

A KORSZAK SZAVA – HENSZLMANN IMRE A MŰVÉSZETI NEVELÉS GYAKORLATÁRÓL

Kapusi Angéla
Miskolci Egyetem

A hazai kultúra és a polgári nemzet kialakítására való törekvés a 19. század elején programszerűen jelentkezett, és ehhez kapcsolódóan szükségessé vált egy jól kiépített iskola-rendszer korszerű tananyaggal. Az a sajátos helyzet állt elő, amikor van nemzeti színjátszás, de nincs színház; van tudomány, de nincs akadémia; vannak nemzeti gyűjtemények, de nincs múzeum és könyvtár. A nemzeti kultúra intézményes bázisának hiánya magával hozta és megkívánta az új művelődési formák, eszközök, műhelyek, közösségek kialakulását. A tudományban és az oktatásban megindult a szakosodás, és megszületett a kultúrát közvetítő intézmények otthona: megalapították az Akadémiát, felépült a Nemzeti Múzeum, a Nemzeti Könyvtár, valamint különféle irodalmi és kulturális folyóiratok indultak (Bényei, 1998. 30. o.).

A reformkor programjai közé tartozott egy művészeti akadémia létrehozása és a hazai művészképzés kialakítása is, mely kezdeményezéshez csatlakozott *Henszlmann Imre*, az 1841-ben, a Pesti Hírlapban megjelent *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* (Henszlmann, 1841. 1–132. o.) című értekezésével. *Henszlmann* más elméleti munkáiban is – *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* (Henszlmann, 1846. 128–428. o.) és *A képzőművészetek fejlődése* (Henszlmann, 1990. 279–370. o.) – behatóan foglalkozott a művészeti nevelés intézményesítésének kérdéseivel, illetve a honi irodalmi és kulturális élet szerveződésével.

Tanulmányomban a *Párhuzam* értelmezésére teszek kísérletet olyan megközelítésben, hogy az miként illeszkedik korának művelődéstörténeti programjába és a művészeti nevelés intézményesülésének folyamatába. *Henszlmann* ez irányú tevékenységének vizsgálata számos új adalékot ígér a hazai művészeti élet professzionalizációjának történetéhez.

A művészeti nevelés állapota a reformkorban

Magyarországon a 19. század utolsó harmadáig megoldatlan maradt a hazai művészeti nevelés kérdése. Miközben Közép-Európában a bécsi Szépművészeti Akadémia mellett Milánóban, Velencében és Prágában működött művészeti akadémia, Magyarországon

sokáig csak a szándék volt eleven. A művészeti képzés megvalósításának igénye a nemzeti oktatás ügyén belül bontakozott ki, ami egy magyarországi rendi képzőművészeti akadémia megalapítását tűzte ki célul.

A 18. század közepétől kezdve sorra jelentek meg az intézet működésével és tantervével foglalkozó programok. *Daniel Gran* 1755-ben vázolta akadémiatervét: tanítási programjának alapja a rajz, és nemcsak művészeteket, hanem gyakorlati, mérnöki tudományokat is oktatott volna. 1802-ben *József nádor* terjesztette javaslatát a király elé, amelyben azt is leírta, hogy szerinte Magyarországon nincs elegendő anyagi és szellemi erő egy akadémia felállítására. A hazai művészet érdekében *Pázmándy Dénes* komáromi követ javaslatot tett egy nemzeti múzeum és egy szépművészeti akadémia felállítására, és programjában hármas célt fogalmazott meg: a szép érzékének szélesebb körű terjesztése, a művészetek irányítása és az elméleti-gyakorlati képzés kialakítása a művészetekben. Az 1832/36-os országgyűlésen *Mednyánszky Alajos* elsősorban az elemi és a gimnáziumi oktatás reformjával foglalkozott, de indítványozta az ipariskolák, pontosabban egy politechnikum létesítését. Az 1846-ban felállított Ipartanoda – *Mednyánszky* terveit követve – képzőművészeti, kereskedelmi, ipari, mezőgazdasági és természettudományi, építészeti képzést biztosított (*Szabó*, 1989. 133–137. o.).

A rajzoktatás szükségességét *Mária Terézia* a Ratio Educationisban körvonalazta, és erre épülve jöttek létre országszerte az iparos szakmát tanulók képzését szolgáló rajziskolák. Az első rendeletet 1783-ban *II. József* adta ki, amely előírta a vasárnapi rajziskolák felállítását, valamint a képzést kötelezővé tette az inasok számára. Így a 18. század második felében, a céhekben folyó gyakorlati képzés mellett Pozsonyban, majd Székesfehérváron és Kolozsváron bevezették az iparosok képzésében a rajzoktatást. A céhek (ács, lakatos, kőműves) mestereinek kötelessége volt inasaikat, segédeiket a vasárnapi rajziskolák ipari tanfolyamaira járatni (*Tóth*, 2006). Ez a rendelet tekinthető a rajzoktatás első tantervének: rögzítette a tantárgy oktatásának célját, tartalmát, az oktató ábrázolási módokat, alkalmazandó oktatási módszereket. Ennek értelmében azokban a városokban, ahol rajziskola működött, egyetlen céglegény sem válhatott mesterré, ha nem tudta igazolni, hogy legalább egy évig rajzoktatásban vett részt. A hazai művészeti szakoktatás kialakítása még sokáig akadályokba ütközött, és eleinte csak ezekben a vasárnapi rajziskolákban és a kollégiumok falain belül tudott működni. A rajziskolákban alkalmazott oktatási módszerekben kezdetben még nem választották külön az objektív és a szubjektív vizuális kifejezési formák tanítását. Nem voltak ábrázolási konvenciók, így az oktatásban mintarajzokat használtak, amikhez egységes mintarajzok kiadását szorgalmazták, ami csökkentette a vizuális közlés individuális jellegét.

A *II. József* által kiadott rendelet szabályozta a rajzoktatás tartalmát és az oktatási módszereket. A tananyagot négy részre osztotta: a rajzeszközök használata, a mértani rajz, a térbeli hatású ábrázolás és a szakmától függő tárgyak ábrázolása (*Tóth*, 2006). Fontosnak tartották a szabadkézi rajztechnika fejlesztését, amire alkalmasak a különböző geometriai formák (kúp, henger, kocka), majd az építészeti díszítő elemek másolása. A rendelet a tananyagot öt tanfolyamba rendezte, aminek középpontjában az ábrázoló geometria és az építészeti formák ábrázolása állt. A tanfolyamok végén a tanulóknak vizsgarajzot kellett készíteniük, aminek értékelését a rajztanítónak fel kellett terjesztenie a rajziskola főigazgatójának. A tanítók mintalapjait a bécsi Szépművészeti Akadémiához

kellert küldeni bírálásra. Ekkoriban a magyar rajztanárok főként még a német nyelvterületről származó módszereket alkalmazták saját oktatói munkájuk során (Tóth, 2006).

