–107.
77. Imre 1995 = IMRE László, *Műfaji differenciálódás és nemzeti identifikáció (A magyar regény a múlt század derekán)*, ItK, 1995, 321–334.

78. Imre 2007 = IMRE Zoltán, *(Nemzeti) színház és (nemzeti) identitás: 1837 A Pesti Magyar Színház megnyitása = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 212–219.
79. Jánosi 1914 = JÁNOSI Béla, *Henszlmann Imre és Erdélyi János esztétikai elmélete*, BpSz, 42(1914), 26–65.
80. Kapusi 2014a = KAPUSI Angéla, *A karakterisztikustól a jellemzetesig. Henszlmann Imre művészetelméletéről*, ItK, 2014/4, 540–546.
81. Kapusi 2014b = KAPUSI Angéla, *A korszak szava – Henszlmann Imre a művészeti nevelés gyakorlatáról*, Magyar Pedagógia, 114 (2014), 133–148.
82. Kapusi 2014c = KAPUSI Angéla, *A „jellemzetes”, az „eleven” és a „célirányos” fogalma Henszlmann Imre művészetelméletében = Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2013. november 7.*, szerk. BARNA László, HUSZTI Tímea, Miskolc, Miskolci Egyetem Tudományszervezési és Nemzetközi Osztály, 2014, 42–47.
83. Kapusi 2013 = KAPUSI Angéla, *Henszlmann Imre: A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára = Sokszínű jelentés*, szerk. BARNA László, EGERER Lilla, KAPUSI Angéla, MAJOR Ágnes, Miskolc, 2013 (Pro Scientia Füzetek, 2), 48–55.
84. Kapusi 2015a = KAPUSI Angéla, *Henszlmann Imre és Bécs = Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2015. november 19.*, szerk. FEKETE Norbert, MAJOR Ágnes, Miskolc, Bölcsészettudományi Kar, 2016, 21–27.
85. Kapusi 2015b = KAPUSI Angéla, *Henszlmann Imre mint drámakritikus = Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2014. november 20.*, szerk. FEKETE Norbert, MAJOR Ágnes, Miskolc, Bölcsészettudományi Kar, 2015, 34–40.
86. Kapusi 2015c = KAPUSI Angéla, *Henszlmann Imre nézetei a művészképzésről és a műkritikai gyakorlatról = Elitek nevelése és oktatása: Esetek és összefüggések a 18–20. századból*, szerk. KAPUSI Angéla, UGRAI János, Bp., Új Mandátum Kiadó, 2015, 43–54.
87. Kapusi 2016a = KAPUSI Angéla, *Imre Henszlmann's Role as a Drama Critic in Hungarian Literary History = V. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferenciakötet: 5th Interdisciplinary Doctoral Conference Conference Book*, szerk. ÁCS Kamilla, BENCZE Noémi, BÓDOG Ferenc, HAFFNER Tamás, HEGYI Dávid, HORVÁTH Orsolya Melinda, HÜBER Gabriella Margit, KIS KELEMEN Bence, LAJKÓ Adrienn, MÁTYÁS Mónika, SZENDI Anna, SZILÁGYI Tamás Gábor, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, 2016, 216–228.

88. Kapusi 2016b = KAPUSI Angéla, *Korát megelőzve?: Henszlmann Imre Shakespeare-kritikái és a magyarországi Shakespeare-recepció a 19. század közepén*, Valóság, 2016/8, 45–51.
89. Kapusi 2016c = KAPUSI Angéla, „nem elég többé, valamit csak éreznünk a’ művészetben, hanem egyszersmind tudnunk is kell”: *Henszlmann Imre drámaelmélete és –kritikája = A szövegtől a szcenikáig: Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, (Régi Magyar Színház 6.), szerk. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Eger, Líceum Kiadó, 2016, 620–635.
90. Kapusi 2016d = KAPUSI Angéla, „Ő tehát: szépész, régész, építész”: *Egy ellentmondásos pályakép: Henszlmann Imre* = Publicationes Universitatis Miskolcensis Secto Philosophica, 2016/1, 166–178.
