

A ROMANTIKA: VILÁGKÉP, MŰVÉSZET, IRODALOM

Miként lehet kijelölni a romantika helyét az európai művészet s irodalom folytonosságában? Mindenekelőtt a szaknyelv ellentmondásai miatt nehéz e kérdésre válaszolni. A történésznek az irodalmi mozgalmak értékeléstől mentes meghatározására kell törekednie, de aligha könnyű eleget tenni az ilyen eszménynek, ha olyan fogalmakat emlegetünk, mint rokokó, (új)klasszicizmus, romantika, biedermeier, realizmus, szimbolizmus, naturalizmus és Jugendstil (szecesszió). Egyáltalán nem bizonyos, hogy e mozgalmak ugyanazon a síkon helyezhetők el. Mivel a biedermeier, a realizmus és a naturalizmus az irodalom szerepkörök alapján meghatározható (funkcionális) szemléletével függ össze, könnyebb őket intézmények jegyében, mintsem írásmód (stílus) alapján megközelíteni – szemben a romantikával és a szimbolizmussal, amelyek határozottabban kötelezték el magukat a művészet öntörvényűségének az eszményével. A biedermeier életkép vagy a realista regény elválaszthatatlan a képes zsebkönyvtől, a folytatásos közléstől s az újságírástól. Keats ódáit vagy Mallarmé szonettjeit ezzel szemben inkább tekintették öntörvényű nyelvi szerkezeteknek. Némely irányzatok tagadták, mások viszont lényegbevágónak tüntették föl a szembeállítást mű (Werk) és hasznos termék, használati eszköz (Zeug)¹ között. A biedermeier bútor az alkalmazott művészet jelentőségére irányította a figyelmet, Keats legkésőbbben írt ódája, *Az őszhez* viszont az időn kívül álló, önmagáért való műalkotás ábrándját keltette némely olvasókban. A két véglet természetesen legfőbb elvonatkoztatásként létjogosult, hiszen valószínűleg minden irányzatban fölismerhetők az ellentétes törekvések nyomai: a romantikában például viszonylagosnak mondható az abszolút és a programzene érvényessége. A torzítás elkerülése végett érdemes fölidézni Paul de Man figyelmeztetését: „A hagyományos irodalomtörténet szakkifejezései, a korszakok vagy irodalmi mozgalmak egymásutánja csak akkor hasznos, ha annak tekintjük őket, amik: inkább alakzati minták (figural patterns) meglehetősen durva metaforái, mintsem történeti tények vagy események.”²

A romantikával foglalkozó szakirodalom annyira terjedelmes, hogy aligha lehet olyan kiinduló föltevést megfogalmazni, mely ne minősülhetne valamilyen szempontból torzításnak, vagy legalábbis félreérthető egyszerűsítésnek. A magam részéről elhárítanám Arthur O. Lovejoy fél évszázadnál is régebben meg-

¹ M. HEIDEGGER: *Holzwege*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950. 27–28.

² P. de MAN: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984. 254.

fogalmazott nominalista megközelítését,³ de túlzottan sok ellentmondást találok a romantikában ahhoz, hogy elfogadjam René Wellek véleményét a mozgalom egyneműségéről.⁴ A véglegesen zárt és viszonylag egyszerű jellemzés csapdáját mindenképpen el szeretném kerülni.

Hihetőleg igaz, hogy a tizenkilencedik század legtöbb irodalmi mozgalmát a romantikához képest célszerű minősíteni, mely alighanem az utolsó olyan korszaknak tekinthető az európai kultúrában, mely a legkülönbözőbb művészeteket áthatotta, s a nyugatinak nevezhető világ legtöbb részére kiterjedt. Saját történeti helyzetünket nagyrészt úgy írhatjuk körül, hogy „a romantika – még minden művészetet magában foglaló korszaktudata után” vagyunk, ahogyan Hans Robert Jauß írta.⁵ A későbbi mozgalmak érvényessége már lényegesen korlátozottabb. A zenei realizmust a marxista esztétika legerőszakoltabb fogalmi közé sorolhatjuk. Nehéz naturalista versről beszélni, sőt talán a regényírás szimbolista irányzata sem könnyen egyértelműsíthető. Nincs kizárva, hogy a tizenkilencedik század némely mozgalmi műfajokhoz kötöttek és/vagy olyan vonatkozásokat rejtenek magukban, amelyek meghatározásakor nehéz függetleníteni magunkat az értékeléstől. A biedermeierit olykor lesüllyedt romantikának tekintik, a realizmus és a naturalizmus gyökeresen leértékelődött a huszadik században, a giccs elemzői pedig előszeretettel hivatkoznak a biedermeier vagy a szecessziós művészetből vett példákra. Lukács György olyannyira előírászerű módon fogta fel a realizmust a középső korszakában írott munkáiban, hogy e kifejezést nehéz jó lelkiismerettel használni a kommunizmus utáni Kelet-Európában.

Mindez azt sejteti, hogy a történeti tárgyilagosság hiú ábránd. 1848-ban, sőt 1898-ban is mást érthettek romantikán, mint 1998-ban. A huszadik század végén Hölderlin, Nerval vagy akár John Clare némely művei jelentősebbnek látszanak ahhoz képest, ahogyan százötven évvel ezelőtt értékelték őket, s talán az *Előszó* is nagyobb hatású költeménynek számít ma, mint a tizenkilencedik század második felében. Pound ráirányította a figyelmet Beddoes munkásságára, a szürrealisták Aloysius Bertrand prózában írott költeményeinek nyelvjátékaihoz kapcsolódtak, sőt a legutóbbi évtizedek is hoztak lényeges változást: Yves Bonnefoy Marceline Desbordes-Valmore költészetét emelte ki, „a szóhasználat sűrűségére” („la densité dans l'emploi des mots”)⁶ hivatkozva. Az efféle átértékelődések azt bizonyítják, hogy a romantika olyan párbeszédet folytat a mindenkori jelen művészetével, mely lényegénél fogva lezáratlan.