A 19. század közepére kialakult az egységes tantervi szabályozás, illetve a színvonalas és intézményes rajztanárképzésre való igény. A református kollégiumokban már rajztanárok által szervezett, rajztankönyvek alapján működő oktatás folyt, aminek következményeként jelentős előrelépés történt a művészeti oktatás kialakulásához vezető úton. Sárospatakon a rajztanítás bevezetésére 1796-ban Vay József kollégiumi főgondnoksága idején került sor, azonban az első tanév csak 1797 szeptemberében indult el (Baráth, 2005). Ez a képzés még nem bírt művésznevelő funkcióval, hanem praktikus ismeretek elsajátítását szolgálta. A kollégium első rajzoktatója Nyíry István volt, aki nagy gonddal vette kézbe a rajzoktatás sorsát és megtett mindent annak működéséért (erről részletesebben l. Ugrai, 2007, 2010; Baráth, 2005). Debrecenben a rajzoktatás bevezetése Sárvári Pál nevéhez köthető, aki először kezdeményezte, hogy a tantárgy bekerüljön a kollégium tantervébe. A református egyházkerület 1801-ben tehát elrendelte a rajz kötelező oktatását az építészettel együtt, ami hozzájárult az önálló debreceni rajziskola megnyitásához, ez azonban még csak az ipari tanulók rajztanítását jelentette (erről részletesebben l. Dunka, 2001; Tóth, 2006).

A magasabb szintű rajzképzés, pontosabban egy művészeti akadémia megnyitására is születtek kezdeményezések. Schauff Nepomuk János volt az egyik kiemelkedő személy, aki fellépett egy képzőművészeti akadémia létrehozásának érdekében 1804-ben, és aki úgy gondolta, hogy először magán rajziskolákat kell működtetni, ahonnan ki lehet emelni a leghatékosabbakat az akadémiára (Bényei, 1998. 251. o.). Schauff szerint a legfontosabb feladat a rajziskolák egységes irányításának kidolgozása, valamint az ország különböző pontjain múzeumok alapítása, hogy a nemzetnek a művészetek iránti érzelme kifejlődhessen és a tehetségek kibontakozhassanak. Schauff kezdeményezése után további kérvények és elképzelések születtek Hesz János és Ferenczy István tollából is, azonban mind sikertelenül. Ferenczy programszerűen akarta összekapcsolni a szobrászatot a nemzeti művelődéssel. Célja a nemzeti művészet megteremtése, aminek érdekében hangoztatta, hogy a magyar szobrok anyaga is nemzeti legyen, vagyis a magyarországi márvány használatát preferálta. Ferenczynek a nemzeti művészet és ahhoz egy magyar művészeti iskola megteremtéséről szőtt álmai nem valósultak meg, hiába várta a királyi választ, az nem érkezett meg.

Joó János 1831-ben levélben fordult Széchenyi Istvánhoz egy művésztársaság felállítása érdekében, és az elutasítást követően sem múlt el lelkesedése. 1841-ben oktatási programot adott ki *Nézetek a Magyar Nemzet Műveltségi és Technikai Kifejlése Tárgyában* címmel, amiben tervrajzokat és költségvetést is mellékelte (Szabó, 1989. 140. o.). 1846. október 3-án magánkezdeményezésre, Marastoni Jakab pénzből nyitotta meg kapuit az első magyarországi művészképző iskola, a Magyar Festészeti Akadémia, ami hosszú időn keresztül, küzdve a nehézségekkel, végül Marastoni halála után, 1860-ban szűnt meg. Az utolsó rendi országgyűléshez fordult beadvánnyal 1847-ben Ferdinand Georg Waldmüller bécsi akadémiai tanár. A tekintélyes festőművész magyarországi ismerőseinek ösztönzésére tett javaslatot azzal a céllal, hogy felhívja a rendek figyelmét a magyar tehetségekre. Őt fiatal magyar művészt emelt ki (Zichy Mihály, Szentmiklósi Hanély Antal, Petrich Sámuel, Haan Antal és Jakobey Károly), akiktől úgy vélte, na-

gyon tehetségesek, csak támogatásra lenne szükségük. A beadvány további sorsát nem ismerjük, hivatalos ügy az országgyűlésen nem lett belőle (Bényei, 1994. 255. o.).

Henszlmann Imre és Párhuzama

Ebben az átmeneti, a művészeti alapú rajzoktatást kevésbé preferáló korszakban meghatározó újdonságot jelentett *Henszlmann* munkássága és a *Párhuzam*. *Henszlmann* kezdetben orvosi tanulmányokat folytatott Pesten és Bécsben, majd végül Padovában szerzett orvos doktori oklevelet. Azonban ez a pálya nem bizonyult számára kielégítőnek és az 1840-es években művészettörténettel kezdett foglalkozni. A forradalom idején, 1849-ben emigrációba kényszerült Angliába és Franciaországba (Zádor és Genthon, 1966), ahol *Pulszky Ferenc*ccel együtt „kenyérkereső foglalkozásukká vált a művészettörténet, amellyel Magyarországon még dilettáns módjára, kedvtelésből foglalkoztak” (Marosi, 1963. 15. o.). Hazatérése után összegezte a korábbi és a külföldön szerzett ismereteit elméleti munkáiban. Sok éves külföldi tartózkodásának és ott végzett tudományos tevékenységének köszönhetően ő tette ismertté Magyarországon a német irodalom- és művészettörténeti irányokat, és meghonosította *Lessing*, *Goethe*, *Herder*, *Hegel* és *A. W. Schlegel* esztétikáját (Széles, 1992. 22. o.). Ez azért fontos, mert széles körű olvasottsága és látásmódja által európai kontextusban látta a hazai irodalom, művészet és kultúra helyzetét, és erről az alapról kezdeményezte a nemzeti irodalom és művészet létrehozását.

Henszlmann ízlésének és felfogásának előzménye az eperjesi kollégiumban megismert barát, a majdani tudós, műgyűjtő *Pulszky Ferenc* (életútjáról l. *Csorba*, 1997; műgyűjtő tevékenységéről l. *Szilágyi*, 1997) és a bécsi tanulmányok alatt megismert, esztétikai, képzőművészeti és régészeti műveltségéről híres *Daniel Joseph Böhm* volt (művészeti tevékenységéről, valamint *Pulszky*, *Fejérváy*, *Henszlmann* és *Böhm* kapcsolatáról l. *Szentesi*, 1997). Ezenkívül *Böhm* irányította *Henszlmann* figyelmét minden olyan műtárgyra, ami művészi értékkel bírt vagy a művészet általános fejlődését akármilyen tekintetben képes volt föltárni. *Böhm* *Henszlmann* bevonásával nyilvános művészettörténeti előadások tartását tervezte Bécsben, illetve közösen készültek könyvet is írni a művészet egyetemes történetéről. Ebben a tervben – ami nem valósult meg – *Henszlmann*ra esett például az egyiptomi művészet és az európai festészet, *Böhm* dolgozta volna ki a görög művészet és szobrászat történetét (Szentesi, 2013. 10. o.). *Henszlmann* jelentősége az is, hogy kritikai gondolkodása erősen szemben állt az elődök eszményítés esztétikájával, és ez megelőlegezte a *Bajzával* folytatott polémiáját (a vita állomásairól és téziseiről részletebben l. *Korompay*, 1998. 112–142; *Széles*, 1992. 46–63. o.). Szembefordult a *Winckelmann* és *Lessing* nevéhez fűződő klasszicista hagyománnyal, ami szerint a jelenről szóló diskurzusnak az antik remekművek által kialakult kánon az alapja (Korompay, 1998. 98. o.).

