

Kevés szakmai terminus okozott oly sok gondot a művészet-történetírásnak, mint a romantika. Mindenekelőtt a stílustörténeti gondolkodás jött zavarba a romantika meghatározásakor, de nem sokra jutott immár klasszikusnak minősülő tanulmányában a stílustörténet korlátait feszegető Antal Frigyes sem, mikor is megállapította, hogy „A művészettörténeti terminológiában kevés olyan bizonytalan, határozatlan fogalom van, mint a klasszicizmusé és a romantikáé”, és a formális stíluskritériumok alapján osztályozó művészettörténetírással szemben tartalomcentrikus, szociológiai szempontot kívánt érvényesíteni.

Tény, hogy a romantika nem volt egyeduralgó korstílus, annak ellenére, hogy a művelődéstörténet és a szakdiszciplínák jogosan beszélnek a romantika koráról. De ha például Schinkelt vagy Klenzét csakúgy a romantika képviselőjének minősítjük, mint a neogótikát, Thorwaldsent csakúgy, mint Rude-öt – hiszen mindegyikük tevékenységében felfedezhető valamiképp a „korszellem” –, akkor a kategóriát oly partalanná tágítjuk, hogy alkalmatlanná válik mindenfajta klasszifikációra, viszonylatrendbe helyezésre.

A „romantika kora” tehát heterogén, különféle stílusirányok munkálkodnak benne, hol élesen opponálva egymással, hol szimbiotikusan összefonódva. Fel is merül a kérdés: egyáltalán beszélhetünk-e a romantika esetében olyan értelemben „stílusról”, mint akár a gótika, akár a barokk esetében, jól tudva, hogy ez utóbbiak sem voltak igazában véve homogén stílusok.

A szakirodalom túlnyomó része a romantikát mindenekelőtt sajátos „lelkialkatnak”, „művészi attitűdnek” minősíti, elismervén azonban, hogy a romantikus művészi magatartás és lelkialkat a művészi eszközök bizonyos rendszerét hozta létre. E struktúra lényegi vonásai, illetve a struktúrát manifesztáló stílusjegyek viszonylag könnyen leírhatók, e feladatot lényegében már a romantika teoretikusai teljesítették is. A rövideg kedvéért elég csupán August Wilhelm Schlegelre utalni, aki már „A drámai művészetről és irodalomról” címen 1803–04-es előadásában leszögezte, hogy az antik művészet és költészet szelleme *plasztikus*, a moderné – azaz a romantikáé – viszont *festői*. Hasonló megállapítás idézhető lenne Madame de Staeltől vagy több más kortárustól is.

Zavart okozott azonban a művészettörténeti gondolkodásban, hogy a korábbi – hangsúlyozzuk, hogy csak viszonylag – homogén stílusoktól eltérően a romantika könnyen felismerhető és leírható stílusjegyeit nem lehetett megtalálni minden művészeti ágban, és ami különösen gyanús volt, nem lehetett megtalálni az építészetben. Márpedig minden történelmileg legitimált stílusban épp az építészet bizonyult homogenizáló tényezőnek, ő termelte ki azt a paradigmátikus modellt, amely szervező erőként tevékenykedett. Ha ugyanis a romantika építészetéről beszélünk, azonnal a neogótika ötlük fel. Hangsúlyozzuk, *neogótika*, azaz ahogy Pevsner tisztázta, nem a rokokó gotizáló stílussegvelege, hanem a hangsúlyozottan archeológiai szempontú neogótika. E stílus a ráarakódó konnotációval – mint emocionális művészet, a nemzeti stílusok indítója, azaz a történelemben ugyancsak gyakori módon szükségszerű félreértésekkel átértékelt stílus – kétségkívül a romantikus életérzés adekvát kifejeződésének látszott. De akármilyen aspektusból nézzük is, *neo* volt, márpedig az addig virulens stílusok, ha rengeteget át is vettek a korábbi stílusok formarendjéből, a *neo* jelleget nem vállalták. Tehát a romantika esetében megtalálható egy sajátos életérzés, magatartásforma, sőt, mondhatjuk, a világrészéből rendszerré szilárduló világnézetet is találunk, ugyanakkor a szellemi áramlat a paradigmátikus stílusmodellként értelmezhető építészet terüle-

tén impotens marad és e szegyént leplezendő vállalja a neós-létet, azaz a másodlagost, az eredetiről való lemondást, a különféle eszmei-ideológiai szempontból vállalt göröki követését, illetve újjáteremtésének illúzióját.