Míg az (új)klasszicizmus a fölvilágosodás eszmeiségéhez képest meghatározandó stílus, a romantika egyszerre stílus és világszemlélet (Weltanschauung).

³ M. H. ABRAMS (ed.): *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1960. 3–24.

⁴ R. WELLEK: *Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale University Press, 1963. 128–221.

⁵ H. R. JAUSS: *Studien zum Epochenuandel der ästhetischen Moderne*. 2. Auflage. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. 7., 82.

⁶ Y. BONNEFOY: *La vérité de parole*. Paris, Mercure de France, 1988. 32.

Ha „longue durée” folytonosságban próbáljuk elhelyezni a romantikát, alighanem a rokokó elutasítását vehetjük kiindulópontnak, mely a tizennyolcadik század második felében következett be a különféle európai irodalmakban. A következő szakaszt nehezebb kijelölni, mert az eszményibe vetett hit s a szervesetlen forma jegyében meghatározható (új)klasszicizmus⁷ 1800 körül fokozatosan alakult át, az „ut pictura poesis” elvét nem ugrásszerű váltásként szorította ki az „ut musica poesis” eszménye, az állóképszerű szépség egyezményes előírásait lassan érvénytelenítette a Pszeudo-Longinosz nyomán Burke-től Kantig és Schopenhauerig egy sor elméletíró által elemzett fennkölt (fenséges, magasztos, „sublime”, „das Erhabene”) dinamikus értelmezése, mely alapján e minőség a szokatlannal, rendkívülivel, félelmet keltővel, a természetfölötti megnyilvánulásával, villanásszerű s végtelen, váratlan hatás és az emlékezetet próbára tevő, nagyszabású, fokozásos kibontakozás feszültségével került összefüggésbe. Persze, nem szabad felednünk, hogy nem a tárgyban, de a szemléletben, az értékelő távlatban rejlett e kettősség – erre figyelmeztet Wordsworth állítása, mely szerint „ugyanaz a tárgy egyaránt lehet fennkölt és szép”.⁸

Hasonlóan értelmezhető „Ideallandschaft” és „couleur locale”, „natura naturata” s „natura naturans”, szervesetlen s szerves forma, allegória s jelkép (szimbólum), tanító jelleg s burkolt jelentés, kifejtett és kimondatlan, szerepkör (funkció) s művészi öntörvényűség (autonómia) szembeállítás. A romantika önellentmondásait bizonyítja, hogy e kettősségek mindegyike sokkal bonyolultabb, mint amilyenek első megközelítésben látszik. Blake az 1804-ben elkezdett *Jerusalem* „A közönséghez” föliratú prózai előszavában a látomással állította szembe s a költészet alacsonyabb rendű válfajával azonosította az allegóriát. Ez a vélekedés nem mond ellent allegória s jelkép (szimbólum) Goethe vagy Coleridge által megfogalmazott szembeállításának. Való igaz, hogy Friedrich Schlegel az eredetileg 1800-ban megjelent *Beszélgetés a költészetéről* gyakran idézett állításában – „minden szépség allegória. A legmagasabbat éppen kifejezhetetlensége miatt, csakis allegorikusan lehet kimondani”⁹ – utólag, Creuzer és Schelling hatására cserélte ki az „allegória” szót „szimbólum”-ra, mint azt de Man hangsúlyozta,¹⁰ de ebből nem következik, hogy e német romantikus az allegóriának azt az újbóli fölértékelését előzte volna meg, amelyet Walter Benjamin kezdeményezett és de Man fejlesztett tovább. Sokkal inkább azt lehet föltételezni, hogy a két fogalom megkülönböztetése fokozatosan alakult ki a tizenkilencedik század első évtizedeiben. Friedrich Schlegel még alighanem hasonló értelemben használta a két szót – a szimbólum megjelölés egyébként említett művének már az eredeti változatában is előfordul, méghozzá ugyanab-

⁷ H. HONOUR: *Neo-Classicism*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1991. 101., 130.

⁸ W. WORDSWORTH: *Selected Prose*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1988. 264.

⁹ F. SCHLEGEL: *Werke in zwei Bänden*. II. Berlin und Weimar, Aufbau, 1980. 165.

¹⁰ P. de MAN: *The Rhetoric of Temporality*. In: Charles S. SINGLETON (ed.): *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1969. 175–176.

ban a „Beszéd a mitológiáról” alcímet viselő részben, mint a már idézett kijelentés. Valamely elsődleges eredetiségről szól a platóni párbeszéd egyik résztvevője, Ludoviko, s a következő jellemzést adja róla: „ez minden költészet kezdete, mely az értelmesen gondolkodó értelem menetét és törvényeit felfüggeszti (aufzuheben) s visszahelyez bennünket a fantázia szép kuszaságába, az emberi természet eredeti káoszába, melynek mindmáig nem ismerem szebb szimbólumát, mint a régi istenek tarka nyüzsgését”.¹¹ Az elhatárolás az értelem szabályaitól s az utalás a képzelet teremtette kuszaságra minden bizonnyal a távolságot jelzi a fölvilágosodásnak attól az örökségtől, amelynek részeként szemlélték az allegóriát némely romantikusok.

Coleridge az 1839-ben kiadott, *Az államférfi kézikönyve* címet viselő munkájában a következőképpen szerepel a szóban forgó szembeállítás: „az allegória nem egyéb, mint elvont fogalmaknak (notions) lefordítása a kép nyelvére. [...] A szimbólumnak ezzel szemben az a jellegzetessége, hogy az egyedi mögött látható a különös (special), vagy a különös mögött az általános, vagy az általános mögött az egyetemes, mindenek fölött pedig az időbelin keresztül s az időben az örökkévaló”.¹² E megfogalmazásban aligha van eredetiség; jórészt Coleridge német olvasmányaira vezethető vissza. Azért érdemes idézni, mert Poe közvetítésével ez a felfogás ösztönözhetette Baudelaire-t a *Correspondances* írásakor:

„La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.”

