

Arany Családi körének forrásaihoz

Szász Anna Mária észrevette, hogy a *Családi kör* motívum-azonosságokat mutat két XVIII. századi angol verssel: Collins *Ode to Evening* és Gray *Elegy Written in a Country Church-yard* c. alkotásaival (ItK. LXXVIII. 1974. 351–357.). Valószínűnek tartja, hogy Arany olvasta ezeket, mert „tanártársának, a Shakespeare-fordító Ács Zsigmondnak birtokában volt Ide-ler és Nolte: *Handbuch der englischen Sprache und Literatur* (Leipzig 1811) c. antológiája, amelynek 2. kötetében mind Collins, mind Gray említett verse eredetiben szerepel, s így alapos ok van annak feltételezésére, hogy Arany mindkettőt ismerte.”

Mi bizonyíthatjuk. Tulajdonunkban van a kötet (Berlinben nyomták a 3. kiadást 1811-ben). Az előzéklap verzóján — a címlappal szemben — Arany írásával ez áll: Ács Zsigmondé. Jeléül annak, hogy huzamosabb ideig kölcsönözte. Mindkét költemény ritkább szavait a margóra vagy a szó fölé írta ceruzával németül, ritkábban magyarul.

Collins versének (341–342. l.) ebben a sorában: „Like thy own solemn springs”, az utolsó szót így preparálja ki: „Sprung, Anfang, Frühling.”

Gray költeményének (424–427. l.) számos helyén a szó fölött feltünteti a helyes kiejtést is. Ezeket nem soroljuk fel. Sok a szótározás s — érdekes — épp a cikkíró kiemelte szakaszokban.

Íme:

droning — faullenzen
drowsy — álmos
moping — schläfrig seyn
elms — szilfa
yew-tree — tiszafa
furrow — Furche
uncouth — sonderbar, seltsam

Ritka filológiai találat hát a Szász Anna Máriáé. Mintha Arany maga szólna ki sirjából és megdicsérné a jószemű kutatót.

Már régóta szeretnénk e kötettel behatóan foglalkozni s kimutatni Aranyra gyakorolt hatását. Beérjük ezúttal és előjáróban e két költeményre vonatkozó bejegyzések közzétételével.

Scheiber Sándor

Henzlmann művészettörténeti előadásairól

(Henzlmann Imre: A művészet története I–VII. Hektografált kézirat)¹

1. Henzlmann egyetemi előadásainak jelentősége életművében, általános művészetelméleti koncepciója

Közismert tény, hogy Henzlmann 1873-ban a pesti egyetem első művészettörténeti tanszékének kinevezett nyilvános rendkívüli, majd rendes tanára lesz.² Minden okunk megvan arra, hogy ezt a tevékenységet ne csupán egy alaposan felkészült szakember hasznos működésének tekintsük, hanem meglássuk benne azt a szerencsés esetet is, amikor egy sokoldalú tudós hivatalos megbízatása egybeesik saját életműve szerves építésének fő vonulatával, ifjúkorától érlelt szándékai beteljesítésének vágyával.³ Mindez már önmagában is figyelemre méltóvá teszi előadás-sorozatát, mely több mint egy évtizeden át rajztanárok nemzedékeinek tápláléka. Tanítványai nem átalították gondosan lejegyezni, majd sokszorosítani elhangzott szavait. E buzgalomnak köszönhetjük, hogy ma is kézbe vehetjük a tekintélyes kötetsorozattá alakított, ábrákkal ellátott művészettörténetet.

¹ Szépművészeti Múzeum Könyvtára 2. 273. sz.

² SZINNYEI: Magyar Írók Élete, 711. o. „archeologiai tanszék” ír, de az a korszak gyakorlatában egyértelmű volt a művészettörténet tanszékkel, mivel még nem vált szét. Vö. ZADOR A.: H. I. emlékezete, Magyar Tudomány 1964. 2. 67.

³ Vahot Imre Erdélyi Jánosnak írja 1840-ben: „H. Boehmmel együtt egy nagy művészettörténeti munkán dolgozik . . .” (E. J. levelezése I. 93. ld. MAROSI Ernő: A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban, ELTE Művészettörténeti tanszék, 262.) Marosi azonosítja ezt egy nagyszabású német nyelvű festészettörténeti mű töredékével, mely H. kéziratai között van, s melyet Boehmiánának nevez. (8. o. Vö. még Szinnyei, barátai nyilatkozata, életmű-utalások.)

Az ígéretes bevezetés után azt sem hallgathatjuk el, ami megnehezíti a jegyzetanyag kritikátörténeti forrásanyagként való felhasználását. Nemcsak az jelent akadályt, hogy a főként két feljegyző diák kézírása alapján hektografált szöveg maga pontos és szakszerű ellenőrzést, korszerű jegyzetek kíséretét igényelné és érdemelné, hanem az is, hogy a kritikátörténet elég szépszájú, hiányzó előmunkálatai között az első pillantásra fel sem mérhető módon kiemelkedő szerepű mindaz, ami a művészettörténetesek számára is még csak kijelölt s elkezdett feladatsor.⁴ E hiányzó láncszemek egyike Henszlmann e területen kifejtett gazdag munkálkodásának értékelése. Zádor Anna megfogalmazása szerint: „Hogy... milyen forrásokból táplálkozik, milyen előzményeken nyugszik, hol és miben haladja meg kora francia és főleg német művészettörténeti írásait: mindez a Henszlmann-nal kapcsolatban elvégzendő feladatok közé tartozik.”⁵

