

HENSZLMANN IMRE ÉS ERDÉLYI JÁNOS AESTHETIKAI ELMÉLETE.

Mikor száz év előtt Napoleon hatalma megdőlt, az anyagilag kimerült, politikailag elnyomott Magyarországon egy ellenálló erejében s a jövőbe vetett hitében látszólag megfogyatkozott nemzet különösebb öröm és meghatottság, remény és félelem nélkül nézte a nagyszerű naplementét.

Kazinczy széphalmi házának meg-megzörrentek ablakai, a mint Újbelyen mozsaraztak, a hivatalos világ ünnepelt is, de a nemzet közömbös, tartózkodó maradt, mintha nem bízott volna az állapotok jobbrafordultában.

S ez a szomorú kor mégis több tekintetben jelentőség-teljes. A nyelvújítás legszenvedelmesebb, de eredményben áldásos vitái éppen most folynak s a költők ébresztője szünetlenül hangzik. Most érik lassan az új nagy nemzedék. Vörösmarty, Deák, Kossuth iskoláit járja. Széchenyi már Európa csataterein forog s ott van a szövetséges hadak Párisba vonulásán. A most még bontakozó, fejledező erők mellé majd minden év újakat állít. Az 1813. és 1814. év különös bőségben ontotta ajándékait. Ekkor született báró Eötvös József, Szalay László, báró Kemény Zsigmond, Szigligeti Ede, Pulszky Ferencz, Tóth Lőrincz, Ybl Miklós, Henszlmann Imre és Erdélyi János. Akad-e hamarjában másik két év, mely ilyen termést hozott? A nemzet kegyelettel újítja fel születésük évfordulóján e jeleseknek emlékezetét. Ezt tesszük mi is æsthetikai irodalmunk művelőivel, Henszlmannal és Erdélyivel szemben, midőn munkásságukon végigtekintünk és jelentőségükről számot igyekszünk adni.

Henszlmann Imre 1813 október 13-án Kassán született; abban a városban, melynek középkori műemlékeit oly

szeretettel s hozzáértéssel bűvárolta később. Az első élenk benyomások, miket szülővárosából hozott s Eperjesen Gre-guss Mihálynak, a lelkes magyar tanárnak, régibb æsthetika-történetünk egyik jelesének közvetlen hatása, bizonyára közreműködtek abban, hogy orvosi tanulmányainak félben-hagyásakor a régészetet és a képzőművészeteket válaszsza tárgyául. Erdélyi Jánost, ki 1814 április 1-én Kaposon, Ungmegyében született, korra nézve felévi időköz sem vá-lasztja el tőle. A szülői házban nyert benyomások korán felébresztették éneklő s verselő hajlamát, ráirányították figyelmét a népköltésre, melynek egyik legalaposabb meg-értőjévé és méltánylójává lett.

Különböző utakon indultak tehát, de elveik közössége összehozta s egymás munkatársaivá tette őket.

Sokoldalú és gazdag munkásságuk egész körét e so-rokban minden oldalról nem világíthatjuk meg. Henszl-mann buzgólkodása műemlékeink felkutatásában és meg-óvásában, régészeti, művészeti, mütörténeti leírásai és ma-gyarázatai, melyekkel nálunk a tudományos vizsgálódásnak szilárd alapokat és bő anyagot adott, az építészeti emlékek tanulmányozásából nyert s Londonban és Párisban feltűnést keltett fölfedezései, a külföldi folyóiratokban megjelent köz-lemények, melyek az idegen írók figyelmét hazánk régibb építészetére irányították, szerkesztői tevékenysége, politikai és tanári, sőt drámaköltői működése nem érdekelhet most közelebbről. A költészetről, különösen a hellen tragédiáról írt fontos műve, a szini hatás kérdését illető fejtegetései, a francia drámaköltészet befolyása ellen írott czikkei és nagyszámú bírálati is csak annyiban jönnek tekintetbe, a mennyiben bennök elméleti álláspontja tükröződik. Erdélyi-ben sem tekinthetjük az új utakat kereső költőt, a világ-irodalmi műveltségű és philosophiai mélységű kritikust sem, Nagy érdemeit a magyar néplelek bűvárlása, a népdalok, közmondások, népmesék gyűjtése és gondos vizsgálata kö-rül, melylyel eddig való értékükben nem ismert kincseket tárt fel egész gazdagságukban s az irodalom szempontjából holt anyagot a közszellem eleven, ható tényezőivé tette, — mindezt mély hálával csak megemlítjük. A magyar philo-

sophiatörténet tudós kutatója, a pædagogus, a tanár és szerkesztő derekasan végzett munkája sem köti itt le figyelmünket. Szűkebb térre szorítkozva, azt kérdezzük csupán, hogy mit köszönhet a mi tudományos æsthetikánk Henszlmannnak és Erdélyinek, más szóval, mi az ő jelentőségük a magyar æsthetikai törekvések történetében.

I.

Henszlmann hamarabb lépett az æsthetikai elmélkedés terére. 1842-ben jelent meg *Párhuzama*,* mely a fölvektisztázása tekintetében főműve is maradt.

Már e könyvben előttünk áll a tudósnak és írónak érdekes egyénisége. Meglep gondolatainak elevensége, álláspontjának határozottsága, sokszor merevsége, erősen kifejezett kritikai érzéke, az empiria iránt érzett előszeretete, a műalkotások beható ismerete, az elméleti fejtegető irodalom kevésbe vetele, a szigorú rendszeresség külszíne alatt is rhapsodikus, szökellő gondolatmenete, a tárgyalás egyenetlensége s (bár a világosságra folyton törekszik), a nyelvvel való küzdelme.**

Henszlmann nem ír philosophiai æsthetikát. Magasba törő speculativ hajlam nem vezérli. Célja gyakorlati. Arról tanakodik, hogyan lehetne a magyar földön lassankint ébredező művészi életet előmozdítani és helyes irányba terelni. Hosszú fejezetek szólnak az oktatás legkülönbözőbb

* *Párhuzam* az ó- és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. Pesten, 1842. — A Henszlmann-irodalomból megemlítem Kelecsényi János *H. I. æsthetikája* című jutalmazott tanulmányát, Athenæum, XIX. kötet, 1910. 83—131. l. és Leffler Béla értekezését *H. I. dramaturgiája és a németek*. Gragger Róbert *Philologiai dolgozatok*, Budapest, 1912. 228—237. l.

** A nyelvben való járatlanságát Pulszky Ferencz bírálatára adott válaszában Henszlmann elismeri. Megvallja, hogy a *Párhuzam* elejét német eredeti szövegéből fordította magyarra. *Regélő*, 1842. 601. l.

módjairól s eszközeiről, az akadémiákról, műegyesületekről, a növendékek utaztatásáról és hasonlókról. Élesen mutat rá az intézmények, elvek és eljárások hibáira és utasításokat ad, melyek egy nemzetével együttérző, ennek szellemét érvényre juttató, ízlésben és technikában derekasan kifejlett s a külföldi divatos áramlatok szélsőségeitől óvakodó művésznemzedék nevelésére alkalmasok. Műve erről az oldalról tartalmas röpirat vagy memorandum jellegét viseli, mely széles történeti alapvetéseivel, kritikájának élességével és javaslatainak gyakorlati értékével hat az olvasóra és művészeti törekvéseink történetének egyik igen érdekes emléke.

Vannak azonban lapjai, melyek a tanulmánynak az elméleti æsthetika történetében is előkelő helyet biztosítanak.

A mű hadüzenet a szépnek, ideálnak, helyesebben a szép és ideál egyeduralmának a művészetben s a műelméletben.

Hiába mondják, — így fejteget, — hogy a művészet a szép létrehozására törekszik, mikor ennek már a régibb művészi gyakorlat is ellentmond. Raphael is festett rút koldusokat. A «szép» helyébe tehát olyan fogalmat kell állítanunk, mely a művészetnek egész tárgykörét maga alá foglalja s a művésznek szabadságát más tekintetben is biztosítja.

Az eddigi műelmélet szerinte ezekből a szempontokból hibás. Winckelmannék és Lessing a «nemesített természet» elve után indulva, a classikus ókor hagyományaira esküdtek s hamis irányt mutattak a művészetnek. Az utóbbit elméleti nézetek annyira elvakították, hogy a Laokoon-szoborcsoportozaton nem látta meg a kín kinyomatát. Hibás elveket vall a francia akadémikus irány és a német romantikus festészet is.

Az ú. n. nazarénus iskola pl. kizárólag vallási tárgyakat fest a régi olaszok modorában. Egyoldalúság a természet szigorú utánzása is, mely majmolásra kényszerítve a művészt, tulajdonképen lehetetlenséget kíván tőle. Helyes nyomon járt Hirt, midőn a «szép» fogalmát elejtve, a «jellemzetes» ábrázolását tűzte feladatul a művész elé, de ez az elv sem meríti ki a művészi ábrázolás lényegét.

Az elméletírók, kikre Henszlmann tekintettel volt, valamennyien művészek, vagy a művészeti alkotások közvetlen szemlélete alapján ítélő tudósok. Ilyen elmélkedő Henszlmann is. Általános elvek és szabályok felállítására törekszik ugyan, de mindig a műtermelés tanulságainak alapján. A philosopháló szellem magasságai nem vonzzák, a német æsthetika egész nagy föllendülése hidegen hagyja. Hosszú és vastag æsthetikák szerint nem világosítanak fel a szép lényege a felől s a legismertebb meghatározások hibásak vagy homályosak.*

Sehol sem barátja a nagy általánosításoknak. A szépnek még nevét sem fogadja szívesen. A «szép» csak úgy, mint az «ideál», szerint ábrándozó és jelentés nélkül való. Mély szakadék tátong mindenekelőtt a természeti s művészeti «szép» között, mert más eszközök által, más anyagon jelennek meg s egy kaptafára nem verhetők. A természetben tetszik «az alakok célirányos alkotása» s a részek összhangja. De ezzel a szép fogalmát nem határoztuk meg. Jobb volna a «szép» helyett egyszerűen célirányos alaktól s összhangról beszélni. A «művészi szép» is nagyon általános és homályos kifejezés. Nem valami olyan tulajdonság, mely széppé teszi a dolgokat, nem is sok tulajdonság összefoglaló neve. A mit az æsthetikusok a széphez sorolnak, pl. a bájos, a tetsző stb. nem mind szükséges ahhoz, hogy valamit szépnek mondjunk. Ha pedig egy vagy két tulajdonság is megteszi, ezzel bebizonyult, hogy a többiek a szépnek nem organikus részei s a «szép» közös név helyett jobb volna ezeket is sajátos nevükön nevezni. Az æsthetikák egyetemes érvényű szépségről beszélnek, pedig a szép nem abszolút, hanem relativ. A művészettörténettel bizonyítja, hogy a régi görögök óta minden kor, nemzet és irányzat mást és mást vallott szép-

* A Hegel-félet: *A szép az eszmének megjelenése*, felületesen bírálja. Helyesebb, midőn Solgernek azt veti ellene, hogy a szépet az istenire vezetve vissza, egy megfoghatatlant egy másik még megfoghatatlanabbal magyaráz.

nek, tehát a szép minduntalan alakot cserélt. Hol van tehát hirdetett abszolút érvényessége?*

Henszlmann trónvesztetté nyilvánította a szép fogalmát, mely a classicismus idején kétségbe nem vont hatalommal uralkodott. Ezzel annak a felszabadulási törekvésnek szolgál, mely a romantikus művészetet jellemzi és a két Schlegel óta a német æsthetikai művekben is tükröződik. Nem hirdeti ugyan a rút cultusát, de határozottan ellene van minden idealisálásnak, mely a jellemző vonások letörlése, vagy gyengítése árán akar érvényesülni. Így a romanticismus művészi forradalma, mely német, majd francia földről kiindulva ekkor már Európa jórésztét bejárta s mindenütt megdöntötte a régi formákat és elveket s nálunk is uralomra jutott, nagyon kevés előzmény után Henszlmannban találta meg elméletiróját.

Mit tegyünk most a ledöntött bálvány helyébe?

