

HENSZLMANN IMRE FOGALOMRENDSZERE ÉS ANNAK HELYE A HAZAI IRODALOMKRITIKAI DISKURZUSBAN*

KAPUSI ANGÉLA

„**[E]**zelőtt tiz évvel a Henszlmann által kimondott eleven, célirányos, jellemzetes, mint művészeti háromság, csak fellökött laptá volt”¹ – így emlékszik vissza Erdélyi János 1855-ben az *Aesthetikai előtanulmányok* című értekezésében, a Henszlmann Imre által felépített irodalom- és műkritikai normarendszerre. A művészet- és irodalomkritikus 1841-ben publikálta hármass fogalomrendszerének, a *jellemzetes-eleven-célirányos* kritériumának² alapjait a *Párhuzam az ó és újkor[i] művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*³ című értekezésében. S hogy mi lett a sorsa Henszlmann értékkelő normarendszerének, rögzült-e a hazai kritikai kánonban – arra maga Erdélyi néhány sorral lentebb, a következőképpen adja meg a választ: „[u]gy történt, hogy nálunk az eszményi helyett most már könnyű ajkkal s folyó nyelvvel emlegeti a legkurtább itész is az egyénit”.⁴ Továbbá a Henszlmann által megalkotott „ama három határozmány [a jellemzetes, az eleven és a célirányos], 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 irói ügyességet, kibeszélő, világosító eladást. Ő a művészetnek, ha lehet így szólnom, inkább evangyelistája, mint apostola.”⁵ Erdélyi sorai jól összegzik Henszlmann tevékenységének korabeli megítélését, s egyben magyarázatot adnak a *jellemzetes-eleven-célirányos* fogalomhármass pozíciójára a hazai kritikai kánonban. Ezzel azonban nem zárhatjuk le a kérdésre adható válaszok sorát. Dolgozatomban a henszlmanni normarendszer elemző bemutatása után arra törekszem, hogy meghatározzam a fogalomhármass hatását és kanonikus pozícióját a hazai XIX. századi polgárosodás és nemzetépítés programjának folyamataiban, illetve a hazai kritikátörténeti diskurzusban.

* 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 ERDÉLYI 1888, 51.

² HENSZLMANN 1841, 8–17.

³ HENSZLMANN 1841.

⁴ ERDÉLYI 1888, 51.

⁵ ERDÉLYI 1888, 51.

HENSZLMANN NORMARENDSZERE: a jellemzetes, a művészeti eleven és a célirányos

Henszlmann 1841-ben, 28 évesen lett a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja, és székét a *Párhuzammal* foglalta el, amelyet ugyanebben az évben megjelentetett a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban. A szöveg 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 korabeli művészképzés, rajzolóművészeti gyakorlat, közlés elhibázottságát taglalja, két fejezetben, az elsőben és a kilencedikben pedig teóriáról értekeznek. Az egész munkát *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 akadémiai művészképzés ellen kialakult kritikus meglátásait Bécsben, Joseph Daniel Böhm pártfogása alatt eltöltött évek inspirálták. Böhm és köre délutánoként gyűlt össze az éremművész otthonában, és a művészetről, műalkotásokról valamint az akadémiai oktatás kritikájáról értekeztek. Rudolf Eitelberger osztrák művészettörténész és Böhm közvetlen tanítványa azt írja, hogy Böhm abban az időben alakította ki és működtette tudós- és művészkörét, amikor a Bécsi Akadémián még nem volt művészettörténet tanszék, a művészettörténetről való gondolkodás nem volt intézményesítve. Továbbá, ő maga mindent Böhmtől tanult, s ekkoriban Böhm személye maga jelentette az intézményt.⁶ Henszlmann része volt ennek a művészbárát és tudós körnek, így a *Párhuzamban* kifejtett meglátásainak alapja Böhm tanításai, amelyhez elolvasta a német esztéták (August Wilhelm Schlegel, Winckelmann, Lessing) írásait, ezzel kialakítva saját művészettel, művészképzéssel és irodalomkritikával kapcsolatos nézeteit.

