Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck
EGY MŰVÉSZETRAJONGÓ SZERZETES VALLOMÁSAI
137 oldal (Budapest, 2019, Kijárat)

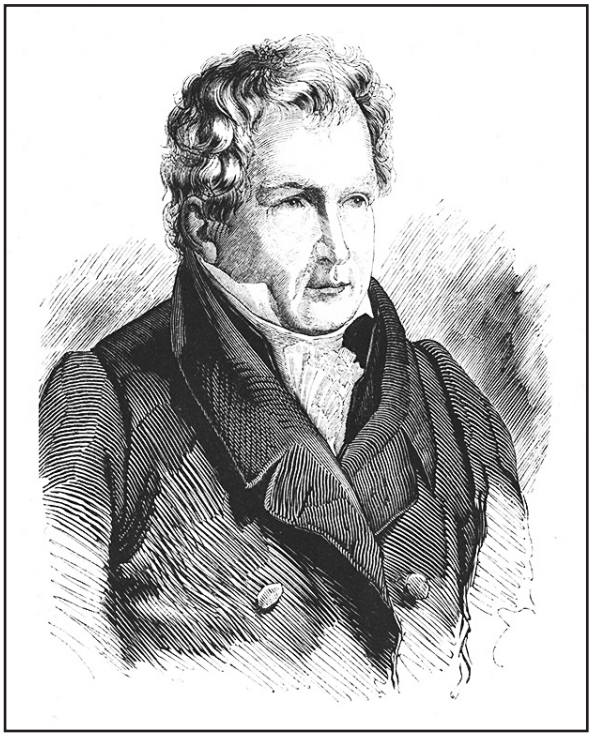
„Nehéz nem szatírát írni” – idézi Juvenalist, sőt, címként használja Hamvas Béla azonos című művében. Ennek analógiájára fogalmazódott meg e sorok megszületésekor az idézet parafrázisa: „nehéz nem apológiát írni”, *horribile dictu* „nem lehet nem apológiát írni”. Természetesen messze szétfeszítené egy recenzió kereteit az egzakt, levezetett, klasszikusan tagolt apologetikai struktúra, ezért nyilván nem ez, hanem egyfajta apologetikus lélegzetvétel, ami megfogalmazódott bennünk Wilhelm Heinrich Wackenroder és Ludwig Tieck *Egy művészetrajongó szerzetes vallomásai* című könyve kapcsán. Bár igazság szerint, ha valaki végigolvassa a művet, világossá válik számára, hogy közvetlenül sokkal inkább a reneszánsz apológiáját kellene megírni e könyv alapján, legalább is a reneszánsz recepciójának, egész konkrétan tradicionális fogadtatásának korrekcióját, ami végképp nem lehetséges és nem cél, bár igen aktuális lenne. Ugyanis a műben szereplő tizenhét tanulmányból tizennégy konkrétan reneszánsz-tanulmány, méghozzá a német koraromantika aspektusából (a többi Dürerhez illetve egyéb német tematikához kötthető).

Az apológia szükségességét kiváltó okok a (neo)konzervatív narratíva egyes, recens megnyilvánulásai, melyeket határozottan el kell utasítanunk, és amelyek önmagukban elegendő érvek a tárgyalt kötet aktualitása és üzenete érvényessége mellett. *„Azt tudjuk szeretni, amit ismerünk. A romantika eloszlatta ezt az alapvető bizonyosságot és azt mondta az embereknek, hogy nem szükséges elmélyedni a vallási hagyományok szellemében, elég, ha a költészet eszközeivel folytatják azt, amit a vallás kezdett el. Ebből német földön egy panteisztikus természetkultusz alakult ki, ami egészen a náci ideológiáig ívelt”* – írja egy FB-bejegyzésben a más alkalmakkal nem csupán releváns, hanem tradicionális szempontból is adekvát idézeteket és gondolatokat közlő „Ellenforradalom” felületen Czopf Áron.

Ugyancsak messze nem ilyen, hanem sajnálatosan tévesen értelmezett és extrapolált tézist fogalmaz meg az Axióma február 23-ai stúdióbeszélgetésében: *„A romantikában szubjektivizálódik a szeretet, esztétikai kategóriákban feloldják a szeretet konkrétságát és kölcsönösségét.”* Az utóbbi idézet szerint a szerelem, szeretet fogalma lényegében – Czopf megközelítésében *„legjobb szándéka”* ellenére – devalválódott a romantika interpretációjában, sőt – a dialógus kontextusából legalább is ez szűrhető le – szellemtörténeti leágazásában végső soron elvezet napjaink liberális szerelem és szeretet értelmezéséhez. Ennek abszurditását nem is ecseteljük, csupán annyit jegyzünk meg, hogy a szerző nem differenciálja a jelenséget, miszerint a schlegeli és általában a romantikus problémamegragadás véletlenül sem programadás.