Az idézet konkrétan a *Képzőművészetek fejlődése* című Henszlmann-értekezésre vonatkozik, melyet Zádor Anna „nagy történelmi összefoglalásnak” nevez, s a művészettörténeti tudományos szakirodalom „egyik korai fontos alkotásának” tekint. Szándékosan hagytuk figyelmen kívül itt ezt, a konkrét mű konkrét említését. Egyrészt azért, mert éppen „összefoglalás” jellege és időbeli elhelyezkedése miatt is joggal tekinthetjük ezt a munkát az egész művészettörténeti áttekintés tanulságai leszűrésének; tehát előzmények, források, szemlélet stb. tekintetében egyetemi előadásaihoz hasonlóan; másrészt azért nem kell, sőt nem is lehet Henszlmann esetében egyik vagy másik írásának elszigetelt vizsgálatára szorítkoznunk (talán a szokásosnál is kevésbé), mert — ismét Zádor Anna utal erre — nem véletlenül, egyetemes művészettörténeti előadásai előtt, 1863 és 1864-ben tart rövid, magvas előadásokat *A művészet fejlődésének törvényei* címmel a Magyar Orvosok és Természettudományi Társaság IX. X. és nagygyűlésén.⁶ S hozzá kell tennünk, most már további kiegészítés gyanánt, hogy az sem véletlen: a *Képzőművészetek fejlődése* nemcsak a művészettörténeti előadások után születik meg, hanem sajnos életmű-lezáró összefoglalásnak is bizonyul: halála évében fogalmazza meg Henszlmann. S ha ily módon az egyetemi előadásokat a „megelőző”, majd „lezáró” két elméleti tanulmány keretében helyezzük, akkor — még mindig csupán a teoretikus vonalat figyelve — azzal kell teljesebbé tennünk a kibontakozó koncepció rajzát, hogy szervesen ideillőnek tartjuk a *Középkori építészet*ről szóló terjedelmes és igényes dolgozatot is.⁷ Mindennek előzményeit pedig nemcsak az ismertebb *Párhuzamban* jelölnék meg (1841), hanem az általános művészetelmélet szempontjából kevésbé értékelt: *A hellen tragoedia* című, 1843-ban a Kisfaludy Társaság elébe terjesztett értekezés téziseiben is. Ez utóbbi talán az első írásos formája Henszlmann valamennyi művészeti ágát átélő, fejlődésüket összevető nézeti jelentkezésének, s az „axiomatikus” megfogalmazásának.

Végül, most már az egész életmű viszonylatában — s még mindig szándékosan csak az elvi síkra szorítkozva — jeleznünk kell azt a feltevésünket is, hogy már a *Párhuzam*-ot megelőzően is megfogalmazódhatott Henszlmannban a hatalmas vállalkozás: egyetemes művészettörténet egyéni változata megírásának vágya. A 40-es évek rendkívül szerteágazó munkálkodása után pedig, a kényszerű emigráció éveiben, mintegy „magárahagyva” az intenzív közéleti, társadalmi „megrendelések”, elsősorú hazafiúi feladatok után — tevékenysége középpontjába azt a kérdéskört helyezi, amely, mind az előzményeket, mind a folytatást tekintve, gyűjtőpontnak bizonyulhat — például elméleti összefüggései révén is: a középkori építészet, a gótika arányelméletét. Ez a „Constructional Laws of Mediaeval Church Architecture”, illetve „Theorie des proportions dans l'architecture...” nemcsak azért bizonyul fókuszának, mert kitűnő alkalmat ad a kortárs művészetteoretikusokkal és teóriákkal való összevetésre; még csak azért sem, mert mind a romantika, mind a historizmus alapkérdéseinek és összefüggéseinek egyik kereszteződési pontja, — s a sort folytathatnánk —, hanem főként azért, mert Henszlmann egyéni életművének ez a „vesszőparipája”, gyakorlati érvényesítésének törekvése,⁸ fényt vet az elméleti viták, árnyalatnyinak tűnő eltérések konkrét társadalmi, történelmi hátterére, szoros gazdasági, politikai kötöttségeire is. Mai, XX. századvégi nézőpontunkról tekintve a Henszlmann-oeuvre egységes koncepcióját, érdemesnek látszik több oldalról megvilágítani a fejlődéstörténeti helyét keresni. Ebben pedig az elsoroltak alapján, nem kis szerep jut művészettörténeti előadásainak.

⁴ Vö. ZÁDOR Anna i. m., H. I. építészetelmélete és a „gótizálás” kialakulása. Éptés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1966. 207–228.; H. und die Theorie der Neugotik, Sbornik Národního Muzea v Praze, 1967. 4. 5. Jelenleg MAROSI Ernő idézett munkáján s doktori értekezésén kívül TIMÁR Árpád H. I. művészeti kritikáiról írt szakdolgozata vonalán folytatja kutatásait; Dr. BOROS Béla az OMF történetének feldolgozása során foglalkozik vele (I. Magyar Műemlékvédelem 1967–68); KOMARIK Dénes pedig a romantikus magyar építészetéről készíti kandidátusi értekezését. Mind az öten azt vallják, hogy a H.-nál kapcsolatos munkáknak egy-egy részkerésznél tartanak csupán.

⁵ ZÁDOR Anna: H. I. emlékezete i. h. 67.

⁶ Vö. IX. és X. nagygyűlésének „...történeti vázlata és Munkálatai”. 1863, 1864.

⁷ H. I.: A középkori építészet. Ölvastatott a MTA üléseiben, é. n. 57.