Két tanulságot lehet megfogalmazni e példa alapján. Egyfelől nem célszerű teljes életműveket irányzatok jegyében minősíteni. Közhely, hogy a *Tündéralom* szorosabban kapcsolódik a romantika költészetéhez, mint *A helység kalapácsa*. Baudelaire egyes szövegeit lehet De Quincey és Nerval felől olvasni, sőt költészetének kialakításában Delacroix s Wagner ösztönzése is szerepet játszott. Némely művei hatástörténetének nem kevésbé letagadható része a szimbolizmus vagy a barokk allegória jegyében kialakított értelmezés, ám az allegóriának, mint „a mámor által megvilágosított értelem” uralkodó költészeti formának az ünneplése viszonylag későn, *A mesterséges paradicsomok* (1860) prózájában jelent meg,¹³ s ez a mű a romantikus De Quincey közvetlen ösztönzését mutatja. A másik tanulság abban rejlik, hogy allegória s szimbólum értelmezési mód. Maga Friedrich Schlegel is a „nach seinem allegorischen Sinn” kife-

¹¹ F. SCHLEGEL: i. m. 164.

¹² S. T. COLERIDGE: *The Portable Coleridge*. New York, The Viking Press, 1961. 388.

¹³ C. BAUDELAIRE: *Les paradis artificiels*. Paris, Garnier-Flammation, 1966. 59.

jezéshez folyamodik a nagy műalkotásról említett párbeszédének „Epochen der Dichtkunst” című alfejezetében megfogalmazott jellemzésekor,¹⁴ vagyis nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy az olvasó ad allegorikus értelmezést valamely szövegnek. Némi túlzással akár azt is mondhatjuk, minden értelmező allegorizál, s a különböző szövegek különböző mértékben mutatnak ellenállást az ilyen tevékenységgel szemben. Az 1798-ban „Álombeli látomás” és „Töredék” kettős alcímmel közreadott *Kubla Khan* példázhatja a romantikus költőnek a törekvését arra, hogy legalábbis megnehezítse költeményének allegorizáló magyarázatát, mely a „homályos szöveget [...] időszerűsíti (aktualisírt) a jelenkori megértés számára, hogy eltörölje a múlt másszerűségét (um die Alterität des Vergangenen zu tilgen)”.¹⁵ Mallarmé azután már félreérthetetlenül ezt a lehetőséget próbálta kizárni, mikor a *Sonnet allégorique de lui-même* címet adta annak az 1868-ban írt versének, mely csak lényeges átdolgozás után 1887-ben jelent meg. E végleges alakjában már cím nélküli, „*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...*” kezdetű költemény a szimbolista rejtvénytűség jellegzetes megnyilvánulásaként került be az irodalomtörténetbe. A romantika s a szimbolizmus közötti folytonosság azt sejteti, egyáltalán nincs kizárva a lehetőség, hogy ugyanazt a szöveget egyik olvasó az allegória, másik a szimbólum megnyilvánulásaként fogja fel.

Az allegorizáló értelmezés zártabb, magánbeszédszerűbb jellege miatt könnyebben válhat irányadóvá, előírászerűvé, s ennyiben inkább megfelel az (új)-klasszikus, mint a romantikus eszménynek. Aligha véletlen, hogy a romantikus előadói örökség nagy zenei képviselői többre becsülték a közönség jelenlétében felhangzó, sok tekintetben egyszeri vonásokat mutató élő előadást a gépzene előírásaihoz alkalmazkodó, s a véglegesség igényének ábrándját keltő stúdiófelvételnél, mert e kettő közül az előbbi felelt meg a „beteljesületlen mint egyedül befejezett”¹⁶ romantikus eszményének.

Szimbólum és allegória kettőségének meghatározásánál nem kevesebb körültekintést igényel szerves és szervetlen ellentétének a jellemzése. Jellemző, hogy az előbb említett előadói örökségnek legnagyobb képviselője, Wilhelm Furtwängler következetesen a német romantikusok felfogását követve, az élő szervezetre jellemző valamivé válás, fokozatos kibontakozás eszményére hivatkozott saját értelmezéseinek igazolására, miközben a szervetlenséget gépiességgel,¹⁷ technikai fölkészültséggel s tudással,¹⁸ értelmes kiagyaltsággal,¹⁹ meg-

¹⁴ F. SCHLEGEL: i. m. 148.

¹⁵ H. R. JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. (1982.) 661–662.

¹⁶ I. m. 678.

¹⁷ W. FURTWÄNGLER: *Gespräche über Musik*. Zürich, Atlantis, 1958. 31.; uő: *Tön und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1966. 36.; uő: *Aufzeichnungen 1924–1954*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1980. 331.

¹⁸ W. FURTWÄNGLER: *Aufzeichnungen 1924–1954*. 23.

¹⁹ W. FURTWÄNGLER: *Gespräche über Musik*. 40.

szerkesztettel (das Konstruierte),²⁰ kidolgozottal, összeállítottal,²¹ stilizálással és elrendezéssel (Arrangement)²² állította szembe. Az elutasított jellegzetességek általában az avant-garde sajátosságaival hozhatók összefüggésbe, sőt némelyikük érvényességét egyes szerzők már a tizenkilencedik század második felétől számítják. A szerves természettel szembeállított művészi világ valóban ellenhatást is jelenthet a romantikához képest Baudelaire *Párizsi álmom* című, 1860-ban, föltehetően kábítószer hatása alatt írt költeményében, de kissé túlzás ebből a „természetidegenség”-ből „a természet esztétikai átértékelése”-t hozó paradigmaváltásra következtetni,²³ hiszen e költeménynek még sok köze van az emberrel szemben ellenséges természet fennköltségének romantikus rémlátomásaihoz.

