

Henszlmann Imre és a XIX. századi magyarországi esztétikai
gondolkodás

Jelige: Audrey Hepburn

Tartalom

1	Bevezetés.....	3
2	<i>A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára</i>	5
2.1	Bevezetés.....	5
2.2	<i>A hellén trageodia</i> bemutatása	6
2.3	<i>A hellén trageodia</i> értelmezése	10
2.3.1	Jellemek.....	10
2.3.2	Cselekmény	14
2.3.3	A hellén dráma kifejlődésének egyéb akadályai	16
2.4	<i>A hellén tragoedia</i> mint irodalomelméleti szöveg	18
3	Henszlmann esztétikája	20
3.1	A tragikum-vita	20
3.2	Új paradigma felé	23
3.3	Henszlmann nézetei.....	26
4	Összegzés	28
	Irodalomjegyzék.....	30

1 Bevezetés

Henszlmann Imre *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára* című értekezése 1846-ban jelent meg a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban.¹ A tanulmány 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 a keresztyén dráma teljesítményének elismerésében, illetve bizonyos szempontból az antik görög fölé helyezésében összegezhető. Henszlmann szerint szükséges az antik műveket „*a' critica' fáklyavilágánál elrendezni, mindent a' maga helyére iktatni, azokat egymással összehasonlítva minden egyes művészet' keletkezését, kifejlődését, és elkorcsosodását megvizsgálni, az egyes művészetek' egymás közti viszonyaira ügyelni*”.² Henszlmann egy egészen új szemlélettel és módszerrel lép fel, melynek következménye egy jelentős paradigmaváltás korának addigi irodalomkritikai nézeteiben. Éppen ezért azt gondolom, hogy *A hellen tragoediának*, ennek a mintegy háromszáz oldalas monumentális irodalomelméleti traktátusnak, valamint megalkotójának, Henszlmann Imre tevékenységének tudományos igényű elemzése és elhelyezése a honi művészetkritika folyamatában nagyon fontos és megkerülhetetlen feladat. Ennek a megvalósítása mind a mai napig méltatlanul elhanyagolt maradt. Jelenlegi dolgozatomban Henszlmann Imre irodalomkritikai tevékenységét kívánom bemutatni, és azt korának kulturális-esztétikai kontextusában elhelyezni.

Henszlmann Imre (1813. október 13. Kassa – 1888. december 5. Budapest) a magyar művészettörténet-írás és irodalomkritika úttörője, a magyarországi műemlékvédelem megteremtője, a Magyar Tudós Társaság és a Kisfaludy Társaság tagja volt. Orvosi tanulmányokat folytatott Pesten és Bécsben, s végül Padovában, az olasz egyetemen szerzett orvos doktori oklevelet. Az orvosi pálya azonban nem bizonyult számára kielégítőnek, s az 1840-es években művészettörténettel kezdett foglalkozni. A forradalom idején, 1849-ben emigrációba kényszerült Angliába és Franciaországba,³ ahol Pulszky Ferencsel együtt „*kenyérkereső foglalkozásukká vált a művészettörténet, amellyel Magyarországon még dilettáns módjára, kedvtelésből foglalkoztak*”.⁴ Hazatérése után összegezte a korábbi és a külföldön szerzett ismereteit elméleti munkáiban. Sok éves külföldi tartózkodásának és ott

¹ HENSZLMANN 1846, 125–428.

² HENSZLMANN 1846, 128.

³ Henszlmann Imre címszó alatt = *Művészeti lexikon* 1966.

⁴ MAROSI 1963, 15.

végzett tudományos tevékenységének köszönhetően ő tette ismertté Magyarországon a német irodalom- és művészettörténeti irányokat, és meghonosította Lessing, Goethe, Herder, Hegel és A. W. Schlegel esztétikáját.⁵ Ez azért fontos, mert széleskörű olvasottsága és látásmódja által európai kontextusban látja a hazai irodalom és kultúra helyzetét, és erről az alapról kezdeményezi a nemzeti irodalom létrehozását. Henszlmann elsőként foglalkozott művészettörténettel, műemlékvédelemmel, és az esztétikai szempontú magyarországi művészettörténet megalapozója volt. Számos tudományos munkát publikált, köztük olyan jelentős, összegző tanulmányköteteket, mint *A hellen tragoedia tekintettel a keresztény drámára* és *A képzőművészetek fejlődése*.⁶

Henszlmann ízlésének és felfogásának előzménye az eperjesi kollégiumban megismert barát, a majdani tudós, műgyűjtő, Pulszky Ferenc⁷ és a bécsi tanulmányok alatt megismert, esztétikai, képzőművészeti és régészeti műveltségéről híres Daniel Joseph Böhm⁸ volt. Pulszky már korábban meghatározta a 'nemzeti' fogalmát (*A műgyűjtemények hasznairól*, 1838), melynek alapja és meghatározó eleme a „közös história”, s „legbelsőbb veleje” a múlt. Ennek „képviselői pedig az emlékek, ezek testesítik a köteleket, melyly bennünket összefűz: szent őrzésük a nemzetiség első kötelessége.”⁹ A nemzeti tehát mindaz, ami a közös történelem – s ezáltal a jelen és a jövő – megismerését szolgálja. A *nemzet* azonban mint terminus változó jelentésben szerepel nála, hol a polgári, hol a nemesi nemzetre kell gondolnunk.¹⁰ Pulszky, Henszlmann-nal együtt, az irodalom megosztottságát a nép politikai mellőzésével és a művelődésből való kirekesztettségével hozza összefüggésbe, tehát a népiességgel kapcsolatos esztétikai nézeteik az aktuális érdekű szociális céllal is rendelkeznek.¹¹ Ezen kívül Böhm irányította Henszlmann figyelmét minden olyan műtárgyra, amely művészi értékkel bírt, vagy a művészet általános fejlődését akármilyen tekintetben képes volt föltárni. Henszlmann Böhm jelentőségét elsősorban abban látta, hogy valóságos iskolát képzett, mégpedig nem a művészi, hanem az irodalmi világban.¹² Henszlmann kritikai gondolkodása erősen szemben áll az elődök eszményítés esztétikájával, ami már megelőlegezi a Bajzával folytatott vitáját. Szembefordult a Winckelmann és Lessing nevéhez fűződő

⁵ SZÉLES 1992, 22.

⁶ HENSZLMANN 1884–85, 113–204.

⁷ Pulszky életútjáról ld. CSORBA 1997, műgyűjtő tevékenységéről ld. SZILÁGYI 1997

⁸ Böhm művészeti tevékenységéről, valamint Pulszky, Fejérváy, Henszlmann és Böhm kapcsolatáról ld. SZENTESI 1997.

⁹ PULSZKY 1838, 187.

¹⁰ KOROMPAY 1998, 70.

¹¹ KOROMPAY 1998, 73.

¹² HENSZLMANN 1990, 223–224.

klasszicista hagyománnyal, amely szerint a jelenről szóló diskurzusnak az antik remekművek által kialakult kánon az alapja.

Munkám célja tehát Henszlmann Imre összegző munkájának, *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára* művészetelméleti, esztétikatörténeti és kultúratudományos szempontú bemutatása és értelmezése. Vizsgálom a szöveget olyan megközelítésben is, hogy ez a drámaelméleti munka hogyan illeszkedik bele Henszlmann korába: annak irodalomtudományos diskurzusába és esztétikai gondolkodásába. Tekintettel arra, hogy *A hellen tragoediának* modern kiadása nincs, és mind a mai napig hiányzik alapos elemzése, vizsgálni kívánom mint tudományos szakszöveget is.

2 *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára*

2.1 Bevezetés

A Henszlmann tevékenységét megelőző időszakban nem volt jelentős a művészettörténeti kutatás. Az egyes stíluskorszakokat nem tekintették zárt és befejezett szakaszoknak. A XIX. században azonban már vizsgálni kezdték a párhuzamos tendenciákat: a művészet és a társadalom kölcsönhatását.¹³ 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.¹⁴ Átalakul a művészettel foglalkozók társadalmi megítélése is, ezzel megnő a szakadék a művész és a művészettörténész között. A művészet történeti szemlélete tudományos szakterületté alakul, önálló tudományággá szerveződik. Művészettörténeti folyóiratok alakulnak, s megindul a katalogizálás, rendszerezés, az eddig nem látott tárgyak regisztrálása.¹⁵ Német műveltségi területeken kialakul a művészettörténet-írás stíluskritikai módszere.¹⁶

Ebben az európai művészettörténeti és kultúrtörténeti háttérben kezd el munkálkodni Henszlmann Imre, akinek a művészetkritikai tevékenysége javarészt az 1840-es évekre esik. *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára* című értekezése 1846-ban jelent meg, de anyagát még Bécsben gyűjtötte, az 1830-as évek végén. A szinte kizárólag művészettörténészként ismert Henszlmann irodalomelméleti és irodalomkritikai

¹³ ZÁDOR 1978, 7.

¹⁴ MAROSI 1976, 63.

¹⁵ MAROSI 1976, 65.

¹⁶ MAROSI 1976, 89.

tevékenységéről, köztük erről a drámaelméleti monográfiájáról is, a magyar irodalomtörténet-írás elfeledkezett. Holott annak a kultúrtörténeti helyzetnek az ismeretében, amelyben *A hellén tragoedia* íródott, valamint a mű alapos vizsgálata eredményeinek a birtokában megmutatkozik, hogy a magyar dráma-, színház- és irodalomtörténet szempontjából egyaránt fontos, eddigi képünket új színnel árnyaló munkáról van szó.

2.2 *A hellén tragoedia* bemutatása

Henszlmann értekezése három fő fejezetből áll, melyeket egy *Bevezetés* és egy *Végszó* fog közre. Az első fejezet *A hellén drámák jellemeit* tárgyalja 15 alfejezetben. A második fejezet a *Cselekvény és szerkezet* kifejtése 13 alfejezetre osztva, majd a harmadik, utolsó fejezet *A hellén dráma kifejlődésének egyéb akadályait* taglalja 8 alfejezetre bontva. A munka struktúrájának a jellemzője tehát a bevezetéssel és az összegzéssel keretbe foglalt három nagy fő fejezet, melyeket alfejezetekre bont, s az alfejezetek számozásának a sajátossága, hogy folytatólagosak a három fő fejezet között. E szerint tehát megkülönböztetünk 3 fejezetet 36 paragrafusra bontva.