Persze, volt már példa rá a művészettörténetben, mikor egy új eszmei áramlat valaminek a reneszánszára törekedett és a hamis tudat klasszikus példaként úgy vélte, hogy valóban nem tett mást, mint újjáélesztette és továbbfejlesztette a korábban voltat, pedig valójában egészen mást csinált: csupán homológ-funkcionális szinten lehet összevetni a választott modellel. Itt azonban valóban archeológiai pontosságú neoról volt szó. Tény ugyanis, hogy vérbeli romantikus építészet nincs, mint ahogy nincs romantikus tárgykultúra sem. A romantikának az irodalomban, a zenében és a festészetben van stíluskritikailag is elemezhető nomenklatúrája. Van sajátos romantikus stílus-lexika, grammatika, az elemeknek sajátos szintaxisa, azaz beszélhetünk sajátos romantikus stílus-formulátárról, mindez azonban hiába keresendő az építészetben és a tárgykultúrában. Nincs sajátos romantikus ornamentika, pedig tudjuk, hogy minden valódi korstílus épp az ornamentikában teremtette meg sajátos stílusmodelljét. Elég utalni csupán Günter Bandmann kutatásaira, aki meggyőzően bizonyította az ornamentika jelentéshordó és stílushordó potenciálját. Görög-római, román, görög-román, reneszánsz és barokk ornamentika van, romantikus nincs.

Mindez szükségképp elbizonytalanította a stílusorszakokban gondolkodó művészettörténetírás. Stílus a stílust hordozó, generalizáló tényezők nélkül? Ez csak részleges stílus lehet, nem vindikálhatja magának a stílusorszak elnevezést. Önként adódik tehát a gondolat: a romantika korában valami megváltozott, másról van szó, mint a korábbi korokban, a romantika tehát nyitánya a stíluspluralizmus par excellence korszakának, a historizmus korának.

Hogy közelebb jussunk e problémakör megválaszolásához, két kérdést kell elemezni:

a) miben tér el a romantika a korábbi, viszonylag homogén stílusú koroktól?

b) miben tér el – ha egyáltalán eltér – a részben vele egyidejű, részben belőle sarjadó historizmustól, mégpedig nem csupán felületi formajegyekben, hanem lényegét illetően? Hogy az eltérés jegyeinek körvonalazása nem egyszerű feladat, azt bizonyítják Kurt Bauchnak a témakörre vonatkozó kutatásai.

Mielőtt e két kérdést szemügyre vennénk, a félreértések elkerülése végett néhány tényre le kell szögezni, mindenekeelőtt a korstílus és a stíluspluralizmus viszonyával kapcsolatban.

Közismert tény, hogy a viszonylag homogénnek minősíthető korokban is megtalálható a stíluspluralizmus. A művészettörténeti korszakok megkülönböztethetők ugyan abból a szempontból, hogy viszonylag homogének vagy heterogének-e. Az előbbieken fellelhetők bizonyos stílus paradigmák, modellálható stílusképletek, a „kunstwollen” mozgása is viszonylag nyomon követhető, némiképp formalizálható. Hangsúlyozni kell azonban, hogy az ilyen viszonylag homogén korok egyneműsége ugyancsak relatív. A művészettörténetírás újabb irányának képviselői már évtizedekkel ezelőtt szétrombolták az egységes korstílus fogalmát, bebizonyítván, hogy minden korban számos – gyakran ellentétes töltésű és irányú – művészeti stílus él, néha szimbiotikusan, néha acsarkodó küzdelemben. Olyan művészettörténetészek, mint például Schmall gen. Eisenwerth vagy Hans Gebhard Evers írásai – hogy csak a homogén korstílus koncepció legradikálisabb ellenfelei nevét említsem – ugyancsak megtépázták a korstílus-fogalom érvényét. Megszámolták például, hogy a középkori Kölni plasztikai kultúrájában legalább hét stílustendencia élt egymás mellett, vagy rámutattak arra, hogy milyen szakmai pontatlanság spanyol barokkról beszélni, mikor a valóságban jócskán eltér egymástól a Portugália és Flandria felé nyitott compostellai barokk és a művészetföldrajzilag inkább Nápolyhoz és a Rhône-vidékhez kötődő valenciai – és folytatni lehetne a példák sorolását.