⁸ Vö. MAROSI Ernő i. m. vmlnt: A kassai Szt. Erzsébet templom középkori építéstörténetének kérdései. Doktori értekezés, 1969. Egy. Kvt. Kd. 1981.

2. Az előadások felépítésének, arányának, anyagának, forrásainak néhány általános tanulsága. Az európai elődökhöz, pályatársakhoz való viszony, s az összefüggések néhány főbb iránya: tudománytörténetileg és stílusirányok szerint

Első pillantásra világossá válhat, miért nem akadt még eddig vállalkozó, aki a jelzett kézirat alapos, sokoldalú feldolgozását nyújtotta volna. A tekintélyes nagyságú és súlyú kötetek együttes oldalszáma közel 3 500. Ez az egyszerű tény egyben annak is jelzése: most, itt, adott terjedelemben, még a kiemelt kritikátörténeti, általános esztétikai szempont szerint sem ígérhetünk kimerítő ismertetést, mégcsak kivonatosat sem. Csupán az eddig különösen fontosnak látszó összefüggések néhányára szeretnénk felhívni a figyelmet.

Segítségünkre szolgálhat elsősorban a már vázolt szerves összefüggés Henszlmann egész életmű-felépítésével. Ez játszik szerepet abban is, hogy az eddig felderített művészettörténeti előmunkálatok még adott, „készülő” fázisukban is rendkívüli módon megkönnyítik munkánkat, közülük is kiemelkedően Marosi Ernő kutatásai, melyekre a továbbiakban alapvetésként támaszkodunk.⁹

Nemcsak közvetlenül az előadások hatalmas, teljességre törekvő anyaga elhelyezéséhez, a feldolgozás, periodizálás, alkalmazott módszer értékeléséhez; hanem Henszlmann egész működéséhez, kortársaival, utódaival együtt elért eredményei megítéléséhez; a magyar irodalomtudomány és kritikátörténeti vonulatába illeszkedéséhez egyféle hasznos vezérfonalat nyújthat például a Marosi Ernőnél szereplő Waetzoldt-mű: *Deutsche Kunsthistoriker*, ezen belül is a szintén általa kiemelt megállapítás:

„Die Jahrhundertmitte von Hegels Tod bis Nietzsche, also etwa von 1831—1873. bildete eine unphilosophische Cäsur in der deutschen Wissenschaftsgeschichte. Die goldne Zeit der Fachspecialisten hat begonnen, der Historismus feiert Triumphe, die Wallfahrt in den Tempeln der Exaktheit hebt an. Man weiss viel und versteht wenig.”¹⁰

Azért nem árt ilyen, talán túlzottnak is vehető madártávlatból hozzáfogni a jelzett irányok kijelöléséhez, mert azonnal felhívhatja figyelmünket az esztétikai-filozófiai szemlélet és pozitívizmus között elhelyezkedés eligazító szempontjára; miközben, már maga az idézet is e kettősség kereszteződéseire, korabeli meghatározottságára, történelmi tartalmaira utal.¹¹ Ugyanakkor a tudománytörténeti megvilágítás segíthet a születő szaktudományágak, a közös határterületek, átfedések egymáshoz való viszonyításához; a szemléletmód, alkalmazott eszközök, módszerek közös és eltérő vonásainak kiemeléséhez. Maga az a tény, hogy az előadásokat a kortársi törekvésekhez hasonlítva is imponáló teljességre törekvés jellemzi,¹² hatalmas anyag áttekintése és rendszerezése az „Ókor művészetétől” a „Németalföldi és Holland festészet történeté”-ig, felébresztheti azt a gyanút, hogy maga az anyag feltárása játszik főszerepet, hogy a tények tisztelése, maximálisan pontos rögzítése uralkodó igénnyé nő. Valóban végigvonul ez a törekvés, mégpedig a kortársak hasonló vállalkozásaival összevetve, s a pozitívizmus „pozitív” korabeli szerepét figyelembe véve, pusztán a széles körű anyaggyűjtés oldaláról értékelve sem tagadhatjuk meg az elismerést. De Henszlmann egyetemi tanári működése több ennél, pontosabban: más. Az emberiség valamennyi művészeti (képzőművészeti) alkotását azért és oly módon tekinti át történelmi rendben, hogy mintegy önmagát is ellenőrizve egy egységes koncepció jegyében rendszerezzen.

„Nem vész el semmi nyomtalanul, sem a szellemi, sem az anyagi világban; a régiebb pedig változásában rendesen tökéletesbülés után történik. Vannak mégis kivételes korszakok, melyekben az emberiség nem a tökéletesbülés, hanem inkább a hátrálás, visszaesés, hanyatlás irányába mozog, s ily kivételes hanyatlási korszak a művészetre is van hatással; itt is ilyenkor hanyatlás, hátrálás áll be. Eddig a művészeti hanyatlás három fő ízben mutatkozott: a legrégebbi Egyiptomban, az Újbirodalomban; a középső a Bizantiak alatt és az ó-középkorban; az új a műakadémiáknak múlt századbeli holt gyakorlatában.”¹³

⁹ Az eddig említetteken kívül: A román kor művészete, Corvina, 1972., s a készülő művészettörténeti szöveggyűjtemény (XV. sz.—1920) válogatása során felmerülő tapasztalatai; vmint: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung, Annales U. S. B. de R. E. 1965.

¹⁰ II. 119; kiemelés tőlem: Sz. K.