Henszlmann a «szép» nevét a kritikai részeken kívül alig említi többé. Az «általános» s a «természeti» széppel különben sem akart foglalkozni. Csak a «művészeti»-ről beszél, mely ugyan szintén abszolút fogalom, de mégis határozottabb és bizonyosabb, úgy, hogy józanul élve vele, tévedésekbe nem eshetünk.** Ez a «művészeti» sem egységes

* Műtörténeti szemléjében Henszlmann különös megértéssel tárgyalja a középkori keresztény művészetet, de a renaissance ellen már kifogásokat emel. Raphael «eszméjét», mely későbbi korában állandóan fejében motoszkált, a hamis ideál-fogalom első jelentkezésének fogja fel. Megrója a francia mesterkéeltséget a barokk-korban. Ez a nemzet «alig bírt valaha művészi szellemmel». Ellenben a sülyedés korában is valódi művészetet hozott létre a dicső Rubens és Rembrandt a nemzetinek felkarolásával. Működésük oázis a Szaharában. A határozatlan «eszményiség»-fogalom hirdetésével újabban legtöbb kárt tett Schiller, bármennyi jelesség is ellensúlyozza hibáit. Schlegelék igen üdvös törekvése kellő eredményt nem szült. A francia ízlés uralmát nem tudták megtörni. Manapság a legkülönbözőbb korok utánzása művészeti Babelt teremtett, melynek zűrzavarából csak a nemzetinek követése emelhet ki.

** Pulszky Ferencz a *Párhuzam* bírálatában (*Athenaeum*, 1842. II. 15. sz.) azt hozza fel, hogy a művészeti ép oly határozatlan fogalom, mint a szép. — Henszlmann válaszában a szép subjectivitását hangsúlyozza, miért is a tudományos fejtegetés számára teljesen alkalmatlan alanyi mezőről a «művészeti» által a tárgyilagossá mezejére ment át.

minőség, hanem háromnak, a jellemzetesnek, az elevennek és a célirányosnak rendesen, de nem mindig szükségszerűen együtt jelentkező szerves kapcsolata.

«A művészet — először is — csak akkor érdemli nevét, ha karakteristikus viszonyban áll mind a szerzővel, mind annak nemzetével, mind pedig a képzett tárgygyal.» A tárgyilagos jellemzetes egy dologhoz, mint egyedhez tartozó tulajdonságoknak s erőknek összefoglalata. Az alanyi jellemzetes a művész egyediségének művében való megnyilvánulása, tehát az eredetiség. Ez annyira rajta van a művön, hogy belőle szerzőjére bizton ráismerünk. De a művész nemzetének is tagja s gyermekkora óta vele mintegy egybeforrt. A mit alkot, ennek is bélyegét viseli. Ez a nemzeti jellemzetes. A görög mythologia görögre fordította, görög eszmék és nézetmódok szerint formálta át az egyiptomi isteneket. A római ezeket ismét saját képére gyúrta át. A középkori olasz s a német a szent történeteket hazai viszonyok közé helyezte. Shakespeare római emberei «nem egyebek, mint beafsteakkal élő becsületes angolok». (Írónk nem veszi észre, hogy a mikor a nemzetinek idegen tárgyak előadásába beletolakodását is helyeselni látszik, a realismus egyik követelménye, a tárgyilagos, jellemzetes, a couleur locale ellen beszél, mely azt követeli, hogy minden kor, nemzet és hely a művészetben a maga sajátosságaival érvényesüljön.) Történeti vizsgálódásai arra tanították, hogy az igazi értékes mindig a nemzetiség talajából nőtt ki. A kosmopolita művészet téves eszme, melynek szomorú hatására a műtörténet példákkal szolgál.

Az «eleven», mint műszó, Henszlmann elméletében, mely elsősorban mindig a képzőművészeteket tartja szemmel, kétértelműen csillog: jelenti azt, a mi a természet közvetlen tanulmányának nyomait viseli, de azt is, a mi általában élénkséget, mozgást fejez ki. Azt mondja egy részről, hogy az elevennek forrása a természet, tőle kell tanulni, a minthogy a nagy mesterek mindenha belőle is merítettek. Akadálya a mások utánzása, a szabályokhoz (kánon) alkalmazkodás, a mesterkélttség minden formája. Másrészt azt fejtegeti, hogy eredettől érdeklődünk a mozgó

íránt s irtózunk a halottól. De előadhat-e mozgást a képzőművész? Valódit nem, látszólagost igen. Az állati testben a megfeszített izomnak, tájképen meghajlott fának, hullámoknak látásakor a «mozgás fogalma a szemléléssel összekeveredik». A képzelet munkál ilyenkor közre. Gyors lefolyású mozgásnál a legszükségesebbeket felfogni s a főelemeket ismételni, a művészi látás és utánaképzés nagy tökéletességét jelenti. Ilyenkor a természetet «a tetten meglepettnek tekintjük». Lessingnek tételét, mely a rajzoló-művészekről megtagadja a mozgás «képességének lehetőségét», módosítani akarja. De hiszen Lessing is megengedte, hogy a festő «*andeutungsweise durch Körper*» mozgást ábrázolhasson. A mit az alkalmas pillanat megválasztásáról mond, teljesen Lessing gondolata.

Ehhez fejtegetések csatlakoznak a modell után dolgozásnak hátrányairól s a vázlatoknak (pl. Lebrun egykor híres lélekfestési mintáinak) felhasználása folytán előálló hibákról. Henszlmann mindenütt a közvetlen természeti tanulmány, az első kézből vett és jó megfigyelésen alapuló benyomások értékét hirdeti.

A célirányosság a harmadik művészi követelmény. Célyszerű nyilván az, a mi céljának megfelel. Egy helyen (Pulszky bírálatára adott válaszában) maga is ilyen értelemben használja a szót, de rendesen csak térbeli és anyagi oldalát emeli ki. A térbeli célirányoshoz tartozik a *symmetria* (főleg az építészetben) s a *compositio* a festészetben és a szobrászatban. Az ú. n. formai szépség mások által olyan fontosnak hirdetett feltételei Henszlmann tanában itt a «térbeli célirányos» szokatlan elnevezése alatt húzódnak meg. Dicsérettel halljuk említeni a Raphael és Dürer előtti egyszerű szerkesztéseit s a legvirágzóbb időkől Raphaelt és Michel Angelót. Az anyagi célyszerűség tana azt hirdeti, hogy minden anyag magához alkalmazott előadást követel s ha valamit az egyik művészetből a másikba átviszünk, azt «le kell fordítani», a megváltozott anyag követelményeihez alkalmazni. Az egyes művészetek stíljének s ebben az anyag szerepének megállapítása nem volt ugyan már ekkor új vívmány az æsthetika történetében.

Henszlmann azonban szokatlan erővel emeli ki a műnek az anyagtól való függését s ettől nyert sajátos jellemét. Így azon az úton halad, mely Rumohr műtörténésztől* Semperhez vezetett. Henszlmann az egyes művészetek sajátos jellemének megóvását nem győzi hangoztatni megőrjíja az újabb rajzolókat, kik vésni s a rézmetszőket, kik festeni igyekeznek.

Ezekben van, a mi szempontunkból tekintve, Henszlmann elméletének lényege.

A jellemzetes térfoglalásának egy, bizonyos fokú realismusnak, ez időtájt már a művészetekben története van, épp úgy, mint a jellemzetes tanának az æsthetikában. Ez az irányzat mind a két téren egy folyton erősödő ellenáramlat az eszményiségnek, kivált a képzőművészeti akadémiákon elkoptatott chablonjai, megmerevült formái s az ezekből levezetett szabályok ellen.

A német romanticismus a multért való rajongásával, testetlen ábrándvilágával, elszakadásával a jelentől s valóságtól eleinte ebben az irányban nem jelentett haladást. A mint azonban a képzőművészetekben a tájkép, az életkép vagy a történeti ábrázolás előtérbe lépett, lépten-nyomon észrevehető a valóság tanulmányozása. Egy Schadow, Hildebrandt Tivadar vagy Lessing (a tájképfestő) s a düsseldorfiak közül is egyesek a harminczas évek óta az új elvek uralomra jutását készítik elő. A francia festészetben a romanticismus nem nyomta el a valószerűsége törekvést** s a műalkotások a huszas évektől, Géricault és Delacroix műveitől kezdve Courbetig folyton fokozódva a természet gondos megfigyelését árulják el. A szép forma hátraszorul az egyes jelenség jellemző vonásainak, állapotának erőteljes és valószerű kiemelésével szemben. A valóság szomszja most

* C. F. Rumohr: *Italianische Forschungen*. Berlin und Stettin, 1827. Der Stil ist «ein sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes». I. 87. l. — Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. Frankfurt a/M. 1860. Jedes technische Produkt (ist) ein Resultat des Zweckes und der Materie. 7 l.

** Le réalisme était latent au fond du romantisme. S. Rocheblave. Julleville irodalomtörténetében. VII. 782.

már épp úgy érezhetővé lesz mindenfelé a nemzetek művészetében, mint a romanticismus fuvallata.

A költészetben Walter Scott műveitől, a Waverley-regényektől (1814.) számítva mekkorát izmosodott a valóság érzéke s a megfigyelés ereje a *Pickwick Papers* (1836.) vagy a *Vanity Fair* (1848.) nagyértékű lapjaiig! És Balzac, ki kezdetben Walter Scott szellemének hatása alatt áll, milyen éles szemmel vizsgálja, kemény tollal rajzolja később az objectiv valóságot, a közönségest, a rútat. Goethe hazájában a «*Fiatal Németország*» írói a romanticismus középkorimádata és álmodozásai ellen fordulnak, a korszerűség, az élethez kapcsolódás erős követelésével határozott realistikus célzatot hirdetnek és követnek. És nálunk Erdélyi János nagyértékű áttekintő szemléjében, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból*, a classikai művészet elsorvadását megállapítván, látja és jelzi mindenfelé a megújhódási fordulatokat, a korlátok széttörését, a nemzeti és népi elem, a jellemzetes és egyéni megerősödését.

Az elmélet, mely az ízlés irányváltozásait megérzi, szintén hajlik a jellemzetes elismertetése felé. A meginduló vita eleinte a Laokoon-szobor méltatásához fűződik, melyről Winckelmann és Lessing a classicismus szabályait olvasta le. Hirt Alajos már a *Horen* évkönyv 1797-i évfolyamában kijelentette, hogy a művészeti szép főelve a jellemzetesség, azaz egy határozott egyediség, melynél fogva pl. alakok, mozgások, testállások, arczjáték és kifejezés, a tárgy követelményei szerint egymástól különböznek. Ez a Winckelmann általános felfogása s főleg ideálmélete ellen irányzott tan, mely a Laokoon-szobor új értelmezésével bizonyította a maga igazát, feltűnést keltett és Goethe figyelmét is magára vonta. Ő közvetítő álláspontot foglal el. Az egyik részről hangoztatott tétel, hogy «a művészet legfőbb célja a szépség», épp olyan igaz, mint a másik, hogy «jellem nélkül nincs szépség». A jellemzetes azonban csak alapja a szépnek, nem maga a szép; minden szépnél jelen van, de mérsekelve, úgy hogy a legfőbb cél a szépség marad. Goethe, ki Winckelmann emlékezetére szép sorokat írt és az ő munkájának folytatására buzdított, mé-

lyen belemerült már ekkor a classicismus szellemébe. Akárhogy kiemeli is a «jelentőst, jellemzetest, érdekest», mint művészi követelményt, ezt nem a szép arányok, művészi formák s az idealitás rovására teszi, hanem velök megegyeztetve, a mint a Laokoon-szoborban is megtalálja a jellemzetest, a magas és ideális felfogással, a mérséklettel s a szépséggel együtt.