A *Bevezetés*ben Henszlmann rögzíti munkája célját, szempontjait, forrásait és a módszert, amelyet alkalmazni fog. A célja az, hogy a helléneket érdemük szerint becsüljük, és a művészi teljesítményük kritika tárgyát képezze, s így a helyére kerüljön minden egyes művészet értéke. Ugyanis Henszlmann szerint a 16. századtól kezdve az antik művészetet túlbecsülték, és ez a keresztény művészetnek inkább ártott, semmint használt.¹⁷ Bevezetőjében a következőt írja: „*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.*”¹⁸ Henszlmann szerint tehát az antikvitás túlértékelése az akadály egy saját nemzeti költészet kifejlődésének, és éppen ezért szeretné a hellének művészetének árnyoldalait, vagy inkább a hiányosságait is megmutatni. Mindezt mégis korrekt módon teszi, hiszen a *Végszó*ban kijelenti, hogy nem akar igazságtalan lenni, és elismeri a klasszikus görög kultúra eredményeit: „*kötelességemnek érzem a' hellén tragicusok ama' jelességeit, habár csak általánosságban is, megemlíteni, mellyekben ők aligha valaha*

¹⁷ HENSZLMANN 1846, 127–128.

¹⁸ HENSZLMANN 1846, 127.

felülmulattak”.¹⁹ Elismeri a hellének fontos szerepét, miszerint ők alapozták meg és bontakoztatták ki a tragédia műfaját, de a kiteljesedés szerinte a keresztény költészetben ment végbe.

Henszlmann szerint a kritika egyik fő feladata a művészetek egymás közti viszonyait meghatározni: *„a’ műcritica’ egyik fő feladata, az egyes művészetek’ egymás közti viszonyait meghatározni; mert e’ viszonyokból mutathatni ki leginkább azon rokonságot, mely a’ külön művészetek közt létezik.”*²⁰ Módszere tehát komparatív, melyet a lehető legszélesebb skálán, a lehető legtöbb témában és műfajban végez el.

Amikor az értekezés *Bevezetésében* meghatározza a képzőművészetek fejlődésének a törvényszerűségeit,²¹ azért teszi, hogy az később összevethető legyen a hellén tragédia fejlődési szakaszainak a teljesítményével. Henszlmann a képzőművészetek fejlődésének általános törvényszerűségeként hármat állapított meg. Először is, kialakulásuk meghatározott sorrendben és organikusan történt: építészet, plasztika, s végül a festészet. Ennek az elképzelésnek az analógiájaként az irodalomban elsőként alakult ki a líra, utána az eposz, utolsóként a dráma. A második törvényszerűség szerint az egyes művészetek kiformalódásának három fázisa van: az „anyaművészetekre” emlékeztető kezdeti jegyek után következik az önállóság, a kitisztulás kora, majd a vegyülés más művészetekkel. Lényegében tehát a kezdet – tetőpont – hanyatlás hármasságára épülő, már az ókorban is toposznak számító fejlődésképzetről van szó. Amikor a művészetek történetének ezt a két sajátosságát konkretizálja, állítása szerint az első születésű művészetek még az egyiptomi művészetben, a másod születésűek a hellén művészetben, és a harmad születésűek a keresztény művészetben alakultak ki. Harmadszor pedig, a művészet fejlődését az emberi élet szakaszaihoz hasonlítja: *„E szempontból tekintve a’ művészet’ élete az emberéhez hasonlít, ez utóbbi is gyerekkorában leginkább szülőitől függvén, férfiukorában legönállóbb lévén, agg korában pedig épen úgy, mint az egyes művészetek, mindenütt támaszt, ápolást, és táplálékot keresvén, mi őt közeli halálától, mennyire lehet, megóvjá.”*²²

Majd mindezt az általános művészeti fejlődési folyamatot és annak szabályszerűségeit rendezi összhangba vizsgálatának konkrét tárgyával: a hellén tragédiával. A hellén dráma születése Bacchos tiszteletéhez kötődött, s kezdetben csak a kórusból és annak vezetőjéből állt. S mivel a kórus vezetője nem volt cselekvő személy, csupán afféle mesélő, idővel a színpadra egyre több cselekvő személyt vittek fel. Ez az egyre több szereplő, és a

¹⁹ HENSZLMANN 1846, 426.

²⁰ HENSZLMANN 1846, 128.

²¹ HENSZLMANN 1846, 129–130.

²² HENSZLMANN 1846, 129.

szerepeltetés módjának a változása tulajdonképpen az a folyamat, melyet Henszlmann Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész művészetének folyamatával illusztrál.

A munka fő témájának mélyebb megértése érdekében felvázolja a hellén dráma keletkezését, amelyet – az antikvitásból ismert vizuális analógia²³ szemléltető erejével élve – összevet az általa „rajzoló művészetek”-nek nevezett képzőművészetek fejlődésével. Majd a fejlődést a három hellén tragédiaíró munkásságának elemző ismertetésével mutatja be. E szerint Aiszkülosz tevékenysége a kezdet, Szophoklészé a tetőpont, Euripidész drámáiban a művészet már hanyatlani – miként ő fogalmaz, korcsosulni – kezd.²⁴

Ez a fejlődés-képzet megjelenik nemcsak az antik történeti, művészet- és retorikaelméleti írásokban, hanem az újkorban is még sokáig, így Herdernek Shakespeare-ről írt tanulmányában is.²⁵ Herder – Henszlmannhoz hasonlóan – Shakespeare tragédiaköltészetét úgy mutatja be, hogy elemzését a görög tragédia keletkezésének folyamatával kezdi. *„A görög tragédia úgyszólván egyetlen jelenetből, a ditirambus, a mimikus tánc, a kórus rögtönzéséből született. Ezt fejlesztették tovább, formálták át: Aiszkülosz egy cselekvő személy helyett kettőt állított a színpadra, kitalálta a főszereplő fogalmát, és csökkentette a kórus szerepét. Szophoklész kiegészítette a harmadik személlyel, és feltalálta a díszletezést. Ilyen eredetből [...] lett az emberi szellem, a költészet csúcsa, melyet Arisztotelész oly nagyra becsült, és amit mi sem csodálhatunk eléggé Szophoklészben és Euripidészben.”*²⁶

Nézetem szerint Henszlmann Herder tanulmányának analógiájára építette fel a maga traktátusát, és fogalmazta meg a saját nézetét a görög tragédia kialakulását illetően: *„a’ choragus, nem volt egyéb, mint maga személyében beszélő vagy mesélő, és így természetesen kevésbbé cselekvő, [...]. E’ szabályhoz Aeschylos majd minden darabjában híven ragaszkodott, csak az egy Agamemnon című darabja tevén kivételt, [...] három beszélő ember ugyan azon időben a’ színpadon; későbbben Sophocles e’ szabálynak némileg hódolt, [...]. Euripides e’ tekintetben már sokkal több szabadsággal él, mert e’ színiköltő már több beszélő személyt ugyan azon időben léptet fel a’ színpadon.”*²⁷ Henszlmann tehát a maga teóriáját a hellén tragédia fejlődéséről – néhol átdolgozva – Herder koncepciójára alapozva dolgozta ki. Éspedig ugyanazzal a céllal, amellyel Herder is: a konkrét téma, a Shakespeare drámaköltészetében testet öltő keresztény dráma bevezetőjeként, illetve előkészítőjeként

²³ pl. CICERO: Brutus 70.

²⁴ HENSZLMANN 1846, 135–136.

²⁵ HERDER 1981.

²⁶ HERDER 1981, 27.

²⁷ HENSZLMANN 1846, 133.

mutatja be a görög tragédia fejlődését, így teremtve viszonyítási pontot a keresztény dráma esztétikai és irodalomtörténeti értékeléséhez.

Henszlmann célja tehát a hellén dráma részletes bemutatása, éspedig úgy, hogy közben rendre összeveti azt a keresztény drámával, azon belül is a görög tragédiaköltőket, mindenekfelett a legnagyobbnak tartott Szophoklész, a keresztény tragikusokkal, mindenekelőtt a legnagyobbnak tekintett Shakespeare költészetével. Mindezt ugyanakkor azért teszi, hogy a hellén dramaturgia árnyoldalait is megmutassa, és átformálja azt a szemléletet, amely szerint mindennek a görög klasszikus művészet az alapja és a betetőzése, egyszerre. Már itt, a *Bevezető* szövegének a struktúrálásában is megmutatkozik az az eljárás, amelyet Henszlmann a szöveg kisebb és nagyobb részeiben, sőt az egészében is következetesen alkalmaz. Mindig az általánostól jut el az egyediig, az elmélettől annak gyakorlati megvalósulásáig: a képzőművészetek fejlődésének szabályszerűségeitől azok megjelenéséig a görög, majd a keresztény tragédiában. Ezt a deduktív módszert társítja – megint csak konzekvensen és a szöveg részleteiben és egészében egyaránt – egy másik, alapvető metódussal: az összehasonlítás módszerével. Összeveti az irodalmat a képzőművészetekkel, a művészeti fejlődés korszakait, egy-egy korszak alkotóinak életművét, majd egyes műveiket, olykor csak jeleneteiket, és korántsem utolsósorban a klasszikus görög művészetet a kereszténnyel. Tudomásom szerint Henszlmann műve a maga korában unikumnak számít, hiszen kortársai között senki sem alkalmazta a komparatív módszert, amelyet konzekvensen és kiérlelt metódusként elsőként Quintilianus alkalmazott *Szónoklattanában*²⁸ az európai irodalomkritika történetében.

Henszlmann a *Bevezető*ben munkájának célja és vizsgálati módszere mellett megnevezi a forrásait is, amelyeket eszközöknek nevez. Munkájának az alapját mindenekelőtt az elsődleges források képezik: Aiszhülosz, Szophoklész és Euripidész drámái. Henszlmann értekezésében olyan szerzők műveire is hivatkozik, olykor szó szerint, akiknek munkásságát elismerve és módszereit átvéve lehetségessé válik a maga téziseinek a bizonyítása. A kiindulópont, a legfőbb forrása az egész mű és az egyes résztémák tekintetében is mindig Arisztotelész *Poétikája*. Továbbá felhasználta az újabb kritikusok, Lessing, Herder, Goethe írásait is, de leginkább Schlegelét: „*Vizsgálatomat főleg a ránk maradt hellen tragikusok’ munkáira fogom építeni, mikhez mint segédeszközöket, [...] hozzá csatlandom [...] az újabb néhány jobb criticusok’ és főkép Schlegel, Ágoston Vilmos’ nézeteinek vizsgálatát.*”²⁹ Ez utóbbit oly annyira, hogy olykor még Arisztotelész-bírálatát sem a maga szavaival

²⁸ Quintilianus X 1, 46–131.

