

# VITA

---

Az ELTE Felvilágosodás- és Reformkori Tanszéke 1971. május 14-én Wéber Antal: *A magyar romantika jellegéről* tartott (e számunkban közölt) bevezető referátuma alapján a Bölcsészettudományi Kar tancsstermében egésznapos vitát rendezett. A hozzászólásokat a Petőfi Irodalmi Múzeum Hangtára magnetofon-szalagra vette; ennek — a felszólalók által készített — kivonatát közöljük, az elhangzás sorrendjében.

A vita során felolvasták Lukács György egy, a témában folytatott beszélgetésének idevágó részletét, amelyből mi is csak az ott elhangzott részletet hozzuk. Az interjú teljes szövege a *Mesterség és alkotás* című tanulmánykötetben jelenik meg.

# HOZZÁSZÓLÁSOK

## A MAGYAR ROMANTIKA JELLEGÉRŐL

### RENDEZETT VITÁN

KULIN FERENC:

„A romantika” terminológiát a művészeteken kívüli jelenségekre is alkalmazzuk: beszélünk romantikus világnézetéről, filozófiáról, romantikus politikai koncepcióról és történelemszemléletről, sőt romantikus emberi magatartásról is. A fogalomnak az esztétikai szférán kívüli jelentéstartalma pedig azt indokolja, hogy benne ne csak bizonyos történelmi feltételek által meghatározott irodalmi irányzatot vagy stíluskorszakot értsünk, hanem az emberi tudat öntörvényű fejlődésének „életkori” sajátosságát, meghatározott történelmi körülmények között kibontakozó tudati képességek produktumát is. A romantikát ezért olyan — történelmi és pszichikai tényezők által kialakított — *tudatminőségnek* tartom, amelynek meghatározó jegyeit a művészeteken kívül: *lét és tudat* kölcsönhatásának, kapcsolatának módjában, a tudat sajátos magatartás-formáiban kell keresnünk. Ezeket vizsgálva a legfeltűnőbbnek a különböző élménytartalmak, lelkiállapotok öngerjesztés-szerű felfokozását, felerősítését érzem. Az légikus hangulat öntépő világfájdalommá mélyül, a pátosz extatikus felkesültséggé hevül. Már ez az igen közismert sajátosság is arra figyelmeztet, hogy — ellentétes érzelmi-hangulati tartalmakról lévén szó — a romantika lényege nem bizonyos élményformákban illetve lelkiállapotokban ragadható meg, hanem abban a tevékenységben, *szerepvésben* (felfokozás, felerősítés), amelyet a tudat önnön lelki-szellemi tartalmai fölött végrehajt. Ezzel tökéletesen egyező eredményre jutunk, ha a többi romantikus tudat-sajátosságot vizsgáljuk. Hadd emlékeztessenek az én-kultuszra. Az én-tudat felfokozása, a személyiség szerepének apostoli-prófétai rangra való emelése is csak az egyik véglet: vele szemben ott van a társadalmiságát tagadó, a hírnév, a nagyság, a hivatás terhétől szabadulni akaró tudat, s romantikusnak nevezzük mindkettőt. Holott nem az én-kultusz, s nem is az ellentéte a romantikus, hanem a tudatnak az a törekvése, hogy védje a személyiség autonómiáját — akkor is, ha szerepet vállal a világban, akkor is, ha tagadja azt. Mind az élmény-intenzitást fokozó jelleg, mindpedig a személyiség öntörvényűségét védő mechanizmus abból a tudatosságból fakad, amit — jobb szó híján — *abszolutizáló hajlamnak* neveznék. Arra a sokfajta magatartás-árnyalatot mutató és sokféle

helyzetben megnyilvánuló attitűdre gondolok, amelynek következményeképpen az individuumnak csaknem minden érzelmi, értelmi és akarati képessége egyetlen, abszolút értékűnek tekintett valóságmozzanat megragadására irányul. Hangsúlyozni kívánom: a romantikus jelleg itt sem a kiválasztott valóságmozzanat természetéből fakad, tehát nem bizonyos természeti jelenségekben és nem a nemzetben a népben, a történelmi múltban vagy intim emberi kapcsolatokba. stb. keresendők a romantika ismérvei, hanem abban a világgépben, amelyiknek egy-egy ilyen kiragadott valóság tartalom kerül a centrumába.

Amikor tehát a romantikát mint esztétikai jelenséget vizsgáljuk, feladatunk már nem az, hogy a romantikus tudatra jellemző jegyeket tárjuk fel — az a filozófia és különböző határtudományok feladata lenne —, hanem az, hogy meghatározzuk: a már esztétikán kívüli létrejött tudatminőség milyen specifikus esztétikai minőségeket teremt

#### FENYŐ ISTVÁN:

Wéber Antal problémaérzékeny előadásával maradéktalanul egyetértek, csupán azért jelentkezem hozzászólásra, hogy a mai referátum révén létrejött vagy létrehozható konszenzust próbáljuk közösen továbbépíteni. Fontosnak tartom a romantika társadalmi-történelmi alapjának pontos körülhatárolását, mert szerintem a francia forradalom és a megelőző s párhuzamosan lejátszódó ipari forradalom tényei nélkül a romantikát nem lehet megérteni, még kevésbé sikerrel elemezni. 1789 után minden lényeges mozzanat megváltozott az európai világgépben, új értelmezést nyertek az egyén és a közösség, a nemzet és a társadalom alapkérdései. A romantika hazai fejlődésének nem kevésbé fontos problémája a klasszicizmussal való sajátos kapcsolódás. Nálunk a romantika akként alakult ki, hogy a klasszicizmus voltaképp nem ért teljesen véget. Klasszicizmus és felvilágosodás nálunk folytatódik a romantikában, a megelőző irodalmi hagyomány számos eleme beépül az új, nemzeti irodalmi áramlatba.

A magyar romantika jelentőségét emeli, hogy irodalmunkban ez az első olyan irányzat, amely széles körben figyelmet fordít az alul levő rétegek problémáira. S a tömegek nem is csupán mint probléma világ vannak már itt jelen, hanem mint olvasók, mint közönség, sőt utóbb mint írók is. Ezek a tények eleve eldöntik azt a kérdést is, vajon alapvetően progresszív irányzat volt-e a magyar romantika. Ugyanakkor azonban arra is fel kell figyelniünk, hogy az egység, amelyet a romantika nálunk megvalósított, csakis az ellentétek, a kollíziók lehetséges kerülése, a szélsőségek mellőzése jegyében volt létrehozható.

A „józsátság”, az éles konfliktusoktól idegenkedő harmadikutasság a romantika korszakában válnak nálunk nemzeti karakterjegyekké. Ehhez kapcsolódik az előadásnak az a problémája, hogy a romantika táplálta vagy akadályozta-e a realizmus kibontakozását Magyarországon? Szerintem táplálta is, akadályozta is. Táplálta azzal, hogy közönséget teremtett, és ennek a közönségnek folyamatosan adott egy bizonyos fajta irodalmat. De csak egy *bizonyos fajta* irodalmat adott, attól eltérő témáktól, ihletektől tartózkodott, ezzel pedig bizonyos mértékben eleve korlátozta e közönség érdeklődésének körét.

#### KERESZTURY DEZSŐ:

Az európai romantika általános jellemzőiről eléggé árnyalt és meggyőző képet ad az irodalomtudomány. Wéber Antal előadásának fő érdeme, hogy ezt a képet kellő tágassággal idézte fel, módot adva így a ternekeny eszmevesztésére. Ő is szólt a magyar romantika sajátos vonásairól. Én czeget szeretném részben erősebben aláhúzni, részben kiegészíteni.

A magyar nemzeti romantika kialakítója és hordozója a 19. sz. folyamán — nem utolsósorban éppen e romantika szellemében — öntudatosodó magyar értelmiség. Ez igen sokféle elemből szerveződik egybe: magába foglalja az ország minden osztályának fiait, a jobbágy-ságból jöttektől a főnemességéből jöttekig; de a nemzetiségeknek a magyar elemhez csatlakozó fiait is. Története, sajnos, máig sincs, még fő mozzanataiban sem, feltárva. Elszakíthatatlan osztálybázisaitól; nem önálló osztály, mint nyugaton a polgárság, amelynek szerepét Magyarországon — legalábbis a tudatformálásban — neki kell betöltenie. Ezért is fejezi ki az egykorú, roppant átalakulásokon munkálkodó hazai világ sajátos, mély ellentmondásait, tépettségét és hősiességét, halálos aggodalmait és reménytelenül is vállalt küzdelmeit.