91. Kapusi 2015d = KAPUSI Angéla, „vox clamantis in deserto” – *Henszlmann Imre jellemzetesének recepciója. A kutatás lehetséges irányai = Határátlépések*, szerk. BARNA László, EGERER Lilla, KAPUSI Angéla, MAJOR Ágnes, Miskolc, 2015 (Pro Scientia Füzetek, 3), 39–46.
92. Kállay 2007 = KÁLLAY Géza, „Nem mintha már teljesen elégtelt volna dolgommal”: *1866 Arany János Hamlet fordítása = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 491–510.
93. Kárpáti 1993 = KÁRPÁTI Andrea, *Elvek, eszmények, paradigmák a magyar rajztanításban a kezdetektől a hetvenes évekig*, Magyar Pedagógia, 93(1993), 19–35.
94. Kelecsényi 1910 = KELECSÉNYI János, *Henszlmann Imre esztétikája*, Bp., Horánszky Viktor Cs. és Kir. Udvari Könyvnyomdája, 1910.
95. Kemény 2015 = KEMÉNY Mária, *A Magyar Tudományos Akadémia palotája*, Bp., Osiris, 2015.
96. Kemény 1990 = KEMÉNY Mária, *Henszlmann Imre szerepe az Akadémia palotájának építésében*, ArsHung, 1990/1, 107–112.
97. Kerényi 1990 = *Magyar színháztörténet 1790–1783*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990.
98. Kocziszky 1995, KOCZISZKY Éva, *Laokoön. Vita az antik művészetről a XVIII–XIX. század fordulóján*, Holmi, 1995/5, 641–662.
99. Kocziszky 1998 = KOCZISZKY Éva, *Pán, a gondolkodók istene*, Bp., Osiris, 1998.
100. Komárik 1990 = KOMÁRIK Dénes, *Henszlmann Imre „emigrációja”*. ArsHung (18)1990, 57–64.

101. Kondor 2002 = KONDOR Tamás, *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita*, It, 2002/4, 561–586.
102. Kondor 2000 = KONDOR Tamás, *Katarzisméletek a XIX. századi magyar tragikumelméletekben* = Studia Litteraria, Tomus XXXVIII. Debrecen, 2000, 40–64.
103. Kondor 1999 = KONDOR Tamás, *Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete*, It, 1999/2, 217–234.
104. Kondor 2005 = KONDOR Tamás, *Világrend, bűn, igazságszolgáltatás (Töredékek a tragikumról)* = Studia Litteraria XLIII. 2005, 53–65.
105. Korach 1902 = KORACH Regina, *Henszlmann Imre művészetelmélete*, Bp., Wendt és Fia Könyvnyomdája, 1902.
106. Korompay 1998 = KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Bp., Akadémiai, 1998.
107. Korompay 1993 = KOROMPAY H. János, *Az „Egyéni és eszményi” szerzősége és forrásai*, MSzSz, 1993, 383–403.
108. Korompay 1995 = KOROMPAY H. János, *Az Életképek irodalomkritikája*, ItK, 1995, 293 – 320.
109. Korompay 1985 = KOROMPAY H. János, *A Magyar Szépirodalmi Szemle és a német költészet*, ItK, 1985, 28–37.
110. Korompay 1986 = KOROMPAY H. János, *Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról*, ItK, 1986, 507–522.
111. Korompay 1997 = KOROMPAY H. János, *Egy kritikai iskolától a kritika kétségbevonásáig (A Regélő Pesti Divatlap és a Pesti Divatlap)*, It, 1997, 86–110.
112. Korompay 1998 = KOROMPAY H. János, *Kritikatörténet és irodalmi hagyomány*, ItK, 1998, 476–479.
113. Korompay 1995 = KOROMPAY H. János, *Kritikatörténet, népköltészet és népiesség*, Holmi, 7(1995), 1620–1628.
114. Korompay 1992 = KOROMPAY H. János, *Petőfi fogadtatásának kritikatörténeti értelmezése (1843–1849)*, ItK, 1992/1, 1–23.