A művészeti nevelés Henszlmann-féle koncepciója

Az 1840-es években két olyan dolgozatot írt *Henszlmann*, amikben megfogalmazta művészetelméletét és esztétikai nézeteit a „nemzeti jellemzet” nevében. 1841-ben, 28 évesen lett a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja, és ekkor jelentette meg a magyarországi „művészeti fejlődés” eszméjét és alapelveit taglaló könyvét, a *Párhuzamot* (a továbbiakban az erre való hivatkozás a szerző neve nélkül történik), amiben a *Böhmtől* tanult elvi alapokat, érlelődő ambícióit írta le. Ezt követően, 1846-ban *A hellen tragoediában* egy már kiforrottabb esztétikai normát, fogalomrendszert és nemzeti programot fogalmazott meg, de még mindkettőben nagyon erősen érezhető *Böhm* hatása.

A *Párhuzamot* a pozsonyi országgyűlések hazafias felpezsdülése ihlette. *Henszlmann* kilenc fejezetben foglalja össze mondanivalóját, melyből hét a jelenkori művészképzés, rajzolóművészeti gyakorlat, közlés elhibázottságát taglalja. Az egész munkát egy Előszó és egy Befejezés fogja közre. Az értekezés tárgyát a művészet korabeli helyzete képezi, amit művészettörténeti példákkal, párhuzamokkal, majd saját meghatározott esztétikai nézeteivel színesít. Bírálja az akadémiai kánonokat, az idealizálást, és az akadémiai nevelés eltorzultságáról ír, mert szerinte nem meghatározott zsinórmérték szerint kellene tanítani. Azzal a nézettel száll szembe, miszerint a művészet feladata a természet meg-nemesítése, és amely az antik remekműveket tekinti a követendő mintának. Továbbá a *Winckelmann* és *Lessing* nevéhez fűződő klasszicista hagyományok ellen fordul, és a művészet feladatát a tapasztalásban, megismerésben és az egyéni alkotómunkában határozza meg (1841. 2. o.). Fontosnak tartja a természet megfigyelését, azonban szerinte a művészet feladata nem a természet szolgálai utánpótlása, hanem valami újat teremteni (1841. 3. o.), kerülve a meg-nemesítést, megszépítést, idealizálást. Tehát szembefordul az időtlen szépség eszményével, sőt a szépség fogalmát örökké változóknak és meghatározhatatlannak tekinti, így kiiktatja saját terminológiájából. „A’ mondottakból úgy hiszem elég világos, hogy napjainkig sem a’ művészeknek, [...] sem a practicusoknak vala tiszta fogalmuk a szépről; [...] szoktassuk el magunkat olly szavakról, miket világosan nem érthetünk, és térjünk vissza amazokhoz, miknek tiszta fogalma ha napról napra kimíveltetik egy nemzeti művészetben is dicsőn testesülve bőven gyümölcsözendik” (1841. 127–128. o.).

Az Előszóban megfogalmazza dolgozata célját, saját elveit, ami a konklúzió megértéséhez szükséges. Célja nem egy rendszerezett tudományos összegzés, „hanem inkább olly igazságok előadása, mellyek mind minden korok és nemzetek művészenek, mind a’ művészetek jelen állásának szorgalmas és folytonos szemléléséből önként folynak” (1841. V. o.). Célja nem egy művészetelméleti munka közlése, hanem a művészi élet hazai kifejlesztésének, annak gyakorlati feladatainak áttekintése. *Henszlmann* szerint a művészet történetét vizsgálva törvényszerűen működő, folyamatos változások azonosíthatók, melyeknek két fő mozgatórugója: a nemzetiség és a vallás. A kettő közül a nemzetiség az elsőrendű, ami még a vallást is módosíthatja. Ezen kívül fontos a nemzetiség és a haza kapcsolata, ugyanis a művészeknek a hazájukra kell összpontosítaniuk, feladatuk művészetükkel nemzeti eszméket közvetíteni. *Henszlmann* (1841. VII. o.) szerint „[m]i magyarok most a’ haladás korát éljük,” és ezt a változást nem lehet a továbbiakban csupán politikai eszközökkel irányítani, hanem a művészet is kell hozzá. Ettől kezdve tehát

a művészetnek társadalmi-politikai szerepe is van, és ehhez kell a művészeti nevelést igazítani.

Ez a *Henszlmann*-féle célkitűzés felveti a saját és az idegen viszonyát és kérdését, miszerint hogyan valósítsuk meg saját nemzeti művészetünk alapjait, intézményrendszerét és képzésének metódusát a külföldön látott minták alapján. Erre a kérdésre adja meg dolgozatával a választ és a maga megoldását, miszerint úgy kell utánoznunk az idegen országok által közvetített művészetet, hogy közben megtartjuk saját hagyományunkat, „vagyis még inkább a’ hasznos idegent saját vérünkkel változtatni” (1841. VII. o.). Célja programot és feladatot adni kora alkotóinak és a művészképzés intézményi kialakulásának: „[h]a tehát mi is a’ művészetekben nagyokká válni akarunk, szükséges leendő, hogy először is valódi magyarokká válni tanuljunk;” (1841. VII. o.) és a művészet fő célja legyen, a „sajátos jellem” (1841. VIII. o.) kialakítása.

Az első fejezet tárgyalja az egész értekezés elméleti alapvetését, a második fejezettől olvasható mindennek gyakorlati megvalósítása. Először meghatározza a rajzművészetek feladatát, amit a szép fogalmának értelmezésével kezd, és felhasználja, majd összegzi a külföldi esztéták – *Winckelmann, Lessing, Waagen, Rumohr, Hirt* – szépről alkotott teóriáit. Erre azért van szükség, hogy bizonyítsa a szép definiálhatatlanságát, állandóan változó voltát, és végül ki tudja zárni azt a nézetet, miszerint a művészet feladata a szép ábrázolása. A részletesen kidolgozott értelmezések után jut el tételmondatának rögzítéséig: „minden művészetek valódi feladata: az elevennek, a’ jellemesnek, és a’ célirányosnak anyagához alkalmazott előadása” (1841. 5. o.), így tehát a művészeknek arra kell törekedniük, hogy alkotásuk megfeleljen az eleven, a jellemzetes és a célirányos kritériumának. Ebben az elméleti részben részletesen definiálja a három fogalmat, mert szerinte ez az a szempontrendszer, amire a művészeti nevelést alapozni kell, és amely szerint a művészeket tanítani szükséges Magyarországon.

A jellemzetes

Henszlmann művészetelméletében központi helyen áll a jellemzetes fogalma, ami pályája elején elsőként a *Párhuzamban* jelenik meg a legkidolgozottabban, majd élete végén még visszatér *A képzőművészetek fejlődésében* is (*Henszlmann*, 1990. 120–132. o.). A tárgyalt fogalom a *Párhuzam* első fejezetében található (1841. 8–17. o.), a műalkotás belső lényegére, kisugárzására utal. A jellemzetes értelmezését tovább finomítja és megállapítja, hogy három részből épül fel: tárgyilagos, alanyi és nemzeti jellemzet.