Oly korban, amelyben egyszerre folyik a harc a nemzeti függetlenségért meg a társadalmi igazságosságért: a reform szolgálatában álló értelmiség eszmevilágát érthetően a „nemzeti érdekegyesítés” igen sok változatban megjelenő (idegengyűlölet, a nemzeti visszavonás ostromozása, a „Talpra magyar” szövetségi politikája, a súlygyengé-  
-örzése, ápolása stb.), de mindvégig uralkodó gondolata határozza meg. Jelképes értelmű, hogy 1848–49 társadalmi, politikai forradalma nemzeti szabadságharcba torkollik; ilyenként is verik le.

A reformkor eszmevilágának legfontosabb közérzetalakító, elményközvetítő eszköze a magyar nyelvű szépirodalom. A magyar nyelv elismertetéséért és megújításáért vívott harcok a szépirodalom műveiben és művei által nyerik el a „nemzeti jellem” megújításának

célképzeteit. Ezen a területen formálódnak ki a „sajátos magyar egyéniség” mintaképei. Ezért is van annyira áthatva a nemzetpedagógia ihletével. A magyar nemzeti romantika kialakulásának egyik legfontosabb irodalmi intézménye a Kisfaludy Társaság „szépirodalmi intézet”-nek nevezi magát. Benne az új értelmiség építi ki a maga fellegrárat, kapcsolatban ugyan a főnemesi befolyás alatt álló Tudós Társasággal, de attól egyre inkább függetlenedve.

A nemzeti függetlenség érzésvilágának, a nemzeti egyéniség alakításának, tudatosításának egyik legfontosabb támasztéka a történelmi tárgyak világa (a „régicdőség” idézése, a magyar birodalmi gondolat igénye, a honfoglaláskori epika, az elveszett naiv eposz megteremtése stb.). A reformkor mégiscsak egy nemesi Magyarországot kíván megújítani, s ennek a nemességnek főérve az elsősegre, a nemzeti reprezentációra, hogy „történelmi osztály”. A nemzeti reprezentáció azonban a fejlődés radikalizálódásával áttolódik a „nép”-re, amely a kor legfontosabb idevágó áramlatában, a népiességben igen sok történelmi elemet hordoz s csak a forradalmi áramlatokban válik elsőrangúan aktuális társadalompolitikai tényezővé.

A történelmi tárgyvilág, a „régicdőség” visszaálmódása, tételezése kiegészül azonban egy erősen aktuális irányultságú irodalommal. Széchenyi jelszava, Magyarország nem volt, hanem lesz: a magyar szépirodalomban is a hazai valóság felmérésének, bírálatának s a változás szükségességének szolgálatát vállaló törekvésekkel, művekkel válik gyakorlati valósággá. A magyar nemzeti romantika teljes képéhez hozzátartozik ez az aktuális valóságot ábrázoló, ha úgy tetszik: dokumentarista, riporteri, célzatos, irányzatos irodalom is.

A romantikát Európa-szerte jellemzi a gondolati, világnézeti elemek előtérbe nyomulása; a felvilágosodás észlelő bölcselete kiegészül az erősen irracionalista színezetű filozófiákkal; nemegyszer ezek mögé is szorul. Szokás volt a magyar irodalmat, nemzeti romantikánkat is, a „filozófiátlan” jelzővel illetni. Ez a tétel is igen komolyan felülvizsgálandó. Egyebek közt tudni kell, hogy az igen erőteljes gondolatiságú Kölcsey hatása végigvonul egész nemzeti romantikánk fejlődésén; a magyar Hegel-vita, Herder igen jelentős hatása s annyi nemzetbölcséleti, filozófiai áramlat hatása: mind azt bizonyítja, hogy nemzeti romantikánk történetének vizsgálatához hozzátartozik bölcséleti háttérnek, mozgatóerőinek vizsgálata is.

MEZEI MÁRTA:

Kulin Ferenc hozzászólásához kapcsolódnék, annál is inkább, mert magam is a romantika általános ismérveit kerestem és valahol ott, ahol ő is, hadd mondjam ki: Hegel körül. A hegel-i alapelvet a szub-

jektív értékek objektiválásáról, a szellem abszolútumra törekvéséről, önmagához felemelkedési vágyáról nemcsak azért érzem érdekesnek, kérdésfeltevő, elméletet kihívó koncepciónak, mert esztétikailag zárt és kidolgozott, hanem azért is, mert érzésem szerint ennek az elvnek alapján talán a magyar romantika (különösen a kezdeti szakasz) sajátosságait a biztosabb módon, történetileg is definiálhatjuk. Elhangzott Wéber referátumában sok helyen, hogy a romantika kezdeti korszakaiban az átvétel-rendszer, a külföldi irodalmak példája korántsem a maguk romantikus tudatosságával hatottak. Másként alakultak Magyarországon azok a történeti tények is, amelyek Európa-szerte meghatározták a romantikát. A francia forradalom, a napóleoni háborúk élménye erősen másodlagos volt, eszmei szinten felfogott, eszmei szinten közvetített, és a reagálás — különösen ebben az első szakaszban leginkább hitben, eszmékben, konfliktusokban, útkeresésben, erkölcsi állásfoglalás kialakításában konkretizálódott. Ennek a szubjektív reagálásnak a tényét azzal tudjuk leginkább magyarázni, hogy bizonyos társadalmi alapok, helyzetek kevésbé kiélezett, tisztázatlan volta, a polgári fejlődés kezdeti fázisa épp a szubjektív reagálásnak, a maga értékei felé tekintő, a maga körében abszolútumot kereső törekvésnek adtak nagyon jó alapot. S talán ez a lényegében szubjektív reagálás az alapja a határozatlanságnak, a hagyományos és új elemek rendszertelen, együttes jelentkezésének — vagyis a korai magyar romantikára jellemző sajátosságoknak. Később, amikor a történelmi adottságok, s azután az irodalmi és eszmei kapcsolatok az európai áramlatokkal konkrétabbá lesznek, tehát akkor, amikor ez a szubjektív koncepció konkrétabb alapokat, határozottabb célokat nyer, ekkor kivirágzik a hazai romantika, sőt, már jelentkeznek a romantikán túlmutató elemek is.

Még szeretném hozzátenni azt is, hogy a szubjektív elv érvényrejutását az irodalomban a kezdeteknél, sőt, még tovább élő változatában is talán egy kicsit jobban hangsúlyoznám; ti. a romantikus irodalom korszakos jelentősége — továbbélő jelentősége — volt az egyén, az egyéniség irodalmi polgárjogának végső kivívása; a személyiség, az egyedi eszmevilág, erkölcsi érzék, akarat, vágy, érzelem művészi jogait a romantikus művek emelték be az irodalomba.

HORVÁTH KÁROLY:

Wéber Antal referátuma a magyar romantika legfontosabb kérdéseit igen alaposan és meggyőzően tárgyalja: állásfoglalásaival általában egyet lehet érteni. Összefoglalja mindazokat az eredményeket, amelyeket az 1954. évi akadémiai vita óta elértünk, előadása nagyjában az irodalomtörténészek konszenzusát tükrözi. Néhány megállá-