²⁹ HENSZLMANN 1846, 131.

fogalmazza meg, hanem Schlegelt fordítja.³⁰ Az értekezésben az egyes *modusok* ismertetését például Arisztotelész *Poétikájának* odaillő tételével indítja, majd Arisztotelész állásfoglalását bírálja az újkori szerzők írásával. Amikor a tragédiák szerkezetéről ír, Arisztotelész *Poétikája* XVIII. fejezetének szerkesztéssel kapcsolatos egységét idézi, mely az *általánosságról* beszél. Henszlmann szerint a *Poétikában* a tragédia struktúrájáról nem Arisztotelész saját véleményét olvashatjuk, mivel nem költő volt, hanem a korét, amelyben élt. Ezért mond ellent önmagának a munkája több helyen is.³¹

2.3 A hellén trageodia értelmezése

2.3.1 Jellemek

Henszlmann a *Bevezető* után az *Első fejezetet* egy vizuális kortörténettel kezdi. Ennek mondhatni a tételmondata: „*a' hellenek' rajzoló művészei N. Sándor' koráig arcképet nem készítettek, sőt arcképet csak e' király' korában tanultak lassanként készíteni.*”³² Henszlmann azt is leírja, hogy ez a felfedezés nem tőle származik, hanem kiváló tanárától: Boehmtől. Henszlmann kifejti, hogy magát a tézist készen kapta Boehmtől, de ő maga hosszas kutatómunkába kezdett annak igazolásául, hogy a hellének Nagy Sándor koráig a szó valódi értelmében vett arcképet, magyarán portrét nem készítettek. Ezt az – egyébként igen hosszú – művészettörténeti kitekintést azért teszi, mert elképzelése szerint a képzőművészetek sajátosságai könnyebben megérthetők, átláthatók, és így segítik majd gondolatmenetének a követését a hellén dramaturgiával kapcsolatban. Adatgyűjtését és okfejtését Visconti elveivel indítja, aki az arcképeket aszerint definiálja és kategorizálja, hogy van-e rajtuk névaláírás, és az mennyire régi.³³ Henszlmann – helyesen – úgy gondolja, hogy a feliratok nem bizonyítják az arcképek eredetét, csupán azt, hogy régen készültek. Erre példaként hozza Homérosz és Aiszóposz arcképeit, amelyek csak századokkal haláluk után készültek, s ez is azt bizonyítja, hogy Nagy Sándor előtt élt híres emberekről arckép nem készült, és ami elkészült, az sem valódi arckép.

Henszlmann következő érve a hellén portrékészítés hiányát illetően a keresztény és az ókori művészet, szűkebben az arcképek összevetése: „*Nem lehet itt ellenvetni azt, hogy a' classicai ugyan azon nevű arcképek egymáshoz hasonlítanak, mit a' középkori vallási*

³⁰ HENSZLMANN 1846, 343.

³¹ HENSZLMANN 1846, 337–338.

³² HENSZLMANN 1846, 148.

³³ HENSZLMANN 1846, 153.

személyek' arczképeinél észre nem vehetni: mert a' hellenek, és még a' rómaiak is, művészetükben sokkal egyszerűbbek valának, mint a' keresztények".³⁴ Henszlmann szerint Nagy Sándorról készült az első igazi portré, mely rendelkezett azokkal az egyedi jelekkel, 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 jellemző.³⁵ Így tehát Nagy Sándorról már legalább próbáltak valódi portét készíteni, de nem tudtak. Ennek oka pedig, hogy „*N. Sándor' korában még nem vala ismeretes mi legyen tulajdonképen az arczkép*”.³⁶

Henszlmann azért foglalkozik egy irodalomkritikai tanulmányban ilyen részletesen a képzőművészettel, s azon belül is éppen a portrékészítés történetével, mert ezzel kívánja bizonyítani azt, hogy a hellének 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*”.³⁷ 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 irodalomkritikai értekezés, amelyhez felhasználja, beleépíti az előtte felvázolt művészettörténeti fejlődés sajátosságait, konklúzióit, Henszlmann ezzel nem egyszerűen alkalmazza azt a komparatív módszert, amelyet szinte valamennyi résztéma kifejtésénél és a legkülönbözőbb kontextusokban is használ, hanem az egész irodalomkritikai traktátusát az összehasonlítás módszerére építi. Így válik láthatóvá, hogy Henszlmann munkájában a komparatisztika nemcsak eszköz, hanem látásmód. A vizuális művészetek történetében pedig azért koncentrálja figyelmét a portréművészetre, mert – mint látni fogjuk – a tragédia műfajában az *egyénytés* 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 mindenekelőtt a jellemábrázolás, illetve a karakterek felépítése, annak mértéke. Ezzel magyarázható, hogy Henszlmann a

³⁴ HENSZLMANN 1846, 155.

³⁵ HENSZLMANN 1846, 161.

³⁶ HENSZLMANN 1846, 165.

³⁷ HENSZLMANN 1846, 186.

Bevezetés alapvetései után éppen a tragikus triász és Shakespeare drámaköltészetének a jellemeivel, azok elemzésével folytatja értekezését az *Első fejezetben*.

A vizsgálat tárgya tehát a tragikus triász tevékenységében megőrződött hellén tragédia bemutatása. Elsősorban azonban azzal a céllal, hogy Henszlmann 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 mindeközben folyamatosan összeveti a keresztény drámával, középpontba állítva Shakespeare tevékenységét. Mindezt így fogalmazza meg: „Föladatom tehát e' munkámban megmutatni, mikép a' második és a harmadik természetes törvény³⁸ a' hellén dramaturgiában feltűnik, és miképen a'hellen dráma teljes kifejlődése, mielőtt még azon magas fokot elérhette volna, melylyen a' keresztyén korban megjelenik, félbe szakasztaték, sőt nem sokára eredete után egészen el is enyészett.”³⁹

Henszlmann a hellén dráma jellemeiről szóló diskurzusa⁴⁰ közben a hellén képzőművészet kialakulását ecseteli, majd a tragédiákban megjelenő nőalakokat vizsgálja, kezdve a különböző szerzők nőalakjainak összevetésével, majd egyetlen nőalaknak több szerző művében történő bemutatására szűkítve a kört. Aiszkhülosz tragédiáiban négy nőalak található: Élektra, Kasszandra, Klytaimnéztra és Antigoné, s a négy nő közül Henszlmann szerint egyedül Élektra rendelkezik valami nőiességgel, a többiek nőietlenek.⁴¹ Szophoklész a nőket még férfiasabbnak ábrázolja, nála már Élektra karaktere is férfiasabb, mint Aiszkhülosznál, és Antigoné alakja is nőietlen az *Oedipus Kolónoszbán* és az *Antigoné* című darabokban egyaránt.⁴² Henszlmann folytatja a sort Euripidész asszonyaival, akik szintén nőietlenek, hiába próbálta őket Euripidész nőiesre festeni. Henszlmann szerint állítását bizonyítani felesleges, hiszen megtette már korábban többek között Schlegel is.⁴³ Ahogyan Henszlmann végigvezeti a női karaktereket a különböző tragédiaírók munkásságában, úgy vezeti végig a gyerekek, a férfiak jellemeinek vizsgálatát a három szerző műveiben.⁴⁴ 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.⁴⁵ Sőt, nemcsak irodalomtörténeti, hanem kulturális magyarázatot is ad: a görög nők helyzete a

³⁸ A művészetek fejlődésének Henszlmann által megállapított három törvényszerűségére utal.

³⁹ HENSZLMANN 1846, 130–131.

⁴⁰ HENSZLMANN 1846, 148–277.

⁴¹ HENSZLMANN 1846, 210–211.

⁴² HENSZLMANN 1846, 214–215.

⁴³ HENSZLMANN 1846, 223.

⁴⁴ HENSZLMANN 1846, 223–238

⁴⁵ HENSZLMANN 1846, 227.

társadalomban olyan elnyomott volt, hogy senki sem törődött az érzelmi életükkel, érdektelen volt, ezért ismeretük sem volt róla. Mindezt a levezetést azért teszi Henszlmann, hogy eljuthasson ahhoz a konklúzióhoz: az érett férfikor jellemzője a sorssal való dac, a bosszúvágy, a harag.⁴⁶

A hellének tehát azért tudták a férfialakokat tökéletesebben ábrázolni, a nőket pedig nőietlennek, mert képtelenek voltak a gyöngéd érzelmek kifejezésére. Ezzel szemben a keresztény művészet érzelmekben szelídebb és szenvedélyekben gazdag. Ennek oka pedig a keresztény vallás, melynek fő elve a szeretet,⁴⁷ így nem csodálkozhatunk azon, hogy a keresztény dráma cselekményeinek fő témája a szerelem, mint például Shakespeare műveiben: „*az egész keresztény vallás fő elve a' szeretet lévén, nem csodálkozhatunk, [...] ha Shakespeare' drámáiban is a' szerelmet olly roppant szerepet játszani látjuk.*”⁴⁸

Henszlmann tehát messziről indítja végső következtetésének fonalát: kezdi a hellén nőalakok nőietlenségének bemutatásával, bizonyítva azt, hogy a hellének gyöngéd érzelmek kifejezésére képtelenek, majd áttér a férfialakokra, 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.

Azért is gondolom, hogy Henszlmann neve az irodalomtörténet-írás folyamán napjainkra méltatlanul halványult el, mert *A hellén trageodiában* olyan analógiákat hoz létre, amelyek az ő korában teljesen újak voltak, ugyanakkor még napjainkban is teljesen megállják a helyüket. Ilyen például a három tragédiaíró ugyanazon témafeldolgozásának, Elektra történetének és jellemének az összehasonlítása, és költészetüknek ily módon megvalósuló jellemzése: „*Aischylosnál [...] csak egyetlen egy nőre találunk, ki a' nőiséget némelly helyütt kitünteti, de ugyan e' nőt, mint látandjuk, Sophocles és Euripides inkább férfissá szerették tenni: e' nő pedig Electra.*”⁴⁹ E három tragikus költészetét még a mai irodalomtörténetek is annak a három drámának az összehasonlító elemzésével mutatják be, amelyek az egyetlen fennmaradt példáját kínálják annak az antik gyakorlatnak, hogy a drámaköltők hogyan vetélkedtek ugyanannak a témának a színrevitelével. Ez a három mű Aiszkülosz *Áldozatvivők*, és Szophoklész és Euripidész *Elektra* című tragédiája. E három mű összevetésével mutatja be például Albrecht Dihle,⁵⁰ és a Kapitánffy István, Szepessy Tibor

⁴⁶ HENSZLMANN 1846, 227–229.

⁴⁷ HENSZLMANN 1846, 242–243.

⁴⁸ HENSZLMANN 1846, 243.

⁴⁹ HENSZLMANN 1846, 210.