A tárgyilagos jellemzet *Henszlmann* terminológiájában az ábrázolásmódot jelenti. A különböző művészeti ágak eltérően tudják előadni témájukat, és ez az ábrázolásmód, a tárgyilagos jellemzet, ami függ az adott művészeti ágtól és műfajtól, amiben az alkotás létrejön. Ez tulajdonképpen az összhangot is jelenti az előadásmód és a művészeti ág, műfaj és téma között, amit így fogalmaz meg: „[d]e épen ezen személyesség nem más, mint a’ tárgyilagos jellemzet, minden az egyedhez tartozó tulajdonságoknak ’s erőknek életműi összekapcsolása és működése” (1841. 8. o.). Mindezt úgy magyarázza, hogy ábrázolásmód tekintetében elkülöníti a költészet és a zene párosát a képzőművészetektől. A költészet és a zene temporális művészet, mert „haladó mozgáson alapulnak” (1841. 9. o.), így előadásuk tárgya az a folyamat, ahogyan a műalkotás létrejön. Ezzel szemben

a képzőművészetek térbeliségben léteznek, csak a végeredményt tudják megjeleníteni, az alkotói munkát nem, így lényeges feladatuk „az egyes részeknek szükséges és elkerülhetetlen összekapcsolása, mellyből az egésznek öszhangzata szokott eredni” (1841. 9. o.).

Henszlmann a tárgyilagos jellemzetet objektívnek tekinti, és ehhez társul második aspektusként az alanyi jellemzet, ami szubjektív. Ez az eredetiség normáját, vagyis az egyéni sajátos művészi stílust jelenti, aminek minden egyes műalkotásban kötelezően meg kell jelennie. „Ebből az következik, hogy, ha valami mester másolásra adja magát, csak akkor fog mesterként kitünni, ha a' másolatba tulajdon sajátját képes iktatni” (1841. 10. o.). Ez az az összetevő, ami sok műalkotás közül is felismerhetővé teszi a művet és kiemeli a többi alkotás közül. *Henszlmann* szerint így vált kiváló művésszé *Rajmondi Marc Antonio* is, aki *Dürer* fametszeteit másolva saját stílusát alakította ki rézmetszeteiben, tehát másolta ugyan a nagy mester műveit, de mindig saját, eleven művekkel állt elő.

Az első két komponenshez kapcsolódik harmadikként a nemzeti jellemzet, ennek kifejtése a legbővebb a három közül. Ez egészíti ki a két megelőzőt és teszi teljessé a jellemeztes normájának értelmezését. E fogalomrész lényege: a speciális nemzeti vonások megjelenése a műalkotásokon. *Henszlmann* szerint előadásra csak a hazai tárgyak alkalmasak, mert „nemzeti munkáinkat sokkal könnyebben fölfoghatjuk, mint az idegenekét, mellyek a' mieinktől különböző nézetekből és körülményekből eredtek” (1841. 45. o.). Ebben a részben értekezik a saját és az idegen problémájáról is: azt állítja, hogy amennyiben egy nemzet művészetének alapját egy másik nemzettől veszi át, akkor azt sajátjává kell tennie. Így tettek a görögök is, akik az egyiptomiaktól kölcsönözték Amun isten karakterét, görögre fordították, lett belőle Jupiter, a főisten. Hasonlóképpen tettek a rómaiak, a németek és *Shakespeare* is, aki például a római embereket tette angolokká drámáiban. Továbbá, ahogyan különbözőek maguk az emberek, úgy különbözőek a nemzetek is, és a régi nagy mesterek mindig a saját nemzetüket és jellemzetüket építették a műveikbe.

A jellemzetes fogalmának első két komponense a harmadikban konkretizálódik, s *Henszlmann* szerint ez határozza meg a művészetek feladatát: „a' művészet pedig csak akkor érdemli nevét, ha characteristicus viszonyban áll mind a' szerzővel, mind annak nemzetével, mind pedig a' képzett tárgygyal.” (1841. 17. o.) Fontos továbbá a kollektív önismeretre törekvés, mely feltétele és célja a „magyar nemzeti styl” megteremtésének (1841. 75. o.), de nem zárja ki a külföld iránti érdeklődést. *Henszlmann* tehát a saját művészetünk kialakításának feladatát és a külföldi tájékozódást úgy határozza meg, hogy „az idegen is csak önsajátságát fejlessze ki a művészen” (1841. 14. o.). Ehhez az elméleti fejtegetéshez tartozik még a hazai és egyetemes művészet viszonyának meghatározása is. A kozmopoliták gondolkodásmódját elutasítja: „mikint lehetne a' mostani német művészetet a' francziával összeházasítani” (1841. 13. o.). A kozmopoliták szerint a saját nemzeti művészetben az egyetemeset kell ábrázolni úgy, hogy azt mindenki értse, ezzel közvetítve az örök emberi értékeket. *Henszlmann* ezt a törekvést a művészetre nézve károsnak tartja, mert szerinte két nemzet művészete összevonásának eredményeként már nem lehet elkülöníteni őket egymástól. *Henszlmann* megoldása és újítása abban rejlik, hogy megfordítja ezt a gondolkodásmódot, és szerinte a különböző nemzetek saját, nemzeti művészetének összességéből épül fel az egyetemes művészet.

A művészeti eleven és a célirányos

A művészeti eleven terminusát *Henszlmann* nem tárgyalja olyan részletesen, mint a jellemzetes normáját, azonban fontos szerepe van művészetelméletében. A művészeknek ugyanis törekedniük kell arra, hogy alkotásukban megjelenjen az eleven, amit csak egy módon érhetnek el: „maga az életnek útja, a természetnek szorgalmas szeretettelgi megtekintése, és annak értéssel járó fölfogása. A természet véghetlen gazdag, véghetlen különféle, csak ő valóban eleven;” (1841. 21. o.). Tehát az eleven a természet és a mesterkélt ellentétpárjának rendszerében értelmezhető, illetve az első szinonimájaként tekinthető. Ezt a követelményt úgy magyarázza meg, hogy leírja azokat a hibákat – színpadiasság, idealizálás, akadémiai kánonok, utánzás –, amiktől óvakodniuk kell a művészeknek.

A színpadiasság elsősorban a képzőművészetekre vonatkozik, de érvényes a színházi előadásokra is: „eltávozván a természet szemlélésétől és használatától, mesterkéltté és módorosítottakká lettek;” (1841. 17. o.). Ennek az az eredménye, hogy közönséges, mindennapi alkotások születnek mind a képzőművészetekben, mind a színjátszásban. A művészeknek óvakodniuk kell művészetükben az idealizálástól is. *Henszlmann* szerint a természet pontos megfigyeléséből és utánzásából eredjen a szépség, nem az idealizálásból, mert csak a természet képes a valóságot megmutatni. Ezenkívül szükséges kerülni az akadémikusok által felállított szabályokat, ugyanis a legnagyobb művészek soha sem követtek művészetükben semmilyen kánont, kivéve azokat, amelyek a természet által lettek felállítva (1841. 19. o.). A művészeknek nem szabad és nem is lehet utánozniuk más alkotók stílusát és művészetét, mivel az mindenképpen egyedi: „idegen mester stíljét magunknak tulajdonítani nem is lehet; mert éppen ezen stíljé egész lényének, gondolkodásának és szinte alanyi nézetmódjának [...] végeredménye” (1841. 20. o.). A képzőművészet feladata eleven műalkotások készítése úgy, hogy hosszas megfigyelés után a természetet ábrázolja, de mivel valódi, eleven mozgást nem képes előadni, „de csak ugyan előadhatja azt látszólag” (1841. 21. o.).