pítását aláhúznám. Először azt, hogy szervesen összekapcsolja az európai és a magyar romantika fejlődését. Inkább csak utal a romantika és a „romantikák” sokat vitatott kérdésére, mely mind a marxista, mind a nyugati irodalomtudományban újabban többször előtérbe került (Lovejoy és Wellek, Rejzov és Vánszlov vitáján és az említett akadémiai vitátlésen is). Szerintem a romantika fogalma használható mind általános európai, mind nemzeti irodalmi vonatkozásban, feltéve, hogy összefoglaló terminusnak, komplexitásnak fogjuk fel, különben a nemzeti irodalmakban is problematikus. A francia romantikában pl. oly eltérő jelenségek vannak együtt, mint Victor Hugo, Musset és Gérard de Nerval. A romantika valóban történetileg reagálás a francia forradalomra és az ipari átalakulásra, ennek megfelelően a személyiség sajátos átformálódását hozza és ilyen módon új művészetet. A referátum helyesen bontotta ki kialakulását a felvilágosodásból, amelyben már megfogalmazódnak azok az elvek, amelyeket a romantika mond ki teljes bátorsággal, és valósít meg művészi alkotásokban. Igaz az is, hogy egy irányzathoz való tartozás még nem minősít egy író, csak alkotásainak esztétikai értéke. A nagy alkotók nem egyszer több stílusirányzat vonásait is egyesíthetik életművükben, már azért is, mert egy perióduson belül több irányzat is élhet – vitában egymással vagy „békés egymás mellett élésben”. (Első esetre példa általában a klasszicizmus és a romantika, a másodikra romantika és kritikai realizmus a 30-as 40-es években.) Mindkét esetben fennáll a kölcsönhatás lehetősége. Így a referátum helyesen emelte ki a klasszicista hatások jelenlétét a magyar romantika korai szakaszában. Nem hiszem azonban, hogy az 1849–1850 utáni romantikus jelenségeket már posztromantikusoknak lehetne nevezni, főleg nálunk nem. Bár ekkor a romantika már nem vezető irányzat, de jelenléte az ötvenes–hatvanas években még történelmileg indokolt, nem korszerűtlen. Nálunk Arany egyes műveiben, Jókainál, Madáchnál, Vajda Jánosnál, egyéb irodalmi példák: Victor Hugo költészete a száműzetésben, bizonyos értelemben Tennyson, a prerafaciták is stb. Nem értek egyet azzal, hogy a magyar romantika a maga egészében idegen a társadalmi konfliktusok ábrázolásától, mert eszmevilága a reformkori érdekegyesítő, nemzetegyesítő politikával van kapcsolatban (ezt Fenyő István felszólalásában hallottuk). Vajda Péter, valamint Petőfi és a Fiala Magyarország egy korszaka is része a magyar romantikának, és ez éppen egy különféle társadalmi osztályokból rekrutálódott értelmiségi réteg lázadásának irodalmi tükröződése.

## MARTINKÓ ANDRÁS:

Nagyon szerencsésnek tartom azt a megoldást, hogy a felvilágosodás és a romantika témáját egybekapcsolva vitatjuk meg. Ez lehetővé teszi, hogy csökönyös periodizálási szándék nélkül egész sor olyan irodalmi jelenséget számba vegyünk, mely egyrészt a felvilágosodás örökségeként végigvonul a romantika korszakán és azon túl, másrészt mint romantikus jellegű kezdemény jelen van már a felvilágosodásban is.

Szerencsésnek tartom azt is, hogy már a vita elején két megközelítési mód polarizálódott. Egyiket Fenyő István képviselte a társadalmi tényezők, elsősorban a francia forradalom determináló hatásának hangsúlyozásával, a másikat Kulin Ferenc, aki a tudat-minőségek kialakulásának immanens törvényszerűségeit emelte ki. A két felfogás egyike sem lebecsülendő, különösen a Kulin Ferencé érdemre figyelmet, minthogy azt kevésbé szoktuk emlegetni. Van pedig a művészeteknek, mint tudatformáknak belső, autonóm törvényszerűségük, melyek nem elhanyagolható szerepet játszanak a művészi korszakok, irányzatok, áramlatok létrejöttében és változásaiban. Ugyanakkor az oksági elv a szellemi világra is éppenúgy érvényes, mint az anyagi, fizikai, biológiai világra. Ha a romantika mint új tudat-minőség jelentkezik, az oksági láncolat egészen végig kell mennünk, s akkor tekintetbe kell vennünk a másik, a külső, társadalmi-gazdasági determinánsokat is. A belső törvényszerűségek ugyanis szoros kapcsolatban állnak az ember társadalmi létével. De megintcsak nem kizárólagosan. Természetes, hogy a francia forradalom hatása alól senki sem vonhatta ki magát, de azért a romantika nem mindenestül a francia forradalom „leercagálása”. E felfogásban egy hánis „post hoc ergo propter hoc” logika érvényesül, mely így szükségszerűen tagadja meg a romantikus („preromantikus”?) jelleget minden olyan irodalmi megnyilatkozástól, kezdeménytől (népiesség, nemzetiség, új történelemszemlélet, érzelinesség stb.), mely a francia forradalom előtt is kimutatható. Ha meghökkentően hangzik is, a magam részéről bizonyosra veszem, hogy a romantika megszületett (volna) a francia forradalom nélkül is. Nem lett volna persze ugyanaz a romantika, elsősorban eszméiben nem. De formai rendszerének lényeges vonásai ugyanazok lettek volna. A 17–18. századi klasszicizmus ugyanis közvetlenül, a romantikus fokozat nélkül nem fejlődhetett volna át a – történelmi értelemben vett – realizmusba.



## HERMANN ISTVÁN:

A romantikát úgy fogom fel, mint olyan áramlatot, mely érzésben, életfelfogásban, művészi stílusban stb. a francia felvilágosodás bizonyos tartalmaihoz való sajátos ellentmondásos és igen sokszor problematikus viszonyt jelent. A felvilágosodás egyik legérdekesebb és legfontosabb vonása az volt, hogy nem csupán a gondolkodás emancipációjának igényével lépett fel, hanem a legértékesebb és leggazdagabb emberi érzelmek egyenlőségének meghirdetésével is. Elmondható tehát, hogy a szentimentalizmus, mely ez utóbbit kifejezi, a felvilágosodás elidegeníthetetlen része. A romantika viszont szembetalálja magát a francia forradalom teremtette helyzettel, vagyis a burzsoázia világával, a polgári világgal. Ebben a szituációban a szentimentalizmus által teremtett érték tagadhatatlan. A romantika egész problémája abban a kérdésben csúcsosodik ki, hogy vajon mint értéket őrzi-e meg a szentimentalizmust, vagy pedig csak formálisan reagál a szentimentalizmus egyes motívumaira.

Ugyancsak először a felvilágosodásban jött létre és nyert formát teljes határozottsággal az a gondolat, hogy a művészet függetlenedjen a politikától. Ennek akkoriban a történelmi alapja a reakciós és kisstíliú politikától való függetlenedési törekvés volt, ezt fejezte ki az úgynevezett Kunstperiode, a Goethe–Schiller-korszak és ugyanezt fejezte ki a kanti esztétikában az érdeknélküliség követelése. A német felvilágosodásban sántábor alakult ki a német fejedelmek politikai taktikázásával és ármányvilágával szemben. Megvoltak ennek bizonyos analógiái Franciaországban és Angliában is. Ez a gondolat azután ismét helyet kap a romantikában (legpregnansabban Gautier mondja ki, de kétségtelen, hogy Gautier programja a romantikus nemzedék programja, és a jelszó benső ellentmondásosságát jelzi az: nemcsak a romantika, hanem Baudelaire is magáévá teszi).

A harmadik probléma pedig — s erről szó esett az előző hozzászólásban — különösen fontos és jellegzetes a magyar romantika megítélése szempontjából. Nagyon egyszerűen megcáfolható történelemhamisítás az, mely szerint a felvilágosodásnak nem volt történelmi szemlélete és ezt a szemléletet pusztán a romantika alakította ki. A legegyszerűbb dolog, amire itt utalni szeretnék, az az, hogy a felvilágosodás fedezi fel a jó vadembert és Voltairenél, Diderotnál állandóan előbukkanó törekvés — nem beszélve Rousseau teoretikus megfogalmazásairól — a primitív társadalmak szinte szociológiai feltérképezése és összevetése a modern társadalmakkal. S ekkor még nem is említettem Voltaire híres történelmi tanulmányait, melyek drámáinál maradandóbbaknak bizonyultak. Nem említettem meg Vicot és a Vico nyomán járó Herdert stb. S még az sem igaz, hogy a romantika fedezte volna fel az úgynevezett Európa-centrizmus költői

túlhaladási lehetőségét. Elég lesz itt Goethere emlékeztetni, akinél a *Nyugat-keleti divánban* vagy *Kalidász*a iránti érdeklődésében ezek a tendenciák nyilvánvalóak. A népköltészetet sem a romantika fedezi fel, hanem a felvilágosító Herder indítja meg a népköltészet kutatását. S mindez nálunk Kölcseyen keresztül egészen Erdélyiig és Krizáig sugárzik és a herderi indíttatásokhoz sokkal közvetlenebb kapcsolata van a magyar népköltészet-kutatásnak, mint a romantikus motívumokhoz.

Tehát itt mindenütt a felvilágosodás teremtette értékek problematikusan megőrzéséről és továbbfejlesztéséről van szó.