A stílusdifferenciáltság azonban önmagában még nem azonos a stíluspluralizmussal. Bizonyos korokban ugyanis a differenciáltság ellenére is kitapintható a relatív koregység, amely viszonylagossága ellenére is más korokhoz hasonlítva dominánsan homogén jellegű.

A szembeötlő stiláris ellentétek ugyanis nem feltétlenül minősíthetők stíluspluralizmusnak – legalábbis nem abban az értelemben, mint ahogyan a romantika kora óta beszélhetünk stílusöbesszámról. Nézzünk egy közkeletű példát: Poussin és a Le Nain fivérek kortárs jellegüket cáfolni látszó szembeötlő stíluseltérését. Kortársak voltak és nem is csupán a fizikai-biológiai idő normái szerint. Poussin 1594–1665 között élt, a Le Nain fivérek lexikális adatai: Antoine 1588 k.–1648; Louis 1593 k.–1677; Mathieu 1607–1677. Ezen túl azonban lényegében megegyező társadalmi státusuk is, ugyanannak a művészeti, kulturális struktúrának részesei, művészetük ugyanazt a társadalmat tükrözi. Poussin eljutott a nagytekintélyű akadémikus rangra, 1640 után a király első festője. A Le Nain-ek nem emelkedtek ilyen magasra, de 1648 után mindegyikük akadémikus, Mathieu pedig udvari festő is lett. Kortársak tehát a szó minden értelmében. Persze ismer ugyan olyan példát a művészet-történet, mikor valaki a naptári éveket tekintve részese egy kor művészetének, tagja egy nemzedéknek, ugyanakkor művészete sokkal szélesebb dimenziójú koránál, „kilép” tehát korából, igazi „kortársait” más korban találjuk meg. A jelen esetben azonban nincs erről szó. Stílusuk mégis homlokegyenest eltérő. Poussin a nagy stílus elkötelezettje, szemében Carravaggio a festészet meggyalázója, míg a Le Nain-ek inkább az ő útját követik és előkészítői Chardin és Courbet realizmusának. A stílusjegyek eltérőek, a kor vetületében tehát stíluspluralizmusról beszélhetünk. Pedig valójában másról van szó, egy viszonylag homogén stílusú és szemléletű kor belső strukturáltságáról, differenciáltságáról. A decorum, a retorika, a modus elv, azaz a témának, tartalomnak megfelelő stílus megválasztásának követelménye, a műfajszabály munkálkodott itt, az az elv, amelyet oly sokoldalúan elemzett Białostocki a „modus”-ról írt tanulmányában. A Le Nain-ek „bambocciata” festők voltak, márpedig tudjuk, hogy minden témakörnek megvolt a neki dukáló feldolgozási mód. A „Tankréd és Erminia” tragikus jelenetét – Poussin Eremitage-beli főműve – nem lehetett volna realista stílusban megfesteni, míg a szénagyűjtésről visszatérő parasztok jelenete is elképzelhetetlen az antik hősök pátoszában. A stíluseltérés tehát nem elsősorban a kor heterogeneitásának tükrözője, a „stíluspluralizmus” csupán látszólagos, illetve csupán a formalista stílustörténet normái szerint minősül annak, mert valójában a stílus nem pusztán a felület formajegyreiből összegeződik, hanem struktív tényező. A „korstílus” tehát differenciált, több szálból fonódik össze, a kor azonban, mint struktúra, önmagában szilárd és egységes. Nem tagolatlan blokk, hanem artikulált egység. Mindezt hiba lenne összetéveszteni a romantikától induló valóbani stíluspluralizmussal.

Az artikuláltság mellett ugyancsak közismert jelenség volt a „stíluskölcsonzés” jelensége, lett légyen szó bizonyos formatoposzok makacs továbbéléséről, vagy valami ideológiai megfontolásról mint amire számos példát tud felsorakoztatni az építészetikonológiai kutatás. E „stíluskölcsonzés” is azonban csak formálisan rokon azzal, amit a 18. század utolsó harmadától kezdve lehet megfigyelni.