⁵⁰ DIHLE 1967, 152–156.

által szerkesztett⁵¹ görög irodalomtörténet is a tragikus triász költészetét. Továbbá Henszlmann a jellemek vizsgálatát mindvégig különböző aspektusok párhuzamba állításával végzi el: hol a mítosz felől, hol a vallási, hol a társadalmi háttér felől közelítve, de mindenekfölött az irodalmi komparatisztika módszerét alkalmazva. Ebből a szempontból tevékenysége és gondolkodásmódja teljes mértékben modernnek számít, látásmódja olvasottságának köszönhetően széleskörű és egyetemesnek tekinthető.

2.3.2 Cselekmény

A következő fejezet tárgyalja a cselekményt, mely Henszlmann drámafelfogásában a második aspektus, mert ez szerinte a szereplők jelleméből következik. Ezzel a gondolattal bírálja is Arisztotelész nézeteit, azt írja: „*Aristoteles a' cselekvényt nem fejleszteni, hanem összeszerkeszteni, és az erkölcsöket (nálunk jellemeket) a' cselekvénybe bele foglaltatni kívánja, a' helyett, hogy a' cselekvény a' jellemeiből fejlesztetné ki.*”⁵² Henszlmann szerint a helléneknél a cselekmény nem tudott kellőképpen kifejlődni, mert az antik drámák alapja és témája a mitológia, amely megkötötte a kezüket. A szereplők a vallás részei, így csupán jelképekként jelennek meg a darabokban, nem pedig a művészet eszközeiként. Mindezek következménye pedig az, hogy minden egyes hellén dráma alapja és mozgatórugója a *fatum* és a sors, melyek a mítoszok alapját is képezik. E szerint tehát a hellének nem tudtak igazán művészt létrehozni, mert „*a' költészet, mint önálló művészet a jelképpel alig fér össze.*”⁵³

Ezen a ponton ismét hangsúlyozom Henszlmann jelentőségét, gondolatainak újdonságát a maga korában. Szilágyi János György, amikor a hellén epika és képzőművészet kialakulásáról és a homéroszi eposzokról ír a *Görög művelődéstörténetben*, tulajdonképpen Henszlmann nézeteit fogalmazza meg: „*A homéroszi eposzok világát isten- és emberalakok változatos sokasága népesíti be, [...] a geometrikus képzőművészet nem ismeri az egyénítést, és Homérosz korában nem megy túl a nemek és néhány gesztus konvencionális megkülönböztetésén.*”⁵⁴ A helléneknél akkor tudott – az archaikus korban – kialakulni a figurális művészet, amikor annak tárgya, a mitológiai történetek már nemcsak a vallás szférájához tartoztak, hanem a művészet, a gyönyörködtetés és a szórakoztatás eszközeiként is funkcionáltak.

⁵¹ KAPITÁNYFY – SZEPESSY 1991, 76–79. A jegyzet a következő eredeti alapján készült: W. NESTLE – W. LIEBIG, *Geschichte der Griechischen Literatur I-II.*, Berlin, 1961-1963.

⁵² HENSZLMANN 1846, 283.

⁵³ HENSZLMANN 1846, 307.

⁵⁴ NÉMETH – RITOÓK – SARKADY – SZILÁGYI 2006, 69.

A drámaszerkezet elméleti alapjainak rögzítése után, a hellén tragédiák felépítésének a bemutatása következik,⁵⁵ a már megszokott módon: Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáinak jellemzésével. Azonban Euripidész tragédiáit Schlegelnek a költőről írt tanulmánya alapján vizsgálja. Idéz, átvesz a német kritikustól: „*Euripidesre nézve Schlegel' néhány e' költőről nyilatkozott véleménye' fordításával kezdem meg a' jellemzést. »Euripides' fő törekvése a' tetszés után czéloz, akármicsoda eszközökkel érhesse is azt el. Azért is olly hűtelen maga magához; nem ritkán elragadó helyei vannak, máskor valódi közönségesbe süllyed el.«*”⁵⁶ Sok kérdésben viszont vitatkozik vele, s erre vonatkozó megjegyzéseit lábjegyzetben tünteti fel.⁵⁷ Szerkezet tekintetében szerint a hellén tragikusok nagyon egyszerűek voltak: Aiszkülosz a legegyszerűbb, egyszerű még Szophoklész drámastruktúrája is, és sok az egyszerű szerkezetű darab Euripidész tevékenységében is, mert a drámák tárgyai a népmondákból erednek.⁵⁸ Azonban kiemeli Euripidész *Hecubáját*, a cselekmény összetettsége szempontjából: nála ugyanis a fő szál, a fő tárgy (Hecuba szenvedése és Polyxena feláldozása) mellett már megjelenik egy másik cselekmény („*t. i. Hecuba' Polymestoron elkövetett bosszúja a' miatt, hogy a' thraciai király' fiát Polydort, ki az ilioni háború' kezdetében őrizetbe adatott, a' vízbe fulasztá, és kincseit elrablá.*”⁵⁹) is. Henszlmann ebben a kettős cselekményszerkezetben is talál kifogásolnivalót, melyet újra Schlegel álláspontjával támaszt alá.⁶⁰ Ezzel szemben a keresztény drámaírók tökéletesen tudtak „*két különböző, sőt egymástól igen távol eső korban történeteket életműileg összeszőni*”,⁶¹ 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.⁶²

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. Henszlmann elveti az egyszerűség elvét, és a keresztény drámában épp a sokszínűséget, az egyediséget dicséri. Konklúzióként összegzi az antik és keresztény költészet közti legfőbb különbségeket.

⁵⁵ HENSZLMANN 1846, 335–348.

⁵⁶ HENSZLMANN 1846, 343.

⁵⁷ HENSZLMANN 1846, 343.

⁵⁸ HENSZLMANN 1846, 346.

⁵⁹ HENSZLMANN 1846, 347–348.

⁶⁰ HENSZLMANN 1846, 348. Idézi Henszlmann: „*A' két cselekvénynek, Polyxena' (Hecuba' lánya) feláldoztatásának és a' Polymestoron elkövetett bosszújának, semmi közös pontja nincs, kivéve azt, hogy mindkettő Hecubára vonatkozik.*”

⁶¹ HENSZLMANN 1846, 348.

⁶² HENSZLMANN 1846, 348.

„Az 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.”⁶³ Ebben az összegzésben – az antik és keresztyén költészet szembeállításában – tökéletesen látható, melyek Henszlmann szempontjai a helyes cselekményszerkezet felépítésében. Fontosnak találja a cselekmény változatosságát, a fantasztikumot, az egyediséget és a szabadságot, melyet véleménye szerint a keresztyén drámaköltészet valósított meg az antikkal szemben.

A tragédia szerkezetének vizsgálata tehát a jellemek elemzéséhez hasonló módon távolról indul. Arisztotelész nézeteivel kezdődik, majd a három tragédiaíró dramaturgiájának a bemutatásával folytatódik, eközben idézve Schlegel gondolatait, példaként beillesztve Shakespeare egy-egy művét. Konklúziója pedig a hellén tragédia szerkezetének egyszerűsége, szemben a keresztyén dráma szerkezetének többsíkúságával.

2.3.3 A hellén dráma kifejlődésének egyéb akadályai

Az utolsó nagy fejezet tárgyalja azokat a további jelenségeket, melyek a hellén tragédia kialakulását korlátozták, ezzel igazolva az első két fejezetben rögzített állításokat. Henszlmann az utolsó fejezet elején röviden összegzi az előzőekben leírtakat, és röviden felvázolja az elkövetkezendőket. „Az előbbeni két fejezetben láttuk, mikép a' hellen dráma sem jellemeire sem szerkezetére nézve a' keresztyén drámával nem vetélkedik; megvizsgáltuk egyszersmind némelyeket azon korlátok közül, melyek teljesebb kifejlődését gátolták, hátráltaták, és menetét félbe szakasztották; 's így hátra van, hogy e' korlátok' köréből még azon legnevezetesebbeket kiemeljük, mikről eddig vagy épen nem, vagy csak futólagosan tettünk említést.”⁶⁴ Ezután sorra veszi az egyéb korlátokat, melyek akadályozták a hellén tragédia kibontakozását.

Ezt a végső nagy összegzést kezdi a szép fogalmával és kérdésével. Ennek lényege, hogy Henszlmann szerint a szép nem fogalom, nem tárgyilagos, hanem alanyi, azaz az érzelmekhez és az érzéshez, a szubjektumhoz kötődik, és ezért változott olyan sokat a jelentése az idők folyamán.⁶⁵ A helléneknél egészen más volt a szép jelentése, mint a

⁶³ HENSZLMANN 1846, 354.

⁶⁴ HENSZLMANN 1846, 374.

⁶⁵ HENSZLMANN 1846, 376.

keresztényeknél, ugyanis náluk a szokással, a mitológiával, vallással és az erkölcsökkel volt összekötve; szigorú kapcsolatban volt az étellel, és ezért is jelentett akadályt a tragédia kialakulásában.⁶⁶

Henszlmann újítása ebben a fejezetben is több helyen megmutatkozik, ugyanis érvrendszerében nemcsak irodalomtörténeti és művészetelméleti gondolatokat alkalmaz, hanem társadalomtörténeti vizsgálatot⁶⁷ is végez, és ezzel is indokolja állításait. Felvázolja a hellének emberi és társadalmi viszonyait, kitérve olyan részletekre mint: testvéri viszonyok, házások közti kapcsolat, erkölcs és nemesség, lovagiasság. Utóbbi természetesen kiemelten összehasonlítva a keresztény lovagiassággal. Megállapítja tehát, hogy a hellének erkölcsökben „korcsosodtak el,”⁶⁸ s ezt az állítását igazolja irodalmi példák elemzésével, valamint a legfőbb forrásával, Schlegel nézeteivel.

További, a hellén tragédiaköltészet kialakulását akadályozó tényezők: a hellén dráma tárgya, a mitikus téma; a hármas egység követelménye; és magának az előadás külsőségeinek (álarc, bő ruha és a *cothurnus*) változtathatatlansága. Ezek a felhozott körülmények mind gátolták a tragédiaköltők művészi szabadságát, és Henszlmann szerint ezért sem tudott náluk a tragédia műfaja kellően kifejlődni: „A’ hellen színművészet pedig a’ szokás és erkölcsök által igen szűk határok közé szorítkoztatván, nem hathatott szabadítólag vissza magára a dramaturgiára”⁶⁹.