A hamis, üres idealismus ellen támadt többek közt Rumohr Károly Frigyes jóhírű műtörténész, ki hibának mondja, hogy Lessing és Winckelmann, bár csak egyes ókori művek alapján állították fel tételeiket, ezeket az egész művészetre kiterjesztették. Winckelmann különben is, midőn a korabeli, őt környező művészek és műértők felvilágosításain kapva-kapott, egy modoros kor befolyása alá került. Ez látszik meg az ideálról alkotott felfogásán is. Az ideál nem lehet az izlés tanácsára összehordott szép részek mechanikus összekapcsolása, mert az egésznek felfogása a művész lelkében a kidolgozást mindig megelőzi. Helyteleníti Lessing tanácsát a természet szépítését illetőleg (ins Schönerem ummodelln), az ideális formáknak a természeti alaktól való elszakítását s ezeknek egymást kizáró, merev szembehelyezését, a mi könnyen arra a gondolatra vezet, hogy az ideát ábrázoló formák az érzéki szemléletektől, az egyénitől való tökéletes elvonatkozás útján állhatnak elő.

A philosophusok közül Schelling erős szavakat használ a hamis és erőtlén idealisálás ellen, mely a formát a lényeg rovására fejleszti. Pedig a forma lényeg nélkül el nem lehet s ezért a jellemtől el nem szakadhat. A jellemzetes a csontrendszerhez hasonlóan az élő testen nem látszik ugyan, de az alakra és szépségre mégis elhatározóan befolyik. Hegel is azt tanítja, hogy az eszményhez a tartalomnak s ezzel együtt a formának individualitása hozzátartozik. A «jellemzetes határozottság» megkívánja, hogy a műalkotás, ha a művész meg is tisztítja a csupa véletlenségektől, azért az egyéni lélek kifejezése maradjon.

Ha Schlegel Frigyes már 1737 körül æsthetikai dogmatismusnak bélyegezte a régiek tekintélyébe vetett tántorítatlan hitet s a széppel a jellemzetest, az érdekest és philosophikust állítva szembe, a rút jogosultságát is bátran hir-

dette, most (*Cromwell* híres előszavában, 1828.) Franciaországból hangzik fel Hugo Victor ajkáról harsányan a tiltakozás a szabályok és rendszerek despotismusa, a művészi dogmatismus minden nyilvánulása ellen s egyúttal a jellemzetes és a rút ajánlása.

Henszlmann a Hirt, Goethe, Rumohr, Schlegel s bizonyára Hugo műveit is ismerte. Alig hihetjük, hogy Schellingnek éppen a képzőművészeti ábrázolás módját és törvényeit mély philosophiai lélekkel vizsgáló ünnepi beszéde is kikerülte volna figyelmét, ha Hegelről nem is vett még különösebb tudomást. Nézeteinek megalapozására még sem ezeknek volt irányadó befolyásuk, hanem egy kisebb hírű, bár jőnevű művészembernek, Böhm János Dánielnek, a bécsi pénzverő egyik osztálya igazgatójának, ki maga is szobrász és kömetező volt s e mellett nagy műértő és gyűjtő hírében állott. 1794-ben Szepesolasziban született, tehát majdnem húsz évvel idősebb volt, mint Henszlmann és a művészettel nemcsak gyakorlatilag foglalkozott, hanem kivált Rómában töltött tanulmányévei alatt nagy művészekkel és műbírákkal való érintkezésben, jelenségeiről és törvényeiről gondolkozni is megtanult. Így alakultak ki nézetei, melyek határozottságukban túltettek Rumohrnak s a kor más műkritikusainak tanain. Tervezgette, hogy vizsgálódásainak eredményeit könyvbe foglalja össze. De «az írás nem lévén kenyere», terve abbamaradt. Választottjai sorában, kik közé jó ideig (1834-től 1840-ig) Henszlmann is tartozott, nem akadt a nehéz munkára vállalkozó. De azért eredeti és érdekes eszméi nem veszték el, hanem tovább éltek és hatottak tanítványaiban. Henszlmann Heidert és Eitelbergert, a jeles műtörténészeket említi közülök. De ő maga volt és maradt legállandóbb híve. Ő búzgólkodott leginkább a mester nevének és emlékének fenntartása körül is. Böhmnek 1865-ben bekövetkezett halála után meleg hangon emlékezett meg róla Akadémiákon* és az ő egyéniségét és elméleti nézeteit másutt is részletesen ismertette.**

* A 1865 október 16-i gyűlésen. Egész terjedelmében a *Buda-pesti Szemle*ben. Új folyam. III. 1865. 454—461 l.

** D. J. Böhm von Dr. Emerich Henszlmann, *Oesterreichische Revue*. Wien. IV. 1866. I. Heft. 110—127.

Vessünk Henszlmann útmutatásával egy tekintetet főbb gondolataira. «Ma nem mondja többé az avatott, hogy a művészetek egyedüli feladata a szépnek előadása. Ezt Böhm átlátta, mikor az aesthetikusok még az érthetlenség tengerében úszkáltak.» «Ő az úgynevezett szépet inkább egyéni érzés, semmint tárgyilagós fogalomnak tekintvén, a szép szó helyett inkább az idombájét szerette használni, úgy gondolván jobban kifejezhetni azt, mi az egyént hajlammal és kedveltetéssel tölti el a rokonszenvet gerjesztő mű élvezésének alkalmával és szintúgy az úgynevezett eszményi helyett érvényesíté az életteli vagy elevent és jellemzetest.» «Végre előtte, mint gyakorlati művész előtt, roppant tekintettel birt azon anyag, melyben és azon eszköz, mely által a mű létrejön.» «Böhm első helyre tevé a művészeti és tárgyi-lagos jellemet, következetesen távol volt mindig kortársainak magasztos és fellengző szójárásaitól, nézeteit soha érthetetlen phrasisokba nem burkolta.» Ezekben könnyű Henszlmann tanának legfőbb vonásaira ráismerni. A «szép» elvetése, az eleven és jellemzetes erős kiemelése, az idombájának mint alaki czélszerűségnek, továbbá az anyagi czélszerűségnek s a művészetek különböző stýljének fejtegetése mind Böhmre utalnak. Sőt a nemzeti jelleg kidomborításának követelését is megtaláljuk nála. A középkor művészeti jogosultságáról vallott nézetekben, a művészeti akadémiák erős bírálatában, az iparos és művészi oktatás reformját illetőleg is egyezést találunk, ellenben Böhmnek azt a kijelentését, hogy a művészetnek egyedüli tényezője a vallás, még pedig a positiv hit. még közelebbről a római katolikus egyház hite, Henszlmann elutasította, bár a vallásnak a művészet fejlődésére gyakorolt rendkívüli befolyását elismerte. Böhmnek utolsó elfogult kijelentésében bizonyára része lehet Overbeck s a többi «nazarenus» festő hatásának, kikkel Rómában állandó összeköttetésben volt.

Miért keressük tehát Henszlmann forrásait Hirtben és egyebütt, mikor a *Pírhuzam* előszavában ő maga forró hálát mond Böhmnek, kinek kifejtett nézetei nagy részével tartozik.

Henszlmann alig 21 éves korában, mikor a művésze-

tek s a régészet kérdéseivel szakszerűen kezdett foglalkozni, ismerkedett meg ezzel az érdekes emberrel és csakhamar hatása alá került. Az ő tanítása kigyógyította a szépről és az eszményiről Winckelmann óta elterjedt nézetekből, melyekben, saját vallomása szerint,* még el volt fogulva és új irányok felé nyitott kilátást. Benne széleskörű tapasztalatokkal, helyes ítélettel, világos ismeretekkel rendelkező útmutatóra talált, ki az elvont speculatio útvesszőit kerülte, a concret művek tanulmányozásában rendkívül erősnek bizonyult, az egyes jelenségek vizsgálatából nyert ítéleteit óvatosan általánosította és megállapodott, mély meggyőződését nagy suggestiv erővel ültette át fiatal tanítványa és barátja lelkébe. Élénken érezte, hirdette és igazolta az új irány elveit, határozottabb állásfoglalással s mégis kevesebb elfogultsággal, mint sokan előtte s körülte. Nem lett egyoldalúvá. Az ideál kizárólagos uralmának elleneszegült s a középkor lelkes barátjának vallotta magát, de nem tagadta az antik szobrok varázslatos hatását sem s a Parthenon párkányzati díszét művészi elmélyedéssel restaurálta. A *Párhuzamot*, legalább minket e helyen érdeklő részében, úgy tekinthetjük, mint Böhm főgondolatainak tudományos igazolását és rendszeres kifejtését. Hálásak vagyunk Henszlmann iránt, hogy a sehol le nem írt, hanem szóbeli közlés útján kapott eszméket az elfeledéstől megőrizte és jól esik, hogy a tőlünk idegenbe szakadt, de rokonérzését hazája iránt megőrző honfitársunknak tartalmas és érdekes gondolatait Henszlmann által tolmácsolva, a magyar æsthetika történetébe illeszthetjük.

Henszlmann másik műve a tragœdiáról** egységesebb és kiforrottabb, mint a *Párhuzam*. Bár irodalmi vonatkozású, szintén előbbi gondolataiból fakadt, mert az egyéni és jellemzőes elvének érvényességét hangoztatja a költészetben, főleg a drámában. A keresztény dráma felsőbbségét hirdeti az antikkkal szemben, melyet tárgyilagosan, behatóan vizsgál, hogy a legutóbbi időkig divatos túlbecsüléssel

* *A hellen tragediá*. 149. l.

** *A hellen tragediá* tekintettel a keresztény drámára. Budán. 1846.

szemben igazi értékét helyesen megállapíthassa. Tételét, hogy a görög tragödia az egyéni helyett a tipikust ábrázolta, nemcsak a tragikusok műveiből mutatja ki, hanem abból a helyes felfogásból indulva ki, hogy az egyik művészet körében nyilvánuló sajátosságoknak a többi művészetben is szükségszerűen hasonló jelenségeknek megfelelniök, mert valamennyinek gyökere a sajátos viszonyok közt kialakult nép- és korszellem, a képzőművészet analog jelenségeivel is bizonyítja. Sőt helyesebben a képzőművészet vizsgálatából nyert eredmények szolgáltatták az alapot a költészeti formák megértéséhez.

Az irányító főgondolatot ismét Böhmnek, «az élő műbírák egyik legjelesebbikének» köszöni. Tőle hallotta először, hogy a hellének a fennmaradt emlékek tanúsága szerint Nagy Sándor koráig arczképeket nem készítettek és csak akkor, tehát a késői másodvirágzás elején, látunk ilyenekre való törekvést. Ez a felfedezés, melynél «talán Winckelmann kora óta fontosabb és gyümölcsözőbb» nem történt, mint egy váratlanul kigyúló fény egyszerre világossá és érthetővé tette azt, a mi Henszlmann elméjében félig határozatlanul élt. Azt tudniillik, hogy a görög a tragédiában sem ábrázolt, nem is ábrázolhatott egyéni jellemeket, mert a nagy tragikusok idejében még teljesen hiányzott az érzék az egyedi vonások iránt.* A tömeg az egyeden felül állott, az egyediség a nemben és tömegben fölolvadt.

* Böhmnek ez a gondolata tulajdonképen nem olyan új felfedezés, milyennek Henszlmann tartotta. Már Herder is azt állította, hogy a régi görögök tulajdonképen arczképeket nem alkottak. Lessing (*Laokoon* II. fej.) pedig azt az adatot, hogy az olympiai győzők közül, bár mindenik kapott szobrot, csak a háromszor győzőnek volt joga ikonikus (portrait) szoborhoz, a görögök idegenkedésére vezette vissza, melylyel az ábrázolás ilyen faja iránt viseltettek. Henszlmann Rumohrban (idézett mű I. 27.) ezeknek a nézeteknek czáfolatát megtalálhatta. Müller K. Ottfried híres munkájában (*Handbuch der Archäologie der Kunst*. Breslau, 1830. 583, és 103, l.), miután elismerte, hogy az állítólagos képmások eleinte ideális ábrázolatok voltak, rámutatott a realistikus ábrázolás fokozatos terjedésére és Demetrioszt emeli ki, mint elsőt, ki az egyéni visszaadására törekedvén, a lényegtelen és nem szépet is híven ábrázolta.