Miben rejlik e változás? Mi az, ami a romantikát a sajátos 19. századi stíluspluralizmus nyitányának minősíti? A jelen keretek között csupán három problémára utalhatunk, amelyek egyúttal visszavezetnek a korábban vázolt két kérdésre is:

1. a művészet langue-parole jellegében történt változás illetve viszonyuk megbomlása,
2. a történelmi tudat változása és ennek tükröződése a művészetben,
3. a „világművészet”, azaz az egyetemes művészet koncepciójának kialakulása.

1. A langue-parole viszony módosulása

A langue-parole megkülönböztetés a modern nyelvtudományban, mindenekelőtt Saussure terminológiai tisztázása nyomán terjedt el. E szerint a „parole” az egyéni, partikuláris beszédaktus, míg a „langue” azoknak a konvencióknak összessége, amelyek szükségesek ahhoz, hogy ez az aktus az egyéneknél lehetővé váljon, tehát személyek fölötti rendszer, amelyet egy adott közösség érvényesnek fogad el. Ismeretes, hogy e tételből kiindulva dolgozta ki Jakobson és Bogatirev a folklór sajátos alkotómódjáról vallott nézeteit, a folklór alkotást par excellence langue jelenségnek minősítette, amelynél meghatározó a „közösség preventív cenzúrája”. A folklór és az irodalom közt az egyik lényegbeli különbség az, hogy „az előbbire a langue, az utóbbira pedig a parole központba állítása jellemző.”

A korstílus sok vonásában langue-minőség, tehát személyek feletti, bizonyos szabályok, konvencionált formamegoldások, impulzusok összessége, a vizuális-plasztikai és architektonikus elemek általánosan elfogadott grammatikája, amely ugyan csupán a szellemi szférában létezik – bár a művészeti akadémiák, oktatási intézmények révén objektíválódik is és koronként normatív jellegűvé válik. A „parole” a „langue” bizonyos szabályrend szerinti többé-kevésbé egyéni használata. A retorika, a modus, a decorum – mind langue-minőségek. Ebből fakad, hogy a műfajszabályok, a műfajok közötti hierarchikus rend évszázadokon át szabályozó szerepet játszott.

A romantika azonban épp ez ellen lázadt, a szubjektív fantázia stílus- és műfajteremtő erejében bízva törte szét a műfajhierarchiát és támadt a klasszikus esztétika rendszere ellen, kétségbe vonva azt az alapvetést, hogy a nemes tartalom és forma többet ér a személyes kifejezésnél. A 18. század végéig minden esztétika azt vallotta, hogy a klasszikus szabályokat követő, ideális forma szükségképp magasabbrendű mindenfajta valóságközeli formaadásnál; egy történeti, vallásos vagy mitológiai téma belső tartalmánál fogva eo ipso magasabbrendű, mint egy köznapi téma – a romantika kétségbevonta ezt az elvet.

A romantika ugyan még nem hangoztatta azt a későbbi tételt, miszerint nem a *mi* a fontos, hanem a *hogyan*, eszerint egy jól megfestett káposzta művészileg magasabbrendű, mint egy Madonna-ábrázolás, de a személyi kifejezés joga, az egyéni értelmezés igénye előtérbe került. A „langue” minőségekkel szemben a „parole” jelenségek oldalára billen a mérleg nyelve. Persze közismert tény, hogy mindenfajta személyiségkultusz, eredetiség hajhászása ellenére a romantika lényegében ugyancsak formasablonokban, romantikus konvenciókban tudott gondolkodni; a mai szemlélő szemében minőségében nincs sok különbség egy klasszicista toposz vagy egy romantikus sablon között, a korban azonban perdöntő volt az eltérés. A romantika ugyanis fellépett a témának megfelelő stílus-elv merev szabályai ellen. A fenkölt, tragikus pátoszú téma jelenítésekor is polgárjogot nyert a realista valóságközeltség, a részletrajz hitele, egy-egy téma feldolgozásában keveredhetek a stílusok. A Schlegel fivérek írásaiból számtalan példa idézhető, hogy éppen e szemszögből bírálják a francia Akadémia esztétikai normarendjét. De utalhatunk Caspar David Friedrichre is, aki szerint a művész érzelve az egyedüli szabály, nincs általános mérték, minden csak önmagának, illetve a többé-kevésbé rokon érzések számára mérték, vagy ahogy nemsokára majd Baudelaire vallja: minden individuum harmónia, minden individuumnak megvan a saját ideálja.