115. Kosáry 1996 = KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Bp., Akadémiai, 1996.
116. Kovács 1963 = KOVÁCS Kálmán, *Fejezet a magyar kritika történetéből: Gyulai Pál irodalmi elveinek kialakulása, 1850–1860*, Bp., Akadémiai, 1963.
117. Kölcsey 1985 = KÖLCSEY Ferenc, *A leányörző. A komikumról* = *Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*, szerk. KULIN Ferenc, Bp., 1985, 119–152.

118. Lamiova 1997 = LAMIOVA Mária, *Henszlmann Imre régészeti tevékenysége*, *MűvtÉrt*, 46(1997), 108–110.
119. Leffler 1912 = LEFFLER Béla, *Henszlmann Imre dramaturgiája és a németek = Philologiai dolgozatok a magyar-német érintkezésekről*, szerk. GRAGGER Róbert, Bp., Horánszky Viktor udvari könyvnyomdája, 1912, 228–237.
120. Leffler 1909 = LEFFLER Béla, *Henszlmann Imre mint drámaíró*, *ItK*, 19(1909), 425–432.
121. Lessing 1999 = Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon: Hamburgi dramaturgia*, ford. VAJDA György Mihály, TIMÁR Ilona, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1999.
122. Levárdy 1969 = LEVÁRDY Ferenc, *Henszlmann alkotó egyénisége*, *Művészettörténeti Értesítő*, 1969/3, 193–200.
123. Magyar 1934 = MAGYAR Bálint, *A francia romantika, Bajza és Henszlmann = Irodalomtörténeti Dolgozatok: Császár Elemér hatvanadik születésnapjára*, Bp., Győregyházmegyei Alap Nyomdája, 1934, 167–182.
124. Kósa 2006 = *Magyar Művelődéstörténet*, szerk. KÓSA László, Bp., Osiris, 2006.
125. Marosi 1965 = MAROSI Ernő, *A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban*, Bp., 1965 (Kézirat, ELTE Művészettörténeti Tanszék).
126. Marosi 1976 = MAROSI Ernő, *A XIX. század: a művészettörténet tudománnyá szerveződése* = M. E., *Emlék márványból vagy homokkőből: öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, Bp., Corvina Kiadó, 1976, 63–90.
127. Marosi 1990 = MAROSI Ernő, *Henszlmann, avagy: A művészettörténész helye a magyar társadalomban*, *ArsHung*, (18)1990, 27–38.
128. Marosi 1997 = MAROSI Ernő, *Henszlmann Imre és a kassai Szent Erzsébet-templom*, *MűvtÉrt*, 46(1997), 113–114.
129. Marosi 2006a = MAROSI Ernő, *Henszlmann Imre (1813–1888): A magyar művészettörténet-írás kezdetén* = „Emberek és nem frakkok”: *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*, szerk. MARKÓJA Csilla, BARDOLY István, Bp., Meridián 200 Bt., 2006 (Tudománytörténeti esszégyűjtemény, 1), 29–50.
130. Marosi 1996 = MAROSI Ernő, *Henszlmann Imre és Kassa városának ó német stílusú templomai*, Bp., Argumentum Kiadó, MTA Művészettörténeti Kutató Intézete, 1996.
131. Marosi 2006b = MAROSI Ernő, *Művészettörténet-írás, művészettörténészek* = „Emberek és nem frakkok”: *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*, szerk.

- MARKÓJA Csilla, BARDOLY István, Bp., Meridián 200 Bt., 2006 (Tudománytörténeti esszégyűjtemény, 1), 11–28.
132. Mitrovics 1928 = MITROVICS Gyula, *A magyar esztétikai irodalom története*, Debrecen–Bp., Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és irodalmi vállalat, 1928.
 133. MSzSz 1847 = „*A hellen tragoedia, tekintettel a keresztyén drámára*” Henszlmann Imrétől, (Ismertető), MSzSz, 1(1847), 88–91.