A hogyan ezt az alapjában igaz, csak túlságosan kiélezett ténnyt s az antik dráma sajátosságait általában a hellének szűk nemzeti álláspontjából, világnézetükből, vallási, erkölcsi és művészi nézeteikből, társadalmi életük formáiból s a színház és előadás különös követelményeiből magyarázza, a hogy Aristotelest, mint koronatanut, állításának igazsága mellett idézi s a görög nagy tragœdiaköltőket behatóan jellemzi, megannyi érdekes és tanulságos részlete a műnek és bizonyoságot tesz szerzőjének kiterjedt tanulmányairól. Nemi elfogultság azonban feltűnik pl. Aristoteles «jellem»-elméletének tárgyalásakor, továbbá abban, hogy a szobrászatot tanuságtételre felhívja, de a görög epos tanuskodását mellőzi. (Ezekre már Beöthy Zsolt megtette észrevételeit a tragikumról szóló könyvében.) Állításait nem is tudta egész határozottságukban fenntartani. Be kellett valania, hogy Sophokles Antigonéjában sok nőies gyöngédséget fejez ki, Philoktetesben pedig a jellemzést mélyebb oldaláról is megkísérlé. Az aggkor és férfikor jellemzése általában sikerült nekik s főleg Sophoklesnek. (Schlegel Frigyes is dicsérte Sophokles női jellemeit, Schlegel Ágost Vilmos pedig Philoktetesre czélozva mesteri jellemzésről beszél.) A szobrászat körében is megjegyzi, hogy Phidias a különféle kort és nemet jól ábrázolta s az istenek arcát is külső, néha bensőbb jegyek által törekedett jellemezni. Ha azonban a görögöket a modernekkal és Shakespearevel veti össze, utóbbiaknál, Schlegelékkal egyértelműen, a jellemzetesnek és egyéninek teljes túlsúlyát kellett látnia. Elismerte, hogy a görögök a tragœdiában is csodálatraméltót teremtettek, de nem tartotta őket örök mintáknak, mert, a mint szépen és igazán mondja, «minden korszaknak saját igényei, örömei és fájdalmai vannak s egyedül az, ki e korszak szavát értve, azokat hiven visszatükrözi, leendő képes kitűnőt hozni létre».

A régi s új tragœdia s a classikus és romantikus szellem nyilvánulásainak ellentéte Schiller, de kivált Schlegelék óta állandóan foglalkoztatta az æsthetikusokat, sőt nálunk is már Buczy Emilnél fölmerült, de Henszlmann nagy erővel, sok adattal tárgyalta a kérdést és új szempon-

tokat vitt a tárgyalásba. Ebben van érdeme. Fejtegetéseiben nem annyira az elméletírók kijelentéseire épített, mint inkább a művészi és költői jelenségekből olvasott. Az ókort buvárló mütörténészek és archæologusok egyikének-másikának neve még csak előfordul néha lapjain, a philosophiai æsthetika újabb művelőie alig. Ha Lessing, Goethe és Herder mellett említi is Hegelt, nem merit belőle.* Ellenben Schlegel Agost Vilmos dramaturgiáját szorgalmasan forgatta. Belőle való idézgetései, rá való hivatkozásai, vele való polemiái végighúzódnak az egész művön. Böhmön kívül az ő szellemének van Henszlmannra ez idétt legnagyobb hatása. De eltér tőle lényeges dolgokban is. Nem követi pl. az ideálról vallott felfogásában sem. Általában megrója az eszményítésnek, mint fogalomnak homályosságot a német kritikusoknál. Azért nem esik a másik szélsőségbe, a valóság másolásának vagy utánzásának ajánlásába. Az utánzáselmélet minden formáját Aristoteles kétezredes hibájának jelenti ki. Szerinte Lessing, ki (Schlegel értelmezése szerint) a természetet csupaszon másoltatni akarta, épp úgy hibázott, mint Schlegel, a ki eszményítéséről beszél. A művész nem utánoz, nem eszményít, hanem teremt.

Ezzel az odavetett, meg nem magyarázott szóval Henszlmann a művészi alkotó munka psychológiáját távolról sem világította meg. Ha az «eszményítés» ennek az eljárásnak többféle módja és lehetősége miatt csakugyan joggal homályosnak tűnhetett föl előtte, «a teremtés» a maga határozatlanságában még kevésbé alkalmas a műalkotás létrejöttének alanyi föltételeiről tiszta képet adni. Csak arra jó, hogy az öntevékenység erős hangsúlyozásával a lélektelen másolást kizárja, de az eszményítéssel szemben, mely szintén a művésztől függő alakító munka, kellő elhatárolást nem ad. A művész — azt olvassuk — ugyanazon tárgyakat és anyagokat használja, miket a természet nyújt, de

* Erdélyi János (*A hazai bölcsezet jelene*. Sárospatak, 1857. 153 l.) tartotta fenn egy nyilatkozatát, hogy Hegel széptanával soha nem foglalkozott. — Hegel és iskolája kritikai eredményeit azonban dicséri. *A hellen trag.* 127. l.

ugyanazon tárgyak és anyagok öreá nézve egészen mások, mint a természetben. Ezért a művész lelkében át kell alakulniok, mielőtt azokat művészi czéljaira használhatná. Ez a kijelentés, bár sok benne az igazság, inkább sejtet, mint magyaráz. Az átalakulásról, pedig ebben van az egész különbségnek lényege, még csak általánosságban sem tájékoztat. Hogy a művész inkább a szellemi, a természet inkább az anyagi szükségesség útján teremt, szintén nem ad lényeges különbséget, mert az «inkább» csak fokozati, számbeli eltérést enged és nem szembeállítást.

Henszlmann, Anteusként, a valóság talaján a concret művészi alkotások vizsgálásában és meltatásában erős, ezektől elszakadva gyengül, határozatlanná lesz. Egész munkássága inkább kifelé való éleslátását, az objectiv jelenségek sajátosságait megérző képesség finomságát fejlesztette ki benne, mint a lélektani vizsgálódásra és elmélyedésre való hajlamot és képességet. A műalkotások létrejöttének inkább külső körülményeit és feltételeit nyomozta, mint az alkotó művészen végbemenő bonyolult folyamatokat, melyeknek eredménye a mű.

II.

Erdélyi János 1842-ben Henszlmann első művének megjelenté évében foglalta el székét a Kisfaludy-Társaságban. A népköltészetről olvasott, mely őt később is annyit foglalkoztatta s nagy vonásokban adott ismertetése végén a népköltészet tanulmányát és követését ajánlotta. «A tenger soha ki nem fogy felhőiből. Ilyen tenger a nép, az élet. Tanulni a népet, az életet... ez a mai költő hivatása, nemes kötelessége.» Mikor ez a felhívás elhangzott, az *Arany kalászszaal ékes rónaság* költője már elzengte első dalait s a költészet népies irányban való megújulásának óhajta hamarabb megvalósult, mint az értekező maga gondolta. (Alig tíz év múlva az avatatlanok túlzásba is vitték az elvet, úgy hogy már a «kelmeiség» ellen kellett harcolnia.) Erdélyi már ekkor sem áll távol Henszlmann felfogásától. A classicismustól való elhajlás, a nemzetinek

és népének nyomós ajánlása s az a követelése, hogy a faj sajátos vonásainak, élete és gondolkozásmódja jellemzettségének a maga teremtetten egyéni formákban kell megjelenennie, olyan elvek, melyek párhuzamba helyezhetők Henszlmann tanaival. Mind a ketten a művészi fejlődés új korának elméletirői. Látják, hogy eljött «az idő teljessége», melyben a régi leomlott s előállott az új «a népek közötti solidaritas» révén szétterjedve az irodalomban. Az általános európai «szellem útját» járják ők is, de mindenikök csak a belső, szerves fejlődésben és a nemzetben meglevő képességek és jellemző vonások kifejtésében keresi a jövő művészetének alapjait. Erdélyi úgy találta,* hogy a mi költészetünk romantikus korának kezdete összeesik ugyan a francia költészet megújulásával, de a kettőben nincs más, mint időbeli közösség s a mi újjáalakulásunknak minden föltétele megvolt a saját magunk költészetében. Henszlmann sem győzi a művészi élet fejlődésére befolyással bíró körök figyelmébe ajánlani, hogy ha teljesen elzárkóznunk nem is lehet, még meglevő nemzetiségünket érvényesítve, magyar stílt teremtvé, nemzeti művészetet kell létrehoznunk.

Bármilyen rokonságot találunk is azonban íróink gondolatai közt, ezek más forrásokból erednek. Erdélyi fejtegetéseiben Herder tanulmányozásának nyomai mellett megérezzük a német romantikusok lelkesedését a népiesnek megnyilvánulásai, a népdalok, népmesék, népmondák iránt s a «fiatal Németország» democratizmusát. Az utóbbinak írói a romanticizmusnak hadat üzenve, a jellemzetes alkalmazását és a józan realizmust eléggé hangosan hirdették. Wienbarg Ludolfnak *Aesthetische Feldzüge* (1835) című munkáját Erdélyi nemcsak jól ismerte, hanem le is fordította. Tetszhetett benne a nemzetinek követelése, az idealizmus ellen való állásfoglalás, a szép történeti meghatározottságáról és subjectív jellegéről való tan, az a kijelentés, hogy a szépnek jellemmel kell bírnia és hogy a szépség nem elvont, egyetemes és idealis valami, hanem concret és

* *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című tanulmányában, melyekből a fenti idézőjelbe foglalt szavak is valók.

sajátos. A nép iránti szeretet s a népies jellegű költészet ajánlása, mind olyan vonások, melyek jól összhangzanak Erdélyi gondolataival. A fordítás azonban, nem tudjuk miért, sohasem jelent meg.

Egyelőre még egymásra való hatást nem állapíthatunk meg Henszlmann és Erdélyi közt, de a személyes megismerkedés és a közös munkatéren lefolyó munka csakhamar közelebb hozta őket egymáshoz. Henszlmann az Akadémiába s a Kisfaludy-Társaságba választatásakor Erdélyit már ott találta. Az utóbbi helyen székfoglaló tanulmányát is Erdélyi olvasta fel. A *Regelő*be is mindketten dolgoztak, de igazi együttműködést csak a Kisfaludy-Társaság által Erdélyi szerkesztésében 1847-ben megindított *Magyar Szép-irodalmi Szemlé*ben fejtettek ki. Ennek a hamar megszűnt, nagyértékű folyóiratnak Henszlmann egyik főmunkatársa volt. Egyebek közt a *Népmese Magyarországon* czímmel hosszú cikksorozatot közölt, melyben a magyarországi nemzetiségek s a külföldi nemzetek hasonló termékeivel való egybevetésből igyekszik világot vetni a magyar mesekincs eredetiségére és jellemvonásaira. Erre Erdélyi tanácsa és példája ösztönözhetette. Ugyanitt találjuk Erdélyinek értekezését az egyéniről és eszményiről, melyben Henszlmann gondolataiba való olyan mértékű belemélyedés lep meg, hogy a névtelenül megjelent fejtegetést Henszlmannénak gondolhatták. Egyéb irataik is egyező felfogást árulnak el. Így találkoznak a színi hatás kérdésében, mely akkor æstetikusainkat nagyban foglalkoztatta s a franczia színi irodalom megítélésében is. Bár Henszlmann belekapcsolódása Erdélyi gondolatköreibe az utóbbinak eleven hatására mutat, el kell ismernünk, hogy a Henszlmanné Erdélyire mélyebb és tartósabb volt. Henszlmann a *Szemle* megszűntével hosszú időre külföldre került, majd hazatérve a képzőművészet történetéhez s a régészethez fordult s ezzel elszakadt a kapocs, mely Erdélyi munkásságával az övét összefűzte. Erdélyi azonban még az ötvenes években is azon fáradozott, hogy Henszlmann elveit azóta folytatott tanulmányainak eredményeivel összhangzásba hozza. Eppen az a két műve, melylyel kitűzött feladatunk szempontjából foglalkoznunk

kell, a Böhmtől eredő és Henszlmann által kifejtett gondolatoknak hódító útját jelzi.*

Az első tanulmány az egyéni és eszményi szembehelyezésével ennek a gondolatkörnek középpontjába vezet.** Az eszményt Erdélyi egészen úgy, mint Henszlmann, a faj vagy nem vonásainak visszaadásában, tehát a tipikusban kereste s ezzel szemben az egyéninek feltüntetését tűzte ki a művészet feladatául. Igen helyesen emeli ki ennek az eljárási módnak nagy előnyét, hogy változatosságot nyújt. A gazember közös fogalmán belül milyen más III. Richard, Edmund és Jago! Az egyéniség végtelenül különböző, mint maga az élet, míg az abstractiók világában több-kevesebb egyformaság honol. Viszont ábrázolása éppen ezért nehezebb is. Hogy az egyénit adhassuk, a dolog állandó és muló, szükséges és esetleges jegyeit pontosan kell ismernünk. Így minden új tárgy új tanulmányt követel s nem vonható egyszerűen régi kaptafákra.