¹¹ Miközben a szaktudomány és egzaktuság felülkerekedését hangsúlyozza, a kiemelés módja, maga a metafora („zarándoklat az exaktuság templomába”) patetikus, romantikus ihletéről vall.

¹² Rendszeres művészettörténetet Fr. KUGLER írt előtte, de csak a kétkötetes *Handbuch der Kunstgeschichte*-t írja önállóan (Stuttgart 1841—2), a *Geschichte der Baukunst* öt kötetét társszerzőkkel, köztük J. BURCKHARDT-tal hozza létre (1859—1873). Hasonló a helyzet: Carl SCHNAASE: *Geschichte der bildenden Künste* 1—7. (Düsseldorf, 1865.) Közülük csak a *Handbuch* az, amelyik még a Csendes-óceáni szigetvilág emlékeire is kitékint, vmint India, Ceylon stb. művészetére is. Általában Egyiptomtól az olasz és németalföldi „modern” XVI—XVIII. sz.-i művészetig tekintik át a művészeti fejlődést.

¹³ H. I.: A művészet története III. Bevezetés I. A tényanyag előtérbe helyezésére jellemző, hogy ilyen elvi jelentőségű bevezető csak itt, már az „Ó-keresztény, Bizanti és Római művészet” periódusánál kerül elő. A germanizmusok és egyéb megfogalmazásbeli zökkenők eredhetnek a pontatlan feljegyzésből, de H. élő szavaiból is.

A kiemelt részlet ízelítő csupán. Jelezni kívánja azt a művészetszemléletet, amely nemcsak a művészettörténet fejlődését tekinti egységes, organikus folyamatnak (valamennyi „rajzoló-művészetek” körébe tartozó művészi ágat, s ezek egymáshoz való viszonyát is beleértve); hanem ezt, a művészi fejlődést ill. hanyatlást szorosan összekapcsolja az egyes történelmi korszakok (birodalmak) fejlődésével ill. hanyatlásával is. Külön tanulmányt kíván annak megítélése, hogy az előadások során kirajzolódó koncepció mennyiben, milyen elemeiben követ bizonyos példákat, irányokat, s mennyiben tekinthető eredetinek. Az kétségtelen, hogy a Henszlmann egész életművében megnyilatkozó következetes felfogás itt, a művészettörténeti korszakok áttekintése során vezérfonákként végighúzódik. Például az asszír művészetről beszélve, azt úgy hasonlítja az egyiptomihoz, mint „szülőjéhez”, s úgy veti egybe a perzsák és görögök alkotásával, mint elődjükkel. „... a későbbi az előbbi vállán emelkedik”, írja le a görög, „classikai” építészettel kapcsolatban, és ugyanezen elv alapján állítja, hogy a franciák „létesítették az egyetlen, az antik után támadt eredeti építészetet”; a „francia vagy csúcsíves stílyt”, mely „Mindannak vállán (áll), amit megjelenése előtt előzői megismertek, alkalmaztak és gyakoroltak.”¹⁴ Puztán a példák szaporításának látszhat az, hogy az eddigi idézetek értelmében az „ó-keresztény művészet” úgy jelenik meg, mint a „Római hanyatlásának szülőltje”; s hogy a bizánci művészettel együtt úgy értékeli, mint amely „élősködött. . . az antik hagyományain”, s erre magyarázza, hogy „csak legújabb korban kezdték megkülönböztetni e két módot, hogy a francia még ma is »latin stíly«-nek nevezi az ókeresztény művészetet”. E szemléletből adódik a „román stíly” helye is, mint „átmeneti” stílusé.¹⁵

A szűkszavúán vázolt keretek nemcsak a művészettörténet felépítésére, rendszerére utalnak, hanem jelzik a bevallott, Henszlmann korából fakadó elfogultságokat is. Azaz: kiemelkedő, virágzó művészeti periódusnak tekinti a görögség és a középkor, főleg a „csúcsíves stíly” időszakát. A többi korszakot mintegy ezekhez méri. Mégis, csaknem azonos arányban (oldalszám, ráfordított idő szerint) foglalkozik a többi, az „egyéb” stílusokkal is.

Ákár az idézett címek árulkodnak a másik szemléleti, rendszerezési alapról: a „stílusok” szerint történő tárgyalásmódról (Vö. classica, ó-keresztény, bizánci, román, csúcsíves stíly stb.). Meg kell jegyeznünk, hogy a „stílus” korabeli értelmezése, művészettörténeti szerepe ismét hangsúlyozást s külön figyelmet érdemel.¹⁶ Ugyanakkor azt is ki kell emelnünk, hogy a művészettörténetben eszidött „közkinccsé” váló stílus-fogalom szorosan összefügg nemcsak „a legújabb idők”, mondhatni a jelen tágabb látkörű „összehasonlító” módszerével, „építészeti ízlések” terén például, hogy Ipolyi Arnold 1861-es szavait idézzük,¹⁷ hanem, mint ugyanebből a felolvasásból is kiderül, ezek az „összehasonlító vizsgálatok” a természettudományok (Cuvier) és nyelvészet eredményeit látják maguk előtt példaként.