A *Párhuzam Első fejezete* tárgyalja az egész értekezés elméleti alapvetését, és a *Második fejezetről* a *Hetedik fejezetig* olvasható annak a gyakorlati megvalósítása. 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 fejt ki a maga szempontrendszerét. A részletesen kidolgozott *szép*-értelmezések után jut el tételmondatának rögzítéséig: „minden művészetek valódi feladata: az elevennek, a’ jellemesnek, és a’ célirányosnak anyagához alkalmazott előadása.”⁷ 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 művészeteket tanítani szükséges Magyarországon.

⁶ EITELBERGER 1879, 181, idézi: MAYR 2012, 88.

⁷ HENSZLMANN 1841, 5.

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 ilusztrálva 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”.⁸ S végül eljut egészen odáig, hogy kiiktatja a műkritika fogalomrendszeréből a *szép* kategóriáját. Henszlmann egész életművére jellemző, hogy a gyakorlatot tekinti elsődlegesnek, szemben az elmélettel, mely nézet ugyancsak Böhm hatásának tulajdonítható.⁹ Véleménye szerint, a túl sok teória ellehetetleníti a valódi, nemzeti és célirányos művészet kialakulását, és „csak a praxisból eredt teoriának van sikere”.¹⁰ Ez a gyakorlatias látásmód életműve valamennyi területén megmutatkozik, akár az irodalomkritikus, akár a művészettörténész vagy építész Henszlmann szövegét olvassuk.

A jellemzetes: alanyi, tárgyilagos, nemzeti

Henszlmann a *Párhuzamban* foglalja össze elméleti és gyakorlati tevékenységének alapvető téziseit. Ahogyan Korompay H. János megfogalmazza: „[s]aját helyzetének hallatlan nehézségeit is fölvezolja a kritikus azáltal, hogy az előtte álló feladatokat összefoglalja, s így a *Párhuzam* végeredményben egyszerre összegzése a Pestre költözött Böhm-tanítvány tanulóéveinek, életterve a művészettörténet leendő egyetemi tanárának, s jelentős előlegezése az 1840-es évek számos irodalomkritikai érdekű fejleményének”.¹¹ 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”.¹² Henszlmann művészetelméletében a *jellemzetes* összességében a műalkotás belső lényegére, kisu-gárgzására 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 tulajdonságoknak ’s öröknek életműi összekapcsolása és működése” és „[e]zen viszonyos módosításoknak fölfogása és előadása a’ műben, határozza meg, valljon bece

⁸ HENSZLMANN 1841, 127.

⁹ Henszlmann maga írja róla 1866-ban, az *Österreichische Revue*-ben: „gyakorló művészként a technikára, a szerszám- és anyaghasználatra fektette a hangsúlyt, amely által a műalkotás létrejön”, illetve az egyéni, saját megfigyelést tekintette minden állítás alapjának. HENSZLMANN 1866, 422.

¹⁰ HENSZLMANN 1841, 128.

¹¹ KOROMPAY 1998, 106.

¹² KOROMPAY 1998, 106.

's érdeme a' tárgyilagos jellemzetre nézve nagyobb e vagy csekélyebb".¹³ 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 visszahangozza, 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 *Laokoónban* (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.”¹⁴ 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.”¹⁵ 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.¹⁶ Henszlmann a költészetet és a zenét temporális művészetként jelöli meg, mert azok „haladó mozgáson alapulnak”,¹⁷ így előadásuk tárgya az a folyamat, ahogyan a műalkotás létrejött. Ezzel szemben a képzőművészetek térbeliségben léteznek, csak a végeredményt tudják megjeleníteni, az alkotói munkát nem, így lényeges feladatuk „az egyes részeknek szükséges és elkerülhetetlen összekapcsolása, mellyből az egésznek összhangzata szokott eredni”.¹⁸

¹³ HENSZLMANN 1841, 8.

¹⁴ LESSING 1999, 61–62.

¹⁵ LESSING 1999, 62.

¹⁶ Lessing a *Hamburgi dramaturgiában* ugyanis azt írja, hogy a költészet „sohasem ejti el érzelmeink fonalát; itt nemcsak azt tudjuk, mit kell éreznünk, hanem azt is miért kell azt éreznünk”, szemben a hangszeres 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.

¹⁷ HENSZLMANN 1841, 9.

¹⁸ HENSZLMANN 1841, 9.