A harmadik fontos elv, a célirányos, a képzőművészeti alkotás funkciójának való megfelelést jelenti. Ez kétféle módon valósulhat meg „vagy kizárólag a térben, vagy az előadástól megkivánt eszközökre nézve” (1841. 27. o.). A célirányos térbeli megvalósulását tovább bontja, ami „vagy a compositionnak [...] csoportosításában (Gruppierung) vagy építészeti és tectonicai arányokban jelenik meg.” (1841. 27. o.) Ebben a részben tárgyalja a symetria és a helyes compositio kérdését. A symetriától a korlátozott „száraz geometricus idomok” miatt óva inti a művészetet, ellenben a compositiót a művészet fontos elemének tekinti, mert a részek helyes csoportosítását és összhangzatát jelenti.

Azonban nem elegendő egy műalkotásban eleget tenni a jellemzetes, az eleven és a célirányos követelményének, fontos az anyag ismerete, amiből a műretek elkészül. „A művész abban meg nem nyugodhatik, hogy tárgyát minden részről megismerte, hogy azt elevenen, jellemzetesen és célirányosan fölfogta;” ezen kívül „anyagához alkalmazott előadás kívántatik” (1841. 30–31. o.). Eszerint a művésznak fontos dolga még az anyagok és eszközök megismerése, és azoknak helyes, a műalkotáshoz rendelt használata. Ha például a művészet tárgya valamely fenséges, örökké érvényes eszmét közvetít, akkor azt hozzá méltó anyagból, szobrászok esetében márványból kell készíteni, mely értékes és tiszta, valamint időtálló anyag. Azonban ahhoz, hogy példánknál maradván, a márványt

céljának megfelelően tudják a művészek használni, elengedhetetlen az eszközök ismerete. Ezért írja azt *Henszlmann*, hogy „szükséges lesz, a’ művésznak először is eszközeinek megismerésére, és azok technikai kezelésének sajátjává tételére” (1841. 31. o.). Sőt olyannyira kell a művésznak ismernie az eszközöket, hogy „azokat már képzelőtehetségben még használatuk előtt anyagával egyezésbe hozhassa” (1841. 32. o.).

Henszlmann az Első fejezetben leírja azokat az elméleti alapokat, amelyekre építve az egész művét a későbbiekben, a gyakorlatban fogja kifejteni. Elméletének lényege, hogy egy művésznak tudnia kell a jellemzetes, az eleven és a célirányos elvnek megfelelően alkotni, és ha mindez megvalósul, szükséges még a helyes anyag- és eszközhasználat is. Erre a legtökéletesebb példa a művészet történetében Pheidias Jupiter szobra: „[a]z eredeti műven a legnagyobb elevenség mellett még a’ leghatározottabb jellemzet is találtatott; hogy e’ szoborban a’ fenségesnek, a’ nagyszerűnek eszméi szintugy ki voltak fejezve, mint a’ költészet és közhit Jupitert az istenek és az emberek atyjának tekinté; de ha ezen eszmék jellemzetileg ki valának fejezve [...], lehetetlen, hogy e’ szobor egyszerűm ind célirányos és a’ vallásos szerződések kellékeinek egészen megfelelő ne lett volna” (1841. 7. o.). Ez tehát a művészet és a művészek feladata, és ez az, amit a művészeknek meg kell tanítani. *Henszlmann* a *Párhuzamban* megfogalmazza azt a szempontrendszert, valamint a gyakorlatot, amely szerint ki kell alakítani a magyarországi művészképzést. Azonban a legfőbb célkitűzése egy hazai, saját nemzeti művészet kialakítása nem a külföldiek másolása, utánzása által, hanem önmagunk megismerésének eredményeként és annak kifejezéseként. Ehhez pedig szükséges egy művészeti akadémia létrehozása, a hazai művészképzés reformálása.

Gyakorlati megfontolások

Az elméleti alapok tisztázása után következik a gyakorlati módszerek alkalmazásának javaslata, amit *Henszlmann* a régi német kézművesek és céhes ipar példájával és az akadémikusok kritikájával illusztrál. Gondolatmenetének és érvelésének kifejtését a Második fejezetben rögzített tézissel kezdi: „korunkban az ugy nevezett mivel község a művészeti itélettel nem bir” (1841. 41. o.). Ennek alapvető oka a természet rossz szisztéma szerinti megfigyelése, valamint a műalkotások témájának idegensége. Szerinte vissza kell térni az egyetlen egyszerű és nemzeti irányhoz, és akkor a közönség is érteni fogja a művészetet, melynek következtében könnyebb lesz népszerűsíteni is azt (1841. 47–48. o.). Ennek alapja a művészeti nevelés gyakorlatának kialakítása, reformálása.

A Harmadik fejezetben a német céhes ipar működését mutatja be: mesterek és tanoncok viszonyát, a tanulók művészi-tanulói folyamatát, hogyan lesznek tanulók, legények, majd mesterek. A német kézművesség tanulói kezdetben csak a legkönnyebb munkát végzik el, amivel a legkevesebbet árthatnak. Ez azért jó, mert pontosan azokat a gyakorlatokat sajátítják el, amelyek a legfontosabbak, és a felhasznált anyagokat és eszközöket is minden oldalról megismerhetik (1841. 49. o.). *Henszlmann*, igazolva állításait, levezeti külön-külön az egyes művészeti ágak régi, tanulói folyamatát. Régen a tanulók nem vonalak, minták másolásával és különböző szabályok, kánonok alkalmazásának elsajátításával váltak művészekké, mint ahogyan az akadémikusok teszik, tehát nem utánoztak: „[A’] tanuló régen te mestere által közvetlenül a’ természet megvizsgálására és munkái-

ban használásra figyelmeztettet” (1841. 52. o.). Szerinte ehhez a nevelői rendszerhez hasonlóan kellene kialakítani a hazai művészeti oktatást. Nézeteit úgy fejt ki, hogy az akadémikus művészeti képzés részletes leírása közben folyamatosan hozzáfűzi saját álláspontját, kritikáját és javaslatait.

A Negyedik fejezetben a művészeti akadémiákról ír, stílusa nem egyszer meglehetősen cinikus. Az akadémiai képzés az akadémiai szabályok megtanulásával kezdődik, amikor a tanulók még csak a vonalak húzását és növényi részek, erek másolását gyakorolják. Ez azért káros, mert már a kezdetekben leszoktatják a tanulókat arról, hogy a rendszert egységében és globálisan lássák, csupán a részletekben tudnak majd gondolkodni. Ebben az első szakaszban van a kánonok rögzítésének folyamata is, ami károkat okoz a művészetben, ugyanis „[a] szabály, a’ kánon csak tunya képzelőtehetség segelmére kigondoltatva, a’ kezdőt a’ természettől minden művészet leggazdagabb kútfejétől elvonja” (1841. 55. o.). Ezen kívül azzal, hogy az akadémiai kánonokra nevelik a korai szakaszban a tanulókat, gátolják kezűgyességük rendes fejlődését, ami összefüggésben van a fantázia kialakulásával, ami a későbbiekben korlátozódik.

A második lépés az akadémiai tanfolyamokon az antik szobrok másolásának a gyakorlata. Általános szokás, hogy a tanulók antik mellszobrokat és portrékat másolnak pályájuk kezdetén, hogy megtanulják a helyes arányokat. Ez *Henszlmann* szerint szintén ártó és értelmetlen is, mivel a kezdő művészek az antik műveket nem értik, nem is érthetik, és így nem tudják helyesen másolni és megjeleníteni őket. Hiszen nagyon jártasnak kell lenni az antikvitásban ahhoz, hogy a régi istenek jellemét, kisugárzását, valódi lényét megérthessük és ábrázolni tudjuk. *Henszlmann* szerint a témában még járatlan művésztanuló csak a vonalak szabályos használatát tudja megjeleníteni, a valóságot nem (1841. 56. o.).