Henszlmann esetében a már említett, művészettörténeti előadásokat végigkísérő szüntelen összevetés-sor így kerülhet a helyére. Nemcsak az egyes korszakok egyes művészeti ágait állítja egymás mellé, összemérve azokat a „fejlődés” vagy „hanyatlás” szempontjából; hanem az egyes korszakokon belül az egyes művészeti ágakat is párhuzamba állítja, az „egymásból fejlődés” alapján; s ugyanezt teszi az egyes műalkotás-elemek, pl. építészetben az oszlopok, tárnokok, boltívek stb. történelmi változásának vizsgálata esetében is.¹⁸ Így tekinthetjük jelképesnek a nagyhatású, pályakezdő: *Párhuzam (1841)* címét is. Nemcsak az egyes Henszlmann-művekben, azokon belül pedig az alapkoncepcióban, szemléletmódban és vizsgálati módszerben találkozunk ezekkel az állandóan visszatérő viszonyításokkal (A hellen tragoediát — a keresztény drámával veti össze, a francia klasszikus drámával Shakespeare-t állítja szembe stb.), hanem nyilvánvalóan egybevág az a „párhuzamosítás” az elődök, kortársak, különböző esztétikai illetve tudományos módszereivel is.¹⁹

¹⁴ H. I.: i. m. I. 214, 245, — hasonló: babyloni—asszír összefüggésben: I. 196—7; I. 375; IV. 25. A „francia vagy csúcsíves stíly” terminus használatához hozzá kell tennünk, hogy H. pályája első szakaszában még az „önémet” szót használja, melyet — MAROSI Ernő szerint — „valószínűleg Stieglitztől kölcsönöz”. Vö. Von altdcutscher Baukunst, 1820. Ki kell egészítenünk azzal, hogy még Fr. Kugler Handbuch-ja is „germán”, „gót” stílusként kezeli a csúcsíves szakaszt (1842), sőt a Geschichte der Baukunst is „gótikus építészetet” tárgyal (1859). Az elnevezés szorosan összefügg azzal, melyik népet tekintik a stílus „teremtőjének”. H.-nál a terminus megváltozása összefügg Fr. Mertens elméletének rá gyakorolt hatásával (Paris baugeschichtlich im Mittelalters, Allg. Bauzeitung 1843), vmint Viollet-le-Duc és körének, franciaországi tapasztalatainak feldolgozásával.

¹⁵ H. I.: i. m. IV. 2; III. 9—10; III. 293, IV. 2, 19—27. stb.

¹⁶ MAROSI Ernő: A gótikus stílusokszak . . .: „Ezen a fokon válik a művészettörténet közkincsévé a stílus fogalma, anélkül, hogy közelebbi meghatározását megkísérelnék, s így alkalmazzák ezt a fogalmat a stílushasonlítás módszerében, mely a datálás, attribúálás legfőbb módszere.” (26.)

¹⁷ A középkori emlékszerű építészet Magyarországon. Felolvasás a MTA 1861. dec. 22-i ülésén. Kisebbségi munkái I. 6. Idézi: MAROSI E.: i. m. 26.

¹⁸ Vö. I. 378.: a görög, etruszk, római „egymásból fejlődött oszloprendszer”; vmint IV. 19—29—32—33—46. stb.: a csúcsíves, tárnok, ívtám, oszlop, pillér, tő stb. alakulása Egyiptomtól középkorig.

¹⁹ Többek között Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe közismert példaira utalhatunk.

A Párhuzamra emlékeztethet az is, hogy a középkori, a romantikus szemléletnek megfelelő „keresztény” korszak művészetének megkülönböztettségén, az iránta megnyilvánuló előszereteten kívül hasonlóan részesül a történelmi festészet, az arcképfestészet is.²⁰ Mindkét kiemelés: a középkor, a gótika — és a történelmi festészet egyaránt nemcsak arra hivatja fel a figyelmet, hogy a romantika és a historizmus szemléletmódja ölelkezik éppen a *jelen* igényeiből, *gyakorlati* szükségleteiből kiindulva, hanem arra is, hogy ez a jelenkori gyakorlat szempontja, amely sokszor a legkonkrétabb gyakorlatiassággal is érintkezik, az ipar érdekeivel — Henszlmannnál éppúgy, mint kortársainál²¹ itt, a művészettörténet születésének időszakában speciális módon hat vissza az *alakuló tudományos módszer* is. „Alakuló” tudományos módszer — húz-nám ismételt alá, mivel a tudományosság inkább igény, mint már felmutatható eredmény. A művészettörténet ikertestvéreihez hasonlóan²² a tudomány és a művészet határvidékén, a közvetlen tapasztalás és intuitív tapasztalás közötti mezsgyén foglal helyet. Ez lehet a magyarázata annak is, hogy művelői többségükben idegenkednek a spekulatív megoldásoktól és törekednek az empirikus bizonyításra. De magyarázata annak is, hogy ez a törekvés szinte szabályszerűen önellentmondások, illetve különböző típusú, paradox-szerű kapcsolódások gyakorlatává alakul. Henszlmann sem jelent kivételt, éppúgy, mint ahogy társait: a „nagy triász” másik két tagját illetve a tiszteltbeli negyediket: Pulszky Ferencet is ilyen vagy hasonló korabeli korlátok jellemzik.²³

3. Henszlmann és a magyar művészettörténetírás kezdetei. Az építészet, a „gotizálás” s az arányelmélet kiemelt szerepe és kapcsolatai az egzaktág igényével, illetve a „nemzeti magyar stíl”-lel

Ha Henszlmann művészettörténeti koncepcióját összehasonlítjuk most már az európai pályatársak után a legkézenfekvőbb: saját munkatársakkal, például Römer Flórisral, Ipolyi Arnolddal, akkor főként három, öt egyénileg megkülönböztető vonást kell kiemelnünk. Egyrészt szemléletének alapvetően polgári jellegét, a „világi” „laikus” szempontot, szemben például Ipolyi egyházi, vallási nézőpontú felfogásával.²⁴ Itt egybevág Boehmmel való személyes viszonyának alakulásáról kialakult kép,²⁵ s a Pulszky és közte megállapítható különbség osztályhelyzet és ezzel összefüggő szemléletmód tekintetében.²⁶ Másrészt társainál, a többi „enklópédistánál” erősebben jellemzi őt az *elvi* alapvetés, történeti konstrukció, sokoldalú

²⁰ L. az Olasz iskolák, német festőiskolák, Németalföldi és holland festészet részletes tárgyalása (V., VI., VII. kötet). Ugyanebből a tárgykörből több külön publikációt is találunk, pl. Leonardo da Vinci és a lombardiai iskola: KistÉvk. U. F. XI. 1875–6. 61–104. stb.