A jelen összefüggésben nem térhetünk ki arra, hogy mindez mennyiben függött össze a művészet funkcióváltásának problémakörével, a szubjektívizálódással, az objektív normák devalválódásával – vitathatatlan tény az objektívnek hitt normák megroppanása, az előírás szintű szabályok, grammatikai igazságok háttérbe szorulása. A romantika korában még nem

feltétlenül a szubjektív javallatok hatására – e kor még inkább azzal opponált a klasszikus normákkal szemben, hogy vegyítette és ezzel érvénytelenítette őket.

Egyébként a „parole” jelleg előtérbe kerülése kérdőjelezte meg az építészet és a tárgyalgó művészet kompetenciáját is, és ezért nincs igazában véve romantikus építészet és iparművészet. Hiszen e művészeti ágak lényegükből fakadóan a „langue” terrénumába tartoznak – tekintve néhány olyan példától, mint Gaudi építészete, amely merőben „parole” jellegű tevékenység volt.

A „langue–parole” viszonyrend megváltozásának a romantika csupán nyitánya volt, a „parole” oldalára majd csak a 19. század végén billen egyértelműen a mérleg nyelve. De a romantika megkérdőjelezte a „langue” uralmát. Ezért is tér el lényegét illetően a sokban belőle táplálkozó historizmustól. Mert ez utóbbi egyértelműen monumentális kísérlet a művészet „langue” jellegének megerősítésére, hiszen követendő példának a „langue” érvényű történeti stílusokat választotta, felelevenítve a decorum, a modus elvét, az építészeten a még Albertitől származó „megfelelés” elvet; ragaszkodott a stílusok grammatikai tisztaságához, szorgalmazta a formalizált szintakszisok használatát.

2. A történetiség elve

Az európai kultúrában a történeti gondolkodás kialakulásának több állomása volt, hiszen a reneszánsz már lényegében felfedezte a történetiség elvét, és Montesquieu is már jóval a romantika gondolkodói előtt a történeti relativizmus képviselője. Ennek ellenére mégis egyértelmű, hogy Herder és nemzedéktársai történet-tudata minőségben tér el a megelőző történetiség koncepciótól. Ismét elég csupán August Wilhelm Schlegel 1803/4-es előadására utalni: „Törekvésünk arra irányul, hogy amennyire csak lehet, történeti szempontú művészetkritikát műveljünk, vagyis noha minden műalkotás önmagában zárt egész, mindegyiket úgy szemléljük, mint keletkezése és léte körülményeitől fogva valamely folyamat tagját, s abból magyarázzuk, ami előtte volt és utána következett vagy fog következni. Akadhatnak, akik ezt az eredetiségről alkotott elképzeléseink alapján helytelennek vélik, mert úgy gondolják, a költő mindent önmagából teremt. Az igazi költészet valóban mindig a kedély mélyéről fakad; csakhogy amennyiben meg akar nyilatkozni és formát akar öltetni, szükségszerűen csatlakozik azokhoz az előzményekhez, amelyek más költeményekben, vagy legalábbis mitológiai és nyelvi téren kibontakoznak.” A művészek felismerik, hogy részesei, szükségszerű láncszemei a világtörténelmi folyamatnak. E felismerés pedig nem pusztán a múltat tette élővé, a jelen részesévé, mint létrehozóját és milyenségének magyarázóját, hanem a jelennek is történelmi dimenziót adott, hiszen eszerint a jelen is történelmi szakasz, amely magába foglalja a múltat és meghatározója az elkövetkezendőnek. Nem efemer, pillanatszerű tehát, hanem súlya, tömege van, ezért ábrázolása is történeti veretű, méltó a múlt ábrázolásához, nem szorul tehát pusztán a zsánernek a műfajhierarchiában elfoglalt alantas szerepére. A romantika ezzel, mindenfajta formalisztikus stíluspatronja ellenére, lényegében a 19. századi realizmus nyitánya, mint példázta e kapcsolódást az irodalomban Stendhal vagy Balzac és a képzőművészetben – mindenfajta kapálódzása ellenére – Courbet.