Az eddig számba vett hangsúlyváltásokon kívül másokra is lehet hivatkoznunk a romantika jellemzésekor, ám ezek is óvatos értelmezést igényelnek. A romantikus művész már nem hűbérurat szolgál, s nem csupán művelt és paléozott (civilizált) mesterember. A szakmai tudás és a hivatásszerűség helyét bizonyos mértékig a lángelmére jellemző küldetés, elhivatottság, sőt megszállottság foglalja el. A korábbi időszakoktól örökölt intézmények veszítenek a hitelükből, s az iskolákat mozgalmak váltják föl. Megrendelő s művész viszonyának átalakulása egyidejű annak az örökségnek a végével, mely szerint a művészetben mesterek és tanítványok vannak.

Mivel e változás fokozatos, nem különösen gyümölcsöző arról vitatkozni, neoklasszikus avagy romantikus Goethe, Hölderlin, Ingres vagy akár Berzsenyi egy-egy alkotása, mivel a történetiség lényegéből fakad, hogy a műveknek nincs önértékük, csakis korábbi vagy későbbi fejlemények alapján értelmezhetők, vagyis ugyanaz a szöveg, festmény vagy zenemű egyik távlatból nézve a korábbi, másik látószögből a későbbi mozgalomhoz kapcsolható. A tizennyolcadik–tizenkilencedik század fordulóján bekövetkezett változás fokozatossága és többértelműsége teszi érthetővé, hogy nincs nemzetközi megegyezés a romantika előtti szakasz megjelölésében. Nemcsak arra lehet itt utalni, hogy régebben némely irodalomtörténészek preromantikáról vagy szentimentalizmusról, később pedig az érzékenység koráról értekeztek, de arra is, hogy a francia nyelvterületen használatos „classicisme” helyett angol nyelvterületen inkább a „Neoclassicism” terjed el, a Goethe olaszországi utazása (1786) és Schiller halála (1805), vagyis a „Sturm und Drang” és a „jénai” romantika teljes kibontakozása közötti két évtized német elnevezése, a „Weimarer Klassik” pedig mindkettőhöz képest más jellegzetességek alapján határozható meg, hiszen „történeti jelentkezése (Einsatz) nem gondolható el a francia klasszikának még töretlen tekintélyével folytatott vita nélkül”, „egy klasszicista formájú német

²⁰ W. FURTWÄNGLER: *Vermächtis: Nachgelassene Schriften*. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1956. 38.

²¹ W. FURTWÄNGLER: *Briefe*. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1965. 198.

²² W. FURTWÄNGLER: *Aufzeichnungen 1924–1954*. 14.

²³ H. R. JAUSS: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. 18.; uő: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 858.

dráma megalapozása azt követelte Goethétől, hogy eltávolodjék a vele versengő racine-i előképtől”.²⁴ A magyar romantika kezdeteinek kijelölését az nehezíti, hogy irodalomtörténészeink közül ki-ki egyik vagy másik nagy nyugati irodalmat tekinti irányadónak a romantika előtti magyar irodalom jellemzésekor. A más kiindulópont azután szükségképpen más végkövetkeztetéshez vezet.

Némi óvatossággal azt mondhatjuk, hogy a romantikus művészet az ábrázolásról a kifejezésre tért át. A tizenkilencedik század közepén Amiel a következőket írta: „Bármely táj lélekállapot, s aki mindkettőben olvas, óhatatlanul is minden részletben fölismerheti a hasonlóságot.”²⁵ Paul de Man állítása, mely szerint „egy tudat és egy természeti tárgy közötti feszültség (és nem pusztán párhuzam vagy megfelelés)” szolgál a romantikus kép alapjául,²⁶ voltaképpen csak módosítja a francia romantikus író megjegyzését.

E föltevés segítheti a romantikus hagyomány kitaró továbbélésének a megértését, de nem jogosíthat föl annak a következtetésnek a levonására, hogy „századunk költészetében kevés található, amit ne lehetne a tágan értelmezett romantikus hagyományhoz sorolni”.²⁷ Noha az idézett állítás 1958-ból, vagyis a posztmodernségről folytatott vitáknál korábbról származik, a huszadik század közepének távlatából sem lehet kielégítően történeti az olyan felfogás, melynek alapján az összes avant-garde mozgalom a romantika kiterjesztésének minősül. Más kísértéseket is célszerű elkerülni. Nemcsak a romantikának tematikus meghatározása tekinthető zsákutcának, de az a hiedelem is, mely szerint a romantika a középkor javára értékelte le a klasszikus ókort. Talán közelebb járunk az igazsághoz, ha az újklasszikus formaeszményt a művészi értékek időtlen, a romantikát viszont ugyanezeknek történeti felfogásával társítjuk.

A történet- s nyelvbölcselet fordulata nyilvánvalóan döntő fontosságú, de hiba volna e két vonatkozásban következtetességet tulajdonítani a romantikusoknak. A Risorgimento, a német s kelet-európai nemzetiesség, a pánszlávizmus, valamint a napoleoni s viktoriánus imperializmus mind összefügg a kulturális viszonylagosságnak a gondolatával, melyet legárnyaltabban Wilhelm von Humboldt képviselt. Kleist, Puskin, Mickiewicz, Petőfi s Wagner munkái egyaránt a romantikus szabadelvűség többértelműségét bizonyítják. Ezek az alkotók világforradalmat hirdettek, de nem állt távol tőlük a saját nemzetük magasabbrendűségének a gondolata. Dietrich Monten festménye, a *Finis Poloniae* (1832, National-Galerie, Berlin) az 1830–31-es lengyel fölkelés iránt megnyilvánult német rokonszenvet bizonyítja, Heinrich von Kleist 1808-ban, Ausztria francia megszállásakor írott költeménye, a *Germania an ihre Kinder* viszont utólag úgy is olvasható, mint meglehetősen támadó nemzetieskedés megnyilvánulása. Más alkotásokra is lehet hivatkozni, amelyek egyenlőségnek és

²⁴ H. R. JAUSS: i. m. 715.