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 mesterként kitűnni, ha a’ másolatba tulajdon sajátját képes iktatni”.¹⁹

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 szükségképen módosíthatnak: szintugy határozzák meg az erkölcsök, szokások, az éghajlat, a’ hely viszonyai”.²⁰ A *nemzeti jellemzetet* nem lehet csak racionálisan, érzelmektől mentesen megjeleníteni egy műalkotáson. Alkotójának egygyé kell válnia a művészeti tárggyal, „hogy általa elragadtatván azt viszont átszellemesítse”.²¹ 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, mellyek a’ mieinktől különböző nézetekből és körülményekből eredtek”.²²

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 nemzetével, mind pedig a’ képzett tárggyal.”²³ Fontosnak tekinti a kollektív önismeretre nevelést, amely feltétele és célja a „magyar nemzeti styl” megteremtésének.²⁴ Ennek megvalósításából nem kizárja a külföld iránti érdeklődést, hanem meghatározza az idegen minták tanulmányozásának és átvételének a módját.

Henszlmann a hazai művészi élet kialakításának és az egyetemes művészet tanulmányozásának együttes feladatát és annak célját úgy határozza meg, hogy „az idegen is csak önsajátságát fejlessze ki a művészen”.²⁵ A saját és az idegen problémájáról értekezve azt állítja, hogy ha egy nemzet művészetének alapját egy másik nemzetétől

¹⁹ HENSZLMANN 1841, 10.

²⁰ HENSZLMANN 1841, 11.

²¹ HENSZLMANN 1841, 11.

²² HENSZLMANN 1841, 45.

²³ HENSZLMANN 1841, 17.

²⁴ HENSZLMANN 1841, 75.

²⁵ HENSZLMANN 1841, 14.

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 drámáiban 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 min magunk bánásmódjának meghatározása is: mert a’ mint jó más kárán tanulni; úgy bizonyos, hogy más hasznából is lehet ránk nézve hasznos szabályokat alapítani”.²⁶ 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”.²⁷ 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.²⁸ 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 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.

A művészeti eleven

A *művészeti eleven* meghatározását Henszlmann távolról indítja: először rögzíti azokat a hibákat – színpadiasság, idealizálás, akadémiai kánonok, utánzás –, amelyektől 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, mesterkétekké és modorosítottakká lettek”.²⁹ 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.

²⁶ HENSZLMANN 1841, 14.

²⁷ HENSZLMANN 1841, 13.

²⁸ HENSZLMANN 1841, 13.

²⁹ HENSZLMANN 1841, 17.

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 sohasem 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”,³⁰ 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 stíljét magunknak tulajdonítani nem is lehet; mert épen ezen stíljé egész lényének, gondolkodásának és szinte alanyi nézetmódjának [...] végeredménye”.³¹ 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’ művésznek 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.”³² 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”.³³

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”.³⁴ 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.³⁵ A *kompozíció*

³⁰ HENSZLMANN 1841, 19.

³¹ HENSZLMANN 1841, 20.

³² HENSZLMANN 1841, 21.

³³ HENSZLMANN 1841, 21.

³⁴ HENSZLMANN 1841, 27.

³⁵ HENSZLMANN 1841, 27–29.

a helyes elrendezésre vonatkozik, a rész és egész viszonya, tehát az arányok kérdésével kapcsolatos.³⁶ A *céllirányos*nak, a műalkotás létrehozásához szükséges eszközökre vonatkozó aspektusa már szorosan kapcsolódik az anyag témaköréhez, amelyben a megfelelő anyaghasználatról értekeznek szerzőnk.

Így lesz teljes az első, az egész *Párhuzamot* megalapozó teoretikus fejezet: a *jellemzetes-eleven-céllirányos* fogalomhármasság kiegészül az anyagismeret kritériumával.³⁷ „A művész abban meg nem nyugodhatik, hogy tárgyát minden részről megismerte, hogy azt elevenen, jellemzetesen és céllirányosan fölfogta”; ezenkívül „anyagához alkalmazott előadás kivántatik”.³⁸ 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”.³⁹ Sőt, olyannyira kell a művésznak ismernie az eszközöket, hogy „azokat már képzelőtehetségben még használatásuk előtt anyagával egyezésbe hozhassa”.⁴⁰