Az előbbi gondolat, amellett, hogy tárgyilag téves (elég Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg gróf, a második idézetben alludált Friedrich Schlegel, Zacharias Werner és Clemens Brentano meggyőződéses, őket egzisztenciálisan és esszenciálisan átformáló katolikus konverziójára tekinteni), gyakorlatilag kikezdi a teológiai istentan *(doctrina de Deo uno)* két klasszikus útja közül az apofatikus megközelítést, miszerint: *„Isten megismerésének az a módja (…) kijelenti, hogy Istent mindig csak mint fölfoghatatlan titkot ismerjük meg, tehát őbenne több az ismeretlen, mint amit megismerünk” (Magyar Katolikus Lexikon)*, nem is beszélve a misztikus útról.

E kéretlenül hosszú bevezető önmagában véve argumentálja, hogy mennyire aktuális és sürgető



Ludwig Tieck (1773–1853)

a romantika, különösen a német romantika és annak irodalmi *corpus*a hiteles és helyes értelmezése, amihez támpontot ad Wackenroder és Tieck műve is. A két szerző a német korai romantika illetve az úgynevezett jénai iskola tagja volt, Novalisszal, August Wilhelm Schlegellel és testvérével, Friedrich Schlegellel együtt. Egyesek ide sorolják még Zacharias Wernert. (Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története*. Budapest, 1995, Corvina, 74. o.)

A mű alapkoncepciója, hogy egy anonimitásba burkolózó kitalált szerzetes – a szerzők megszemélyesítőjeként – elmesél több, önálló, helyenként laza szállal, közvetetten kapcsolódó történetet, nemegyszer parabolikus jellegű és intenciójú elbeszélést. Ezek nagyobb részét Wackenroder írta, kisebb hányadát Tieck. Megszületésük abból az alapélményből fakad, hogy a szerzők bejárták a korban művészeti örökség szempontjából relatíve kevéssé ismert délnémet illetve szász városokat, és lenyűgözte őket ezek érintetlensége, miként a középkor és a reneszánsz légköre kézzel tapintható, a *genius loci*val együtt friss, éltető levegőként beszippantható volt egy-egy utcarészletben, templomok boltíve alatt, a városok szinte változatlan sziluettjétől a színes üvegablakok fénytörő játékán át a favázas házak közül kiemelkedő gótikus katedrálisokig, a hirtelen és közvetlenül előbukkanó faragott kőkapuktól gyakorlatilag minden mohalepte, kézzel faragott építőkőig.

Az összeállítás paradoxonja, hogy ezen városok többsége – gondoljunk csak a még tizenötödik századi pompájában álló Nürnbergre, Albrecht Dürer városára (a Dürerre való hivatkozás, mint a korareneszánsz művész emblematikus és ritka német képviselője, magyar nemesi származását tekintve különösen érdekes a Kárpát-medencéből nézve), vagy éppen Rothenburgra (Rothenburg ob der Tauber) illetve Dinkelsbühlre – a gótikát és késő középkort jelenítette és jeleníti meg, a könyv, gyakorlatilag két írás kivételével, mégis a reneszánsszal, méghozzá az itáliai reneszánsszal kapcsolatban fogalmaz meg művészetelméleti és esztétikai kérdéseket. Teszi ezt nem kimondottan spekulatív módon, sokkal inkább személyes hangvételű, intuitív gondolatfüzérként.

A címre apellálva, úgy tekinthetünk az egész műre, mint egy a művészethez vagy annak múzsájához/múzsáihoz írt himnikus-panegyricus tónusú, mégis prózába öntött akklamációra. Azonban a stilisztika eme sajátos ötvözete általában nem árt a tartalomnak, ellenkezőleg, sikeresen kifejezésre juttatja elmélkedő vagy éppen alázatra figyelmeztető szavait, vagy egész egyszerűen a leíró részek alaphangját adja. Ugyan az itáliai, különösen a toszkán reneszánsz az idealizált művészi kifejezésmód a szerzők számára, mégis messze többről van szó, mint pusz-

ta „reneszánsz-rajongásról", hovatovább idealizálásról.