A romantika történettudatának azonban volt egy másik ismérve is, amely perdöntő szerepet játszott a későbbiekben: az egyénileg átélt történelem. Míg korábban, ha beszélhetünk is történet-tudatról, az lényegében objektív karakterű volt, mindenfajta szubjektív motiváció nélküli. Most a képzeleti szintjén átélt múlt, a múlttal való személyes dialógus polgárjogot nyert.

Az egyénileg átélt történelem azonban nem csupán a szubjektumra vonatkozott, egy nemzet, a társadalom és a kollektív tudat is a képzeleti szinten, a vágyvilág valóságában

szubjektíve élte át saját múltját, hiszen minden eredetmítosz, nemzeti mitológia sem volt más, mint a jelen aspirációinak múltba vetítése, történelemmé stilizálása. A krónikás történeti szemlélet reflexióvá vált, mind pszichikai, mind logikai értelemben. A történelem belső élménnyé válása a romantikának legnagyobb horderejű tette. Ezért tér el Chateaubriand katolicizmusa vagy Goethe antik élménye minden megelőző valláosságtól vagy klasszicizmustól és lényegében ezért tér el a romantika és a belőle sarjadó, Baudelaire után modernnek minősíthető történelemszemlélet a historizmustól. Ismét elegendő csupán egy példára utalni, Goethe gótika-élményére, mikor is a strassburgi katedrális előtt ráébred a túlélte klasszikus normák kiüresedésére és átéli egy nemzetinek vélt építézet nagyságát és eljut a szentenciaszerű felismeréshez: „a valódi művészet nem lehet másmilyen, csak karakterisztikus”. Vessük ezt össze a historizmus történelemszemléletével. A historizmusban ugyanis a belsővé vált történetélmény helyett az ideológiai szempontok szerint szelektált tradíció uralkodott és a „dekorum” elvének elkésett, akadémikus újjáélesztése figyelhető meg. Joggal írta a kiváló művészettörténész, K. Lanktheit a historizmusról: „Hogy valami gótikus, reneszánsz vagy neobarokk legyen, azt mindenkor egy meghatározott társadalmi csoport követelte meg – most nem a művekből indulok ki, hanem az építetőkől –: minden csoport a múltba tekint vissza, hogy magának egy meghatározott családfát állítson, amely végeredményben bizonytalansági érzésnek felel meg. Az első fázisban a neogótika nemcsak a templómépítézet számára volt előírt stílus, hanem megtérített sok művészt, mint például az angol építézet, Pugint. Majd a század közepén Sempnernél és a neorenaissance más teoretikusainál a formula valamiként így hangzik: a mi nagypolgári korunk gazdaságilag a Quattrocento közvetlen folytatása. Építsünk tehát úgy, mint a Quattrocento! Vagy vegyük II. Vilmost! Az imperátorgondolat a neobarokk. Ha egyszer a 19. századvégi uralkodóportrékat egymás mellé állítjuk, legyen az a német császár, a cár, az angol királynő, III. Napoleon, mindnyájan egyformák, a barokk sémának felelnek meg, természetesen a kastélyok és így tovább. Mindez nem a szociológiai bizonytalanság jele? Nem arra következtethetünk, hogy a historizmusra általában jellemző, hogy egy meghatározott családfához illeszkedik?” A romantika a homológ funkciót keresi a történelemben, a historizmus azonban az analóg gondolkodás rajba.

3. A világművészet kialakulása

A történetiség gondolatának uralomra jutása szükségképp magába foglalta a „világművészet”, azaz a világtörténeti dimenzióban való gondolkodás kialakulását. Goethe már „világirodalomról” gondolkodik és Friedrich Schlegel is a „Régi és az új irodalmak története” (1815) című művében már a valóban „világtörténeti” és a nemzeti szellemben értelmezett történetiség közti egyensúlyt kereste.

Az „egyetemes” művészet gondolata ugyan sokáig problematikus, hiszen például már Springer is kizárja a „világművészet” köréből az ún. „primitív” művészeteket, ennek ellenére mégis a romantika kora tágította tudatosan az európai művészet látókörét.

Természetesen voltak előzmények, hiszen a „keleti” művészet már a portugál hajósok és kereskedők révén korábban is ismert volt, a „chinoiserie” pedig divathullámként is végigsöpört Európa számos országán. Mindez azonban még értelmezhető volt a „divat”, azaz az „efemer hatás” szintjén.