Ezzel kapcsolatosan szeretnék néhány szót szólni a romantika filozófiai háttéréről. Ami a német romantikát illeti és bizonyos mértékig a francia romantika egy jelentős tendenciáját is, az véleményem szerint Fichte filozófiájában gyökerezik. Az a gondolat ugyanis minden romantika alapja, melyet Fichte mondott ki, hogy a világ mozgatója nem más, mint az én és az én mint látszólagos objektivitást tételezi a nem-ént. Most már az én és a nem-én között feszülő ellentétek jelentik a dialektika lényegét.

Ami a magyar romantikát illeti, véleményem szerint itt figyelembe kell venni a magyar fejlődés elkésettségének érdekes pozitív következményét. Az elkésettséget legtöbbször mint pusztán negativitást szoktuk felfogni. Holott az elkésettségnek bizonyos szempontból vannak nagyon pozitív oldalai is. Ez szerintem a magyar romantika egyik sajátosága derít fényt. Ha a romantikát úgy jellemezzük, mint a felvilágosodás által megteremtett értékeknek sajátos polgári körülmények között létrejövő és felettébb problematikus továbbfejlődését, akkor a magyar romantikában az elkésettségnek igen fontos eredménye van. A magyar romantika ugyanis sokkal hangsúlyozottabban a felvilágosodáshoz kapcsolódik és annak hagyományait viszi tovább, mint pl. a francia vagy a német romantika.

Utalnék arra, hogy milyen óriási hatást gyakorolt nálunk éppen a romantika korában – nem Tieck vagy Novalis, hanem – Herder. A népköltészet értékeinek feltárása herderi nyomon indul meg, Kölcseyre éppen úgy Herder gyakorol nagy benyomást, mint ahogy Erdélyire Herder és Hegel. S ez nálunk töretlenül fejlődik át a népköltészetbe.

Következtetésként tehát azt szeretném levonni, hogy a magyar romantika tartalma nem az én és nem-én dialektikája, hanem a nemzeti irodalom megteremtése. Ebben teljesen egyetértek Kereszturyval. Ennek érdekében, vagyis a nemzeti irodalom megteremtéséért vívott harcban emelte át a magyar kultúra a romantikából elsősorban a felvilágosodáshoz kötődő vonásokat, illetve értelmezte át a romantikát a felvilágosodás szellemében. Így a korszak alapkérdése nem a romantika és nem is valamiféle irodalmi rétegprobléma. Az igazi kérdés a

nemzeti irodalom megteremtése és ezen belül kell tárgyalni a romantikát, mely nálunk úgy jelenik meg — mint ahogy nyugaton nem — mint a felvilágosodás szinte töretlen továbbfejlődése, a felvilágosodás gondolatvilágának felhasználása a nemzeti irodalom — esetleg romantikus stílusjegyekkel teltett — megteremtésében.

#### B. MÉSZÁROS VILMA:

A romantika lényege: a valósághoz való viszony, amit egy adott történelmi szituáció determinál. A csalódást, amit a francia forradalom elmúlása, a modern polgári élet prózaisága vált ki, nemcsak a romantikusok érzik, a kérdés csak az: hogyan reagálnak rá. A romantikus megoldás abban különbözik a balzacitól vagy a puskinától, hogy a világot prózainak érezve, a szépséget valahol a valóságon kívül, szubjektívizstikusan, egy általa teremtett külön világban próbálja megtalálni. Ez magyarázza, hogy a romantika első korszaka, amikor a megrendülés történelmileg indokolt, nagy kérdéseket, nagy típusokat, érdekes motívumokat hoz létre, amivel minden akkor élő alkotónak számolnia kell. Nemcsak Vörösmartyt nem lehet ilyen találkozások, stílusjegyek alapján egy „romantikus” kategóriába besorítani. Balzacnál, Stendhálnál, Puskinnál is számtalan romantikus motívumot, szituációt találunk, amelyeket például Balzac számtalanszor szinte ironikusan anti-romantikus módon old meg. Flaubert vagy Zola egész életében harcol a romantika esztétikája ellen, bizonyos értelemben mégis romantikus műveket hoz létre.

A 20. században két másodvirágzása is van a romantikának; az egyik napjainkban (válságtünetként), a másik az ún. forradalmi romantika. Ha végignézzük a húszas évek szovjet irodalmán, kiderül, hogy a legjelentősebb alkotók gyakorlatukkal akkor is a romantikus megoldások ellen tiltakoznak, ha elméletben el is fogadják. Ez összefügg a „tendencia-irodalom” kérdésével is: ha az író didaktikusan vagy patetikusán külön közli velünk, amit a mű valóságából nem tudunk kihámozni, romantikus megoldással állunk szemben, amit például Engels nagyon nem szeretett.

Sajátos magyar probléma a történelmi regény, ami a Walter Scott-i értelemben nálunk nem születik meg. W. Scott ti. nem romantikus, művét nem az egyénre építi (mint pl. Vigny) hanem a tömegek mozgására, a jelennel való kapcsolatra. A magyar történelmi regény — Eötvöst kivéve — inkább etikai példázat, még Móricz ragyogó *Erdélye* is.

Költői epikánk viszont ragyogó eredményeket ér el a 19. században. Formája: a mese. Ez jelenti a csúcst a Vörösmartynál a felvilágosodás értékét a *Varázsfuvola* módján átmentő *Csongor és Tündével*,

Aranynál a *Toldival*, Petőfinél a *János vitézzel*, de még *Az apostolban* is van valami népmesei elem. Érdekes lenne egyszer a magyar irodalomnak ezt a sajátosságát külön is kifejezni annál inkább, mert a kicsit hasonló történelmi körülmények között alakuló, tehát még nem kapitalizálódott és ugyanakkor forradalmi előkészítő hangulatban élő orosz irodalomban a mesének ugyanezt a rendkívül jelentős szerepét látjuk azzal a különbséggel, hogy Puskin novellájában, kisregényében megszületik emellett, ettől függetlenül a történelmi regény is.

#### KERÉNYI FERENC:

A magyar romantika kutatásában két irányban lehet — véleményem szerint — továbblépni. Először: fokoznunk kell az együtthajadást, a *komplex módszer* kialakításának végső igényével, a történetírással, annak társ- és rokontudományaival. Nálunk 1848-ig sem válik szét egyértelműen a irodalom a tudományos irodalomtól és más írásbeli megnyilvánulásoktól. A 19. század első irodalmi és közgazdasági párhuzamosságait az 1830-as évektől egyre inkább a politika és az irodalom egysége váltja föl. Ez a differenciálatlanság sok problémát vet fel. Így a magyar értelmiség kialakulásának Keresztury Dezső által érintett kérdését; a mecénási és közönségbázis osztályjellegének tárgykörét, amely gyakran nem esik egybe a reformküzdelmekben elfoglalt politikai frontokkal, ezért hadd használjam rá a *kulturális érdekegyesítés* megjelölést. Hasonlóképpen bonyolult a hatások érvényesülése is. A francia hatás például folyamatosan érkezik hozzánk, nemcsak 1789 és 1793 kategóriáiban, hanem a 19. század, így 1830 forradalmi gyakorlatából is. A politika és irodalom olyan egységét tekintve vitatkozom Kulim Ferenc megközelítésével, módszerével, amely túlságosan nagy szerepet szán a szubjektumnak.

Másodszor: a romantika-szintézis igényei mellett az irodalomtörténeti kutatás analízis-mozzanatokkal is adós még. Ilyen a „**második vonal**” íróinak és műveinek vizsgálata, akik és amelyek kísérleteikben, gyors válaszadásukban gyakran megválaszolnak a legjobbknál nem vagy sajátosan jelentkező korproblémákat. Ehhez járul, hogy a romantika nem kizárólagos stílusirányzat, hanem keveredik a szentimentalizmussal, a népiességgel, az ezen áttörő realizmussal vagy — Eötvösnél például — egyenesen a kritikai realizmus tartalmi és stílusjegyeivel. E folyamat *ardnyainak* pontosabb meghatározását érzem itt fő feladatnak. A magyar romantika évtizedeiről nem maradt korabeli összegezés, sem enciklopédistán természettudományos-filozófiai, sem pozitivistán történetírói. Szépirodalmunkban is inkább csak jelei vannak a törekvésnek, Jókai és Kemény regényeinek egy-

másutánjában, Bajza, majd Erdélyi esztétikai cikkeiben, *Az ember tragédiája* reformkori rétegében. Ezért a nézetek szélsőséges polarizálása helyett a kutatási módszerek együttes, arányos alkalmazása látszik célszerűnek.