 134. Nagy 2001 = NAGY Imre, *Ágistól Bánkig: A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2001.
 135. Németh 1971 = NÉMETH G. Béla, *Tragikum és történetfelfogás (A századvégi tragikum-vita)*, Bp., Akadémiai, 1971.
 136. Petőfi 1847 = PETŐFI Sándor, *III. Richárd király, Életképek*, 1847, 250–252.
 137. Péterfy 2015 = PÉTERFY Jenő, *A tragikum = A századvégi tragikum-vita. Forrásgyűjtemény*, s. a. r. és jegyz. TÖRÖK Lajos, Bp., AmbrooBook Kiadó, 2015, 368–384.
 138. Pulszky 1841 = PULSZKY Ferenc, *Élet és művészet I*, Ath, 1841/30, 465–468.
 139. Pulszky 1842 = PULSZKY Ferenc, *Párhuzam az ó és újkor (i) művészeti nézetek és nevelések (nevelés) közt, különös tekintettel a' művészeti fejlődésre Magyarországon, írta Dr Henszlmann Imre. Pesten, nyomtatta Landerer és Heckenast 1842. n8. 134, Ath (15)1842, 113–118.*
 140. Rákosi 2015 = RÁKOSI Jenő, *A tragikum = A századvégi tragikum-vita. Forrásgyűjtemény*, s. a. r. és jegyz. TÖRÖK Lajos, Bp., AmbrooBook Kiadó, 2015, 279–361.
 141. Sárvári 1804 = SÁRVÁRI Pál, *A' Rajzolás Mesterségének kezdete (I–II)*, Debrecen, 1804, 1807.
 142. Scribe 1842 = Eugène SCRIBE, *Le verre d'eau (Egy pohár víz)*, ford. NAGY Ignác, 1842.
 143. Schauschek 1918 = SCHAUSCHEK Árpád, *Henszlmann Imre (1813–1888)*, 1918 (Kisfaludy Társaság Évlapjai, 21), 151–213.
 144. S. Varga 2007 = S. VARGA Pál, „*Népies-nemzeti*”, „*nemzeti klasszicizmus*” – *a nemzeti irodalom hagyományközösségi szemlélete: 1860 Arany János: Naiv eposzunk = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 284–293.
 145. Szabó 1989 = SZABÓ László, *A művészeti oktatás kérdése Magyarországon 1790–1846 között*, Ars Hungarica, 17(1989), 133–146.

146. Szentesi 2013 = SZENTESI Edit, *A művészettörténész formálódása = Henszlmann Imre (1813–1888): Kiállítás születésének 200. évfordulója alkalmából*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Bp., MTA BTK Művészeti Gyűjtemény, 2013, 9–10.
147. Szentesi 1997 = SZENTESI Edit, *Josef Daniel Böhm Parthenon-fríze = Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*, szerk. LACZKÓ Ibolya, SZABÓ Júlia, TÓTHNÉ MÉSZÁROS Livia, Bp., MTA Művészeti Gyűjtemény, 1997, 56–69.
148. Szentesi 2016a = *Henszlmann Imre levelezése és iratai*, kiad. SZENTESI Edit, Bp., Ballasi Kiadó, 2016, I.
149. Szentesi 2016b = *Henszlmann Imre levelezése és iratai*, kiad. SZENTESI Edit, Bp., Ballasi Kiadó, 2016, II.
150. Székely 1852 = SZÉKELY József, *Athéni Timon*, Értesítő, 1852/26, 202–205.
151. Széles 1976 = SZÉLES Klára, *Henszlmann Imre – Bajza József vitája*, It, 1976/1, 37–62.
152. Széles 1981 = SZÉLES Klára, *Henszlmann Imre irodalomkritikái a reformkori folyóiratokban*, Magyar Könyvszemle, 97(1981), 147–152.
153. Széles 1992 = SZÉLES Klára, *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikusi gyakorlata*, Bp., Argumentum, 1992.
154. Széles 1975 = SZÉLES Klára, *Henszlmann művészettörténeti előadásairól*, ItK, 1975/1, 54–60.
155. Széphelyi F 1989 = SZÉPHELYI F. György, *Felzárkózás vagy elzárkózás: Henszlmann Párhuzamának eszmetörténeti összefüggéseihez = Sub minervae natonis praesidio: Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*, Bp., ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989, 92–101.