Az akadémikusok tanfolyamai szerint, amikor a tanonc megszerezte a kellő jártasságot a szabályok és a kánonok alkalmazásában, akkor jöhet el a következő lépés, a természet másolása a megtanult szabályok alkalmazásával. Ebben a szakaszban kerül sor a modellek rajzolására. *Henszlmann* a modellek másolását sem tartja hasznosnak, sőt meglehetősen cinikus ezzel a gyakorlattal szemben, mert szerinte a modellek nem értenek ahhoz, hogyan kell helyesen és szépen állni, modellként viselkedni: „[m]iféle fogalma is van egy köz granatosnak Apollo vagy Laokon állásáról; hogy is tudná ő amazok indulatait arczában vagy testiben kifejezni?” (1841. 58. o.). Mindezen kívül a modellek egy idő után elfáradnak és akkor már nem képesek az élő természetet és testet képviselni, ami közvetlen hatással van a rajzolásra.

Ezen – *Henszlmann* szerint téves – alapokat elsajátítva jut el a tanuló a kompozícióalkotás tanáig. Ezt az akadémikusok történelmi képek komponálásával valósítják meg. A kompozíció tanának elvét is hibásnak tartja, hiszen szerinte ez az a tudás, amit nem lehet megtanítani. Ha mégis szabályokhoz kötjük a kompozícióalkotást, azzal a fantáziát öljük ki a műalkotásból: „a’ compositiora oktatni valakit tiszta lehetlenség, mert a’ mű csak szellem ihletéből eredhet, a’ mű már sokkal az előtt, mielőtt a’ művész azt szóba vagy alakokba foglalhatná képzelőtehetségében el van készülve” (1841. 60. o.).

Az utolsó szempont, amit *Henszlmann* bírál, az anatómia tanítása, ugyanis szerinte erre semmi szükség, hiszen a halott testek és izmok ábrázolása nincs összefüggésben az eleven élő testtel és izomzattal. „Tudva van mindenki előtt ki valaha bonczolt, hogy az

izmok egészen más idomokat vesznek föl, ha magok magoktól, azaz belső élet erejökben mozdulnak” (1841. 61. o.). Így tehát nincs szükség az anatómiára, mert „csak elevenen lehet életet tanulni” (1841. 62. o.).

Részletesen leírja az akadémiai oktatás metódusát és rendszerét, és minden egyes szakasznál hozzáfűzi saját véleményét, ami legtöbbször ellentmond az akadémiai művészképzésnek. Megállapítja, hogy az akadémiai nevelés nincs jó hatással a kezdő művészekre, „hogy azokban sem művészeti gyakorlat sem pedig szellemi műveltség nem igen képes kifejlődni” (1841. 64. o.).

A következő fejezetben a műegyeseletről értekezik, ami szorosan összefügg a hazai művészeti élet kialakulásával. A műegyesületnek két célja van: a közönség esztétikai ízlését kifejleszteni és a művészek karrierjét elősegíteni. Ennek érdekében műkiállításokat kell szervezni, melyek szempontjait újra kell gondolni – ezekre tesz javaslatot írásában. A műkiállítások szerinte károsak és hasztalanok, mert a közönség nem érti azt, amit lát, és hosszú sétát kell megtennie a múzeumban, miközben elfárad, így az egész kiállítás célját és értelmét veszíti. Saját tapasztalatait összegezve sorra veszi a legnagyobb múzeumokat, és leírja azok hibáit azzal a céllal, hogy rögzítse a kiállítások rendezésének helyes módját. Ellenpéldaként hozza fel a párizsi Louvre-t és a drezdai királyi képtárat, melyeket rendezetlennek tart, mert „[a] németalföldi genre-kép mellett régi olasz vagy német madonnát vagy szent családot láthatni, hogy vallásos előadásról az ember tájképre vagy állatdarabra pillant [...]. Miből a' néző legnagyobb zavarodásba jő” (1841. 68. o.). Ezzel szemben, „a' müncheni Pinacothecában, a' berlini Museumban vagy a' bécsi Belvedereben [...] az iskolák folyton szemmel tartják; mi egy időben vagy egy művészeti irányból keletkezett, az együtt terjesztetik a' néző elébe” (1841. 68. o.).

Így tehát *Henszlmann* szerint a képtárak elrendezési elve kritikai kell, hogy legyen, elkülönítve egymástól a különböző iskolákat, mert az segítheti a nézőt a megértésben. A kiállítások elrendezésének elve a hazai művészek támogatását és a közönség műízlésének kialakítását kell, hogy szolgálja. Elrendezésének módját azért szükséges rögzíteni, mert a kiállítások szervezése hozzájárul a nemzeti művészet kialakításához és a hazai művészet közzétételéhez, népszerűsítéséhez. Így tehát a műegyesületek tevékenysége szorosan összefügg a hazai művészet és nemzeti stílus kialakulásával.

A továbbiakban ír az utánzás káráról, valamint ennek lehetetlenségéről. Kora művészeinek általános gyakorlata ugyanis az utazás, más nemzetek művészetének megismerése és másolása. Az akadémiai nevelés elve az, hogy a fiatal művészeknek hasznos lehet, ha sok más nemzet művészetét és elismert művészek alkotásait látják és megismerik. *Henszlmann* szerint ez is hasztalan elgondolás, mert az ifjú művészek hiába látnak sok műalkotást „még mindig academiái szemüvegen nézi[k]” azt (1841. 96. o.), mely nem segíti az előrelépést és a fejlődést. „Így tehát bizonyos, hogy a' kezdő mind megelőző tanulmányai, mind olasz és francia művészet mostani iránya következtében, ez országokban utazásával gyakorlatának inkább árt, semhogy azt elősegítené” (1841. 105. o.). A külföldre utazás gyakorlata tehát inkább káros, mert az ifjú művészeknek először a saját hazájukat kell megismerniük, és ez által kell saját művészetüket kialakítaniuk. Így tettek a régi mesterek is – például *Albrecht Dürer*, *Rubens* és *Van Dyck* –, akik gyakorlatukat szülőhazájukban kezdték, először ott fejlesztették ki alkotói magatartásukat, ezt követően kezdek utazni, más nemzetek művészetét megismerni, a tapasztaltakat saját stílusuk

fejlesztéséhez felhasználni. *Henszlmann* hozzáteszi, hogy hasznos lehet az utazás, de csak abban az esetben, ha a kezdő művész megismerte saját hazáját és a külföldi utazásokat saját hasznára fordítja. „Így tehát valamely nemzet valósi művészettel kíván bírni, fiait csak akkor küldje el más nemzetek gyakorlatait megtanulni, mikor ezek hazájukat már ismervén annál könnyebben alkalmazhatják annak viszonyaira az idegent; mert különben művek helyett csak holt majmolásokat nyerend, mellyeknek a’ nemzeti életre semmi hatásuk nem leend” (1841. 106. o.).