²⁵ H.-F. AMIEL: *Fragments d'un journal intime*. I. Genève, Georg et Co., 1911. 62.

²⁶ P. de MAN: *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993. 130.

²⁷ I. m. 131.

szabadságnak azt a feloldatlan feszültségét sugallják, melyet Eötvös József oly éles elmével nevezett a tizenkilencedik század egyik fő jellemvonásának.

Az utókor szüntelen változások sorozata. Ugyanazok a szavak másutt és máskor mást jelentenek. Nem lehet napirendre térni a romantika s a nemzeti azonosság („Volksseele” vagy „Volksgeist”) közötti kapcsolat fölött. Példaként hadd idézzem Hans Sachsot, az 1868-ban bemutatott opera zárójelenetéből:

„zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr.”

Ez a jóslat összefüggésbe hozható a *Zrínyi dala* (1830), a *Zrínyi második éneke* (1838), illetve a *Szózat* (1836) látomásával. Valamely nemzetnek s idegeneknek a szembeállítására különböző értelmezésekre adhat alapot. Az 1956-os forradalomkor Vörösmarty költeménye kiemelt jelentőségre tett szert, és valószínű, Wagner sorait is lehetett hasonló módon hallani az NDK-nak nevezett államban, sőt 1945 után még a nyugati hatalmak által megszállt német területeken is. Ugyanez a szövegrész, az utalás idegen homályokra s hiúságokra a Harmadik Birodalomban kisajátításra adott alkalmat, noha értő fülek nemzeti elfogultság bírálatát is tulajdoníthatták azoknak a szavaknak, amelyek rossz időkben a legjobb hagyományukhoz ragaszkodásra intették a németeket:

„im Drang der schlimmsten Jahr
blieb sie doch deutsch und wahr”.

Nem kevesebb a többértelműség Petőfi 1848. szeptember 30-án írt *Élet vagy halál!* című költeményében, mely „undok éhes hollók”-nak nevezi a rácokat, horvátokat, németeket, tótokat s oláhokat. A huszadik századi olvasó zavarodottságot érezhet ott, ahol a tizenkilencedik századi olvasót esetleg még együttérzés tölthette el.

A romantika örökségének egyik legfontosabb eleme annak fölismerése, hogy az értelmezés lényegénél fogva történeti tapasztalat. Egyetlen műről sem állítható, hogy akár a kortársak, akár az utókor nemzedékei maradéktalanul megértették volna. A tizenkilencedik század irodalmi mozgalmait inkább célszerű hatás-, mint keletkezéstörténet felől megközelíteni. A korábban említett irányzatok mindegyike újrafogalmazások történeteként fogható fel. A tizenkilencedik század közepének a közönsége föltehetően inkább figyelt a leírtakra vagy megfestettekre, mint a kései huszadik századé. Valamely biedermeier arckép vagy viktoriánus regény realiztikusabbnak látszhatott akkor, mint később. A mai olvasó már bajosan érzékeli átlátszónak a realista leírás nyelvét.

A korszakfogalmak értékkel telített jellege mellett még egy akadálya van annak, hogy leírassuk a tizenkilencedik század mozgalmait, s ez annak a megszokása, hogy vonalszerű előrehaladást tételezzünk föl. Ahogyan a biedermeier festészet egyik elemzője írta, „1900 körül-újraírták a művészet történetét, a tizenkilencedik századi művészet fejlődését olyan logikai egymásutánként tüntetve föl, mely a realizmustól az impresszionizmushoz vezet. A történeti festészet, mely addig a század legnagyobb vívmányának számított, ezután eltévelyedésnek minősült”.²⁸ Nem tekinthetjük magától értetődőnek, hogy egy időben készült alkotások közül melyek nevezhetők előremutatónak, illetve visszatekinthetőnek („avant-”, illetve „arrière-garde”-nak). Efféle következtetésre jutott Carl Dahlhaus, amikor a századközép három zeneszerzőjét hasonlította össze: „Senki nem lehet megmondhatója annak, vajon a Meyerbeert jellemző 'juste milieu' (Schumann kifejezése szerint) belső természeténél fogva (innerlich) 'korábbi'-e avagy 'későbbi', Schumann romantikájához vagy Silcher biedermeieréhez képest.”²⁹ Jean Baptiste Camille Corot (1797–1875) festményeinek a Grand Palaisban 1996-ban megrendezett kiállítása ékesen bizonyíthatta, hogy létezett a romantika korában olyan jelentős művész, akinek a tevékenységét nehéz volna annak a célulvó folyamatnak a jegyében minősíteni, mely az (új)klasszicizmustól a romantikán s realizmuson át a naturalizmusig s impresszionizmusig vezet. Ugyanazt a művet egyik országban vagy az egyik korszakban romantikusnak, a másokban újklasszicistának vagy realistának mondják a történészek, amiből könnyen azt lehet sejteni, hogy e mozgalmakat egymástól elkülönítve bajosan lehet meghatározni. Akár még azt is mondhatjuk, hogy a realizmus a romantika bizonyos vonatkozásainak – így például a helyi szín követelményének – a kiterjesztése s átfogalmazása, szemben a szimbolizmussal, amely a korábbi mozgalmak más vetületeinek a továbbfejlesztése.