Henszlmann ebben a fejezetben fogalmazza meg gondolatait a művész és a művészet feladatával kapcsolatban. Állítása és eszméje teljesen új aspektusból világítja meg a művészet-felfogást. Tévedésnek nevezi ugyanis, hogy az antikvitástól kezdve, Arisztotelész és az őt követő drámaírók is a *mimézist* utánzásnak értelmezték-fordították.⁷⁰ Henszlmann szerint a természetet utánozni nem lehet, és nem is ez a művész és a művészet feladata, hanem: „A’ művész tehát nem utánoz, hanem újolag teremti; teremti, ugyan azon tárgyakat és anyagokat használván, miket a természet nyújt, de ugyanazon tárgyak és anyagok őreá nézve egészen mások, [...] ’s azért azoknak a’ művész lelkében egészen át kell alakulniok”.⁷¹ E szerint tehát a művész feladata, hogy úgy alkosson, és teremtsen újat, hogy felhasználva a természet adta valóságelemeket, azoknak benne élő képét és rá gyakorolt hatását, egy önálló szuverén műalkotást hoz létre. Ez a Henszlmann által vizsgált téma és érvrendszer kontextusába úgy illeszkedik, hogy szerinte a helléneknél a természet szolgálai utánzása, az

⁶⁶ HENSZLMANN 1846, 387.

⁶⁷ HENSZLMANN 1846, 400–408.

⁶⁸ HENSZLMANN 1846, 405.

⁶⁹ HENSZLMANN 1846, 425.

⁷⁰ HENSZLMANN 1846, 389.

⁷¹ HENSZLMANN 1846, 390.

ebben az értelemben vett *mimézis* követelménye volt az akadályozója a tragédia továbbfejlődésének. Henszlmann azonban nagyon is új gondolatokat képvisel, hiszen az antik művészettörténet-írásban is ismert másik, a *mimézis*szel ellentétben nem populáris alkotóelvét, a *phantasia* elvét fogalmazza itt meg. Az ókorban a *phantasia* azt jelentette, hogy a művész az emlékezetében élő valóságelemekből a saját valóságát alkotja meg.⁷² Ez már nem utánzás, hanem a valóság illúziójának a megteremtése, és ezáltal egy egyéni, szubjektív művészi alkotó tevékenység eredménye. Ez biztosította azt a művészi szabadságot, amely nélkülözhetetlen volt a művészetek kiteljesedéséhez, amely Henszlmann szerint a keresztény művészetben valósult meg.

2.4 *A hellén tragoedia* mint irodalomelméleti szöveg

Henszlmann tehát azért kezdte *A hellén tragoediát* a képzőművészet kialakulásának felvázolásával és a portrékészítés történetével, mert mindez a hosszas értekező rész volt az alapja és viszonyítási pontja az egész tanulmány témájának: a hellén és keresztény dráma bemutatásának. Ez tulajdonképpen a munka nagyszerűsége: a vizuális és verbális művészet összevetése, majd a téma szűkítése, a hellén és keresztény tragédiaköltészet egybevetése.

Henszlmann összehasonlításai olyan olvasó meggyőzését célozzák, aki a görög tragédiát felülmúlhatatlan és örök normának tekinti. Henszlmann azonban az antik művészetet nem tetőpontnak, hanem a keresztény művészet előzményének tekinti, és számára a keresztény művészet jelenti a fejlődés csúcsát mind a jellemábrázolás, mind a dramaturgia, mind a szellemiség tekintetében. Ennek értelmében, az antikvitás utáni korszakok produktumai csak tökéletesebbek lehetnek, mint a korábbiak. Az összehasonlításokat legtöbbször Szophoklész és Shakespeare között végzi el, hiszen a bizonyítás akkor a legmeggyőzőbb, ha a két nagy korszaknak, az antik és a keresztény tragédiának a tetőpontját képviselő művészek teljesítményét veti össze. Ugyanez a fő összevetési irányvonal jelenik meg Herder értekezésében is. Herder Shakespeare tevékenységét és jelentőségét úgy kívánja hangsúlyozni és mindenféle negatív kritikával szemben védelmezni, hogy tulajdonképpen „fordított” összevetést végez. Azt mondja: „*Görögországban úgy jött létre a dráma, ahogy Északon nem jöhetett létre, Görögországban megvolt az, ami Északon nem lehetséges. [...] Szophoklész drámája és Shakespeare drámája ennél fogva két különböző dolog, és bizonyos vonatkozásban alig közös bennük más, mint elnevezésük.*”⁷³ Tehát külön választja a görög és

⁷² KOORTBOJIAN 2005, 285–290.

⁷³ HERDER 1981, 26.

az angol tragédiaírást, mert szerinte nem összehasonlítható a kettő, azonban mégis ezt az összeegyeztetlenséget Szophoklész és Shakespeare összevetésével igyekszik megmutatni.

Henszlmann munkája retorikailag is tökéletesen felépített mű. Szerkezeti felépítése tükrözi szerzője irodalomelméleti gondolkodásmódját. A három fő fejezet tematikai felépítése – jellemek, cselekmény, egyéb korlátok –, tulajdonképpen Henszlmann drámaelméleti elvárásainak fontossági sorrendje. Számára a jellemek, az egyéni karakter, amelyeknek tárgyalására a legnagyobb terjedelmet, 15 fejezetet szentel, a legfontosabb, mert a karakterből következik a szereplők cselekedete, ebből pedig maga a cselekmény, tehát a mű egész dramaturgiai felépítése. Éppen ebben van az alapvető különbség Henszlmann és Arisztotelész elmélete között. Az antik teoretikus a dráma alapjának a cselekményt tartja, Henszlmann a jellemeket, az egyéniséget.

Henszlmann szövegalkotásának a másik sajátossága, hogy minden egyes fejezet, alfejezet elejét egy olyan tézissel kezdi, amely egyszerre funkcionál alcímként, témamegjelölésként, és amely ugyanakkor megegyezik magával a végső konklúzióval is, amelyet a fejezet gondolatmenete végén összegez röviden. A tézismondat és a konklúzió fogja közre minden fejezet esetében azt a hosszabb kifejtő részt, amely egyszerre tölti be a példákkal alátámasztott bizonyítás, és az illusztráció szerepét.

Henszlmann *A hellen tragoedia tekintettel a keresztény drámára* megírásával két nagy feladatra vállalkozott: egyrészt az anyag fejlődéstörténeti rendszerét mutatta be, másrészt pedig ezzel a jelenre vonatkozó nézeteit, érvrendszerét és szempontjait összegezte a múlt tanulságaként. Munkájának trükkje abban rejlik, hogy míg az értekezés látszólagos témája és célja a hellén dráma bemutatása, a komparatív módszernek köszönhetően a szöveg végkicsengése a keresztény dráma teljesítményének a hellén fölé emelése.

Ez a mintegy háromszáz oldalas irodalomkritikai értekezés tökéletesen megfogalmazza Henszlmann nézeteit, elméleti alapvetését a magyar drámairodalom kialakulását illetően. Tartalmazza mindazokat a célokat és feladatokat, amelyeket Henszlmann elvi alapvetésként fogalmaz meg a nemzeti irodalom, kultúra és esztétikai gondolkodás kapcsán. Újdonsága és modernitása már az irodalomról alkotott gondolataiban is megmutatkozik: „*kereken 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' aethetikai részének kielégítése*”.⁷⁴

⁷⁴ HENSZLMANN 1846, 282.

A *Végszóban* összegzi munkájának summázatát:⁷⁵ elismeri a hellén művészet örök értékét és vitathatatlan érdemeit, azonban állítja, hogy a műfaj nem a görög kultúra évszázadaiban jutott tetőpontjára. Ennek fő okát abban jelöli meg, hogy a görög művészet nem lévén képes az egyedi megmutatására, csak fogalmakat, ideákat és ideálokat közvetít, önmaga szellemiségét nem tudta kifejezni. Ezt a keresztény 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.

Henszlmann ezt az összegezést azonban kiegészíti a mindig aktuális művészeti feladat megfogalmazásával, amely a maga korának legfontosabb 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 maga korának a világát kell reprezentálnia, azzal adekvát esztétikai normákat követve, a lehető legszínvonalasabb módon.

3 Henszlmann esztétikája

3.1 A tragikum-vita

A XIX. századi magyarországi kritikai és művészettörténeti kutatásokra az összegzés, a rendszerezés és még inkább az útkeresés jellemző. Fontossá válik a nemzeti sajátos jelleg meghatározása, elvárása. Egy sajátos paradigmaváltás következik be a tragédia értelmezésében is. Kezdetben az arisztotelészi *Poétika* határozta meg a tragédiáról való gondolkodást. E szerint a tragikumról kétféle aspektusból lehet beszélni: a tragédia által felkeltett érzelmek, félelem és részvét, illetve az ezek által végbemenő katarzis; másrészt pedig a tragikai vétség és a hozzá kapcsolódó fogalmak.⁷⁶ Az antikvitás utáni századokban az a szemlélet volt meghatározó, mely 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 katarzis létrejöttét várták. A XIX. századi

⁷⁵ HENSZLMANN 1846, 426–428.

⁷⁶ KONDOR 2000, 41.

magyar tragikumelméletek a tragédia tanító, értelmi célzatának rendelték alá annak örömteli hatását.⁷⁷

A másik megközelítés és elvárás kevésbé nevezhető általánosnak. Egyik legkorábbi megfogalmazója Kölcsey, aki egyik tanulmányában⁷⁸ a tragédia lényegét a valóság egyfajta tükröződéseként határozta meg. Kölcsey ilyen módon szintén klasszicizált. Bár a morális megközelítés jogosultságát elutasította, de a dráma értékközvetítő funkcióját nem tagadta.⁷⁹

Ezt az utat folytatja Henszlmann is, aki Bajza Józseffel folytatott vitájában a dráma közönségnevelő és eszményi céljaira figyelmeztet. A katarzist ő is a bűnre következő bűnhődés hatásaként, tehát igazságszolgáltatásként kéri számon; azonban Bajzával szemben, ő a tragikai hatás tekintetében az értelmi, esztétikai dominanciát hangsúlyozza, nem pedig az érzelmit. Tehát míg korábban etikai - morális elvárásokkal közelítettek a tragédia műfajához, addig Henszlmann értékelése már esztétikai. Bajza és Henszlmann egészen másképp beszélnek a dráma szerkezetéről. Utóbbi hangsúlyozza az organikus szerkezetet, a jellemekből fakadó cselekvés és építkezésmód távol áll tőle.⁸⁰ Henszlmann esztétikai ízlése és művészetszemlélete szükségképpen került szembe a hazai kritika akkori legnagyobb tekintélyével, Bajzával. Vitájuk két nemzedék korszakváltásának és konfliktusának dokumentuma. A polémia látszólag a tragikumfelfogásról szólt, valójában pedig egy korszakváltásról, arról a paradigmaváltásról, amelyet Henszlmann tevékenysége is nagymértékben elősegített.