156. Szinészi 1841 = SZINÉSZI, *Néhány szó a 'nemzeti színház' ügyében*, Ath, 1841/62, 977–986.
157. Szinnyei 1896 = SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, IV, Bp., Horánszky Viktor Kiadóhivatal, 1896.
158. Szontagh 1854 = SZONTAGH Gusztáv, *A szép és rút. Philosophiai öntájékoztató*, Új Magyar Múzeum, 1854, 124–146.
159. T 1852 = T., *Shakespeare természetfölötti jellemei*, Értesítő, 1852/16, 123–124.
160. Tamás 1970 = TAMÁS Anna, *Az Életképek (1846–1848)*, Bp., Akadémiai, 1970.
161. Tarczy 1837 = TARCZY Lajos, *A dráma hatása és literaturánk drámaszegénysége*, Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1(1837-8), 35–82.

162. T. Erdélyi 2015 = T. ERDÉLYI Ilona, *Erdélyi János (1814–1968)*, Pozsony, Kalligram, 2015.
163. T. Erdélyi 1960a = *Erdélyi János levelezése*, kiad. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1960, 1.
164. T. Erdélyi 1960b = *Erdélyi János levelezése*, kiad. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1960, 2.
165. T. Erdélyi 1970 = T. ERDÉLYI Ilona, *Irodalom és közönség a reformkorban: Regélő Pesti Divatlap*, Bp., Akadémiai, 1970.
166. Tímár 1997 = TÍMÁR Árpád, *A gótikus stílus kitüntetett helye Henszlmann Imre művészetszemléletében*, MűvtÉrt, 46(1997), 110–112.
167. Tímár 1990a = TÍMÁR Árpád, *Henszlmann Imre irodalmi munkássága*, ArsHung, 1990/1, 143–164.
168. Tímár 1990b = TÍMÁR Árpád, *A Henszlmann-kutatás története*, ArsHung (18)1990, 39–46.
169. Tóth 2006 = TÓTH Péter, *A hazai rajzoktatás története a népoktatási törvényig: A rajziskolák*, Neveléstörténet, 1–2(2006),
http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/index.php?act=menu_tart&rovat_mod=archiv&eid=33&rid=1&id=200 (2013. 10. 28).
170. Török 1997 = TÖRÖK Gyöngyi, *Henszlmann Imre, a kassai Szent Erzsébet-főoltár első tudományos ismertetője*, MűvtÉrt, 46(1997), 115–116.
171. Ü 1847 = Ü, III. Richárd, *Életképek*, 1847, február 20, 248–250.
172. Vachot 1842a = VACHOT Imre, *Lear király*, RPDl, 1842, 236–240.
173. Vachot 1841 = VACHOT Imre, *Művészeink', különösen vándorszínészeink' martyrsága*, Ath, 1841/58, 913–919.
174. Vachot 1842b = VACHOT Imre, *Othello, a velencei szerecsen*, RPDl, 1842/2, 1053–1055, 1065–1067.
175. V 1841 = VÖRÖSMARTY Mihály, *Hamlet*, Ath, 1841/12, 189–192.
176. VMÖ 1969 = VÖRÖSMARTY Mihály *Összes művei*, szerk. HORVÁTH Károly, TÓTH Dezső, s. a. r. SOLT Andor, Bp., Akadémiai, 1969.
177. Zádor 1978 = ZÁDOR Anna, *A felvilágosodás kori művészet kutatásának kérdése = Művészet és felvilágosodás: Művészettörténeti tanulmányok*, szerk. ZÁDOR Anna és SZABOLCSI Hedvig, Bp., Akadémiai, 1978, 7–26.
178. Zádor 1964 = ZÁDOR Anna, *Henszlmann Imre emlékezete*, Magyar Tudomány, 1964/2, 63–68.

179. Zádor 1990 = ZÁDOR Anna, *Megemlékezés Henszlmann Imréről. Elnöki megnyitó*, ArsHung, (18)1990, 3–6.
180. Z 1852a = Z, *IV. Henrik király*, *Értesítő*, 1852/2, 13–14.
181. Z 1852b = Z, *Othello*, *Értesítő*, 1852/25, 195–197.