A *Párhuzam* tehát két részből épül fel: egy elméletismereti egység és egy hosszabb, gyakorlati ismereteket, javaslatokat közlő blokk. Az első fejezetbeli elméleti részben *Henszlmann* meghatározza a művészet feladatát, és azt a szempontrendszert, ami szerint a hazai művészeknek alkotniuk kell, és amire a művészképzést alapozni szükséges. A rendszert alkotó jellemző, eleven és célirányos fogalma *Henszlmann* esztétikájának is az alapja és követelménye a művészek munkáját illetően. Ehhez kapcsolódik az értekezés hosszabb, az eredeti célkitűzést megvalósító része, melyben a művészképzés gyakorlatához ad útmutatást és programot. Mindezt szisztematikusan úgy teszi, hogy a maga korának akadémiai művészképzési módszerét mutatja be, és részenként fűzi hozzá megfigyeléseit, kritikáit és javaslatait. Megállapítja, hogy az akadémiai képzés legnagyobb hibája, hogy már ifjú, kezdő korban a másolásra és az utánzásra neveli a fiatal művészeket, ezzel gátolva fantáziájuk kialakulását. Ezzel áll összefüggésben a külföldre való utazás gyakorlata is, ami szerinte azért káros, mert csak az idegen mintákat rögzíti a művészekben, holott először saját hazájukat kell megismerniük, és az itthon átéltek alapján kell művészi stílusukat kialakítaniuk. Egy önálló, nemzeti művészet kialakítására hívja fel kora társadalmának figyelmét, aminek alapja a hazai művészképzés megteremtése a felvázolt új elvek szellemében, új alapokra helyezve.

A koncepció értékelése

Henszlmann tevékenysége tökéletesen beleillik korának nemzetépítő programjába: ezt mutatja a *Bajzával* folytatott tragikumvita és egész irodalom- és művészetkritikai munkássága. Hiszen a márciusi forradalmat követően a Habsburg Monarchia politikai rendszere átalakult, kezdetét vette egy polgári átalakulás irányába ható folyamat. Ekkortájt több különböző politikai koncepció és irányzat lépett fel. A politikai elit a dualizmusban, azaz a két egyenjogú állam szövetségében látta a lehetséges megoldást (*Romsics*, 2010. 652–653. o.). Ennek következménye volt az 1867-es kiegyezés, melynek eredményességéről igen sok vita folyt a történetírás folyamán. Az 1848-as események és annak következménye, a kiegyezés nagy változások sorozatát indította el Magyarország életében, melynek következtében, a társadalom polgárosodása és a gazdaság növekedése mellett, a legnagyobb fejlődésen a kultúra és a kulturális intézmények mentek keresztül. Ekkor lépett fel az igény a modern polgári kultúra részéről az oktatási intézmények, kutatóintézetek, irodalmi és művészeti társulatok hálózatának kiépítésére. A 19. század második felében fontossá vált tudományos szakfolyóiratok, irodalmi és közművelődési lapok kiadása, emlékünnepek szervezése, pályázatok kiírása és képzőművészeti gyűjtemények

létrehozása (*Szilágyi*, 1988. 30–43. o.). Ebben a közegben alkotott *Henszlmann*, és fogalmazta meg határozott művészeti nézeteit és elképzelését egy új, egyszerre nemzeti és európai kultúra kialakításáról, illetve csatlakozott ahhoz az értelmiségi csoporthoz, akik a magyarországi művészeti élet szervezésében töltötték be fontos szerepet. *Henszlmann* két korai műve, a *Párhuzam* és *A hellen tragoedia*, ezt a művelődésbeli és kultúraközvetítő törekvést hivatott hirdetni, előbbi a képzőművészeti képzés és művészeti élet kialakítása szempontjából, utóbbi a nemzeti irodalom és színház megteremtését hangsúlyozza.

Tevékenysége nem maradt nyomtalanul. A *Párhuzamban* kifejtett művészeti akadémia létrehozását célzó program megjelenését követően nem hozott eredményt. Ezt mutatja, hogy a korszakban sokáig nem nyitotta meg kapuit egy művészeti akadémia, és a rajzoktatás továbbra is a vasárnapi rajziskolákban folyt (erről részletesebben l. pl. *Horváth*, 1988; *Szabó*, 1989; *Mészáros, Németh és Pukánszky*, 2005). Azonban az értekezésben megfogalmazott elméleti alapok, elvek és a normarendszer annál nagyobb hatást gyakorolt a honi irodalmi-művészeti kritikai életben.

Az 1840-es években *Henszlmann*, *Erdélyi János* és *Pulszky Ferenc* elindították a Szépirodalmi Szemle című folyóiratot azzal a céllal, hogy állandó figyelemmel kísérjék a hazai irodalom esztétikai, műtörténeti, költői munkásságát, és a megjelent művekről bírálatokban vagy összefoglaló áttekintésekben rendszeresen beszámoljanak. A folyóirat irányítói, *Erdélyi* és *Henszlmann* véleményezték, elfogadták vagy elutasították a benyújtott írásokat (*Császár*, 1925. 331–333. o.). Kritikájuk esztétikai alapelve az a normarendszer volt, amit *Henszlmann* a *Párhuzamban* ismertetett, ezzel rögzítve a magyar esztétikai és kritikai gondolkodás eszméit. Erről ír *Korompay H. János* (1998. 510. o.) is: „*Párhuzam*ában meghirdetett művészettörténeti alapelvek elválaszthatatlanok Petőfi fogadtatásától és az Erdélyi Jánossal együtt írt *Egyéni és eszményi* c. tanulmánytól, amely a kor szintézisének tekinthető. Henszlmann és Erdélyi tanítása volt az elvi alapja a Regélő Pesti Divatlapban megjelent bírálatoknak, Purgstaller József tankönyvének, az Irodalmi Őr számos cikkének, s végül a kor legszínvonalasabb folyóiratának, a Magyar Szépirodalmi Szemlének.”

Henszlmann további érdeme, hogy a *Párhuzamban* meghirdetett fogalomrendszert, pontosabban a jellemzetes terminusát, az akkoriban a német esztétikában is használt és vitatott charakteristische fogalom fordításával, majd adaptációjával, beleillesztette a honi esztétikai-kritikai rendszerbe a nemzeti művészet programjaként (a charakteristische fogalom értelmezését és erről a német esztétikában folyó vitát l. pl. *Hirt*, 1797, 2008; *Costazza*, 1997, 1998). *Henszlmann* elméleti tevékenységének jelentőségét és *Párhuzam*ának az esztétikára gyakorolt hatását tükrözi *Gyulai Pál Henszlmannról* írt emlékbeszéde is: „*Párhuzama* nevezetes hatással volt esztétikai kritikánk fejlődésére. A szép ellenébe a jellemzetes és eleven fogalmát állította, az eszményi ellenébe az egyéni és nemzetit. Ez eszmekörben mozog *A hellén tragédia, tekintettel a keresztyén drámára* című terjedelmes tanulmánya is, mely Társaságunk *Évkönyveiben* jelent meg. Ő hangzott először az újabb magyar kritika jelszavait s annyival nagyobb sikerrel, mert költészetünk már azelőtt is kezdett elfordulni a merev classikai eszménytől.” (*Gyulai*, 1914. 415. o.).