#### TAMÁS ANNA:

Romantika és valóság viszonyával s ennek kapcsán a magyar romantikán belüli periodizációval kívánok röviden foglalkozni. Figyelemreméltó tanulságokat kínál e kérdésekhez a romantikus dráma és színjátszás kortársi megítélésének vizsgálata. Az 1830-as évek politikai fellendülése a bázisa annak a — kritikusoknál és közönségnél egyaránt észrevehető — ízlésbeli, szemléleti elmozdulásnak, amely az érzelmes német drámáktól a francia új-romantikus iskola szenvedélyes, lázadó alkotásai felé mutat. Az irányváltás kezdetét bizonyítja a Magyar Tudós Társaság Játékszíni Köldöttségének 1833 és 36 között végzett színdarab-kiválasztó tevékenysége, melyről Toldy Ferenc „titoknok” számol be, és e változást jelzik a 30-as évek közepén a *Honművészen* a francia romantikus drámáról meginduló még oly kezdetleges polémiák is, az 1840-es években kibontakozó színi hatás — művészi hatás vita előhírnökei. — A másik kérdés, amiről szólni szeretnék, ugyancsak a romantikus drámával összefüggő kortársi véleményekkel függ össze. Amikor az 1840-es években a művészet és irodalom körüli viták fellángolnak, egyes, nem is feltétlenül élvonalbeli írók, kritikusok, akik az öncélú művészet és irányzatosság kérdésében a l'art pour l'art ellen lépnek fel, a francia romantika ábrázolási eszközeinek a valósággal való szoros összefüggését bizonyítják. Két folyóirat-cikket emelnék ki az *Életképek* 1846-, illetve 1847-es évfolyamából, „Silvester”-ét és Ábrányi Emilét. Részletekbemenően keresik a párhuzamot a francia forradalom történelmi valósága és a regényesség, általában a romantikus ábrázolási eszközök kialakulása között. Silvester mai kifejezéssel élve — történelmi kategóriának tartja a romantikát, amely szerinte élethű képét adja Franciaország „társasági lázának”, de elképzelhetetlen volna egy olyan társadalomban, amelyet ő az utópista szocializmus jellemző vonásaival rajzol fel. — Az ilyen és hasonló cikkek érvelése, romantika-értelmezése ma is rokonszenves és bár nyilvánvaló, hogy a valóság adekvát tükrözése semmilyen romantikus műben nem jöhet létre, az érzelmes német romantikához képest a francia új iskola kétségtelenül közelebb vitte a művészetet a valósághoz.

SZATHMÁRI ISTVÁN:

Ma a tudományokat nagyfokú differenciálódás és ugyanakkor a komplexitás föltétlen igénye és szükségessége jellemzi. Magam arra mutatnék rá, hogy a nyelvtudomány, illetőleg egyes részterületei mennyiben segíthetik a romantikának és az általa jellemzett egész korszak irodalmának a kutatását.

1. A tárgyalt korban igen fontos jelenség a nyelvújítás. Nagy szükség volna rá, hogy közösen — nyelvészek és irodalmárok — újból megvizsgáljuk minden vonatkozásában, mégpedig elmélyülten és körültekintéssel. Össze kellene hasonlítanunk mindenképp a mi nyelvújításunkat a szomszédos és távolabbi népek nyelvújításával. Feleletet kellene keresnünk a következőkre: honnan indult el, s miért alakult olyan szerencsésen, hogy lényegében belülről oldotta meg nyelvünk európai szintre való emelését; mi volt az oka, hogy viszonylag oly hamar diadalmaskodni tudott; mi köszönhető e tekintetben az íróknak, költőknek; és: mi volt a szerepe mindebben a romantikának?

2. Az előbbivel is összefügg a nyelvtudomány föllendülése: nyelvtanok, szótárak, az első helyesírási szabályzat megjelentetése; az Akadémiának és tagjai között olyanoknak a szinte lázas munkálkodása, mint Vörösmarty stb. Föl kellene kutatni azokat a szálakat, amelyek ezekről a romantikához vezetnek.

3. Ismeretes, hogy ebben a korban terjed el és erősödik meg a formailag jóval korábban rendszerré kristályosodott magyar irodalmi nyelv (Dugonics például már hiába áll elő az ő-ző változattal stb.). Hogyan függ össze mindez a romantikával?

4. És mit segíthetne a stilisztika? Úgy gondolom — amint tan-zsékünk kollektív munkaként tervbe is vette — elsősorban azzal, hogy a romantikát (más korstílusokkal együtt) a nyelvi—stiláris eszközök felől világítaná meg, mégpedig minőségi és mennyiségi (az arányok a fontosak!) tekintetben egyaránt.

5. Végül — ez önmagában is komplex feladat! — jó volna kutatni a korabeli ízlést (ebben benne van a nyelvi és stílusigény stb.), azt és úgy, ahogy Szauder professzor például a Kazinczyról szóló dolgozataiban tette.

GERGELY GERGELY:

A romantika a magyar irodalomban többet jelent annál a szerepnél, mint amit a 48 előtti két évtizedben betöltött. Gyökerei messzebbrebb erednek. A szálai jóval előbbre nyúlnak. Egész irodalmunkat tekintve, az elkötelezettség vállalásával már a régebbi korokban is nemzeti

célokot szolgált. A tudomány, a kultúra, a nyelv stb. művelésével közvetlenül a nemzeti lét kialakítása felé tendált, s küzdelmei a reformkori nemzetté alakulásnak pátoaszát már régen előlegezték. A kései, a posztromantikának nevezett időszak pedig szinte a 20. sz. első évtizedeiig tart.

A romantika a legsokoldalúbb és legtöbb dimenziójú kategória. A dimenzió a megvalósulási lehetőségeket foglalja magába. Hiba, hogy a romantikát legtöbbször a még ismeretlenebb, még tisztázatlanabb realizmussal helyezzük szembe, annak szemszögéből marasztaljuk el, holott egyáltalán nem ellentétes, hanem egymást kiegészítő kategóriák. A jövő felé mutat; a ma realitásai, a tegnap romantikáján nyugszanak, minden ma reális valóság a múlt romantikájából fakad.

Ezért tisztázatlan a haladás-ellenes, a reakciós stb. romantika fogalma. Azok a körülmények, amelyekben egy eszme nem valósulhat meg, nem válhat valósággá, tehát romantikus – idővel megváltoznak, konkrét helyzethez kötődését az eszme elveszti, illetve más relációt kap, s végül valósággá válik. Ezen az alapon pl. Jókai nemességhez fűződő illúzióit nem sorolhatjuk a negatív romantika körébe, mert már lefoszlott róla a konkrét kötődés (osztályhoz) s a hősök emberi magatartásukkal hatnak.

Ezeket a gondolatokat is figyelembe kellene venni a romantika kérdéseinek vizsgálatánál.

#### NACSAÓDY JÓZSEF:

A romantika szétágazó problémaköréből csupán egy részletkérdésnek látszó dolgot említenék meg, a romantika és a népiesség kérdését. A közép- és kelet-európai népek irodalmában, romantikájában a népiességnek különös és hangsúlyozott funkciója van, hiszen itt és ekkor a polgári nemzetállam megteremtésének ideológiájába épül bele a népköltészetre és a népies irodalomra vonatkozó, egyébként nem a romantikában gyökerező elmélet. Arra a mozzanatra utalnék most elsősorban, hogy a 19. századi jobbágyfölszabadítások, forradalmak előtti évtizedekben ezeknek a népeknek az irodalmában, népies irányzataiban jellegzetes hangsúlyáttevődés figyelhető meg. Amíg korábban a *folklór*–*műköltészet* viszony volt a népiesség középponti kérdése, ebben az időszakban *nép és nemzet* viszonyára helyeződik át a hangsúly, a „népies irodalmi” program „nemzeti politikai” programmá alakul át. Ezt a mi viszonyaink között jól megfigyelhetjük Erdélyi János munkásságában is. A jellemzett hangsúlyáttevődést irodalomtörténetírásunk mint a népiesség demokratizálódását, realizmusba való áthajlását tartotta számon. Nép és nemzet viszonya azonban a korszak

ideológiájában jellegzetesen romantikus történet szemléleti alapon áll, a korszak népköltészet-rajongása, folklór-mitizálása szükségképpen nép- és paraszteszményítésbe, sőt nemzeti paraszt-mitizálásba vált át. Ezen belül — természetesen — nagy szemléleti változatosság, árnyalatosság jelentkezik. A legtipikusabbak egyike: a parasztság az ősi nemzeti karakter igazi letéteményese és leghívebb megőrzője, tehát ki kell emelni elmaradottságából, rá kell ébreszteni latens nemzeti erényeinek tudatára, és akkor nemcsak hogy nem fordul szembe a nemzet más rétegeivel, hanem az új, megszülető nemzeti egységen belül az idegen befolyások leghatékonyabb ellensúlyozója lesz. A másik „programváltozat”: a néptömegekben, a parasztságban ma is virulnak a nemzeti erények, bátran támaszkodhatunk rá, alkalmas arra, hogy akár egy radikális átalakulás tömegerejévé váljék.