A fentieket összegezve: Henszlmann a *Párhuzam Első fejezetében* tárgyalja azokat az elméleti alapokat, melyekre az egész művét építve a továbbiakban a művészeti gyakorlathoz fog értekezni. Teóriájának alapja a *jellemzetes-eleven-céllirányos* normája, amelynek a legtökéletesebben Pheidiasnak, az olümpiai Zeusz-szobra felel meg: „az eredeti műben a legnagyobb elevenség mellett még a leghatározottabb 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 céllirányos és a vallásos szerződések kellékeinek egészen megfelelő ne lett volna”.⁴¹ Ez a szobor tehát a színpadiasságot kerülve (*művészi eleven*) tökéletesen és egyedien ábrázolja az isteni fenséget (*tárgyilagos és alanyi jellemzet*), – amely egyben az antik görögség világának is sajátja, és megmutatja mindazt, amit Zeusz képvisel (*nemzeti jellemzet*) –, és megjelenik benne lényege, a vallásosság is (*céllirányos*).

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

³⁶ HENSZLMANN 1841, 29–30.

³⁷ Az anyag- és eszközismeret kritériuma szintén Böhm tanítása, amelyről maga Henszlmann ír megemlékezésében. HENSZLMANN 1866, 111.

³⁸ HENSZLMANN 1841, 30–31.

³⁹ HENSZLMANN 1841, 31.

⁴⁰ HENSZLMANN 1841, 32.

⁴¹ HENSZLMANN 1841, 7.

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.⁴²

A HENSZLMANNI NORMÁK MŰKÖDÉSE A HAZAI REFORMKOR KULTURÁLIS FOLYAMATAIBAN

A XIX. századi Magyarországon a polgári és nemzeti törekvések a művelődés terén jelentkeztek a legerősebben, ugyanis a társadalmi és gazdasági fejlődés új igényeket támasztott 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.⁴³ A hazai kultúra és a polgári nemzet kialakítására való törekvés programszerűen jelentkezett, amelynek a megvalósításához szükségessé vált a művelődés különböző területein az intézményi bázis kiépítése. Létrejött a Nemzeti Múzeum és Könyvtár (1802, 1808), a Magyar Tudományos Akadémia (1825), megnyílt a Pesti Magyar Színház (1837) és felépült a Lánchíd (1842–1848). Ezen impozáns építmények gyakorlati és modernizációs funkciójuk mellett, a nemzetnek és alapítóinak erejét és értékét fejezték ki méretük, tervezésük és díszítésük által. Ehhez kapcsolódott a Műegylet létrehozása is, amely a képzőművészeti élet és művészeti stílus kialakulását segítette elő.

Az 1830-as évek az irodalomban is 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,⁴⁴ 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. „A Pesti Magyar Színházat multifunkcionális nemzeti intézményként hozták létre – állítja Imre Zoltán –, illetve olyan politikai, kulturális, társadalmi és morális funkciókkal felruházott szemiotizált jelenségnek tekin-

⁴² 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.

⁴³ BÉNYEI 1998, 29.

⁴⁴ A színház megnyitásának előkészületeiről és a megnyitó előadásról részletesen lásd: VMÖ 1969, 363–384.

tették, amely szorosan összekapcsolódik a nemzeti identitás gondolatával és a nemzeti »túlélés« mítoszával,⁴⁵ és amelynek következtében, egy *virtuális* közösség *valódi* színházban reprezentálódott. A színház megnyitásával megindult a színjátszásról, a színészetéről és a drámáról való gondolkodás is, amely létrehozta és átformálta hazánkban is a színikritika műfaját.

A XIX. 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 XIX. század elején, „a polgári átalakulás és a függetlenség kérdése, vagyis a társadalmi praxis igénye a gyakorlati válaszokat és megoldásokat követelte”⁴⁶. 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.⁴⁷

A hazai irodalomkritikai követelményrendszer, minta és a szabályok meghatározásának programjába csatlakozik Henszlmann Imre is a *Párhuzamban* meghirdetett fogalomhármásával. Az irodalomkritikus – tudomásom szerint – hazai előzmény nélkül való, ezért korszakos jelentőségű érdeme a tárgyyszerű és a szubjektív műkritika legcsekélyebb lehetőségét is kizáró, művészetkritikai normarendszer kidolgozása, majd rigorózusan 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.⁴⁸ Henszlmann azonban már az 1841-ben publikált *Párhuzamával* egy önállóan felépített fogalomrendszert (*jellemzetes-eleven-célirányos*) épített fel, amelyet az irodalmi és képzőművészeti tárgyak kritikai megítélésének normájaként rögzített, és kért számon korának kritikusain. Pulszkynak 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

⁴⁵ IMRE 2007, 218–219.