Ahhoz, hogy ezt a korszakváltást és annak folyamatát megértsük, nyomon kell követnünk a vita kronológiáját. A vitát Henszlmann indította el a francia drámák ostromozásával, amely megmozdulása látványos volt, de Bajza, úgy tűnt, sokáig nem reagált a kritikus megjegyzésekre. Henszlmant 1841. szeptember 3-án választották meg a Tudós Társaság levelező tagjává, s székfoglaló beszédében (*Az újabb francia szinköltészet és annak káros befolyása a miénkre*) esztétikai elveiről beszélt, melyben nem titkolta saját és Bajza nézeteinek polémiaját: azaz a francia dráma nem felel meg a magyar nézők elvárásainak, ugyanis ritka az a francia darab, melyben a vétkes tetteket kellően megbüntetik. A retorika, a pátoz és a hatás keresése eltávolítja az írókat a művészet lényegétől: meg kell teremtenünk a saját művészeti életünket. Legyen eredeti színjátszásunk, s legyen annak tárgya a nemzet élete

⁷⁷ KONDOR 2000, 44.

⁷⁸ KÖLCSEY 1985, 137.

⁷⁹ KONDOR 2000, 45.

⁸⁰ SZÉLES 1992, 61.

és története, külföldi mintája pedig ne a francia legyen, hanem az annál értékesebb angol és német hagyomány!⁸¹

Henszlmann élet és művészet viszonyát az eszményítés ellenfeleként értelmezte, és a „jellemzetest” és az egyénit tartotta elsődlegesnek. Böhmtől tanulta, hogy egy nemzet történelme a művészetéből rekonstruálható, tehát hazai tárgyú műveket kell írunk, miközben külföldi művekkel neveljük a közönséget, s ez az írók, költők, kritikusok és a színház feladata.⁸² Bajza – közvetve – válaszolt Henszlmann beszédére az álnéven megjelent *Magyar játékszíni krónikában*. Első ellenérve az volt, hogy a magyar közönség szereti a francia színdarabokat, a másik, hogy a franciák nemcsak tudományos értekezéseket tudnak írni a drámáról, de megírni, játszani is tudják azt. Zárásképpen pedig megkérdőjelezi a francia dráma ellenzőinek szakmai, kritikai tudását.⁸³

Henszlmann erre reflektálva közli a *Drámai jellemek* című cikkét, melyben a „személyes” jellem mibenlétét határozza meg. *„Eszztétikai normáját, az organikus jellemek meghatározta organikus cselekmény követelményét állítja középpontba, s ebből kiindulva fogalmazza meg értékítéleteit.”*⁸⁴ Bajza mindeközben látszólag hallgatott, párhuzamosan jelentek meg álnéven olyan észrevételei, melyek kategorikusan mutatják a szembenállást. Korompay H. János szerint ez a látszólagos hallgatás a szemlélet bizonytalanságát jelenti.⁸⁵ Az alkalmi megnyilatkozások nem mutatnak egy irányba, és nem összegezhetőek ellentmondásmentesen. Ha tehát Bajza alkalmi megjegyzéseit egymásra vonatkoztatjuk, arra a következtetésre jutunk, hogy saját logikájának áldozataként Henszlmann-nal szemben nemcsak önmagával, hanem a tényekkel is ellentmondásba került.⁸⁶

Henszlmann és Bajza tragédiáról folytatott vitája végül nem jutott el a konszenzusig. Ennek többek között az volt az oka, hogy az eszményi fogalmán mindketten mást értettek. Henszlmann eleve meghatározhatatlannak és megvalósíthatatlannak tartotta az eszményítést, melynek érvényesítése a drámai karakterek egyénítésének a rovására ment, és azok általánosítását eredményezte. Bajza szerint ugyanakkor Goethe és Shakespeare is eszményítette a figuráit. Továbbá vitájuk meddőségének oka volt az is, hogy maga a vita is mást jelentett kettejük szóhasználatában. Bajza saját névvel aláírt lábjegyzete szerint Henszlmann azok közé az emberek közé tartozik, akik csak azért vitatkoznak, hogy

⁸¹ Idézi KOROMPAY 1998, 116.

⁸² KOROMPAY 1998, 116.

⁸³ KOROMPAY 1998, 117.

⁸⁴ KOROMPAY 1998, 119.

⁸⁵ KOROMPAY 1998, 126.

⁸⁶ KOROMPAY 1998, 130.

vitatkozzanak.⁸⁷ Henszlmann és Bajza, noha végül nem jutottak közös nevezőre, mégis minden szemléleti és ízlésbeli különbségeik ellenére kialakult közöttük egy bizonyos fokú egyetértés. Ha nem is az elvek megfogalmazásában, de abban, hogy a kérdés számonkérése jogos. Ez egyben arra is rávilágít, hogy Henszlmann Imre tanulmánya nemcsak a maga korában, hanem távlatosan is, a magyar irodalom- és kultúratudomány egésze felől tekintve is korszakos jelentőségű.

3.2 Új paradigma felé

A kiegyezést megelőző másfél évtizedben az irodalmi élet meghatározó alakjai elméleti téren Gyulai Pál, Erdélyi János, költői gyakorlat terén Arany János, Tompa Mihály, Kemény Zsigmond voltak. Erdélyi János *Egyéni és eszményi* (1847) című tanulmányában korának nagy költészeti irányváltásáról ír: az „eszményi”, a „klasszikus” elvet képviselő irodalmi korszakot, vagyis Kazinczy, Berzsenyi, Kölcsey, Bajza költészetét idegenszerűnek, túlhaladottnak tartja.⁸⁸ *„Igy hazai poézisünk soha nem lesz, hanem beigázva egy-két konvencionális típusba, leszünk oly szűkkeblűek a költészetben, mint voltak a franciák klasszikusai.”*⁸⁹ Erdélyi a klasszika ellen lép fel, s klasszika-ellenességének igazolását a népköltészetben és a nemzetiségben találja meg. *„Hasonlóképp meggyűl bajok az idealizmus vallóinak a nemzetiséggel, mivel ez is éppen úgy elűt az általános széptől, mint a szorosan úgy nevezett népi költészet.”*⁹⁰ Nyomatékosítja a népies beszéd mód fontosságát, melynek hőse a nép ajkán élő történelmi személy (pl. Mátyás király, Toldi Miklós); koncepciójában a népköltészet a magyar irodalom „polgárosodásának” biztosítója. Ugyanis a népiesség a magyar polgárosodás nemzeti igényeinek megfelelően, a nemzeti jelleg kifejezőjeként és előmozdítójaként jelenik meg.⁹¹ Erdélyi nézete szerint a népköltészet felfedezésével, a népiesség uralomra jutásával jelentős minőségbeli változás következik be a korábbi hazafias költészethez képest.⁹²

Mindezek előzményeként már a 18. század második felétől megmutatkoznak a „nemzeti” irodalom létrehozására irányuló törekvések. Ezeknek a törekvéseknek a legszilárdabb alapja a kizárólagos magyar nyelvűség elve. Ebbe tartozik bele a költészet, a

⁸⁷ KOROMPAY 1998, 136.

⁸⁸ *A magyar irodalom története* 1965, 47.

⁸⁹ ERDÉLYI 1953, 42.

⁹⁰ ERDÉLYI 1953, 41.

⁹¹ *A magyar irodalom története* 1965, 49.

⁹² *A magyar irodalom története* 1965, 51.

fordítások, az írás körüli vita, mely Bessenyei *Magyarság* című röpiratával kezdődik el. Majd a magyar nyelvűséghez kapcsolódik az új törekvés: az eredetiség elve. Kármán József *A nemzet csinosodásával*, mely alapjaiban egyezik a Bessenyei-féle elvekkel, továbbfejleszti az eredetiség gondolatát. S ettől kezdve az *eredeti* azonossá válik a *nemzetivel*. Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* című értekezése, mely herderi hagyományokat mutat, a múltba néző kiegészítése Kármán célkitűzésének. A következő állomás a népköltészet iránti érdeklődés erősödése, mely a 19. század kezdetén érzékelhető. E folyamatok alakították az irodalom nemzeti programjának megvalósulását: „Az idegen új formák sajátunkká, a régi nemzetiek ismét aktuálissá kezdettek válni: megindulhatott az idegen szerzemények beolvasztása a régibb hagyományba. S hogy volt még eleven hagyomány, melybe oltani lehet [...] a népköltészetnek volt köszönhető.”⁹³ A szabadságharc utáni időkre azonban az eredetiség elve átalakul, nem irodalmi érték, hanem nemzeti érzés lesz, s ez Gyulai Pál bírálataiban fogalmazódik meg. Gyulai megalkotja a „népnemzeti” fogalmát, kifejti, hogy a magyar irodalom nemzeti jellegét a népiesség biztosíthatja, s így emelkedhet európai színvonalra.⁹⁴

A „nemzeti” irodalom kialakításának kezdetei tehát egészen a 18. század második feléig nyúlnak vissza, azonban a nagy változást a ’48-as forradalom és annak következményei hozzák magukkal. Az 1840-es évek az irodalomban több szempontból is paradigmaváltást jelentettek. Toldy Ferenc *A magyar nemzeti irodalom története* (1854) című munkája az első olyan teljes történeti áttekintés, mely a nemzeti irodalom fogalmán alapult, ezzel intézményesítve a szépirodalmat. Ekkortól a magyar irodalomról való gondolkodásban is uralkodóvá vált a tudományok fejlődésalapú magyarázata, vagyis a jelenségeket az eredetüktől magyarázza. Toldy meghatározza az irodalom és irodalomtörténet fogalmát: „Irodalom alatt a nyelvben és írott termékekben nyilatkozó emberi szellem műveinek bizonyos összességét értjük.”⁹⁵ Így van az egész emberiségnek, az egyes világkoroknak, egyes nemzeteknek irodalma. A magyar lírikusoknak egyetlen célja van, a nemzeti költészet önálló, lehető legmagasabb kifejlődése.⁹⁶ E szerint tehát „1849, azaz az önálló államiság megszűnése után, amikor az önkényuralom megfosztotta a magyarságot a nemzetként létezés intézményeitől, s a birodalom kis népeinek rangjára fokozta le, nos, ezen állapotok közepette a magyarság ösztönös és természetes reakciója a maga nemzeti múltjának és létének igazolása”.⁹⁷ Ez a nagy katasztrófa számvetésre, a nemzeti hibák megnevezésére ösztönöz,

⁹³ HORVÁTH 1976, 276.

⁹⁴ IMRE – NAGY – S. VARGA 2009, 60.