A nép, a paraszt, amely ekkor megjelenik irodalmunkban, sokkal inkább egy haladó nemesi liberális, illetve polgári radikális erkölcsi-hazafiúi eszmény elképzelt, rávetített vonásait hordozza, mint a jobbagysors (akkoriban, a 40-es években a közvéleményben jól ismert) nyomait. Ez a népiesség kikerül bizonyos konfliktus-típusokat. Éppen történelmi szerepe miatt, a polgári nemzetállam megvalósítására irányuló tendenciozitása miatt furcsa kísérletet tesz: egymással harcban álló osztályok egymásra utaltságának történelmi paradoxonát igyekszik taktikailag realizálni. Ez a fölfogás határozza meg az 1850-es években is népiességünket, s egészen ritka kivételektől eltekintve nem is kapunk tőle olyan hiteles képet a parasztságról, amelyet realitásnak minősíthetnénk.

Természetesen a népies költők és írók — ide értem Petőfi és Arany népies műveit is — megpróbálják a valóságos társadalmi konfliktusokat a folklór-formanyelv segítségével érzékeltetni, mesékbe, mondákba átvetíteni, illetve ha közvetlenül megmutatják is azokat, morális síkra terelve oldják föl mindegyiküket, a hazafias nemzeti programváltozatok valamelyikének jegyében.

Végül még egy dolgot szeretnék megemlíteni. Úgy tudjuk és így olvassuk számos tanulmányban, hogy az irodalmi népiességnek, amely tehát szerintem az 1840–50-es években nálunk nem szakad el a romantika talajáról, forradalmat előkészítő funkciója volt ugyan, hordozott plebejus lázadáselemeket is, forradalmivá már nem tudott lenni. A magam részéről úgy vélem, hogy a népiesség romantikus talajon is jelentékeny szerepet töltött be a forradalom és szabadságharc alatt, s hordozott forradalmi eszméket is. Elég talán Arany szabadságharc alatti költeményeire utalnunk, s arra, hogy Petőfi költészetében új „népies hullám”-ot figyelhetünk meg az európai forradalmak első híreitől kezdve. Ezekben a népies dalokban és a 48–49-es életképekben a korábbi derék, becsületes „népfi” helyén körvonalazódik a nemzeti hőssé magasuló magyar paraszt új, nemes egyszerűségben



is heroikus, romantikus alakja. Azt se feledjük el, hogy ekkor születik meg a népiességen belül egy új „műfaj”, a népies publicisztika, amely (ha eszmeileg rendkívül ellentmondásos volt is, mint egész publicisztikánk ekkor) a forradalmi idők legszélesebb tömegeihez juttatta el a legkorszerűbb politikai eszméket.

#### BARÓTI DEZSŐ:

A vitaindító előadás sokoldalúan közelítette meg a problémát és ugyanakkor eléggé nyitott volt a kerekasztal-megbeszélés alkalomához. Így többek között azt a problémát is nyitva hagyta, hogy a romantika pusztán stílusirány vagy egy általánosabb és bonyolultabb történeti jelenség? Jőmagam az utóbbi felfogáshoz állnék közel és azt hiszem, hogy a magyar művelődés történetén belül is beszélhetünk például romantikus politikáról, életsorsokról vagy érzelemvilágról. Kár, hogy ezeket alig ismerjük, hiszen a kor gazdag levelezésanyagát, a kisebb jelentőségű emberek naplóit s általában mindazt, amiben az élet romantikája megnyilatkozott még alig dolgozták fel. De pusztán az irodalmon belül maradván is adósságunk van: még a legnagyobb romantikus íróink stílusáról is alig van korszerű feldolgozásunk, a kor folyóirataiban és átlagirodalmában megnyilatkozó „triviáloromantika” problémájáról nem is beszélve. A magyar romantika osztálybázisa is az eddiginél árnyaltabb megvizsgálást kíván. Romantikánk kétségtelenül erősen összefügg a haladó középnemesi törekvésekkel, a nagy romantikusok mint ismeretes, ugyanakkor problematikusoknak is érzik ezeket, amiből egy gyötrő konfliktus-érzés született meg, az optimizmusnak és a pesszimizmusnak végül a hazáért való tevékenység moráljában feloldódó harca. Ez a sajátos érzelmi dialektika-féle különben a magyar romantika stílusát is erősen alakította. Ott van továbbá a magyar múlt felfedezésének folyamatában, általában mindabban, amit Keresztury Dezső „magyar birodalmi gondolat”-nak nevezett. Nagyon fontosnak tartom továbbá, hogy romantikánkkal kapcsolatban a felvilágosodás örökségének jelenlétét hangsúlyozzuk. Azt is mondhatnánk, hogy a magyar romantika nálunk egyben a felvilágosodás örökségének beteljesedését jelenti.

Ez a problémafelvetés különben az európai romantika-kutatás újabb érdeklődésével is egybeesik. Külön probléma a romantika korának közzlése. Ez úgy látszik sokkal kevésbé volt romantikus; még a nagy romantikus íróink környezetére is egy biedermeieres klasszicizmus nyomta rá bélyegét.

## LENGYEL DÉNES:

A referátum kitűnő kiindulópontokat adott, a vita pedig már eddig is jó eredményeket ért el, ezekhez csak néhány kiegészítéssel járulhatok hozzá.

A romantikus költők fő forrásait, a krónikákat, a felvilágosodás korában adják ki. 1799-ben Anonymust már magyarra fordítják, de a 19. századi költők, írók általában az eredeti, latin nyelvű példányokat használják. Jókai latin nyelvű *Bécsi képes krónikája* ma a Petőfi Irodalmi Múzeumban van, s nyilván számos mű, többek között *A magyar nemzet története regényes rajzokban* forrása. Itt figyelembe kell venni, hogy mind a felvilágosodás korában, mind a reformkorban három honfoglalást tartanak számon: Attila, az avarok és Árpád honfoglalását. Erre a hún–magyar rokonságot hirdető mondanakör ad lehetőséget. A honfoglalás szellemi magatartást, nemzeti megújulást is jelent, ezt hirdeti a romantikus költészet; egészen nyilvánvalóan Vörösmarty: *Árpád ébredése* című darabja.

A felvilágosodás „vadember” ábrázolása és a romantikus egzotikum között feltétlenül rokonság mutatkozik. De a groteszk, az ellentétes ábrázolás, a qui pro quo gyakorisága, állandó használata a romantikában olyan sajátosság, amelyet külön kellene megvizsgálnunk. Mindez azt jelenti, hogy a felvilágosodás kora jellegzetes ember-ábrázolását, a művek szerkezetét, stílusát össze kell vetnünk a romantikus alkotásokkal, mert a problematika teljes megoldásához csak így jutunk el.