⁴⁶ KERÉNYI 1990, 238.

⁴⁷ KERÉNYI 1990, 245–246.

⁴⁸ DÁVIDHÁZI 1992, 43.

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."⁴⁹ Ezzel Henszlmann egy nagyon határozott művészet- és irodalomkritikai programot hirdet, amely kritikátörténetünk mérföldkövének tekinthető.

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 (*céllirányos normája*) a követelményét hirdették. Ehhez kapcsolódik az ugyancsak korszakos jelentőségűnek tűnő lépése, hogy normarendszeréből kizárta a *szép* esztétikai kategóriáját⁵⁰ – 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*.⁵¹ 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«”⁵². Szontagh mindazon túl, hogy bírálja az irodalomkritikus teóriáját, a hazai gondolkodókra tett hatása miatt ártónak tekinti.⁵³ Dolgozatában a *szép és rút* teóriáját Henszlmann tételével indítja,⁵⁴ és annak bírálata után fejti ki saját nézeteit.

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 körülmé-

⁴⁹ HENSZLMANN 1842, 602.

⁵⁰ „A szép ellenébe a jellemzetes és eleven fogalmát állította, az eszményi ellenébe az egyéni és nemzetit.” GYULAI 1914, 415.

⁵¹ ERDÉLYI 1991, 147.

⁵² SZONTAGH 1854, 124.

⁵³ „A dolgok ily állásában 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.

⁵⁴ SZONTAGH 1854, 127–128.

nyek 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 eltért. A francia romantika a társadalmi összeütközések feltárását várta el a drámai művésztől, 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.⁵⁵

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.⁵⁶ 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 irodalmunk 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.⁵⁷ 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.

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 romantizmusnak a klasszikai irodalmon, a keresztény világnézetnek a görögön vett diadala”.⁵⁸ Ez a henszlmanni fogalom átvételét és legitimációját, valamint a romantika programját hirdeti.

Ugyanakkor a Henszlmann által felállított normarendszert még a klasszicizmus-hoz köti az arisztotelészi mimézis-tanra visszavezethető tétel, miszerint a műalkotás a természet utánzása, és nem a szabadon alkotó fantázia szüleménye. Másrészt a ro-

⁵⁵ FENYŐ 1990, 25–33.

⁵⁶ FENYŐ 1990, 216.

⁵⁷ BÉNYEI 2007, 174.

⁵⁸ ERDÉLYI 1991, 95.

mantikus 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 tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára*⁵⁹ című írásában 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 téziséét. 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 gyűjtésébe⁶⁰ és azoknak összehasonlításába más népekével,⁶¹ 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.

És hogy a Henszlmann által feldobott „lapta” lepattant-e és hogyan, annak ismertetésére a következőkben vállalkozom.

A jellemzetes-eleven-czélirányos kanonikus pozíciója kritikátörténetünkben

A hazai irodalmi-kulturális életet meghatározó kortársak a saját normáik ismertetése közben egy ideig hivatkoztak a Henszlmann 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 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”⁶² 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

⁵⁹ HENSZLMANN 1846.

⁶⁰ Erről részletesen lásd Henszlmann mesetanulmányát. HENSZLMANN 1847.

⁶¹ GYULAI 1914, 415.

⁶² BAJZA 1842, 587.

ellenes gyűlölettel”.⁶³ Így tehát a kortársak szemében kívülállónak számított a német nyelvhasználata 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 irodalom-felfogását 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.”⁶⁴ Félték tehát mindentől, de leginkább attól – és erre adott volna lehetőséget a művészet, az irodalom –, hogy a folyamat kontrollálhatatlanná váljon. A romantika az egyéniség művészet, 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”.⁶⁵ 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 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 építészeti 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.⁶⁶ 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

⁶³ BAJZA 1842, 598.