A könyv intenciója olyan szellemi-lelki, kvázi kontemplatív attitűd elsajátítása, amely egyszerre elengedhetetlen az alkotó és az alkotást befogadni kívánó számára (asszociációként érdemes összevetni Heidegger *A műalkotás eredetének* filozófiájával). Ennek alapfeltétele az alázat, amelyet Francesco Francia halála előtti beismerése, mintegy megtérése is jelképez; a már említett intuitív megragadás képessége egyre nagyobb hangsúlyt kap, s mint ilyen, illeszkedik a romantika racionalizmus-ellenességébe: „*A bennünk felötlő efféle fantáziák gyakran csodálatos módon erősebb fényt vetnek valamely tárgyra, mint az ész következtető beszéde; a megismerés úgynevezett magasabb rendű erői mellett van a lelkünkben egy varázstükör is, amely talán a legerőteljesebben mutatja nekünk a dolgokat.*" (Recenzált mű 43. o.) Emellett végig jelen van a kozmológikus világkép és az univerzalitásra törekvés, mint elengedhetetlen elv, akár a művész világlátásáról és arra épülő munkahipotéziséről, akár a művet szemlélő nézőpontjáról legyen szó: „*Az ostobák (…) a helyre, ahol állnak, mindig az Egész súlypontjaként gondolnak – és szellemük nem tud szárnyra kapni (…), hogy egyetlen pillantással átfogja az önmagában megalapozott Egészet.*" (51. o.)



Hans Wilhelm Wackenroder (1773–1798)

Mindehhez köthető a két nyelv dichotomikus képe: a természet az Isten nyelve (illetve a természetből fakadó természetesség, mint organicitás és annak kritériuma), a művészet pedig az emberé. (Szent Bonaventura is alkalmaz hasonló képeket, miszerint a kinyilatkoztatásnak két könyve van, egy írott és egy íratlan: a teremtés illetve természet és a Szentírás.) Ez lelhető fel többek között a *l'art pour l'art* és tárgyiasított művészet, vagy éppen egy-egy „kiszólás" erejéig a pozitivista orvostudomány kritikájában. A vallásos fogalmi eszköztárból kölcsönzés, a fentiek fényében, tehát több merő stilisztikai színezésnél. Ugyanabból a világ- és emberképből fakad, ami a tradicionális művészet és minden tradicionális vallás sajátja. Ezért hasonlítja a szakrális képek (bár itt hozzá kell tenni, hogy végül minden klaszszikus műalkotás) szemlélését az ima lelkületéhez. A két nyelvről szóló tanulmány konklúziója is ezt hordozza: „*A művészet jelenti számunkra a legmagasabb rendű emberi beteljesülést. A természet, már amennyit abból egy halandó szem lát, az Istenség töredékes jóslatához hasonlít. Ha szabad efféle dolgokról beszélnünk, akkor talán azt mondhatjuk, hogy Isten bizonyára úgy látja az egész természetet vagy az egész világot, ahogyan mi látunk egy műalkotást.*" (66. o.)

A katarzis, illetve az *opus* katartikus csúcsa az „Egy Rómában élő, ifjú német festő levele nürnbergi barátjához" című fejezetben olvasható konverzió, amikor a címben említett festő visszatért ősei „régi hitéhez", miután részt vesz a Rotondában (Pantheon) egy ünnepi szentmisén és az átváltoztatás pillanata szó szerint transzformálja a lelkét. Itt nincs tomista-skolasztikus argumentáció, nincs kateketikus típusú vagy



Carl Friedrich Lessing: Romantikus tájkép kolostorral (1834)

célzatú párbeszéd. A szentség ereje van, mely megérinti, felemeli és átisteníti a lelket.

A kiindulási ponthoz visszatérve, igazság szerint a romantika félre és meg nem értése – pláne neokonzervatív oldalról – jogosan vonzaná Juvenalis meglátását, tudniillik a szatirikus hangnem indokoltságát. E helyett azonban a fentiek szellemében az episztemológia és esztétika finom ecsetjének makro- és mikrokozmikus, transzcendens és immanens, elválasztó vagy éppen összekötő, de mindig lényeget kontúrozó vonásait alkalmazzuk, melyek sokkal inkább segítenek a művészet hermeneutikus és szimbolikus eszközeivel megfesteni a valóságot – és ami ennél több, magukban foglalva és egyszersmind felülmúlva azt: jelen-valóvá tenni a lét szépségét.

Lábár Tamás