⁹⁵ TOLDY 1987, 23.

⁹⁶ TOLDY 1987, 156.

⁹⁷ IMRE – NAGY – S. VARGA 2009, 5.

röpiratokban, versekben, regényekben egyaránt. A kollektív felelősségérzetet olyan mélyen etikus írók (Kemény, Gyulai, Arany, Tompa) szóltatják meg, akik képesek összevetni és figyelembe venni a nagy gondolati és történelmi összefüggéseket.⁹⁸

Az a triász – Bajza, Toldy, Vörösmarty –, amely az 1830-as években az Akadémián belül és a Kisfaludy Társaság vezetésében is meghatározó volt, elvesztette ezt a pozícióját, és ezzel együtt az általuk képviselt esztétika is a dominanciáját. Toldy szerint 1830 óta a drámai és elbeszélő költészetben a romantika már uralkodóvá lett, a lírában pedig Vörösmarty költészete áll az első helyen. Vörösmarty történelmi hatást gyakorolt a nemzetre, „hazafiúi költeményei” voltak.⁹⁹ Az ő utódja volt Petőfi, aki majdan egy új népies kör középpontjában állt, ám hiányoznak eszméiből az érettség és a mélység. Toldy szerint Petőfi népköltő volt, a nép közvetlen kifolyása, képviselője. Tévedései is, mely szerint *„a jellemet néha az illemi tekintetek megvetésébe helyezte; a demokráciát nemcsak az intézményekben, hanem az erkölcsökben is érvényesíteni kívánta.”*¹⁰⁰ Ehhez kapcsolódik még, hogy Gyulai Pál már az 1850-es években kifogásolja színházkultúránk és drámairodalmunk elmaradottságát, valamint az „újabb irodalomért” kelt fel Toldy ellen.¹⁰¹

Ebben az időszakban jelenik meg Henszlmann merőben új irodalomtörténeti és kritikai gondolkodása, illetve annak elméleti megfogalmazása. Henszlmann korában esztétikai paradigmaváltás figyelhető meg, amikor már a művészet és művész feladata átértékelődik, fontosabb lesz az egyéni, a saját vagy a nemzeti létrehozása. Henszlmann Imre művészetelméleti felfogása lényegében nem változik élete során, az Erdélyi János-féle vonalat képviseli, a maga módján. Erre mutat rá Korompay H. János is egyik tanulmányában, melyben a két kritikus munkáinak szövegpárhuzamait vizsgálja.¹⁰² Jelentőségüket a közvetítésben és az előkészítésben jelöli meg: az irodalomfelfogás elsősorban német forrásainak a megismertetésében, és az új irodalom befogadásának s a következő korszak kritikai tevékenységének a megalapozásában. Henszlmann és Erdélyi központi szerepet játszott az általuk megismert művészettörténeti, esztétikai és poétikai gondolkodás újabb rendszerbe foglalásával, és ennek érvényesítésével a hazai irodalomkritikában.¹⁰³ Erről a vonalról Toldy is ír irodalomtörténetében: *„a széptani elmélet, történet és bírálat nem csekély lendületet vett, leginkább a nevezett társaság kebeléből két férfiú, Henszlmann és Erdélyi*

⁹⁸ IMRE – NAGY – S. VARGA 2009, 6.

⁹⁹ TOLDY 1987, 358–359.

¹⁰⁰ TOLDY 1987, 368.

¹⁰¹ IMRE – NAGY – S. VARGA 2009, 61.

¹⁰² KOROMPAY 1993, 383–403.

¹⁰³ KOROMPAY 1993, 402.

által, kik a divatozó realizmus ellenében a széptani realizmusnak mind nagyobb érvényt vívtak ki.”¹⁰⁴

3.3 Henszlmann nézetei

Henszlmann és – általa is – az 1840-es évek magyarországi irodalomkritikájának az alapja a „jellemzetes” normája lesz, melynek ő három aspektusát különbözteti meg: a „tárgyilagos”, az „alanyi” és a „nemzeti jellemzet”. A „tárgyilagos jellemzet” az egyénítés esztétikai elvének felel meg, a megismerés és az alkotás, a tapasztalat és a művészet alapkérdéseivel függ össze. Ehhez társul az „alanyi”, vagyis az eredetiség normája, tehát ha a művész a természet másolására adja is a fejét, csak akkor lesz műalkotás a műve, ha abban valami egyénit, tulajdon sajátját képes beleiktatni. Ehhez a kettőhöz kapcsolódik harmadikként a „nemzeti”, mely szerint megismerésre a hazai tárgyak a legalkalmasabbak. A „jellemzetes” fogalmának első két szegmense a harmadikban konkretizálódik, s Henszlmann szerint ez határozza meg a művészetek feladatát: *„a művészet [...] csak akkor érdemli nevét, ha characteristicus viszonyban áll mind a szerzővel, mind annak nemzetével, mind pedig a képzett tárgygyal.”*¹⁰⁵

A „jellemzetes” normájának előzménye megtalálható Goethe esztétikájában. Goethe a természet és művészet kapcsolatának vizsgálata közben arra a következtetésre jut: *„Ha a művészet a természet utánzása, a saját nyelv kialakítására való törekvés, valamint a tárgyak pontos és mélyreható tanulmányozása révén elérkezik odáig, hogy a dolgok tulajdonságait s létezésük módját pontosan és mind pontosabban megismeri, az alakzatok egész sorát áttekinti s a karakterisztikus formákat összeveti és utánozza, akkor jut a stílus a legmagasabb fokra.”*¹⁰⁶ Henszlmann éppen úgy, ahogyan Goethe, az egyéni, a karakterisztikus formák létrehozását hangsúlyozza mint a művész és művészet legfőbb feladatát. A „jellemzetes” normájának három része közül az első kettő, a „tárgyilagos” és az „alanyi” tulajdonképpen Goethétől származik, amelyhez hozzákapcsolta a harmadik aspektust, a „nemzeti jellemzetet” – ezzel hazáivá téve a német esztéta gondolatait.

Ebben a gondolatmenetben fogalmazza meg a hazai teendőket és a kritika feladatát: a kritikusi tevékenység a nemzeti művészet kifejlesztésének, s általa a történelem formálásának

¹⁰⁴ TOLDY 1987, 351.

¹⁰⁵ HENSZLMANN 1841, 17.

¹⁰⁶ GOETHE 1981a, 140.

nélkülözhetetlen eszköze.¹⁰⁷ Tehát az elmélet és a gyakorlat, *theória* és *praxis* összefüggését és feladatának azonosságát, ami Henszlmann számára a nemzeti jelleg meghatározásában, megteremtésében és előtérbe állításában határozható meg.

Henszlmann művészetelméletében, mint láttuk, komparatív módszert alkalmaz: összeveti az antikvitás és a kereszténység művészetét, a képzőművészeti alkotásokat és az irodalmi műveket, az egyes művészeteken belül a különböző stíluskorszakokat, az egyes mesterek teljesítményét. Az összehasonlítás mint módszer és gondolkodásmód ugyanúgy az antikvitás hagyatéka, mint a művészetek történetének evolúcióként való elképzelése. Sőt egészen konkrétan, Henszlmann szemléletmódjában és tevékenységében ugyanaz a feladat és program mutatkozik meg, amely a római kultúra Kr. e. 1. századában: a saját kultúra felmutatásának, és ez által is a nemzeti identitás megteremtésének az igénye és programja. Ezt a célt szolgálta többek között Cicero *Brutusa* – mely még inkább csak előzmény –, majd Plinius *Naturalis Historiája* és Quintilianus *Institutio Oratoriája*, amelyek betetőzték a folyamatot. A három antik mű felépítésében, nyelvezetében, struktúrájában a római irodalom triumphális nagyságát hivatott hirdetni a sokáig utolérhetetlennek és meghaladhatatlannak tűnő göröghöz képest, azzal szemben.¹⁰⁸ Henszlmann irodalomkritikai tevékenysége párhuzamba állítható ezzel az analóg kulturális határhellyel: ahogy a rómaiak is csak az úgynevezett 'világirodalomhoz', vagyis a görögökhöz képest tudták meghatározni és értékelni a maguk kulturális eredményeit és sajátosságait, úgy Henszlmann Imre is csak az egyetemes képzőművészet és irodalom értékelésével és ahhoz képest tudta ezt megtenni. De ez az egyetemes viszonyítási pont még az ő korában is a normatív értékkel bíró antik képzőművészet és irodalom volt.

Az antik és keresztény művészet összehasonlításának módszere már Goethe tevékenységében is megtalálható. Goethét az antik művészet szellemének megidézése foglalkoztatja, melyet gyakorlati céllal és módszerrel kíván megtenni. *Mürön tehene* című írásában a görög szobrász elveszett tehén-szobrát kívánja irodalmi források alapján elképzelni, leírni, az „antikvitás szellemében”. Ennek érdekében különös összehasonlításokat végez. Mürön szobrával összeveti a „Mária és a gyermek Jézus” ábrázolásokat, s megállapítja az antik művészet fölényét a hittételeket jelképekbe foglaló keresztény művészettel szemben:¹⁰⁹ „egy Mürön-szabású művész aligha kereshette az úgynevezett természetesség eszközét hitvány érzékcsalás céljával, ellenkezőleg, a természet értelmét kereste s fejezte ki,

¹⁰⁷ KOROMPAY 1998, 106.

¹⁰⁸ DARAB 2010, 239–252.

¹⁰⁹ PÓK 1981, 56.

értőn.”¹¹⁰ Henszlmann az antik – keresztény komparáció végére Goethétől egészen más következtetésre jut, mivel a két kritikus összehasonlításának célja különbözik, noha módszerükben azonosak.

Henszlmann tehát az a XIX. századi irodalomkritikus, aki bejárta a külföldet, és magáévá tette azokat az eszméket, módszereket, látásmódokat, amelyek nyugaton már erőteljesen éltek, Magyarországon azonban csak derengeni látszottak. Munkásságának jelentősége abban áll, hogy úgy tudta olvasni, értelmezni az európai esztétikát, hogy azt némileg utánozva, ugyanakkor egyéni szemlélettel ötvözve, egyedivé, karakterisztikussá tette: nemzetit, „jellemzeteset” alkotott a magyar irodalomkritikában.