Ez a fejtegetés sok igazat rejt magában, de nem tartalmazza az egész igazságot. Az idealismus több jelentése közül az egyik csakugyan egybeesik a tipikus vonások kiemelésével s ilyen értelemben az egyéni jellemzetesség lehető részletes kidomborítását joggal állithatjuk vele szembe. De hát annyira jogosulatlan-e az eszményítés, mely a valóság sokszor zavaró, jelentéktelen vonásainak elhagyásával egyszerűbb, a lényegét jobban kiemelő ábrázolásra törekszik? S az eszményi csakugyan összeesik-e mindig a tipikussal? A szépre törekves, a hogy az idealismust közönségesen értik es magyarázzák, vagy a valóságnak tisztultabb,

* Palotai (Purgstaller) Józsefet, ki *A szépműtan vázlata*. Buda, 1844 című könyvében szintén Henszlmann hatása alatt áll, itt csak megemlítjük.

* *Egyéni és eszményi*. I—VII. *Magyar Szépirodalmi Szemle*. 1847. II. félév. — Két cikk híján újból lenyomva: *Erdélyi János kisebb prózái*. Sárospatak, 1863. II. kötetében. — Az Erdélyi-irodalomból külön kiemelést érdemel Beöthy Zsoltnak 1897-ben a Kisfaludy-Társaságban olvasott jeles tanulmánya: *Erdélyi János műbölcsélete (Budapesti Szemle. 90. kötet)*, mely æsthetikai elméletének s ezen alapuló irodalomtörténeti és műbírálati tevékenységének tömör és világos áttekintését adja.

nemesített, fokozott, erőteljesebb visszatükröztetése a dolgok típusainak feltüntetésében merül-e ki? Erdélyi úgy érzi, hogy az új művészi irány győzelmének leginkább az elvont, élettelen, általánosságokban maradó eszmény értékeről még mindig uralkodó helytelen nézetek állanak útjában. Ez magyarázza meg támadását. Pedig azt látjuk, hogy nem foglal el mindenben gyökeresen ellentétes álláspontot a megtámadott nézetekkel szemben. Így pl. ő sem a természet vak követésében keresi a művész feladatát, hanem a tárgy lényegének megtalálásában és feltüntetésében. Szerinte a könek lényege a keménység, ezt a lefestett kövön is látni akarjuk. Az arczképen a belsőt, a beszélő ember szavaiban szíve legtitkosabb mozgalmait, tetteiben őt magát, a mint a körülmények és feltételek alatt jelen lelki állapotában a «kellet kényszerűsége» folytán most cselekszik. Tehát a művésztől nem egyszerű utánzást, hanem a gondolkozásban megalapozott kiemelő, átalakító munkát vár.

Az ő felfogásában az eszményítés és egyénítés nem is igazi ellentétek, sőt a merő utánzástól való eltávolodás folytán egymás közelébe jutnak. A természetutánzás ugyanis tiszta anyagiság a művészetben és ennyiben szélsőséges, helytelen eljárás. De éppen ilyen szélsőség az eszményítés, melyre joggal alkalmazhatjuk «a szellemiség túlnyomásának» vádját, mert egyoldalúan a gondolkozás útján készített fogalom után indul, «az embert és természetet elvont generikus eszme után alakítva adja elő» s így mintegy kaptafa után típusokat, «elvembereket» készít. Az egyéniség ábrázolása nem szélsőség, hanem éppen a szélsőségek, az anyagiság és szellemiség kibékítése, együvé engesztelése. Az eszményítés, a mint Erdélyi felfogja, a jelenség concret mivoltára ügyet sem vetve, bizonyos általános chablonokat követ; a másolás gondolkozás nélkül az előtte álló jelenséghez tapad; az egyénítés nem téveszti szem elől a jelenség sajátos vonásait, de ezek által a belsőt, a lényegét akarván kifejezni, nem mechanikus módon ábrázol, hanem gondolkozva, kiemelve s alakítva. Az első tisztán gondolkozás útján teremt (egyoldalú szellemiség), s nem, vagy nem jól lát (nem figyel meg a valóságot). A második jól lát, de nem gondolkodik

(egyoldalú anyagiság). A harmadik lát s gondolkozva alkot (a két ellentét kiengesztelése).

A széppel, melyről az egész cikksorozatban alig esik szó, Erdélyi közömbösen áll szemben. Igen külsőlegesen is fogja fel. Az ő művésze nem tesz különbséget szép és rút közt, hanem «belső érdeme, lelki képessége után méri tárgyait». A botanikus előtt sincs szép és rút növény, hanem egyformán az «igazság után fog fel mindent». A szép és rút «csak érzéki felfogás, azaz csak kezdete a felfogásnak», csak «alanyiságtól függő kedvelési tárgy», melynél a «belső, legmélyebb részletekig vitt» ismeretet feljebb valónak kell itélnünk.

Ezek alapján és mert a szép a korok és népek szerint változó, tehát semmiképpen sem elvnek való fogalom, nem ütközik meg azon, ha akad olyan æsthetikus, (Henszlmannra gondol,) ki a szeptudományból a szépet ki akarja hagyni. Ez nem következetlenség, hanem éppen a legbölcsebb nyilatkozat, egyenesen odamutató, hogy az æsthetika törvényeit nem a pusztá külső érzék (szem, fül) tanácsa szerint kell felfogni, de sőt inkább oly örök alapokra fektetni, melyek megbírják a tudomány pompás épületét. Neki a «szép» és «rút» tudományba nem való esetiség gyanánt tűnik fel, a jellemzetessel, egyénivel, belső természettel szemben. A közvetlen benyomás értékének semmibe vétele összefügg fenntebbi tételeivel az utánzásról. Az egyéniség vallójától a «naturalista» éppen abban különbözik, hogy megnyugszik szeme tetszésén és a mi szép a szemnek, azt elvileg utánozza a művészetben. Mindezekben Erdélyi felfogása nem-sokára gyökeresen meg fog változni.

Az értekezés második fele történeti és kritikai. Winckelmann nézeteit erősen bírálja s a görög művészet jellemzésében egészen eltér tőle. Szerinte a görögök tipikus formáiból hiányzik az élet, a pillanat jelene, a jelen elevenisége, a természetesség: hideg külalakokká meredtek, melyek az élet kifejezését nélkülözik. A sokat emlegetett «nyugalom» csak későbbi ráfogás és nem erény, hanem fogyatkozás jele. Winckelmann az eszményi szépség előállítát akként magyarázta, hogy a művész a szepet sok szép testből egyesítette.

Erdélyi ebből hozza le a görögök hibáit, a művészet organismusának, az életműi fejlesztésnek hiányát s a művek «összehordott» jellegét, melynek folytán a szobrokon «ritka fej való azon testhez, melyen áll.» Nem veszi észre az óriási túlzást és igazságtalanságot, midőn egy nagy kor fen-
séges alkotásait a rossz költők férczelményeinek színvona-
lára süllyeszti alá; a rossz költőkére, kik «most innen, majd
onnan megemlékezett mondatokat, képeket vagy ha dráma-
írók, jeleneteket hoznak össze», a helyett, hogy egyöntetű
organismust teremtenének. Így Athen művészete nem gya-
korolhatott volna évezredekén át akkora hatást a művészi
izlés fejlődésére, hogy még Erdélyinek is, Henszlmannnak is
hadakozni kelljen ellene.

Bizony e kijelentésekből hiányzik az antik művészet
megértése. Henszlmann is elkeseredve küzdött a művész-
akadémiákon lábrakapott álclassicismus ellen, de azért az
ókori művek nagy értékét elismerte. Erdélyit Winckelmann
tana az ideális szépségnek előállításáról, s talán egyik-má-
sik műtörténetíró téveszthette meg s ragadta túlzó ítéletre.*

Az idealismus másik megbírált képviselője Schiller. Az
anyagot Erdélyi nem tartja olyan szegénynek, fogyatékosnak
és hiányosnak, mint az *Über die aesthetische Erziehung des
Menschen* írója s a művészetben is fontosságot
tulajdonít neki. Hiszen, mint hallottuk, a művészet az
anyagnak a szellem által való meghatása. Schiller hibája,
hogy «nem emelte föl az egyént» s a személyinek meg-
semmisítésével «bölcsészeti elvembert» adott. Elválasztotta
az életet, az érzéki ösztön tárgyát, a formától, az alaköszt-
ön tárgyától. Pedig «azért van valaminek formája, mert él,
s megfordítva, élet nincs forma nélkül». Az ideál elve min-
tá-szerű modort honosított meg, a mit Schiller drámáinak sze-
mélyeinél is feltűnően észrevehetünk. Az elvontságok sze-
retetével szemben, mely mindebben megnyilatkozik, Erdélyi

* Például K. O. Müller archeológiájában azt mondja, hogy a gö-
rög szobrokon a fejek majdnem typikus egyformaságot mutatnak még
akkor is, mikor a művészet a test többi részének megalkotásában
már messze előrehaladt. Ez azonban még nem az, a mit Erdélyi állít.

az élet valóságát, az életet, a mint van, állítja oda æsthetikai igazság gyanánt és Schillerrel, a szintén nagygyal szembeállítja Shakespeare-t, kit minden nemzet irigyel nemzetétől.*

A mi idealistáink közül Kazinczy, Berzsenyi, Bajza és Szontagh felfogását czáfolja. Kölcsey, bár szintén barátja az eszményítésnek, egyes nyilatkozatokban elhajlik «a merev ideáltól» s félig az újabb tanok értelmében beszél. Csak egy fokkal lejjebb szállva, nálunk az újabb kritika megalapítója lehetett volna.

Az eszményítés, a művészetnek vasárnapivá tétele ellen felhozható érvek közül Erdélyi előtt nem utolsó az, hogy a népköltészetet s a nemzeti jelleget nem lehet ezzel az elvvel megegyeztetni. Mindakettő elüt az általános széptől, önszínű és vérből és húsból való valódiság, mely nemcsak más előadásmódot követel, hanem más tárgykört is hódít a művészetnek. «Nálunk a legfényesebb zászlós úrtól a rongyok szegényéig minden árnyékoltban van képviselve az élet s mi csak zászlós urat fessünk örökké?»

Ez a demokratismus Erdélyinek egyik legjellemzőbb vonása, melyet a szülői házból hozott s mely, mint az a bizonyos vörös fonál, egész munkásságán áthúzódik. Ebben is megvolt az összhang közte és Henszlmann között, kinek a «nemcsak Magyarországbán szegény, hanem mindenütt egyiránt misera nép» iránt érzett rokonszenvéről néhány erős sor ékesszólóan tanuskodik. Ugyanő az aristokrata művészeti egyedárúság ellenében fennen hangoztatta, hogy a népnek a művészeti «éldeletre» ép olyan joga van, mint bárkinek. Mindaketten azt fejezik ki, a mi a korszellem által előkészítve lassan utat tört magának a közfelfogásban, a politikában, az irodalomban és művészetben. Ez a különben nem fiatal csemete többé, hanem már az irodalomban is izletes gyümölcsöket termett. Erdélyi lapja, melyben

* Henszlmann dramaturgiai értekezéseiben és bírázataiban Calderont és Goethet állította Shakespeare mellé, mert személyes jellemeket ábrázoltak. A *Kegyencz* is ezért tetszik neki. Ellenben a francziáknál éppen a személyes jellemzés hiányzik. (*Regelő* 1842. 29., 76., 274. l.)