„A csúnya dinamikus, a szép viszont statikus.” Ez a tizenkilencedik századi művészeteket összehasonlító munkából származó idézet³⁰ akár kiindulópontként is szolgálhat romantika s biedermeier megkülönböztetéséhez. Biedermeier stílusról annak válogató (eklektikus) jellege miatt nehéz beszélni, hiszen ez az irányzat egyrészt folytatása, másrészt meghaladása, illetve visszavétele vagy felfüggesztése a korábbiaknak. Virgil Nemoianu a romantika megszelídítéseként jellemezte a Napoleon bukása utáni korszakot,³¹ s aligha tagadható, hogy a Waterloo utáni évtizedekben az eredetiség eszményével szemben sokszor hivatkoztak a közmegegyezésre, igyekeztek feloldani a feszültséget a művészet s a gyakorlati élet között, sőt zárójelbe tették azt a romantikus törekvést,

²⁸ G. NORMAN: *Biedermeier Painting 1815–1849: Reality Observed in Genre, Portrait and Landscape*. London, Thames and Hudson, 1987. 8.

²⁹ C. DAHLHAUS: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber, Laaber, 1988. 169.

³⁰ C. ROSEN–H. ZERNER: *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art*. London, Faber, 1984. 19.

³¹ V. NEMOIANU: *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984.

mely az elődök által figyelembe vett szabályok s intézmények elutasítására irányult. A múlt különböző korszakaiból átvett megoldások fölhasználása némileg újra érvényt adott az utánzásnak. Constable még ellenezte a National Gallery létrehozását, úgy gondolván, hogy az a „képgyártóknak” adna bátorítást, és állítólag azt a kijelentést tette: „Valahányszor leülök, hogy a természetben vázlatot készítek, először is igyekszem elfelejteni, hogy valaha is láttam festményt.”³² A biedermeier művésztől már idegen az efféle gondolat. Immermann regénye, a *Die Epigonen* (1835) az eredetiség nélküliek, a későn érkezettek („die Spätlinge”) életérzésével foglalkozik. Az „epigonische Situation” bizonyítására, Emil Staiger arra hivatkozott, hogy Mörike nagy elődjének szavait tekintette irányadónak, a *Faust* második felének ismert sora: „Die Schöne bleibt sich selber selig” tér vissza az *Auf eine Lampe* (1846) című költeménynek zárlatában: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.”³³ Idézetek hosszú sorával lehetne bizonyítani, hogy a romantikus eredetiség eszményének a felfüggesztését a szövegközöttség kiterjesztett érvényesítése követte a tizenkilencedik század közepén. Természetesen nem szabad felednünk, hogy az eredetiség a legnagyobb romantikusoknál sem zárta ki korábbi műalkotások utánzását. Ismeretes, milyen sokat köszönhet Wordsworth és Keats írásmódja Milton alkotó elolvasásának, mint ahogyan annak a jelentőségét sem szabad lebecsülni, hogy Delacroix Rubens képeit másolta, Turner *A Karthágót építő Dido* című festményét pedig azzal a feltétellel adományozta a National Gallery nevű közgyűjteménynek, hogy Claude Gellée (Lorrain) *Sába királynőjének hajóra szállása* című képe mellé helyezték.

Az Empire stílus, a biedermeier s a viktoriánus művészet egyszerre ellenhatás és folytatás a romantikához képest. A leszármaztathatóság aligha tagadható. Amikor Petőfi a „korlátlan természet vadvirága” kifejezéssel jellemzi költői énjét 1844 decemberében keletkezett versében, nem jár messze Wordsworth-nak attól a törekvésétől, hogy díszítetlen, prózai, természetes, retorikától megszabadított nyelven írjon, „szerény és vidékies (rustic)” lényekről, „a közönséges (common) életből vett eseményekre (incidents) és helyzetekre essék a választása s lehetőség szerint mindvégig az emberek által használt nyelven beszélje vagy írja le őket”.³⁴

Természetesen nem lehet tagadni, hogy a biedermeier nemcsak visszautal a korábbiakra, de a középosztály kultúrájának részeként elő is készíti a realizmust. A Bécsi Kongresszus után a magányos lángelme fennköltségét némelyek a polgári józan észre hivatkozva tették kérdésessé. A látomásos jövőmondást olykor a hétköznapi s az alkalmi hangsúlyozása váltotta fel. A tizenhetedik század németalföldi táj- s életképeinek ösztönzésére nemcsak festmények, de költemények is keletkeztek – így Lenau *Auf eine holländische*

³² H. HONOUR: *Romanticism*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1991. 61–62.

³³ M. HEIDEGGER: *Denkerfahrten 1910–1976*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983. 44.

³⁴ W. WORDSWORTH: i. m. 281–282.

Landschaft című verse. A közönséges megnevesítésének elmulasztása a művészet mibenlétéről vallott felfogás módosulását idézte elő: a „téma” veszített fontosságából és a művészi értéket már nem a szépség természetfölötti szemléletének a jegyében határozták meg. A romantikus művész kívül állt a társadalmon, a biedermeier alkotó viszont magáénak vallotta a középosztály életmódját. Míg az előbbiek Beethoven kései alkotásait becsülték legtöbbszörre, a biedermeier kultúrában a Mozarthoz visszatérés lett a jelszó. Természetesen a tizenkilencedik század mindkét életműről másként vélekedett, mint a huszadik. Beethoven a társadalommal hadban álló lángelmének, Mozart viszont korának előírásai szerint élt művésznek számított.