## OLTVÁNYI AMBRUS:

Elismeréssel szólok Wéber Antal referátumának tárgyyszerűségéről, elegáns és nagyvonalú felépítéséről, egyszersmind azonban szóvá teszem, hogy a referátum nem volt eléggé probléma- és feladatcentrikus, főleg a már kellőképpen tisztázott vonatkozásokat helyezte előtérbe, ahelyett, hogy a megoldatlan kérdésekre, a további kutatás előtt álló teendőkre irányította volna a figyelmet. Hangsúlyozta, hogy a magyar romantika kibontakozása és fejlődése csak a liberalizmus és nacionalizmus ideológiáinak egyidejű térhódításával való összefüggésében vizsgálható és értelmezhető helyesen. A romantika vitathatatlanul a francia forradalom és az ipari forradalom reflexe volt, de amikor ez az irányzat Magyarországra is eljutott, itt az alapjául szolgáló gazdasági és társadalmi átalakulás még úgyszólván meg sem kezdődött (azaz a visszahatás megelőzte magát a hatást, a reakció az akciót), s emiatt a romantika gondolat- és érzésvilágának jellegzetes motívumai szükségképpen funkció- és jelentésmódosuláson mentek át. Lehetőség és

valóság, szabadság és szükségszerűség antinómiáit a magyar reformkor közgondolkozása és művészete nem az egyén sorsára, hanem — Herder inspirációja nyomán — elsősorban a nemzetre, a magyarság felemelkedésének vagy hanyatlásának perspektívájára vonatkoztatja, s értékrendszerében is a „nemzeti” fogalma nyeri el a központi helyet. Ennek a gondolatkörnek a szerkezetét és belső ellentmondásait alapos eszmetörténeti kutatások révén kellene tisztázni, s ezt a munkát történészeknek és irodalomtörténészeknek (ahelyett, hogy kölcsönösen egymásra hárítanák át a feladatot) közös erővel kellene elvégezniük. Keresztury Dezső és Baróti Dezső hozzászólásaihoz kapcsolódva emlékeztetek a korszakból fennmaradt rendkívül gazdag, sokezer darabra rúgó levelezésanyag különleges tudományos értékére. A hasonló jellegű külföldi kutatások eredményei nyomán az a határozott meggyőződése, hogy ennek az anyagnak korszerű módszerekkel történő, a modern szociológia vívmányait is hasznosító feldolgozása fontos tanulságokkal szolgálhat a magyar romantika szűkebb bázisát, voltaképpen társadalmi közegét jelentő értelmiségi réteg kialakulásának és öntudatra ébredésének állomásait illetően, s egyszerűs mind segítséget nyújthat a hazai romantika fejlődési folyamatát tagoló belső periódushatárok és csomópontok szabatosabb kijelöléséhez is.

#### SZÖRÉNYI LÁSZLÓ:

1. Keresztury Dezső hozzászólásában kifejtette, hogy a honfoglalási és hun-eposz ideológiai alapjai közé tartozik a német, illetve osztrák birodalmi gondolattal szemben a hajdanvolt hun, illetve magyar birodalom dicsőségének feltámasztása. Ezzel szemben az a véleményem, hogy a hexameteres hun- és honfoglalási epika eredetileg egyáltalán nem oppozícióból fakad: első művelői, a — latinul író — jezsuita Repszeli László, Adányi András, vagy a disztichonban író Schetz Péter a 18. sz. első felében a krónikából vett őstörténetet a Regnum Marianum ideológiájával ötvözték össze, ugyanolyan nemzeti ön-elégültséggel, mint amennyi elszánt Habsburg-királyhűséggel. A romantikus — immár magyar nyelvű — „ősi” hősepika megkülönböztető jegye a herderi jóslatra reagáló, a nemzethalál látomásával küszködő tartás. Oppozíciós éle nemcsak az elnyomó osztrák uralom ellen irányul, hanem egyre inkább a nemzethalál „realizálására” törekedni látszó nemzetiségek ellen is. (Fordított irányban is érvényes: a szlovák romantika hasonló tendenciáival aknázza ki Szvatopluk alakját.) A herderi nemzetfelfogás és a herderi fenyegetettség ihletében magyarázható a hozzászóló szerint Arany epikus pályája, *Az elveszett alkotmánytól a Buda haláláig*.

2. A magyar romantika teljes megértéséhez és pontos művelődés-történeti helyének megállapításához feltétlenül szükséges a „biedermeier” néven összefoglalt jelenségek vizsgálata. Nálunk vagy harminc éve felhagytak vele: a német irodalom rokonjelenségeit Friedrich Sengle megjelenés alatt álló háromkötetes monográfiája kíséri meg tisztázni.

#### AGÁRDI PÉTER:

A korszaknak nem vagyok jó ismerője s ezért „könnyebben” megengedhetem magamnak a sarkított, provokáló véleménymondást: az eddigi vitában nem sikerült termékenyen konfrontálni a romantikáról irodalomtudományunkban vallott különböző felfogásokat. A vitában egyrészt volt egy színvonalas és izgalmas filozófiai-esztétikai megközelítés (Kulin Ferencé, Hermann Istváné, Mészáros Vilmáé), másrészt egy — talán aprólékosságig konkrét — mozgalomtörténeti, filológiai, stilisztikai stb. szempont. Ezek azonban nem ütözköztek, nem járták át egymást s így a romantika számos alapproblémája körül sajnos nem éleződtek ki a későbbi megnyugtató eredményekhez szükséges álláspontok. Nem használjuk-e túl tágan a romantika stíluskategóriáját? Mennyiben illeszthető be a romantika fogalma a magyar reformkor (s a 19. századi európai irodalom) történetébe? Milyen a viszonya az esztétikai realizmus-kategóriával? Szerepelhet-e periodizációs fogalomként? Milyen belső irányzatai, eltérő módszerei voltak? Közvetlenül genetikus kapcsolatba hozható-e a nemzeti irodalom és a népiesség eszméje a romantikával? Iskolás és fölényes kérdések ezek, de megválaszolásuk csak élesebb vitától várható.

LUKÁCS GÖRGY: A romantikáról (interjú; 1970. okt. Kérdező: Eörsi István).

#### 1. Mik a romantika létrejöttének társadalmi alapjai?

— Amikor a francia forradalom átment a directoire-ba és Napoleon idejére, kifejlődött egy opposzió, amely a forradalom előtti időre akart visszamenni . . . a polgári átalakulás ellenében a megelőző korszak vívmányait, emberiségét játszották ki. Ezt a „visszamenési” mozgalmat lehet általánosságban romantikának nevezni.

2. *Vannak-e a romantikának általánosan érvényes, jellegzetes témakörei vagy stílusjegyei?*

– Ezt így nem lehetne mondani . . . Volt idő, amikor az irodalomtörténet a középkor minden ábrázolását romantikusnak vette, holott például, hogy a leghíresebbet említsem, Walter Scottot egyáltalában nem lehetett romantikusnak tekinteni. Ő a 13. századot, vagy más régi kort, mint fejlődési etapot ábrázolta, és nem mint olyan értéket, amelyet szembe kell állítani a kapitalizmus társadalmával. Így hát még a középkort sem lehet tisztán romantikus tematikának tekinteni. Hasonló a helyzet a népiességgel. Lehet ábrázolni a plebejus áramlatokat, ahogy harcban állottak a feudalizmussal, másrészt van olyan romantikus felfogás, amely a középkort valamilyen idillnek tekinti. A romantika egy bizonyos álláspont, amely az ökonómiától a szépirodalomig terjed, mondjuk például a Sismondi kapitalizmuskritikájában nagyon sok romantikus elem van, ellenben, mint mondom, Walter Scott nem romantikus.

3. *Mondhatjuk-e, hogy a népdalkutatás a romantika ellenére vált a soron következő fejlődés pozitív tényezőjévé?*

– Igen. Nekünk magyaroknak például nagyon világosan kell látnunk, hogy sem a Petőfi-korszakbeli népdalgyűjtésben, sem Bartókék népdalgyűjtésében nincs romantikus elem.

4. *A különböző országok romantikus irodalmában miként nyilvánultak meg a nemzeti vonások?*

– Speciális az olyan népek helyzete, amelyek a nemzeti elnyomás állapotában éltek. A magyar kultúrában fordulópontot jelent az 1790-es országgyűlés, amely tiltakozott a II. József nemzetiséget megsemmisíteni akaró felvilágosító reformjai ellen. Ahogy kijátszották a magyar múlt autentikus jellegét ezzel a helyzettel szemben, abban benne rejlik az a felismerés, hogy a nemzeti fejlődés nemcsak tény, hanem sajátos érték is. Csak az a kérdés, hogy ez a múlt-idézés, a példakép-keresés a Walter Scott-i vagy a német romantikus formában nyilvánult-e meg? Kétségtávol a reform-korszakban mind a két forma szerepelt, mindaddig, míg Vörösmarty és azután főként Petőfi és Arany nem annyira a múltat játszotta ki a jelen ellen, mint a múltban megnyilvánuló paraszti-plebejus áramlatokat a nemesi kultúra ellenében. Véleményem szerint ezt a két múltbanézést nagyon élesen meg kell különböztetni egymástól.