A „primitív” művészetre való ráfigyelés – mint példázza Goethenek néhány ismétlődő megjegyzése – és a romantikából kibomló orientalizmus – ismét azt bizonyítják, hogy a romantika korával valami új indult. Természetesen itt is voltak előzmények, hiszen már Fischer von Erlach is össze akart foglalni egy egyetemes építészettörténeti példatárat, utat

nyitva ezzel a valóban egyetemes léptékű világművészetben való gondolkodásnak. Schlegel már minden nép irodalmi hagyományának és főként az ősiének, az „eredendőnek”, a kor szóhasználatára szerint „primitívnek” a tanulmányozását és felhasználását szorgalmazta, Goethe pedig a nagy művészet rangjára emelte a primitívek alkotásait, amelyek korábban legfeljebb kuriózumnak minősültek: „A művészet, még mielőtt szép lenne, már meglehetősen régóta alakító erő, s mégis éppoly igazi, nagy művészet, sőt gyakran igazabb és nagyobb, mint az a művészet, amely szép. Az emberben ugyanis van egyfajta alakító természet, amely rögtön cselekvőnek bizonyul, mihelyst biztosítva van az ember egzisztenciája. Azonmód, hogy nem kell semmiért sem aggódnia és nem kell semmitől sem félnie, nyugalma tevékenységre sarkallja a félistent, széttekint és keresi az anyagot, hogy belélelje szellemét. Ezért cifrázza ki a vadember kalandos vonásokkal, rút alakokkal, rikító színekkel kókuszdióit, tollait és saját testét. Ne bántsátok ezt a fölöttébb önkényes formákból álló, naív művészetet: összhang fog uralkodni benne az alakok arányossága nélkül is, mert egy érzés formálta klasszikus egészé.”

Goethe a „karakterisztikus” művészet őst vélte felfedezni a „primitív” művészetben, ám ezzel legitimizált egy addig figyelembe sem vett, vagy pusztán kuriózumnak tekintett terepment. E terület kiaknázása még váratott magára, mégis a romantika kora az első, amely a műfajszabályokkal, formakonvenciókkal szemben a „karakterisztikumot”, azaz az egyedit, a szabálytól eltérőt részesítette előnyben.

A „világművészet”, az egyetemes emberi kultúra felfedezése tehát egyúttal az Európacentrikus szemlélet hegemoniájának megkérdőjelezése is volt, ezzel pedig lehetővé vált a valóban integratív szellemű, jogosan világművészetnek nevezhető globális dimenziójú művészet kialakítása. Ennek előfeltétele volt a primitív művészet felfedezése mellett az orientalizmus szellemi áramlata is. Példaként itt is elég csupán egy Victor Hugo idézet. 1829-ben „A keleti énekek előszavából” című művében így ír: „(A szerző) Úgy vélte, magasrendű költészet csillog felé onnan messziről. Már régóta szerette volna szomját oltani ebből a forrásból. Ott ugyanis minden nagy, gazdag és termékeny, akárcsak a középkorban, a költészetnek ebben a másik tengerében. S miért ne mondaná ki, ha egyszer alkalmá kínálkozik itt rá, hogy melleleg kimondja? Úgy véli, a modern kort mindeddig túlságosan is csak XIV. Lajos századában látták, az ókort pedig Rómában és Görögországban – nem lehetne mélyebbre és messzebbre is látni, s a modern kort a középkorban, az antikvitást Keleten is tanulmányozni?” A szubjektíve motivált történelem élmény, a „választott tradíció” elve munkálkodott itt, a rejtett összefüggések, titkos analógiák romantikus, de már a szimbolizmust is előrevetítő felismerése, amely eleve lehetetlenné tette mindenfajta homogenizáló stílus diktatúráját és legitimizálta a stíluspluralizmust. Az „orientalizmus” lényegét-szellemét illetően eltér az európai kultúrát korábban ért keleti-távolkeleti impulzusoktól. Itt valami olyan bontakozik ki, amelyet már „többnyelvűségnek” minősíthetünk, azaz elismerik, hogy a beszélt nyelvekhez hasonlóan a képzőművészeti nyelv is differenciált és minden nyelvnek megvan a létjogosultsága.