²¹ Vö. németországi romantikus dómépítő mozgalmak; már a Párhuzam példaanyaga elárulja H. kapcsolatát ehhez (Köln, Strassbourg, Freiburg, Bécs): MÁROSI Ernő megfigyelése: i. m. 13. Ugyanakkor közvetetten vagy közvetlenül személyes kapcsolatban is áll a hasonló módon konkrét építkezésekké, vállalkozásokká alakuló felfedezésekkel és felfedezőikkel: S. Boissérée, Viollet-le-Duc és köre; Villard de Honnecourt vázlatkönyvének hatása alapvetően befolyásolja nézeteinek, kassai restaurálással kapcsolatos terveinek kialakításában. Mindez 1867 után őlt nálunk nagyobb méreteket, a bécsi Stephanskirche restaurátorának: Fr. Schmidtnek tanítványaként és a Bauhütte tagjaként térnek haza Schulz F. (1868, Vajdahunyad restaurátora), Steindl I. (1869, — 1877—1881, 1896, a kassai dóm második ill. harmadik restaurálása), Schulek Fr. (1870-től stb.), Maga H. együttműködik a Gerster és Frey céggel, s a példákat szaporíthatnánk. L. Paul FRANKL: The Gothic, 1960, Gothic Architecture, 1962; LYKA Károly: Nemzeti romantika, 1942. A Magyarországi Művészet Története I—II. 1800—1945., 1964. stb.

²² Szinte elválaszthatatlan a művészettörténet keletkezésének eme időszakában az archeológiától, műemlékvédelemtől, gyakorlati építésztől, magángyűjteményektől s a belőlük fejlődő múzeumok illetve képtárak kialakulásától, fennmaradt emlékek topográfiai felmérésétől stb. L. akár a 21. jegyzs. példák, források, s Fejérváry Gábor, Pulszky F., H. I. stb. — személyes kapcsolatot is jelentő pályatársainak — gyakorlata.

²³ Egyik legszembetűnőbb példa erre Viollet-le-Duc: Dictionnaire Raisonné-je (1854—1868), mely óhatatlanul irracionális elemeket is társít racionális gondolatmeneteihez, amikor pl. azt is célul tűzi ki, hogy „megértesse . . . a formáknak a létüket, azokat az elveket, amelyek érvényre juttatták őket, azokat a szokásokat és eszméket, amelyek között megszülettek”. (Préface IV. id.: MÁROSI E. i. m. 20.) Hasonlóan szigorúan logikus alapon jön létre H. következtetésére Villard de Honnecourt magyarországi működésére vonatkozólag. Az ő esetükben s a többi kortársnál is éppen a szigorú empirizmusból, tényzerűségekből csúsznak át spekulációbba.

²⁴ H. „világi” szempontját igazolják az egész művészettörténeti előadás sorban elsődlegesen figyelembe vett nem kultikus, mindennapi szükségleteknek megfelelő építmények: síremlék, ház, palota stb., s ez: „a lakóház és középület főlényé a templommal szemben”, bár a reneszánsz óta kialakult gyakorlat áll mögötte, elméletileg annyira nem általánosan elterjedt, hogy úgy tűnik, összefüggést H. angliai tapasztalataival, a palladiánizmus és a speciális angol gotizálás kapcsolatával. Több okból is figyelmet érdemel kérdésnek látszik ez a vonatkozás. (Vö. N. PEVSNER: Az európai építészet története. Corvina, 1972, különösen: 203., 210., 349—353, 354—418.) — Vö. IPOLYI Arnold: Beszéd az egyházi művészetek hazánkban emeléséről, 1867. szept. 24. Kiseb munkái II. 218.

²⁵ Emerich HENSZLMANN: Daniel Joseph Böhm. Oesterreiche Revue 1866. I. 110—127. FENYŐ István: Egy reformkori polihisztor. Haza és tudomány, 1969. 125—320.; ezenbelül: 144—151.

²⁶ Pulszky a „gazdag, polgárosodás felé hajló nemesi értelmiség típusa”, Henszlmann „a gazdag városi polgárfiú. MÁROSI E. (i. m. 7—8.) tipizálását történelemszemléletük eltérése szempontjából véljük lényegesnek.

elemzés.²⁷ Végül: miközben nála is érvényesül a nemzeti történelem érdekeit, jelen politikáját szem előtt tartó állásfoglalás, aközben — talán nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy — szemben például Rómer Flórisssal, a nemzeti történelmi dokumentumjellegét alárendeli az *esztétikai szempontoknak*. Mint ahogy más esetben is konkrét, közéleti hasznosságtól elválasztani igyekszik a művészileg értékes ill. értéktelen ítéleteit.