Henszlmann egy olyan korszakban élt és alkotott, melynek legfőbb célkitűzése a hazai művelődés, kultúra és művészetek nemzeti jellegének kialakítása volt, amihez elen-

gedhetetlen volt a művészeti nevelés reformja. A *Párhuzam* írója tevékenységével azon programírók közé tartozott, akik kezdeményezték és javaslataikkal segítették egy nemzeti művészeti akadémia létrehozását, illetve az oktatás menetének kialakítását, azonban ezen a téren írásával nem sikerült eredményt elérnie. Írása mégis jelentős, mégpedig az 1840-es évek irodalomkritikai és esztétikai gondolkodásában, hiszen az általa kifejtett és rögzített, majd szisztematikusan hangoztatott és elvárt normarendszer, a jellemzetes, eleven és célirányos fogalma alapvetően meghatározta kora magyarországi művészeti tevékenységének fogadtatását és értékelését.

Irodalom

- Baráth Béla Levente (2005): Vizuális nevelés Sárospatakon 1797–1902 között. Adalékok a Sárospataki Református Kollégium történetéhez. *Zempléni Múzsza*, 5. 19. sz. 29–42.
- Bényei Miklós (1994): *Oktatáspolitikai törekvések a reformkori Magyarországon*. Csokonai Kiadó, Debrecen.
- Bényei Miklós (1998): *A nemzeti és polgári kultúra felé. Tanulmányok a reformkori magyar művelődés történetéről*. Csokonai Kiadó, Debrecen.
- Costazza, A. (1997): Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“: Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/costazza_charakteristische.pdf. Letöltés ideje: 2014. május 12.
- Costazza, A. (1998): Das „Charakteristische“ als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. In: Schiller, F., Barner, W., Müller-Seidel, W. és Ott, U. (szerk.): *Sonderdruck aus dem Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Alfred Kröner, Stuttgart. 64–94.
- Császár Elemér (1925): *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig*. Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest.
- Csorba László (1997): *Pulzsky Ferenc életútja*. In: Marosi Ernő, Laczkó Ibolya, Szabó Júlia és Tóthné Mészáros Livia (szerk.): *Pulzsky Ferenc (1814–1897) emlékére*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Budapest. 11–18.
- Dunka Sándor (2001): Az építészet és a rajz oktatása Debrecenben a XIX. század első felében. Beregszászi Pál munkássága. In: Radics Kálmán (szerk.): *Hajdú-Bihar Megyei Levéltár Évkönyve XXVIII*. Hajdú-Bihar megyei Levéltár, Debrecen. 33–59. <http://hbml.archivportal.hu/data/files/145125996.pdf>. Letöltés ideje: 2013. október 20.
- Gyulai Pál (1914): *Emlékbeszédek*. II. kötet. Franklin Társulat, Budapest.
- Henszlmann Imre (1841): *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*. Landerer és Heckenast Nyomdája, Pest. 1–132.
- Henszlmann Imre (1846): A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára. *Kisfaludy Társaság Évlapjai*, 5. 128–428.
- Henszlmann Imre (1990): A képzőművészetek fejlődése. In: Timár Árpád (szerk.): *Henszlmann Imre: Válogatott képzőművészeti írások*. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Budapest. 279–370.
- Hirt, A. (1797): Versuch über das Kunstschöne. *Die Horen*, 7. sz. 1–37.
- Hirt, A. (1798): Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten. *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, 2. sz. 437–451.

- Hirt, A. (2008): Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten. In: Roland Kanz, Jürgen Schönwälder (szerk.): *Ästhetik des Charakteristischen: Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*. Bonn University Press, Göttingen. 63–72.
- Horváth Márton (1988, szerk.): *A magyar nevelés története I-II*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Korompay H. János (1998): A „jellemzetes” irodalom jegyében. *Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Marosi Ernő (1963): *A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban*. ELTE Művészettörténeti Tanszék, Budapest.
- Mészáros István, Németh András és Pukánszky Béla (2005, szerk.): *Neveléstörténet. Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Romsics Ignác (2010, szerk.): *Magyarország története*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Szabó László (1989): A művészeti oktatás kérdése Magyarországon 1790–1846 között. *Ars Hungarica*, 17. sz. 133–146.
- Szentesi Edit (1997): *Josef Daniel Böhm Parthenon-fríze*. In: Marosi Ernő, Laczkó Ibolya, Szabó Júlia és Tóthné Mészáros Livia (szerk.): *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Budapest. 56–69.
- Szentesi Edit (2013): *A művészettörténész formálódása*. In: Bubryák Orsolya (szerk.): *Henszlmann Imre (1813–1888). Kiállítás születésének 200. évfordulója alkalmából*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Budapest. 9–10.
- Széles Klára (1992): *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikai gyakorlata*. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Szilágyi János György (1988): Pulszky Károly ifjúságának környezete. A Fejérváry-Pulszky gyűjtemény kialakulása és sorsa. In: Mravik László (szerk.): *Pulszky Károly emlékének*. Szépművészeti Múzeum, Budapest. 30–43.
- Szilágyi János György (1997): „Ismerem helyemet.” *A Fejérváry-Pulszky gyűjtemény ókori anyaga*. In: Marosi Ernő, Laczkó Ibolya, Szabó Júlia és Tóthné Mészáros Livia (szerk.): *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, Budapest. 24–33.
- Tóth Péter (2006): A hazai rajzoktatás története a népoktatási törvényig. A rajziskolák. *Neveléstörténet*, 1–2. sz. http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/?rovat_mod=archiv&act=menu_tart&eid=33&rid=1&id=200. Letöltés ideje: 2013. október 28.
- Ugrai János (2007): *Professzorok a „pataki reformkorban”. A sárospataki kollégium és négy tanára a XIX. század első harmadában*. Új Helikon Bt, Budapest.
- Ugrai János (2010): *A palléroztatlanság ellenében. Iskolázás a falvakban a polgárosodás jegyében*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Zádor Anna és Genthon István (1966, szerk.): *Művészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Kapusi Angéla

ABSTRACT

ANGELA KAPUSI: THE VOICE OF THE ERA: IMRE HENSZLMANN ON THE PRACTICE OF ART EDUCATION

This paper deals with the development and institutionalization of fine art education in Hungary. I focus on *Imre Henszlmann's* study *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* (Parallel between Ideas and Pedagogy in the Fine Arts in Antique and Modern Times with Special Regard to the Development of the Arts in Hungary). *Henszlmann* was a pioneer in Hungarian art history and literary criticism, the father of monument protection in Hungary and a member of the Magyar Tudós Társaság (Association of Hungarian Scholars) and the Kisfaludy Társaság (Kisfaludy Association). In the 19th century, fine art played an important role in the mediation of the national consciousness and traditions; the foundation of art institutions and schools took on a great importance. Previously, one could only study the arts abroad, and the material, themes and subject of art were integrated from a copied foreign model. A desire to free ourselves from the art of foreign nations and create our own culture and art in the fine arts, literature and architecture led to the demand for an institutionalized artistic training. In his theoretical works, *Henszlmann* dealt with the cultural and artistic problems of his time and offered guidelines to solve them. One of the reforms in 19th-century Hungary was the foundation of an Academy of Arts and the shaping of a national art education. *Henszlmann's* *Párhuzam* (Parallel) joined in this initiative. The aim of this paper is to examine and interpret how *Henszlmann's* *Párhuzam* fits into the cultural programme of its time and in the process of the institutionalization of art education. I also answer the question as to whether this effort had any effect on the aesthetic and artistic taste of the day and on the development and structure of subsequently developed art education – and, if it did have an effect, how so.

Magyar Pedagógia, 114. Number 3. 133–148. (2014)

Levelezési cím / Address for correspondence: Kapusi Angéla, Miskolci Egyetem, H-3515 Miskolc-Egyetemváros