4 Összegzés

Henszlmann Imre tevékenysége tökéletesen beleillik korának nemzetépítő programjába: ezt mutatja a Bajzával folytatott tragikum-vita és egész irodalomkritikai munkássága. Hiszen a márciusi forradalmat követően a Habsburg Birodalom politikai rendszere átalakult, és kezdetét vette egy polgári átalakulás irányába ható folyamat. Ekkortájt több különböző politikai koncepció és irányzat lépett fel azzal az igénnyel, hogy a nemzetiségi problémákra megoldást találjon, s végül a magyar politikai elit a *dualizmusban*, azaz a két egyenjogú állam szövetségében látta a lehetséges megoldást.¹¹¹ Ennek következménye volt az 1867-es kiegyezés, melynek eredményességéről rengeteg vita folyt a történetírás folyamán. Az 1848-as események és annak következménye, a kiegyezés tehát nagy változások sorozatát indították el Magyarországon életében, melynek következtében a társadalom polgárosodása és a gazdaság növekedése mellett, a legnagyobb fejlődésen a kultúra és a kulturális intézmények mentek át. Ekkor lépett fel az igény a modern polgári kultúra részéről az oktatási intézmények, kutatóintézetek, irodalmi és művészeti társulatok hálózatának a kiépítésére. A 19. század második felében fontossá vált tudományos szakfolyóiratok, irodalmi és közművelődési lapok kiadása, az emlékünnepek szervezése, pályázatok kiírása, és képzőművészeti gyűjtemények létrehozása.¹¹² A közérdeklődés a hagyományőrzés felé fordult, amely megmutatkozott az irodalomban, a képzőművészetekben és a zenében egyaránt.¹¹³ Ebben a művelődéstörténeti közegben kezdett el Henszlmann Imre dolgozni.

¹¹⁰ GOETHE 1981b, 478.

¹¹¹ *Magyarország története* 2010, 652–653.

¹¹² SZILÁGYI 1988, 30–43.

¹¹³ *Magyar Művelődéstörténet* 2006, 450.

A hellén trageodia tekintettel a keresztény drámára egy olyan kiváló és jelentő volumenű alkotása, mely tökéletesen megfogalmazza annak a kornak a programját és feladatát, melyben élt. Mindezt összefoglalva tehát tévedés a hellén művészetet örökre mintának tekinteni, ugyanis nincs olyan kor és művészet, amely állandó példa lehet. Minden kornak a maga igényeit, szellemiségét kell követnie és kifejeznie, mert ez a művészet célja. A különböző korszakok különböző történelemmel és tapasztalatokkal rendelkeznek, s ez megkívánja az esztétikai normák korszakonkénti másságát is. Éppen ezért nem lehet egyetlen korszakot, jelesül az antikvitást örökké tartó normának tekinteni. Mert a művészet önmagunk, a magunk identitásának a kifejezése az esztétika eszköztárával, a magunk módján, nem másokén. Ezért van szükség nemzeti művészet kialakítására: *„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.”*¹¹⁴

Összességében tehát azt gondolom, hogy Henszlmann Imre kiváló polihisztorunk volt, aki nemcsak jelentős szerepet játszott a hazai tudományos életben, hanem utat nyitott egy mai irodalmi értelmezési horizont felé. Sokrétű munkásságának méltó elismerése és tudományos feldolgozása azonban még várat magára. Alakja teljesen háttérbe szorult, pedig művészetelméleti fejtegetései, irodalmi kritikái, műemlékvédelmi kezdeményezései és külföldön szerzett tapasztalataitól is inspirált reformtörekvései megérdemelnék a szélesebb körű és mélyebb, interdiszciplináris diskurzust.

¹¹⁴ HENSZLMANN 1846, 428.

Irodalomjegyzék

1. CICERO, *Brutus* = Cicero összes retorikaelméleti művei, ford. KRUPP József, Kalligram, Bp., 2012.
2. CSORBA 1997 = CSORBA László, *Pulzsky Ferenc életútja* = szerk. MAROSI Ernő – LACZKÓ Ibolya – SZABÓ Júlia – TÓTHNÉ MÉSZÁROS Livia, *Pulzsky Ferenc (1814-1897) emlékére*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Bp., 1997, 11–18.
3. DARAB 2010 = DARAB Ágnes, *A saját és az idegen. A római kánonképződés*, Antik Tanulmányok LIV, 2010, 239–252.
4. DIHLE 1967 = Albrecht DIHLE, *Griechische Literaturgeschichte*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1967.
5. ERDÉLYI 1953 = ERDÉLYI János, *Egyéni és eszményi* = ERDÉLYI János, *Válogatott esztétikai tanulmányok*, Művelt Nép könyvkiadó, 1953, 27–43.
6. GOETHE 1981a = Johann Wolfgang GOETHE, *A természet egyszerű utánzása, modor, stílus* = Johann Wolfgang GOETHE, *Antik és modern. Antológia a művészetről*, bev., szerk. PÓK Lajos, Gondolat, Bp., 1981, 139–141.
7. GOETHE 1981b = Johann Wolfgang GOETHE, *Műrón tehene* = Johann Wolfgang GOETHE, *Antik és modern. Antológia a művészetről*, bev., szerk. PÓK Lajos, Gondolat, Bp., 1981, 474–478.
8. HENSZLMANN 1841 = HENSZLMANN Imre, *Párhuzam az ó és újkori művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészi fejlődésre Magyarországon*, Bp., 1841.
9. HENSZLMANN 1846 = HENSZLMANN Imre, *A hellen tragoedia tekintettel a keresztény drámára*, Kisfaludy Társaság Évlapjai V, 1846, 128–428. = <file:///D:/Henszlmann/A> Kisfaludy-Tarsasag evlapjai - Kisfaludy-Tarsasag - Google Könyvek.htm, 2012.04.25.
10. HENSZLMANN 1884–85 = HENSZLMANN Imre, *A képzőművészetek fejlődése*, Kisfaludy Társaság Évlapjai, Új folyam, 1884–85.; ue. könyv alakban, GYULAI Pál nekrológiájával mint előszóval, Bp., 1906.
11. HENSZLMANN 1990 = HENSZLMANN Imre, *Válogatott képzőművészeti írások*, szerk. TÍMÁR Árpád, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Bp., 1990.

12. HERDER 1981 = Johann Gottfried HERDER, *Shakespeare = Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, vál., utószó SALYÁMOSY Miklós, Európa Könyvkiadó, Bp., 1981, 25–49.
13. HORVÁTH 1976 = HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1976.
14. IMRE – NAGY – S. VARGA 2009 = IMRE László – NAGY Miklós – S. VARGA Pál, *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009.
15. KAPITÁNYFY – SZEPESSY 1991 = KAPITÁNYFY István – SZEPESSY Tibor, *Az ókori görög irodalom* (Vázlatos áttekintés). Egységes jegyzet. Tankönyvkiadó, Bp. 1991.
16. KONDOR 2000 = KONDOR Tamás, *Katarzisértelmezések a XIX. századi magyar tragikumelméletekben = Értékek kontextusa és kontextusok értéke a 19. századi irodalmunkban*, Studia Litteraria, Tomus XXXVIII, 2000, 40–64.
17. KOORTBOJIAN 2005 = Michael KOORTBOJIAN, *Mimesis or Phantasia?* Classical Antiquity 24 (2005/2), 285–305.
18. KOROMPAY 1993 = KOROMPAY H. János, *Az „Egyéni és eszményi” szerzősége és forrásai*, Magyar Könyvszemle 109, 1993, 383–403.
19. KOROMPAY 1998 = KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1998.
20. KÖLCSEY 1985 = KÖLCSEY Ferenc, *A leányörző. A komikumról = Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*, szerk. KULIN Ferenc, Bp., 1985, 119–152.
21. KÓSA 2006 = *Magyar Művelődéstörténet*, szerk. KÓSA László, Osiris Kiadó, Bp., 2006.
22. ROMSICS 2010 = *Magyarország története*, szerk. ROMSICS Ignác, Akadémiai Kiadó, Bp., 2010.
23. MAROSI 1963 = MAROSI Ernő, *A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban*, Bp., 1963.
24. MAROSI 1976 = MAROSI Ernő, *A XIX. század: a művészettörténet tudománnyá szerveződése* = MAROSI Ernő, *Emlék márványból vagy homokkőből: öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, Corvina Kiadó, Bp., 1976, 63–90.
25. ZÁDOR – GENTHON 1966 = *Művészeti lexikon*, szerk. ZÁDOR Anna – GENTHON István, Akadémiai Kiadó, Bp., 1966.

26. PÓK 1981 = PÓK Lajos, *A második természet. Mozaikok Goethe esztétikai gondolkodásából* = Johann Wolfgang GOETHE, *Antik és modern. Antológia a művészetről*, bev., szerk. PÓK Lajos, Gondolat, Bp., 1981.
27. PULSZKY 1838 = PULSZKY Ferenc, *A műgyűjtemények hasznairól*, Athéneum, 1838. (aug. 9.) II.
28. SÖTÉR 1965 = *A magyar irodalom története*, szerk. SÖTÉR István, Akadémiai Kiadó, Bp., 1965.
29. SZENTESI 1997 = SZENTESI Edit, *Josef Daniel Böhm Parthenon-fríze* = szerk. MAROSI Ernő – LACZKÓ Ibolya – SZABÓ Júlia – TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívია, *Pulszky Ferenc (1814-1897) emlékére*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Bp., 1997, 56–69.
30. SZÉLES 1992 = SZÉLES Klára, *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikusi gyakorlata*, Argumentum Kiadó, Bp., 1992.
31. SZILÁGYI 1988 = SZILÁGYI János György, *Pulszky Károly ifjúságának környezete. A Fejérváry-Pulszky gyűjtemény kialakulása és sorsa. = Pulszky Károly emlékének*, szerk. MRÁVIK László, Szépművészeti Múzeum, Bp., 1988, 30–43.
32. SZILÁGYI 1997 = SZILÁGYI János György, „Ismerem helyemet.” (A másik Pulszky-életrajz). *A Fejérváry-Pulszky gyűjtemény ókori anyaga* = szerk. MAROSI Ernő – LACZKÓ Ibolya – SZABÓ Júlia – TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívია, *Pulszky Ferenc (1814-1897) emlékére*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Bp., 1997, 24–33.
33. NÉMETH – RITOÓK – SARKADY – SZILÁGYI 2006 = NÉMETH György – RITOÓK Zsigmond – SARKADY János – SZILÁGYI János György, *Görög művelődéstörténet*, Osiris, Bp., 2006.
34. TOLDY 1987 = TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története. A legrégebb időktől a jelen kori. Rövid előadásban 1864–1865*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1987.
35. ZÁDOR 1978 = ZÁDOR Anna, *A felvilágosodás kori művészet kutatásának kérdése = Művészet és felvilágosodás: Művészettörténeti tanulmányok*, szerk. ZÁDOR Anna és SZABOLCSI Hedvig, Akadémiai Kiadó, Bp., 1978, 7–26.