A három kiemelt szempont természetesen összefügg egymással. Mindhárom jellegzetesség végigvonul a művészettörténeti előadásokon. Ezek közül főként az utóbbi kettőt emeljük ki, kapcsoljuk össze, s ezt is most már konkrét példa tükrében.

Említettük, hogy igyekszik valamennyi korszak, valamennyi művészeti („rajzolóművészeti”) ág tárgyalására. Ezenbelül viszont megfigyelhetjük az *építészet* kiemelt szerepét, ezenbelül a *gótikáét*, s a gótikán belül is az *arányelméletét*. Ez megegyezik az egész életmű felépítésének arányaival, súlypontjaival is. „Az építészet az *egyetlen* lényegesen a *szükségesre* fordított képzőművészet”; „kiválólag *gyakorlaton* és *tapasztalaton* alapszik”, (a csúcsíves stíl) „állandósága nem szenvedő, hanem folyvást *cselekvő erők* egyensúlyozásának köszönhető”, „benne az építész nem hazudik”; „az igazán művészi építészet a *szabadságot*, vagy szabadulást, a függetlenséget tételezi föl” stb.²⁸ — hallhatjuk újra meg újra az építészet dicséretét. S ezen belül a *gótika*, illetve a „francia vagy *csúcsíves stíl*” a jelen építészet tervezéseivel fűződő fokozott funkcionális, a francia városi, polgári szabadságmozgalmakhoz való kapcsolata s magyar történelmi asszociáció révén nyer előkelő, kiemelt szerepet Henszlmann-nál.²⁹ Még egy különleges vonzerővel rendelkezik a „gotizálás”: a korabeli, általánosan elterjedt, művészettörténetész- és építész-körökét egyaránt élénken foglalkoztató „arányelmélet” a számszerű eszközökkel kifejezhető szépség, az egzaktuság bűvöletét is magába sűríti.³⁰

Mind ezek belső összefüggése legvilágosabban Henszlmann saját szavaiból derül ki, a már említett művészettörténeti előadásokat mintegy „lezáró”, tanulásaikat rögzítő *Képzőművészetek fejlődése* című értekezéséből — illetve az ott kifejtett koncepciót esszenciálisan kijelölő. *A művészet fejlődésének törvényei* című előadásaiból. Ez utóbbi azért is kínálkozik az elmondottak illusztrációjául, mert a művészet fejlődésének fő törvényei után (mely csaknem szó szerint megegyezik az előző évben: 1863-ban elmondottakkal) 1864-ben *Az építészet általán tekintve* címen kiemelt ezt a művészeti ágat a többi közül, mert „az építész anyagait és eszközeit főképp kénytelen tekintetbe venni”, „korlátolják . . . szabadságát . . . az anyagi szükségletnek többnyire szigorúan meghatározott mennyisége és minősége”, a törvények, „melyeknek az építész anyag szerkezete van alávetve, matematikai formulákba foglalhatók”, „itt az ítéset is biztos alapon fekszik, hogy tehát itt még kevésbé áll azon . . . ingatag szójárás »de gustibus non est disputandum«, vagyis hivatkozás az egyéni ízlésre”, „az építészet története *szigorúbb és tudományosabb* volta miatt legelső helyen áll.”³¹

Ez a „szigorúság” és „tudományosság”, a matematikai egzaktuság varázsa maximálisan fokozódik a középkori építészet, a gótika arányelméleti kutatásánál. A varázs szorosan korhoz kötött, és két fő, egymással élesen szembeállítható forrása éppen kettősségében, önellentmondásosságában is korfeszítő jellegű. Mert a természettudományos egzaktuság vonzásán kívül (számításokkal, konkrét mérésekkel kifejezhetőség) a „racionális” rétegen túl hasonló szerepet játszik a kérdéskör iránt megnyilvánuló érdeklődés felizzásában mindaz, ami „irracionalis” mozzanatként kapcsolódik ehhez (az „aranyetszés” és az emberi test arányainak összefüggése, a pitagoreizmussal, matematika és zenével való kapcsolat, s a szabadkőművésesség kezdeteivel való összefüggés, misztikus rítusok titokzatossága stb.).³²

Henszlmann arányelmélete — melyet, mint életműve számtalan szakaszában, úgy előadásai során is minden lehető alkalommal kifejt — előkelő helyet foglal el a kortársak hasonló teóriái között. Figyelembe veszi elődeit (Lacher, Roritzer), támaszkodik Stieglitz, S. Boiserée, Murphy elméletére, legközelebb áll Adolf Zeising nézeteihez. De valamennyitől megkülönbözteti az, hogy „kiterjeszti az aranyetszés határait és az alapháromszög segítségével az egységből levezetett méretekől új arányos méretek kifejlesztésének módszerét dolgozza ki, amelyen belül *minden tagot* az aranyetszés határoz meg”.³³

Ez az első pillantásra talán nem túl jelentékeny tetsző árnyalat, — úgy vélem, magába rejti Henszlmann esztétikai felfogásának, módszereinek esszenciáját. Életművének magvát, a „műcritikai gondolkodást” illető, napjainknak is szóló üzenetét vélem hallani ebben a termé-

²⁷ MAROSI E.: i. m. 28 — 29.

²⁸ H. I.: A művészet története I. 194, 375; IV. 3, 14.

²⁹ H. I.: A középkori építészet. é. n.; Tanulmányok a középkori román építészeti chronológia köréből . . . Arch. Köz. IV. 67 — 98.; Magyarország csúcs-íves stílusú műemlékei. Bp. 1880 stb.