Romantika, biedermeier s realizmus viszonya a művész és a piac kapcsolatának változásával is magyarázható. Közép-Európa nagy részében a Napoleon utáni évtizedekben alakult ki a műkereskedelem és ugyanekkor jöttek létre a közkönyvtárak. Legtöbb helyen ekkortól lehet számolni tömegkultúrával. Alighanem a tizenkilencedik század végétől alakul ki az a vélemény, hogy a biedermeier festő vagy a realista regényíró művészi szempontból kifogásolható engedelményt tett a nagyközönség ízlésének. A romantika az egyén alkotó tevékenységét állította előtérbe, a vele szemben megnyilvánuló ellenhatás képviselői viszont azt a látszatot próbálták kelteni, hogy a műnek nincs megkülönböztetett rangja, mely elhatárolná alkotójának vagy befogadójának az életétől. „A realizmust Courbet 'a közönségesnek s a modernnek' leírására induló szándékként határozza meg. Champfleury a művésznek a jogát követeli arra, hogy valószínűen ábrázolja a kortárs világot.”³⁵

A romantika lényegénél fogva állítható szembe ezzel az eszménnyel. A romantikus zeneszerző a feszültségnek (disszonanciának) tulajdonított kifejező erőt, a biedermeier viszont újra érvényt próbált szerezni a feloldás hitelességének. A magas és népszerű kultúra közötti távolság áthidalásának igyekezete teszi érthetővé, hogy a biedermeier s a realizmus irodalma s művészete szorosan kötődött az intézményekhez. A korabeli nagyközönség igényeihez alkalmazkodás hosszabb távon hátrányosnak is bizonyult: a Paul Delaroche vagy Horace Vernet képviselte „juste milieu” azt sugalmazza, hogy a romantikus és realista elemek keverése akadémiizmust is eredményezhet. Talán Munkácsy sokalakos képeinek huszadik századi leértékelődése is ezzel magyarázható.

Annyi bizonyos, hogy a romantika túlélte a vele szemben megnyilvánuló ellenhatást – a szimbolista költők Hölderlinhez s Novalishoz kapcsolódtak, a folytonosság nyilvánvaló Turner és Monet, illetve Wagner és a hangnemiség expresszionista megszüntetése között. Bárhogyan ítéljen is az utókor, a jelen távlatából nézve a századközép művészetéből nem annyira a romantikától távolodás, mint inkább a romantika továbbélése látszik időszerűbbnek. Balzacot Jean-Pierre Richard romantikus regényíróként értékelte át,³⁶ Fontane *L'Adultera*

³⁵ P. BOURDIEU: *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992. 368.

³⁶ J.-P. RICHARD: *Études sur le romantisme*. Paris, Seuil, 1970. 7–139.

és *Der Stechlin* című regényében Herman Meyer az idézés romantikus művészetének továbbfejlesztését állapította meg.³⁷ Ha a tizenkilencedik században az olyan regényeket, mint a *Vörös és fekete*, a *Holt lelkek*, *A rajongók*, a *Middlemarch*, az *Anna Karenyina* vagy az *Effi Briest* magatartásformákat bemutató épületes történetként olvasták, a jelenkorban inkább a romantikát látjuk bennük. Hasonló távlatváltás érzékelhető Lenau vagy Petőfi életképeinek értelmezésében.

A romantika s realizmus határán elhelyezhető művekben különösen gyakran fordul elő a hajléktalan vándor alakja. A romantika minősítése szerint a szökevény nem az igazságszolgáltatástól, de az igazságtalanság elől menekül, saját azonosságát védi, önmagára utalt magányos személyiség, s a becsületnek olyan íratlan szabályait őrzi, melyek már kivesztek a társadalomból. 1834-ben Barabás olajképet készített egy olasz hajléktalánról és egy rajzot, illetve vízfestményt banditákról (ez utóbbi a Magyar Nemzeti Galériában található). Olvasmányai is fölkelthették érdeklődését az igazságtalan politikai rendszer áldozatairól. Karl von Moor, Schiller *Haramiák* című színművének hőse az 1789-ben kitört francia forradalom révén vált a szabadság megtestesítőjévé, és Barabásnak nemcsak erről volt tudomása, de Scott regényeiről is, melyek közül az *Ivanhoe* (1819) szereplője, Robin Hood, s a *Rob Roy* (1817) hőse, e hatalmas és veszélyes, de egyszersmind igazságos és jólelkű felföldi haramia, a korszak számos művészenek a képzeletét megmozgatta – Berlioz 1831-ben készült *Rob Roy* nyitánya csak a legismertebb az ebben a vonatkozásban említhető alkotások közül. Talán még az is elképzelhető, hogy a magyar festő a svájci Léopold Robert (1794–1835) *Útonálló lesben s Alvó bandita* című képét is látta (ma mindkettő a londoni Wallace Collection tulajdona). A nincstelen „lazzaroni” – Barabás ezt a szót használta képeinek jegyzékében³⁸ – gyakran kerültek összeütközésbe a Pápai Állam s a Bourbon királyság katonáival. 1822-ben Robert így jellemezte őket: „Amint ide érkeztem, fölkeltek érdeklődésemre ezek a sajátos viselkedésű, festőiesen barbár ruházatú olaszok. A lehető legnagyobb hűséggel igyekeztem ábrázolni az őseiktől örökölt egyszerűséget és nemességet, amely a legfőbb jellemvonásuk.”³⁹ A megfogalmazásban mind a romantika, mind a realizmus eszményének a nyoma érzékelhető.

A szabad hontalan iránti vonzódás indokolja a cigányok romantikus ábrázolását. Petőfi korai életképe, az 1844 áprilisában írt *Vándorélet*, Barabás *Egy utazó cigány család Erdélyben* című képének ösztönzésére keletkezett. E festmény 1843-ból való, abból az évből, amelyből Mérimée alkotása, a *Carmen*. Szinte bizonyosra vehető, hogy Barabás és Petőfi is tudott Lenau öt évvel korábbi verséről, az utóbb Liszt által is megzenésített *A három cigányról*. A cigány – „e nép, mely nem tudja, honnét jön s hová megy, [...] semmilyen hitet (foi) s

³⁷ H. MEYER: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1961.