Természetesen a három említett kérdés korántsem meríti ki a romantika hatását, hiszen a művészi szubjektivitás előtérbe kerülése, az emberi psziché mélyrétegeinek felfedezése, a kollektív tudatalatti mitológiát szülő aktivitásának hipotézise – mindazok a gondolatok, amelyek majd a szimbolizmus és a szürrealizmus korában válnak igazán kimondottá – mind a romantika korában plántálódtak az európai kultúrába. A langue–parole viszony módosulása, a szubjektíve motivált történelemtudat kialakulása és a világművészet dimenziójában való gondolkodás voltak azonban a 19. századi sajátos „stíluspluralizmus” kialakulásának előfeltételei. E „stíluspluralizmus” eltért minden korábbi stílusdifferenciáltságtól, de még nem volt teljesen azonos a historizmus stíluspluralizmusával.

Lajos Németh: Die Romantik als Auftakt zum Stilpluralismus

Es gibt wenige Fachtermini, die der Kunstwissenschaft so viele Schwierigkeiten bereitet hätten wie die Romantik. Diese war nämlich kein vorherrschender Zeitstil, obwohl man mit Recht von einer Epoche der Romantik sprechen darf. Diese Epoche hatte aber einen heterogenen Charakter: zur gleichen Zeit waren verschiedene Stilrichtungen am Werk. Die leicht erkennbaren und erfassbaren Stilmerkmale finden sich nicht in jedem Kunstzweig, z.B. weder in der Architektur noch im Kunstgewerbe, obwohl die Neugotik zu Recht als Bestandteil der Romantik gelten darf.

Im Vortrag wurde dem Problem nachgegangen, inwieweit die Romantik von den vorangegangenen verhältnismässig homogenen Zeitstilen abweicht und ob und inwieweit sie sich von dem zum Teil gleichzeitigen und zum Teil auch von ihr hervorgegangenen Historismus unterscheidet, und zwar nicht nur in oberflächlichen Formmerkmalen sondern auch im tiefsten Wesen. Dieser Fragenkomplex wurde unter drei Gesichtspunkten untersucht: 1) Wandlungen im *langue-parole*-Charakter der Kunst bzw. die Zerstörung ihres Verhältnisses; 2) Änderungen im Geschichtsbewusstsein und deren Widerspiegelung in der Kunst; 3) Entstehung einer übernationalen Kunstauffassung, der „Weltkunst“. Der Zeitstil hat in vieler Hinsicht „langue“-Qualität, ist überpersönlich, stellt die Summe von Regeln und als Konvention angenommenen formalen Lösungen dar, oder anders gesagt ist er die allgemein akzeptierte Grammatik von visuellen, plastischen und architektonischen Elementen. Die „parole“ ist nichts anderes als die mehr oder weniger individuelle Anwendung der „langue“ nach einem bestimmten Regelsystem. Die regulierende Rolle blieb der Rhetorik, dem Modus-Prinzip, dem *decorum* und der Hierarchie der Gattungen übertragen. Gegen diese Vorherrschaft der „langue“ lehnte die Romantik auf: das Gleichgewicht verschob sich zugunsten der „parole“-Erscheinungen.

Ein weiterer neuer Zug war die Herausbildung einer neuen Geschichtsauffassung mit zwei bedeutenden neuen Momenten: die Gegenwart wurde als Teil der Geschichte erkannt, andererseits wurde die Geschichte individuell erlebt. Die in der Phantasie erlebte Vergangenheit und der persönliche Dialog mit der Vergangenheit wurden gleichermassen anerkannt. Die Vorherrschaft des historischen Momentes in der Denkweise brachte zwangsläufig die Entstehung der „Weltkunst“ mit sich, also das Denken in den Dimensionen der Weltgeschichte. Als ein Zeichen dessen wurde man auf die „primitive“ Kunst aufmerksam (Goethe), entstand der Orientalismus. In der Romantik kam auch der Gedanke auf, dass ähnlich den gesprochenen Sprachen auch die „Sprache der bildenden Künste“ reich differenziert ist und dass historisch gesehen jede Sprache ihre Daseinsberechtigung hat. Dieser Zug trug auch zum Stilpluralismus der Romantik bei, der einerseits zum Historismus überleitete, andererseits aber auch in vieler Hinsicht von ihm abwich, lagen doch die Akzente während des Historismus erneut auf dem „langue“-Charakter der Kunst.