⁶⁴ DÁVIDHÁZI 1992, 76, 77–84.

⁶⁵ GYULAI 1908, 385, idézi: DÁVIDHÁZI 1992, 76.

⁶⁶ Részletesen lásd: DÁVIDÁZI 1992, 34–40.

jellemkidolgozás elsőségét hirdette.⁶⁷ 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*”.⁶⁸ Mintegy tíz évvel később, az *Aesztetikai előtanulmányokban* Henszlmant 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.”⁶⁹ Erdélyi fogalmi rendszerében⁷⁰ 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 *jellemeztes* követelménye mellett, a tárgy és az előadás egymáshoz való megfeleltetését is hangsúlyozza: „[e]ltörölni a jellemzetest, tárgy és előadás között disszonanciát csinálni: ez nem fölemelése a tárgynak, hanem sárba ejtése.”⁷¹ Ez tulajdonképpen a *Párhuzamban* meghirdetett program visszhangja, amelyet Arany 1860-ban már a *népies*ssel azonosít: „[n]em helyeslem tehát, amint Bulcsu többnyire bánik a népiesselel; de e bánás maga jellemzi őt, ez is mutatja irányát költészetének: mely föllengésre hajlandó még ott is, hol az alany (szüzsé) más nemét kívánná az előadásnak.”⁷² Gyulai Pál a magyar regényirodalomról értekezve elismeri, hogy regényíróink egyre „magyarosabban” írnak, és „az egyéni és jellemzetest iránt élénkebb érzék mutatkozik”.⁷³ 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.⁷⁴

T. Erdélyi Ilona az Erdélyi János-monográfiában, a *Magyar Szépirodalmi Szemle* és Erdélyi kritikusi elveivel kapcsolatban a következőt írja: „[Erdélyi János] az »egyéni elvé«-nek, a jellemzetestnek alkalmazásával népszerűsítette az új költészeti eszményt, amely az eszményi túlzásaival szemben a konkrét, azaz a valóság ábrázolásának irányába mutatott.”⁷⁵ Ez is azt mutatja számunkra, hogy a kritikai normák következetes létrehozásában és azoknak szigorú alkalmazásában⁷⁶ – úgy tűnik –

⁶⁷ „Csak az egyén által, és ennek jelleme által nyer az esemény tartalmát. Kihalt világban szellem nélkül nincs sors, nincs történet.” ERDÉLYI 1991, 95.

⁶⁸ ERDÉLYI 1991, 99.

⁶⁹ ERDÉLYI 1888, 52.

⁷⁰ Erdélyi János irodalmi kánonjáról az 1840-es években részletesen lásd: FÓRIZS 2014.

⁷¹ ARANY 1975, 649.

⁷² ARANY 1975, 649.

⁷³ GYULAI 1873, 245.

⁷⁴ „Legyetek valódi regényírók, a társadalom bírálói, erkölcsrajzolók, s az eszmény őrei.” GYULAI 1873, 245.

⁷⁵ T. ERDÉLYI 2015, 197.

⁷⁶ 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.

Henszlmann az elsők egyike volt, aki hatott Erdélyi és a kortársak normatív értékelésére. „Ő hangoztatta először az újabb magyar kritika jelszavait s annyival nagyobb sikerrel, mert költészetünk már azelőtt is kezdett elfordulni a merev klasszikai eszménytől. Erdélyi János Henszlmann eszméit egész rendszerbe foglalva alkalmazta a magyar irodalomban”⁷⁷ – írja róla Gyulai Pál emlékbeszédében, amely alapján talán kijelenthető, hogy Henszlmann kritikusi módszere paradigmaticussá vált.⁷⁸ Erdélyi, Gyulai vagy Arany normatív értékelései aligha képzelhetők el Henszlmann tevékenységének a hiányában.⁷⁹

BIBLIOGRÁFIA

ARANY 1975

Arany János válogatott művei III (Prózai művek). Budapest, Szépirodalmi, 1975, 644–662.

BAJZA 1842

BAJZA József: Shakespeare, francia színművek s az Athenaeum: Válaszul Henszlmann Imre úrnak. *Athenaeum*, 1842, 585–590, 593–598, 602–608. Ua. In: *Tollharcok: Irodalmi és színházi viták 1830–1847*. Szerk. SZALAI Anna. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1981, 265–282.