értekezése az egyéniről megjelent, üdvözölhette *Toldit* s szerzőjében, Arany Jánosban a népköltőt, a szónak igazi, szoros értelmében.

Erdélyi további æsthetikai munkásságára Hegel tanulmányozása döntőleg folyt be. Kivált mióta Sárospatakon a bölcsészeti tanszéken a német szellemóriás tanaival behatóan foglalkozott, az ő holdjául szegődött és úgy tanszékén előszóval,¹ mint írásaiban az ő elméletét hirdette. Az ötvenes évekből létrejött művein mindenütt meglátszanak ennek a mély hatásnak jelei. A hódolat a mester iránt és elméletének igazságába vetett hite adta azt a gondolatot, hogy a rendszer egy részét, az æsthetikát, kivonatilag a magyar olvasóközönséggel megismertesse, főleg Hegel nagy előnyei: szigorú következetessége és az egészzet átölelő felfogása miatt, «mi nálunk eddigelé teljesen hiányzik». Így származtak æsthetikai tanulmányai.²

Ezekben a közleményekben jelenik meg Hegel műelmélete magyar nyelven, húsz évvel az *Aesthetik* első megjelenése után, mikor már hatása jóval korábban feltűnedezett, sőt Gregussnál már Vischer hegeli alapokra épült rendszerének befolyását is megállapíthatjuk.³ A munka, fájdalom, közbe hosszú megszakítást szenvedett s végül is félbemaradt, de a rendszer legfontosabb tételei azért felfedezhetők benne.

A «műszép» fölérendeltségéről szóló tan, mellyel az egész kezdődik, Hegel egyik főgondolata. A természeti szép-

¹ Akadémiai előadásainak töredékes vázlata *Szépészeti alapvonalak* cím alatt meg is jelent: *Tanulmányok*. Budapest, 1890. 505—529. l.

² *Æsthetikai előtanulmányok* I—V. szakasz. A négy első Toldy Új Magyar Múzeumának 1854. és 1855. évi folyamában jelent meg. Az ötödik *Æsthetikai tanulmányok* cím alatt a Kisfaludy-Társaság Évlapjaiban. *Új folyam* I. 1868. (Felolvasta 1861. decz. 28-án). Az ötöt együtt kiadta Gyulai Pál az *Olcsó Könyvtárban*, 615—616. szám alatt.

³ Gregussnak furcsa tévedése, hogy az *Æsthetikai tanulmányok*-ban Vischer szépészetének ismertetését látja (*Erdélyi J. emlékezete. Akad. évkönyv* XIII. 17. l.). Ez a hiba innen más művekbe is átment pl. Deák Elek méltatásába. Abafi, *Figyelő*, IX. 1880.

pel szemben a művészi — szerinte — a szellemtől születik. Igazán valóságos csak a szellem s minden szép csak annyiban szép, a mennyiben ennek a magasabbnak része. Erdélyi annyira ragaszkodik ehhez az állásponthoz, hogy a «Szépészet» elnevezést is rosszalja, mert az æsthetika nem a szépről általában, hanem csak a művészi szépről tanít (Hegel is ezért nem fogadta el a Kallistik elnevezést). Az æsthetika helyes neve «műbölcsészet» vagy «szépművek bölcsészete». A fenti gondolat kifejtése és igazolása Erdélyinél eléggé önálló. Szerinte a természeti szép felől való ítéletünk teljesen egyéni, míg a művészeti szép felől egyformán vélekedünk. Lehet, «hogy valakinek a hollandi föld vidékei nem fognak tetszeni, de a hollandi festésziskola vidékei lehetetlen, hogy ne tessenek». Nyilván nem a vidék tetszik ilyenkor sem, hanem a szellem erejének látása, Hegel szavaival élve: a szellemtől «újjászült» valóság. De tetszik-e minden művészi alkotás? Nem éppen a hollandi festészet nagyon különböző méltánylása szolgáltat-e példát az ellenkezőre?

Erdélyi azt állítja, hogy «a természeti szépnél a tudománynak nincs mit keresnie». Ez még erről a bölcsészeti állásponttól is túlzás. Hegel egy terjedelmes fejezetet, Vischer egész kötetet szentelt a természeti szépség tudományos vizsgálatának. Erdélyi nem is ragaszkodik mereven ehhez a kijelentéshez. Greguss Ágost, ki *A szépészet alapvonalai*-ban maga is a természeti szép tökéletlenségét vallotta s kit ezért Szontagh Gusztáv bírálatában megrótt, most Erdélyi ellen ugyanezzel a kifogással élt. Erdélyi gúnyosan kérdi, hogy megrendült-e korábbi nézeteiben. A természeti szépet különben, a mint mondja, nem fogja kitagadni, csak nem a főhelyet adja neki a szép tudományában. Ez már kissé más, mint előbb idézett nyilatkozata.

A továbbiakban tömören Hegel egész bevezetésének (Einleitung) gondolatmenetét megtaláljuk. Kijelöli a művészet helyét a külső érzékiség és a tiszta gondolat közt, melyeknek összekötő kapcsául tekinthető s rámutat a látszat jelentőségére a művészi alkotásban. Az érzéki csak fölszin, csak látszat. A művészi még nem tiszta gondolat, de nem

puszta anyag sem többé. Az érzéki át van szellemitve s a szellemi átérzékitve. A szépről való felfogásnak is két szélsőséget kell egyesíteni: egyetemesnek és különösnek kell lennie egyszerre, távol kell maradnia a reflexio meddőségétől, viszont különösségében is meg kell látszani rajta a fogalom egyetemességének. Az «Egyéni s eszményi» fejtegetéseiben a látszatról nem volt szó, a művészet s a philosophia elválasztásáról sem, de az egyénítésnek, mint egyedül helyes művészi eljárásnak a szellem és anyag szélsőségei közé helyezése s ezekből lehozása élenken emlékeztet a most hallottakra. Az egyetemes és a különös együttes érvényesülése szintén nem hangzik az Erdélyi régebbi tanát ismerő előtt idegenül. Mindez a konkrét idealismus álláspontja, melyről tekintve az eszme nem Plato tartalmatlan, elvont ideálja többé, hanem a concret, a különös.

Így megértjük, hogy a Henszlmanntól jövő és saját eddigi műkritikai tevékenységében is a különöst, az egyedit méltató író könnyen meg tudott barátkozni ezzel az elmélettel, mely a művészet felől vallott, tisztult felfogásával vonzotta, s a különös méltánylásának teret engedvén, nem riasztotta el magától.

A mondottakhoz csatlakozik a műremek hármas meghatározottságának tana, úgy, a mint Hegelnél találjuk, a műremek keletkezésére vonatkozó elméletek rövid bírálata, a művészet érzéki és szellemi mivoltának közelebbi meghatározása s a művészet öncélúságának erőteljes kiemelése.

Az eszményről és megnyilvánulásának különböző módjairól szóló rész (III. IV.) viszonylagosan önállóbb. Hiszen Henszlmann hatása éppen itt érvényesülhetett legerősebben. Az a megjegyzés, hogy a görög szobrász «egy szép kezét, egy szép lábat innen-onnan összetapaszthat, művében együvé alkot» természetesen nem a Hegelé, de midőn Erdélyi, mint Henszlmann, Winckelmannt teszi felelőssé az akadémiai szabályok megszilárdításáért, Hegelben is találunk annyit, hogy az ókori mesterművek tanulmányából «az ideális ábrázolás félszeg vágya (Sucht) sarjadt, mely izetlenségbe, élettelen-ségbe és jellemtelen felületességbe esett». A bölcsészeti «félszeg idealismus» lábrakapásáért Erdélyi Kantot és Schillert

vádolja, míg Goethe kivételes helyzetének és Schelling nagy érdemeinek méltatásában, ha a kifejezések eltérők is, a lényeg Hegelre emlékeztet.

Most Henszlmann érdemeit is szóba hozza. Az ő éles elméje, főleg a képzőművészettel foglalkozva, az intuitio erejével egyszerre odajutott, a hova mások hosszú tanulgatással alig tudnak emelkedni. Felfogása utat tört. Mikor először beszélt az elevenről, célirányosról és jellemzetesről, mosolyogtak az emberek s ma (tíz év múltán), már mindenki ajkán hordja az «egyéni» jelszavát. Pedig ő «a művészetnek inkább evangyelistája, mint apostola» s fejlett műérzékelével nem járt együtt írói világos előadó képesség. A «művészi» három jegyét sem magyarázta ki soha eléggé. Ezt akarja most Erdélyi pótolni. Azért most, mert benne is csak Hegel tüzetes megértése érlelte meg erre vonatkozó gondolatait. Megvallja, hogy a *Szépirodalmi Szemlé*-ben hirdett álláspontja fölé emelkedett. Akkor az egyénit s eszményt élesen szembehelyezte egymással (?); pedig, a mint ma belátja, az egyéni kizárólagossága ép olyan egyoldalúság, mint az eszményié s a halvány, színtelen idealismus ép oly véglet, mint a torzig fajult nyers egyéniség. De a szellemi fejlődés ellentétekben mozog s ezért az egyéninek túlhajtását jogosult ellenhatásnak tekinti az eszményiség előbbi túltengésével szemben. Tisztultabb nézetei alapján kijelenti, hogy «az egyéni magára hagyva épen úgy nem ad művészetet, mint nem az eszményi».

Ez a kijelentes teljesen Hegel szellemében hangzik. Ő is helytelenítette az eszmény és természet szembeállítását. Az elvont ideálokkal — szerinte — ép úgy torkig vannak már az emberek, mint a mindennapi házi történetek természetű ábrázolásaival, melyeknek gondját és gyötrelmeit mindenki saját házában hívebben és jobban megtalálja. A helyes megoldás nem lehet más, mint Hegel meghatározása: a művészet az eszmének érzéki képes előállítása, melynek értelmében jellege nem rideg eszmeiség, nem is nyers érzékiség, hanem a kettőnek bizonyos egysége: az érzéki szellemre mutat, a szellem érzékibe rejtőzik, a test a lélek finomságát, a lélek a test tapasztalatszerűségét ölti

magára. A további levezetés, hogy a művészet tartalmát adó eszmének érzéki előállításra alkalmasnak, tehát concretnek, egyéninek, egyesnek kell lennie, Hegelé s a példa is tőle való. Isten fogalma merő elvontságában a képzőművészetekben ábrázolhatatlan; ezért a zsidó és török nem is ábrázolja. A keresztyén isten, bár tiszta szellemiség, mégis concret személy s így művészileg ábrázolható. Hegel szerint a görög istenek is egyének, kiknek nem hiányzik jellemzetes meghatározottságuk. Ez Henszlmann felfogásával teljesen ellenkezik. Erdélyi ezt a helyet nem is fordította le.

A Hegel-féle jelvi, classikai és romantikai műalakok tárgyalásában érdekesen kísérli meg, hogyan lehetne Henszlmann tanát az elevenről, jellemzetesről és czélszerűről, ezekkel a műalakokkal szerves kapcsolatba hozni.

A legelső forma, melyben a szép eszméje világba lép, «az eleven, a jelvi műalak» mondja Erdélyi. Az «eleven» jelzöt természetesen Hegel szövegébe ő illesztette be. Erdélyi azt állítja, hogy «a jelvi képzelődés, vagy a műalak az, melyre előkelőleg illik, a mit Henszlmann a megjelent, művé általment szépség határozományául állított, tudniillik az elevenesség». Mi azonban az összefüggést a jelvi s eleven közt nem tudjuk egykönnyen belátni. Hegel a jelvi műalak legjellemzőbb vonását abban látja, hogy az eszme még határozatlan elvontságában nem tudja az eszmény megvalósításához szükséges egyéni alakot felölteni. Az eszme nem találta meg, hanem csak keresi az alakot; nem hatja ezt át, csak önkényesen hozzá kapcsolódik. A symbolikus jelentés betolakszik a tárgyakba s ezeket a határozatlanságig és mértéktelenig nagyítja, vagy bizarr és grotesque alakításával érezteti jelenlétét. Igen is beszél a phantasia forrongásáról (Gährung), nyugtalanságáról, erőlködéséről, melylyel az egymásnak ellentmondó elemeket egyesíteni törekszik, de ezzel a kitalálás küzdelmességét jellemzi s nem a létrehozott műveket, minők pl. az egyiptomi művészet mozdulatlan, merev colossusai, a sphinxek és memnonszobrok. Ezeket ugyan az eleven különös mintaképeinek nem tekinthetjük.