³⁰ Vö. Paul FRANKL: i. m.

³¹ M. Orvosok és Természettudósok . . . Munkálatai, 1864.

³² Paul FRANKL: i. m.

³³ MAROSI Ernő: i. m. 18 — 21.

szete szerint legmerészebben elvont elmefuttatásban. Külön szerencsének látszik az, hogy első megfogalmazása angolul történt.

„... all those writers failed in the attempt, from *not considering the effect of harmony* can never be produced in an arbitrary way, but that on the contrary, it can only be derived by an organic process, in which every larger feature or system of construction engenders the dependant smaller features, and in consequence of which organic process every system (for instance that of shafts or buttresses) is once more dependent, not only on the principal unity, but also on the relation in which the single systems stands to each other.”³⁴

Ez, az „egyes rendszerek közötti kölcsönös viszony” megfogalmazása, az arányrendszer és alkalmazása a kiemelt, elvont erénye mellett gyakorlati alkalmazása során korlátait is felmutatja.³⁵

A gyakorlati alkalmazás egyik élő példája: a restaurált kassai dóm egyúttal felidézheti a másik, korból fakadó kapcsolatot: a gotizálás és a „nemzeti magyar styl” összefüggését. Henszlmann sem mentes a múlt századi hazai gondolkodást átható „sajátos nemzeti jelleg” keresésétől, s ennek történetfilozófiai vonzataitól. Már az akadémia palotája építésénél azért kardoskodott a neogótikus megoldás (egyben saját terve) mellett, mert „nemzeti történetünk fénykorai karöltve járnak a csúcsíves styllel”.³⁶ Ugyanezt tapasztaljuk Steindl városháztervéről írott cikke esetében, s másutt „hazánk legdicsebb korszaka”, mely „épen ezen styl szakába esik”, Mátyás nemzeti királysága korával azonosul, s így érthetővé lesz Alexy Mátyászobra s egyéb Mátyás-ábrázolások iránt tanúsított kitüntető érdeklődése is.

Végül meg kell állapítanunk, hogy az esetek többségében — s ez tapasztalható az egész művészettörténeti áttekintés során is — bármilyen elméleti tétel elé helyezi az egyes, konkrét művek konkrét elemzését, részletes és műértő szemmel végzett vizsgálatát: mindig kiemeli az esztétikai szempontot, mely nála egyben az empirikus kiindulópont fölényét is jelenti.

Széles Klára

A Jónás könyve parabola-szerkezetéhez

Szerep vagy parabola?

Mondják, hogy maga Babits kegyetlenül jót mulatott ezen a legutolsó nagy művén, „elejétől végig nevetve írta, ... mulatva és gúnyolódva mindenben”. Igen, kívülről figyelte hőseit az alkotás közben is, ironia és gúny tette hangsúlyossá a *költő* és a *szereplők* közötti *distanciát*. Mégis: gyakran idézik Jónás néhány szavát, melynek erkölcsi emelkedettségére a történelem tette különösen érzékeny az utókort — idézik e szavakat a műből kiragadva, mint szentenciákat, kimondatlanul vagy bevallottan a költő állásfoglalásaként interpretálva.

Szerep lenne tehát Jónás, melynek elfedező álcáját az alkotó vette volna magára, hogy benne lírikusként megnyilatkozzék? Valóban ennyire belevegyítette magát a nyilvánvaló epikus szövetbe az alkotói személyiség? Ki hát végső soron a mű lírai hőse? A harmadik szemelyben elrecitált történetben ki a nyelvtani első szemely, az alany?

Babitstól távol áll az impassibilité. Kívül van a történeten, de egyáltalán nem szenttelenül: viszonyát a cselekményhez, az egyes események visszhangját, állandó kommentálását egy motivikusan nem, de stílusosan folyton jelenlévő szemely, a *Mesélő* sűríti magába. Ő lett leginkább háttérbe állítva, és mégis, és *éppen ezért* mindent az ő szemlencséjén keresztül pillantva látunk meg. Az Úr szavai éppúgy, mint Jónáséi vagy a Kormányoséi idézetek az ő szájából. Idézetek, melyekbe néha ironiája is belevegyül. A Kormányos csak ennyit mond:

³⁴ Korabeli fordítás, mely megfelelő szakszókincs híján homályosabb az eredeténél: „... mind ez írók eltévésztek a célt, mert nem vették tekintetbe, hogy az összhangzat hatása soha nem származhat valamely önkényes módból, hanem az épen ellenkezőleg csupán szerves munkálatból eredhet, melyben minden nagyobb vonás vagy alakrendszer a tőle függő kisebb vonásokat szüli, és mely szerves munkálat következtében továbbá minden rendszer (pl. a tövek vagy tákoké) nem csak a főegységtől, hanem még az egyes rendszerek közti kölcsönös viszonytól is függ.” H. I.: Some Remarks Explanatory of a Series of Drawings Illustrative of the alleged Discovery of the Constructional Laws of Mediaeval Church Architecture” Read at an Intermediate Ordinary General Meeting of the Royal Institut of British Architects, December 6, 1852. Közli Tasner Antal jelentésével párhuzamosan (AÉ XIII. év II. sz. 1853. 45–53.) ZÁDOR Anna: H. I. építészettelmélete és a „gotizálás” kialakulása I. h. Függelék.

³⁵ L. MAROSI Ernő: mindkét idézett műve, főként doktori értekezése.

³⁶ H. I.: Kassai múzeum, id.: MAROSI Ernő: A gótikus stíluskorszak ... 30.