³⁸ BARABÁS M.: *Márhosfalvi Barabás Miklós Önéletrajza*. Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh, 1944. 235., 302.

³⁹ H. HONOUR: *Romanticism*. 241–242.

törvényt, semmiféle határozott vélekedést (croyance) és viselkedési szabályt nem ismer”, ahogyan Liszt írta 1859-ben⁴⁰ – nemcsak a korlátlan szabadságot, de egyúttal a rögtönzést is megtestesítette. A zeneszerző 1822-ben hallotta Bihari János cigányzenekarát, s aligha túlzás föltételezni, hogy ez az élmény is ösztönözhetette a „rubato” játékkal kísérletezésre.

Milyen mértékig tekinthetők a *Magyar rapszódia*k a szabadság s mennyiben a magyar nemzetjellem romantikus kifejezéseinek? Aligha adható egyértelmű válasz e kérdésre. Hasonló kettősség jellemzi Petőfi leíró verseit. Ismeretes, hogy 1848 júliusában a költő képviselővé szerette volna választatni magát. A *kis-kunokhoz* intézett kiáltványban s a *Kis-Kunság* című költeményben a pusztta a tág látókör jelképe. A nyitott és egyúttal belső tájkép ugyanakkor a magyar nemzet jellemére is utal. A vitathatatlanul romantikus fölépítésű költemény nyitó szakaszai az időbeli távolságot hangsúlyozzák a költői én s látomása között, s ezáltal a tudat lételméleti (ontológiai) elsődlegességét emelik ki az érzékelthez képest. A beszélő a szó szoros (literális) értelmében véve nem része a tájnak; városi környezetben van, s a képzelete viszi a pusztára. Nem egyszerűen egymás mellé helyeződik a lélekállapot s az érzékelés. Szoros összefüggés jön létre a leírás tárgyát magában foglaló tudat és a nyelv között, mely a retorizálatlanság Wordsworth által megfogalmazott eszményének kíván megfelelni. Az írásmód konvencionális jellege mindazonáltal nyilvánvalóvá lesz, mihelyt tágabb összefüggésbe helyezzük a költeményt. Ezúttal is lehet a társművészetekre hivatkozni. 1838-ban Barabás két vízfestményt is készített az Alföldről, s ugyanebből az évből származik a *Pusztai táj* című olajkép (melynek a pécsi Janus Pannonius Múzeum a lelőhelye). A vízfestmények egyikének címe a tér- s időbeli vonatkozást még zeneivel is egyesíti (*Alföldi róna, esti hangulat*).

Mindezek az alkotások könnyen értelmezhetők a romantika megszelídítésének a jegyében, hiszen a magasztos táj ellenképét próbálják megteremteni. Olyan szakaszt képviselnek a romantika történetében, mely eltávolodás Caspar David Friedrich vagy Vörösmarty világától, az apokalipszisnek s az epifániának olyan jelképeitől, amelyeket Wordsworth *The Prelude* néven ismert önéletrajzi költeményének az Alpokat megjelenítő hatodik könyve – mind az 1805–1806-ban keletkezett, mind az 1850-ben közreadott változatban – a következő szavakkal idéz föl:

„Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.”

A biedermeier jellegzetes megnyilvánulásai annyiban visszatérést jelenthetnek a fölvilágosodás szelleméhez, hogy újra érvényt próbálnak szerezni a művészet közlő (kommunikatív) szerepkörének. Ma úgy láthatjuk, e kibékítés (kompro-

⁴⁰ F. LISZT: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881. 12.

misszum) érvénye a tizenkilencedik század utolsó évtizedeiben vált kétségessé, amikor a romantika ismét fölértékelődött, a realizmus viszont egyre sebezhetőbbnek bizonyult, mert a tudományos igényű ábrázolásnak és a társadalmi haladás szolgálatának igénye a művészet önállóságát veszélyeztette. „Nincs már többé élvezhető (*delightful*) realizmus? Néha attól félek, hogy nincs” – írta 1877-ben Henry James.⁴¹ Mallarmé, később pedig Proust a romantikus zenéhez, George Hölderlinhez fordult ösztönzésért, Maeterlinck romantika s szimbolizmus folytonosságát állította *A szegények kincse* (1896) című kötet Novalisról szóló fejezetében, Yeats pedig Blake és Shelley örökségéhez tért vissza.

Megválaszolandó kérdésnek vélem, miben változott a romantika megítélése a korai huszadik század óta. A jelenkori értelmezések még sok vonatkozásban folytonosságra engednek következtetni. Való igaz, hogy a huszadik század némely romantikusok leértékelését is hozta magával, ám ezek nem bizonyultak igazán tartósnak – például Shelley esetében. Pierre Boulez Mahler és Alban Berg felől közelít Wagnerhez, Turner kései festményeiben sokan az impresszionizmus előzményeit látják, és az *Előszó* olvasói is nehezen feledhetik, hogy e költeményt Pilinszky nagyon közel érezte magához. A romantikus értelmezések kora ugyan végképp befejeződött, de ez éppen ennek az örökségnek a fölértékelését eredményezte – mint azt a kései romantika zenei előadaskultúrája iránt növekvő érdeklődés is tanúsítja. Még ma is sokan nem tudják függetleníteni magukat a romantika hatásától, ha lírát olvasnak. Mi sem bizonyítja e mozgalom súlyát, mint az, hogy kialakulása után két évszázadnak kellett eltelté ahhoz, hogy viszonylag lezárt fejezetnek tekinthessük a nyugati kultúra s művészet történetében.

⁴¹ H. JAMES: *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. London, Rupert Hart-Davis, 1956. 141.