A classikai műalakban az eszme (a tartalom) az alakkal teljes összhangba olvadt. Az emberi alak, melyet a

classikus művészet előszeretettel választ tárgyaúl, nem érzékiség többé csupán, hanem a szellem természeti alakja. A művész most mindent kifejezett, a mit akart, műve a célirányosság megvalósítása. E mellett Henszlmann a célirányost térbeli, formai értelemben is szereti venni s építészeti művekben az arányban, a többi művészetben (természetesen csak a képzőművészetekről beszél), a compositióban, az egyes részek világos, könnyen áttekinthető elrendezésében találja fel. Ez pedig a régi görög művészet formai tökéletességének, a részek nyugodt összhangjának és a térben való elosztás és finom mértéktartás szépségének is megfelel.

Hegel harmadik műalakja a romantikai, hol az imént létrejött egység felbomlik, a tartalom átlépi a classikai kifejezés határait s nem az érzéki szemléletben, hanem az alanyi belsőségben jelenik meg, mert a külső alak jelentősége nincs többé önmagában, hanem a kedélyben. Erdélyi abban, hogy az alak jelentősége a tartalom túlsúlya miatt majdnem teljesen elveszett, a jellemzetesnek, Henszlmann harmadik művészi fogalmának fölülkerekedését látja.

Nem tekintve, hogy a «művészeti» három említett elemének a Hegel-féle műalakok kereteibe szorítása itt-ott nehézségekkel jár, egy feltűnő következetlenséget is látunk ebben az elméletben. Hegel műalakjai ugyanis a művészi fejlődés szükségszerűen egymásra következő korszakait, az eszme és anyag különböző viszonyait jelzik, a mint belső törvényekből kifolyólag idők folyamán megalakultak, bennök lévő sajátos erejük folytán kifejlődésre jutottak, bennök rejlő gyengeségük következtében elhanyaglottak s ezáltal egymást előkészítették. Átmenetek igenis vannak a hanyatló jelvi s a kibontakozó classikai művészet, vagy a romlás csiráit magában hordó classikai s az ennek romlási folyamatával jelentkező új, romantikai műforma közt, de nem egyidejűleg feltűnő jellemzetes formák. Egymással nem is férnek meg, csak egymás rovására érvényesülhetnek, hiszen a tartalom és alak nem lehet egyszerre a megfelelés s a meg nem felelés viszonyában, a mi a classikai művészetnek a másik kettővel való összefolyását eleve

kizárja. A jelvi s a romantikai is, bár mindkettő az eszme és alak meg nem felelő voltán alapszik, nagy különbségeket mutat, melyek együttes érvényesülésüket lehetetlenné teszik. Ezt így fogja fel Erdélyi is, midőn soha meg nem szűnő processusról beszél, melyben ezek az alakok egymásból és egymás után fejlődve, egymást felváltják. Henszlmann három fogalma pedig nem egy folyamat fokait jelenti, hanem a művészeknek legtöbbször együtt jelentkező jellemvonásait, melyek egymásra utaltságukban «szigorú organikus kapcsolatban» állva, működnek közre.

Erdélyi ezeket a nehézségeket nem látszik észrevenni. A hazai bölcsezet jelenéről írva (1857.), így nyilatkozik: Mint én kimutattam, semmi sem igazolja úgy egymást, mint Hegel theoriáját Henszlmann gyakorlata, az viszont ezt, elannyira, hogy mindkettőnek széptani nézetei, habár különböző oldalról indultak is, egy nagy igazsággá jöttek össze.

A művészeteket felfogó érzéseket illetőleg Erdélyi Hegeltől annyiban eltér, a mennyiben, bár nála is «a szem a tér művésze», a tapintásnak befolyást enged a művészetre, a mire pedig Hegel nem volt hajlandó. Ez a befolyás azonban inkább csak a látás élesítésében és támogatásában áll. Ennyit pedig, sőt ennél többet is meg lehet engednünk.

A művészetek felosztásában is mutatkozik némi eltérés. Hegel ugyanis a művészetek világát három tartományra szakította szét, a látás, a hallás és az érzéki képzet körére. Az elsőhöz a képzőművészetek, a másodikhoz a hangzók, a harmadikhoz a beszélők [költészet] formái tartoznak, melyekben a hang csak jegy, mely a szellemi szemlélethez vezet. Erdélyi ezt az utolsó csoportot is a hallás köréhez sorozza. Az eltérés azonban nem jelentékeny. Mindössze abban áll, hogy Erdélyi a halláson belül választja el a zenét a költészettől. A hang a költészetben nála sem anyag többé, hanem csak jegy, mint Hegel állítja. (Vischernél vehiculum.)

A művészeteknek elszakítása után aztán Hegeltől függetlenül a köztük levő kapcsolatokat igyekszik tisztázni, a mint már előtte ezt Jean Paul, Schlegelék, Schelling és Solger sokszor szellemesen fejtegették. Erdélyi szerint a

látás és hallás egymásra utal s ezzel a rajtuk alapuló művészetek közt természetes kapcsolatok létesülnek. A hangok alászállása és emelkedése a zenében, megfelel az architektónikának s ezt a szót átvitel révén alkalmazhatjuk a költészetre is. Minden költői műnek az epostól az epigrammig lehet architektónikája. A színek közt is van harmónia, mint a hangok közt. A «sötéttiszta» nemcsak az ó-frank építészet gyérvilágítású csúcsíveiben s Rembrandt árnyékolásában található, hanem a zene titokszerűségében és Osszián ködös énekeiben is. A színészet látható nyelv, a táncz látható zene.* Ilyetén analogiából akarja Erdélyi a festészet törvényeit is lehozni. A szobor és zenemű abban hasonlít, hogy az kiemelkedik a szemnek, ennek erős és gyenge hangjai kiemelkednek a fülnek. A festészet pedig «bizonyosan mindakét elemből, tudniillik a szobor fenköltéséből s a hangok lágy, puha lényéből veszi és számítja ki arányait, különben hitvány, üres mesterség».

Mindezekben sok a helyes megjegyzés. A «megfagyott zené»-vel már régebben párhuzamba állították a «felolvadt» építészetet. Éreztetni akarták ezzel a rokonságot, mely főleg az arányok rhythmusának a közösségében s a különbséget, mely a hangulat kötöttsége és felszabadulása folytán előáll. Erdélyi azonban éppen csak ráirányítja a figyelmet erre az összefüggésre s nem megy odáig, mint Vischer, ki azt állította, hogy mindenik művészet csak része az egész művészetnek s ezért bizonyos hiányt mutat, melynek pótlására a többiekre utaltnak tűnik föl.

A művészeteknek a műalakokkal való egybevetéséből Erdélyi Hegel nyomán megállapítja, hogy az építészet alapjellegénél fogva a jelvi, a szobrászat a classikus, a festészet, a zene és a költészet a romantikus szellem természetes kifejezője. Ellenvetés nélkül fogadja a német philosophus merész és, mert a művészetek meghatározásába történeti szempontokat kever, erőltetett kijelentéseit. Csak egy tekintetben nyugtatja meg magát s vág eléje a könnyen támaszt-

* Erdélyi itt is szélesebb körre terjeszkedik ki, mint Hegel, ki a mimikát, tánczot stb. tökéletlen művészeteknek tartja s mellözi.

ható kifogásoknak, midőn hangsúlyozza, hogy a kiemelt kapcsolat csak a legbensőbb jelleget fejezi ki s nem zárja ki, hogy a kitünőleg jelvi építészet pl. ne lehetne classikai, vagy romantikai is. A ki ezt tagadná, ellentétbe kerülne a műtörténelemmel. Így is nehéz azonban megmagyarázni, hogyan érhetett el pl. az építészet, ez a lényegében jelvi művészet, messze a jelvi korszak letűnte után, a ránézve idegen levegőjű, romantikus középkorban olyan virágzást, mely az egykori nagy föllendülés mellé állítható.

Erdélyi műve mint töredék is értékes. A legnagyobb német æsthetikusok egyikének messze hazája határain túl is elterjedt elmélete jelent itt meg magyarul egy kiváló elme által tolmácsolva, a ki nemcsak közelebb törekedett hozni mestere tanait a megértéshez, hanem egyes dolgokban el is mert térni tőle. A rendszer főtételein, annál a szigorú következetességnél fogva, melyet Hegelben maga Erdélyi is elismert, változtatni nem lehetett, de ezeken belül szabadabb mozgásra mégis nyílt alkalom. Így Hegel is (a nemzetiről, a népiről, a művészi objectivitásról beszélve) concret tartalmat tulajdonít az eszménynek, de nem domborítja ki ezt olyan erővel, a milyen jelentőségénél fogva megilletné. Mintha még a régibb idealistikus hagyomány nyügzőné járását s homályosítaná el látását. Erdélyi Henszlmann elveit igyekszik lehetőség szerint beleoltani az idealismusba s ezt a jellemzetes irányában fejleszti tovább. Éppen az egyik olyan ponton fogott munkába, hol ez időtájt a német hegeli iskolák törekvéseivel találkozott.

Ha tehát úgy látszik is, mintha az az ideálemélet, mely ellen Erdélyi elébb Henszlmann társaságában olyan hévvel megsemmisítő hadjáratot folytatott, jutott volna váratlanul újból erőhöz, még pedig éppen egyik eddigi ellenség segítségével, ez bizonyos tekintetben tévedés s nem jogosít fel arra, hogy a zászló cserbenhagyásáról beszéljünk. Az az ideál, mely ellen elébb a harc folyt, más jellemű volt, mint a mostani. A régi abstract eszménység tanával s annak egy modoros kor felfogásában megszilárdult s a gyakorlatot az akadémiákon irányító elveivel szemben, az új ideál nem testetlen, elvont, üres többé, hanem concret

tartalommal megtelt forma. A művész most is magasabb szempontokat keres ugyan, de lefelé néz az alatta levő világ élesen meghatározott formáira, melyek tanulmányozásából meríti megjelenítő erejét. Ez az idealismus az eszme kiemelésének nem áldozza fel az egyéni formák változatosságát. Viszont ha a valóságot hűségesen megfigyeli is, művészetének követelményei szerint alakítja, szerkeszti, egyszerűsíti. Ez az irány nem egyoldalúan az idealismus győzelme, hanem egy kibékülés, melyben a szélsőségeikben ellentétes felfogások egymáshoz közeledve, külön sajátosságait s előnyeiket egyesíteni törekszenek. Mindez, mellékesen megjegyezve, teljesen megfelel Arany János művészi gyakorlatának és elméletének. A realitas s a részletek iránt való kiváló érzéke itt is frigyre lép az eszményítő törekvéssel. A költészet nem «kósza föllengés», mely «a valót kirúgja láb alól», de nem is a por és sár köréhez tapadó másoló munka.

Ezt a felfogást vallja Erdélyi egyik utolsó kritikai műve a magyar lyráról, melyben költészetünk fejlődését illető aggodalmait leplezetlenül tárja fel. Megrójjá a kelmeiséget, az érzékiséget, a testiséget, a vidékiességet, a reálevnek túlnyomóságát, mely «a tárgyak nemesb, magasb, eszmei határozományaival» nem törődik s a dolgoknak nem «javát, lelkét, lényegét választja ki», hanem a tömeget, a sokat, a részletest; mely az étheri helyett a sarast (lutulentus) kedveli s a formai tökélyt másodrendűnek tekintvén, a kidolgozási gondot mellőzi. Mindezeknek a bajoknak főoka, hogy «az örök, egyetemes, emberi szépet kitudtuk a gyakorlatból». Ha a harc az idealismus ellen jogosult volt a multban, mert Bajzának az ideálhoz ragaszkodásával színtelen, holt művészetnél nem jutottunk volna tovább, Kölcsey görög ideáljaival pedig keresztyén (és — hozzátehetjük — nemzeti) jellegű művészetre nem tehetünk volna szert, most itt az ideje «eszményit hozni be ismét az elszétfolyó egyéniség közé foglaló, összetartó s elevenítő elv és elem gyanánt, különben oly rideg egyéniségig visszük a poesist, hogy nem lesz egyéb húsnál, pirospozsgás érzéki szépségnél.»