BALOGH 2017

BALOGH Piroska: „Hát még egy harmadik nincs: aesthetice?” A Széptani jegyzetek esztétikatörténeti olvasatai. *Irodalomtörténet* 98/4. 2017, 419–432.

BÉNYEI 1998

BÉNYEI Miklós: *A nemzeti és polgári kultúra felé: Tanulmányok a reformkori magyar művelődés történetéről*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

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.

DÁVIDHÁZI 1992

DÁVIDHÁZI Péter: *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1992.

⁷⁷ GYULAI 1914, 415.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ „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.

EITELBERGER 1879

Rudolf EITELBERGER von Edelberg: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, I. Band, Wien, Braumüller, 1879.

ERDÉLYI 1888

ERDÉLYI János: *Aesthetikai előtanulmányok*. Szerk. GYULAI Pál. Budapest, Olcsó Könyvtár, 1888.

ERDÉLYI 1991

ERDÉLYI János: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. Sajtó alá rendezte és jegyzettel ellátta T. ERDÉLYI Iлона. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991.

FENYŐ 1990

FENYŐ István: *Valóságábrázolás és eszményítés: Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830–1842*. Budapest, Akadémiai, 1990.

FÓRIZS 2014

FÓRIZS Gergely: Erdélyi János irodalmi kánonjának eszmai alapjai az 1840-es években. *Irodalomtörténeti Közlemények* 118/4. 2014, 491–506.

GYULAI 1914

GYULAI Pál: *Henszlmann Imre*. In: GYULAI Pál: *Emlékbeszédek*. Budapest, Franklin-Társulat, 1914, 414–416.

GYULAI 1908

GYULAI Pál: *Kritikai dolgozatok 1854–1861*. Budapest, MTA, 1908.

GYULAI 1873

GYULAI Pál: Újabb magyar regények. *Budapesti Szemle* 1/1. 1873, 224–245.

HENSZLMANN 1906

HENSZLMANN Imre: *A képzőművészetek fejlődése*. Kisfaludy Társaság Évlapjai, Új folyam, 1884–85, Ua, Budapest, Olcsó könyvtár, 1906. Ua. HENSZLMANN Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 279–370.

HENSZLMANN 1847

HENSZLMANN Imre: A népmese Magyarországon. *Magyar Szépirodalmi Szemle*. 1847, 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. Budapest, Tankönyvkiadó, 1978, 246–321.

HENSZLMANN 1866

HENSZLMANN Imre: Daniel Joseph Böhm. *Oesterreichische Revue* 4/1. 1866, 110–127; U.a. HENSZLMANN Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 421–436.

HENSZLMANN 1841

HENSZLMANN Imre: Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. *Kisfaludy Társaság Évtapjai* 1841. Ua. HENSZLMANN Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 7–146.

HENSZLMANN 1842

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. *Regélő Pesti Divatlap* 2/64. 1842, 601–605.

IMRE 2007

IMRE Zoltán: *(Nemzeti) színház és (nemzeti) identitás: 1837 A Pesti Magyar Színház megnyitása*. In: *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 212–219.

KERÉNYI 1990

Magyar színháztörténet 1790–1783. Szerk. KERÉNYI Ferenc. Budapest, Akadémiai, 1990.

KOROMPAY 1998

KOROMPAY H. János: *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*. Budapest, Akadémiai, 1998.

LESSING 1999

Gotthold Ephraim LESSING: *Laokoon: Hamburgi dramaturgia*. Ford. VAJDA György Mihály–TÍMÁR Ilona. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999.

MAYR 2012

Andrea MAYR: *Joseph Daniel Böhm (1794–1865)*. Diplomarbeit, Wien, 2012.

SZONTAGH 1854

SZONTAGH Gusztáv: A szép és rút. Philosophiai öntájékozás. *Új Magyar Múzeum* 4/1. 1854, 124–146.

T. ERDÉLYI 2015

T. ERDÉLYI Ilona: *Erdélyi János (1814–1968)*. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2015.

VMÖ 1969

VÖRÖSMARTY Mihály: *Összes művei*. Szerk. HORVÁTH Károly–TÓTH Dezső. Sajtó alá rendezte SOLT Andor. Budapest, Akadémiai, 1969.