Ezek az elvek s az előbb ismertetett æsthetikai elmélet, mint látjuk, összetartoznak egymással. Hegel tana előtte nemcsak tudományos álláspontjánál fogva bírt értékkel, hanem a művészet állapotára való vonatkozásban egyúttal korszerűnek is tűnt fel. Erdélyi a német philosophus tanában felismerte azt az erőt, melyre a műtermelés terén, főleg a költészetben feltűnő sajnálatos fordulattal szemben támaszkodhatik. Így az elmélet nála most is, mint eddig mindig, kapcsolatban maradt a gyakorlattal. Írónk legelvontabb vizsgálódásaiban sem szakad el a jelenségek világától; bármily magasra emeli is Hegel az elvontságok körébe, nem veszi el szeme elől a magyar költészetet.

III.

Gazdag műtörténeti és régészeti munkássága után Henszlmann még egyszer visszatért régen hangoztatott eszméihez, szokása szerint most sem elvontan, dogmatikus tárgyalásban, hanem a művészet fejlődésével kapcsolatban beszélve róluk.* Ekkor már túl volt 70-ik évén. Egykori társa a *Szépirodalmi Szemle* korából rég nyugalomra tért s a félbenmaradt *Æsthetikai tanulmányok* fejtegetései, az eleven, célyszerű és jellemzetes fogalmainak hegeli magyarázása óta teljes harmincz év járt le. Feltűnő, hogy sehol sem találunk Erdélyi tanára vonatkozó fejtegetéseket, vagy bár utalást, célzást. Henszlmann most is megőrizte ellen-szenvét a magas philosophia iránt s bizonyára az egyénítés és eszményítés kibékítésére irányuló törekvést sem helyeselte. Első művei óta a művészettörténeti irodalom óriási fejlődésen ment át. Most Ottfried Mülleren kívül Overbeckre, Rougére, Schnaasera, Carrièrere, Hübschre, Reberre hivatkozhatott. Sokat tanult tőlük, de ott is, a hol nem erősítették meg régi felfogásában, ehhez hű maradt. Az eszményt most is azonosítja a tipikussal, a görögök arcz-

* A képzőművészetek fejlődése. A Kisfaludy-Társaság Évkönyvének XX. kötetében. (884/5.) — Külön is megjelent az *Olcsó Könyvtárban* (1423—1426.) füzet.

képeiről és drámáiról is úgy gondolkozik, mint régen, s a szépről való felfogása sem változott. Ez előtte most sem tárgyilagos minőség. A «művészek» elemeire bontását nem ismétli ugyan meg régi formájában, de a történeti fejlődés vázolása közben is talál alkalmat a jellemzetesnek, elevennek, czélszerűnek s a szerkezetnek méltatására. Csak az összhangon (a szerkesztés s a színezés szempontjából) nagyobb most a nyomaték, mint előbb volt. A nemzeti jellem kidomborításának követelését is régi erejében fenntartotta. Ennek most már nem annyira az idealistikus előítéletekben, mint inkább az általános nivellatiónban, a jó társaság, a nemzetek közt a közlekedés könnyűsége folytán támadt gyakori érintkezés s a világipar egyformásító erejében kellett legfőbb akadályait felismernie.

A keresztyén művészetnek a görög fölé helyezésében megerősíti őt a művészi fejlődés törvényszerűségéről s az emberi nem folytonos haladásáról szerzett tudományos meggyőződése. A képzőművészet ugyanis három fokon haladt keresztül. Először jelvi volt, aztán tipikaivá emelkedett s végre a természethez s az egyénihez jutott el. Mivel a tipikai Henszlmannál az eszményivel esik össze, nem nehéz a fentiekben a Hegel-féle három műformát felismerni. A görög tehát a második fejlődési fokon maradt.

Az egyes művészeteket Henszlmann nem hozza Hegel módjára a műformákkal szerves kapcsolatba, hanem a fejlődés egymásutánja szerint első-, másod- és harmadszületésűekre választja szét. A költészetnek, zenének és képzőművészetnek időrendi elsőbbségéről nem beszél, hanem elsőszületésűnek nyilvánítja az epost (lyrát?), a zenei rhythmust s az építészetet, másodszületésűnek a lyrát (epost?), a zenei dallamot s a szobrászatot, harmadszületésűnek a drámát, a zenei harmóniát s a festészetet. Az elsőszületésűek az ember legközelebbi szükségletének felelnek meg s nemcsak időben mennek előre, hanem a másodszületésűeket gyámságuk alá is vonják. A görögök az első- és másodszületésűeket szépen kifejlesztették, de a harmadszületésűekben a kezdetnél maradtak s a tökéletességig nem jutottak. Ezeknek kiművelése a keresztyénségre maradt.

Henszlmann csak a történeti fejlődés folytán előálló formák egymásutánjára figyelt s az egy fokon álló művészi nyilvánulásokat egymásra nem vonatkoztatta. Ezért nem ütközünk meg rajta, hogy önálló művészetek (építészet, szobrászat, festészet), a költészeti műfajokkal (lyra, epos, dráma), sőt a zenei kifejezés elemeivel (rhythmus, melódia, harmónia) kerülnek párhuzamba.

Csak a zene és a képzőművészet közt talál a hang és fény physikai okának (hullámrezgés) közösségén alapuló belső rokonságot. Azért helyesli Schlegel és Jean Paul kijelentését, hogy az építészet megfagyott zene. Az építészeti arányok törvényeit maga is nyomozta és a Parthenonban pl. a zenei nagy accord arányait fedezte fel.

Az előbbi beosztástól függetlenül a művészet fejlődésében (Winckelmann után) megkülönbözteti még a gyermekkort, ifjúkort, férfikort és aggkort, melyeket akadálytalan kibontakozásnál minden művészet rendesen átél. A két középső fejlődési fokon a férfi és női jellem (erő és kecs) kifejlődését is észreveszi s ezt a művészettörténeten végig ki is akarja mutatni. Az áttekintés sok finom észrevételt tartalmaz, de igen elnagyolt és részleteiben homályos is.

Az *aesthetikai* elmélet szempontjából a művészi ábrázolás kérdése mindezeknél fontosabb. Terjedelmes fejtegetéseinek végeredménye, hogy nemcsak az építészet, a zene s a lyra, melyeknek a természetben nincsenek mintáik, hanem a festő, a szobrász s az epikus vagy drámai költő sem utánozhatja szorosán a természetet. A művész feladata csak az, hogy a természet törvényeit követve, «szinleges, művészeti valót» teremtsen. A természettől eltanulható törvények a szervesség, mely az alkotás «életlehetőségét» biztosítja, továbbá az elevenség, a mozgás, melynek visszaadását a művész a legkülönbözőbb fogásokkal kíséri meg. Ezekhez járuló művészi követelmény a szerkesztés.

A művésznek tehát főmestere a természet legyen. Ezt kell mindig behatóan tanulmányoznia. A művészi felfogást, a művészi látást s kivált a technikát azonban más nagy művészek értelmes tanulmányozása és másolása fejleszti ki. A realismus és idealismus főkülönbsége az, hogy előbbi a

természetet elérhetetlennek hiszi, az utóbbi túl akar tenni a természetén s erre való törekvéseben a typushoz, az eszményítéshez, az emberi alak általánosításához folyamodik. A természet követésének parancsa azonban az egyénre utal, mert «a természetben nincsen typus, nincsen fogalom, hanem csakis egyén».

Henszlmann utolsó szavai a művészet kérdésében első iratának főgondolataival összhangzanak. Most türelmesebb az idealismussal szemben, de változatlan erővel, sőt felkészültebben száll sikra a realistikus művészet érdekében.

★ ★ ★

Henszlmann és Erdélyi a magyar æsthetikatörténet legjelentősebb alakjai közül valók. Egy irányban haladnak s tudományos egyéniségükben s így munkásságuk jellemében is több a rokon vonás. Nem szállnak el magasan a művészi élet jelenségei fölött, mint a metaphysikai æsthetika művelői szoktak. Nem elmélkedők csupán, hanem lelkes agitátorok is egyszersmind. Erőteljesen fejezik ki a megváltozott kor-szellem követelményeit és a művészetek fejlődésére akarnak befolyjni. Rájuk is alkalmazható, hogy nem a kakas szavára kezd virradni, de a kakas kiált, minthogy virrad. Nem ők teremtik meg a változást, hanem a megváltozott ízlésnek ők leghűbb tolmácsolói, igazolói és harcosai.

Az idealismust, melyet eddig Magyarországon a Krug, Bouterweck és Schelling nyomán induló æsthetikusainknál és műbírálóinknál Kazinczytól Bajzaig feltaláltunk, náluk a romanticismusnak, majd a realismusnak gondolatvilága váltja fel. Az idejét múlt classicismustól való elfordulásnak, a szabályok és minták békóiból való felszabadulásnak kifejezői ők a mi elméleti irodalmunkban. A mint azonban a mi romanticismusunk, bár a külföldi eszmeáramlatok hatására támad, mégsem német vagy franczia utánzat, hanem egészében saját irodalmi életünk természetes fejlődésének eredménye, úgy ez az elmélet sem egyszerűen irodalmi forrásokból merített és kölcsönvett, hanem sok tekintetben feltűnően eredeti. Ebben a főérdem Böhm Dánielé, kinek merész és új felfogása termékenyítette meg Henszlmann elméjét.

Kettejük közül Henszlmann a következetesebb, egyszer kimondott elveihez szigorúbban ragaszkodó. Negyven év távolságából, bár tudása azóta mérhetetlenül gyarapodott, nagyjában még mindig úgy ítél, mint első, úttörő műphilosophiai értekezésében. Véleményében nem ingatta meg sem a bírálat, sem az egykori szövetséges társnak, Erdélyinek az idealismus felé való hajlása. A realismusnak [megkülönböztetve a természetutánzó naturalismustól, melyet írónk elvet] műelméleti irodalmunkban nincs nálánál határozottabb képviselője. Erdélyi hajlékonyabbnak, sőt egyben másban ingadozónak látszik. A népi és nemzeti felé kezdet óta vonzódó műbírálot Henszlmann példája az egyénítés szenvedélyes vallójává teszi; a hibás irodalmi fejlődés látása és Hegel az ideálhoz térítik. De voltaképen az ízlés minden változásai közt távol maradt a két irány szélsőségeitől. Soha nem volt híve a nyers, durva, a túlzásba vitt realismusnak, de nem lett olyan idealistává sem, kinél a világkép a tipikus ábrázolás elvontságaiba oszlott volna fel. Csakhogy korábban a művészeti fejlődés szükségleteihez képest, a mint ő ezeket látta, az egyénit, később az összefoglaló elvet emelte ki. És egész életén át hű maradt első szerelméhez, a magyar népköltészethez. Megható és jellemző, a mit utolsó óráiról Emödy Dániel emlékbeszédében olvasunk. Napi munkája után otthonába térve, gyermekeivel foglalkozott, fiának egy népdalt énekelt el s leányát egy tündérregére tanította. Egy óra múlva már nem élt. Így őrizte meg saját gyermekkorának benyomásait egy életen át s igyekezett ezeket a jövő nemzedék lelkébe átültetni, hogy fennmaradásukat biztosítsa.

Ez a két jelesünk a műelmélet s műbírálat terén, melyet egyéb gazdag és sokoldalú munkásságukból kiszakítva, vettünk figyelembe, értékes tevékenységet fejtett ki. Neveiket az aesthetikatörténet együtt emlegeti, munkásságuk egy új szakaszt nyit meg és tölt be az elmélet fejlődésében. Komoly törekvéseiknél s elért eredményeiknél fogva egyaránt méltók arra, hogy tanulmányozzuk őket s a százados évfordulón hálás tisztelettel adózzunk emléüknek.

JÁNOSI BÉLA.