5. *Elképzelhető-e, hogy Shelleynek vagy Byronnak a művében romantikus vonások vegyülnek utópisztikus szocialisztikus vonásokkal?*

— Byron ideálja egyáltalában nem az volt, ami a későbbi angol romantikusoknak. Carlyle például a kapitalizmus embertelen ellentmondásaival szemben mindig földézi a középkor emberiességét. Ez Byronból teljesen hiányzik. Még sokkal kevésbé romantikus Shelley, akinél a plebejus forradalmi vonás még sokkal erősebb, mint Byronnál. Shelleynél nyoma sincsen a Carlyle-féle irányzatnak, amely a középkort ideálnak akarná beállítani a kapitalizmussal szemben.

6. *Mi a véleménye a stilromantikáról?*

— Az úgynevezett stil-realizmusnál butább halandzsát elképzelni sem tudok, és a stilromantika természetesen ugyanilyen halandzsa.

7. *Mi a véleménye a preromantika kifejezésről?*

— Ez, mint reális irodalomtörténeti probléma, főképp a német irodalomban jelentkezik. A német irodalomnak a felvilágosodás és a forradalom korszaka között van egy közbeeső korszaka, az ún. Sturm und Drang. Szerintem azonban ennek a preromantikához az égvilágon semmi köze sincsen . . . . Az egész Sturm und Drang-ot (a Lessing utáni és Goethe weimari periódusa közötti időt számítom ide) egyszerűen a felvilágosodás korszakába kell besorolni. A Sturm und Drang éppen ellentéte a romantikának, folytatása azoknak a tendenciáknak, amelyek a késői Diderotnál és a késői Rousseau-nál a francia felvilágosodásban fölmerülnek. Így hát én ezt a preromantikát egyszerű irodalomtörténeti ostobaságnak tekintem. Ez ugyanúgy érvényes a magyar fejlődésre, mert preromantika, vagyis a kapitalizmus ellentmondásainak megnyilvánulása előtti romantika nem létezhetik.

TAXNER ERNŐ:

Az idő előrehaladottságára való tekintettel egészen röviden szeretnék néhány kérdést fölvetni. Egyetértek a Kulín Ferenc fölszólalásában megfogalmazott igényességgel. Azt hiszem, a romantika rendkívül bonyolult kérdéseit csak filozófiai áttételeken, az egyéni és társadalmi létezés művészi visszatükrözésének dialektikus vizsgálatán keresztül közelíthetjük meg. Gondoljunk csak arra, milyen alapvető gondja volt a romantikus költőknek, hogy a tudatukban élő, a társadalmi valóságban létező, újfajta egyéni és társadalmi mondanivalójukat

nem tudták a meglevő lírai, drámai és epikai struktúrákban kifejezni. Könnyen érzékelhető Vörösmarty izgalma, amikor a drámai kifejezés új lehetőségeit véli felfedezni az Ausland-ban talált, és azonnal lefordított hindu drámában. Ezen a réven került kapcsolatba a keleti filozófiákkal; de miközben irracionális gondolatrendszerekkel ismerkedett, a hazai politika realitásában már fontos — sok tekintetben felderítetlen — szerepet játszott. Személyének és tevékenységének társadalmi jelentőségét így ítélte meg a politikai vezetős szerepre készülő Széchenyi István is, amikor 1828 őszén Pestre jött, hogy — többek között — az írókkal személyes kapcsolatot létesítsen, és Vörösmartyval két nappal előbb ismerkedett meg, mint Kisfaludy Károllyal vagy Fáy Andrással. S a reform-eszmékről vitatkozó baráti körében kereshetjük annak magyarázatát is, miért adja mesedráájában — a romantikus költő — Csongor szájába az emberek közti egyenlőség bátor gondolatát.

Néhány összefüggés vázlatos megemlékezésével a romantika, különösen a magyar romantika párhuzamos jelenségeire kívántam utalni, hogy ezzel azokhoz csatlakozzam, akik fölszólalásukban a kérdés összetettségét hangsúlyozták.

#### MARTINKÓ ANDRÁS :

Az elhangzott Lukács György-interjú több tételével — mélységes tiszteletünk kifejezése mellett is — föltétlenül vitáznunk kell. Ha az interjúban elhangzottakat maradék nélkül elfogadnánk, valójában a romantika létezését kérdőjeleznénk meg — akár művelődéstörténeti irányzatnak, akár társadalmi tudat-jelenségnek, akár stílusnak tekintjük is. A hozzászólásokból is az derült ki, hogy van — többek között — romantikus stílus, romantikus emberábrázolás, vannak romantikus témák, eszmék stb. Összefoglalva: van egy romantikus művészi, kifejező formarendszer. De, és ezt szeretném nagyon hangsúlyozni, azok az eszmék, magatartás-, érzés- és tudatformák, melyeket világszerte a tudományos gondolkodás „romantikus”-nak minősít, másrészt az a művészi, kifejező forma-rendszer, melyet megintcsak eléggé univerzális konszenzussal „romantikus” néven emlegetnek — nem szükségképpen halad párhuzamosan; más szóval a (legtágabb értelemben vett) tartalmi romantika csak ritkán esik egybe a (legtágabb értelemben vett) formai romantikával. Hirdethet valaki romantikus ideológiát klasszicista nyelven — stílusban, mutathat romantikus jegyeket tárgyválasztásban, emberábrázolásban, s lehet formai eszközeiben teljesen hagyományos vagy teljesen új. Erre minden nemzet irodalma rendkívül széles skálájú változatokat tud felmutatni. A tarta-

lom és forma egysége ugyanis mindig az egyes művekre, s nem az irányzatokra érvényes.

Egy másik, alapvető, kérdés a magyar romantika megkésetttségének s még inkább provinciális jellegének — téves — koncepciója. Csak éppen érintve azt, hogy Vörösmarty vagy a romantikus Petőfi európai kortársaiknak kortársai voltak, nagyon szeretném hangsúlyozni az olyan studiumok fontosságát, melyek a magyar és az egykorú európai romantikát — a tartalom és a forma síkján egyaránt — szervesen egybekötik. E tekintetben nagyon fontos lenne íróink olvasmányainak, tanulmányainak, könyvtárainak, az utazásoknak, levelezéseknek európai kitekintésű vizsgálata. Ahogy elkerülhetetlen szükség a semmi tudományos babért nem ígérő életrajzok és kritikai kiadások munkálatainak megszervezése is.

#### PÁNDI PÁL:

A romantika új értékelése 1957 után indult meg energikusan. Egyidőben a forradalmi romantikával szemben növekvő szkeptikussal, nőtt a 19. századi romantika parttalanra tételére irányuló tendencia. A 19. századi romantikának ez a „parttalan” értelmezése, illetve a 19. századi romantika parttalan kitérítése jelen van Ernst Fischernek a koncepciójában, aki ugyanakkor a forradalmi romantikát mint a szocialista realizmus vélt ismérvét megkérdőjelezi. Azt hiszem hogy e kérdőjelnek — amely a forradalmi romantikát mint külön esztétikai kategóriát illeti — a kitérítésben igaza van. De abból, hogy a forradalmi romantikát mint esztétikai kategóriát szkeptikusan kezeljük, nem következik az filozófiailag, elméletileg, hogy a 19. századi romantikát mérhetetlenül kitérítjük, hogy visszavetíthetjük a 18. századba, és hogy egy egész sor olyan jelenséget a hatálya alá vonhatunk, amely tulajdonképpen nem tartozik oda. Ebben az „egyenlőtlen fejlődésben”, a romantika-értelmezés egyenlőtlen fejlődésében, úgy gondolom, szerepet játszott az, hogy egy időben a romantika nagyon sommás elítélésben részesült. Mint feudális osztálytermék szerepelt a tudatban és voltaképpen mindent igazolni kellett a realizmus ítélőszéke előtt ahhoz, hogy legalizáljuk mint értéket. Így hát minden, ami a romantikához tartozott, valamiképpen gyanúárnyékba került. Egy ilyen leegyszerűsítő szemlélettel szemben valóban szükség volt a romantika kategóriájának komoly felülvizsgálatára, ami az 1954-es romantika-vitában már megkezdődött, s hozott is jó eredményeket. Emlékeztetek itt Sötér István tanulmányára és kőtetérc. De óvást emelnék az olyan szemlélettel szemben, amely most már a romantikát túlemeli a maga konkrét történeti helyén.



Lukácsnak az a fordulata, hogy a romantika a francia forradalomra és az angol ipari forradalomra való reagálás, sokakban ellenkezést kelt és ahogy itt délelőtt megfogalmazódott: abból, hogy a francia forradalom előbb volt, mint a romantika, nem következik az, hogy a romantika válasz a francia forradalomra. Ha absztrakt módon, mechanikusan fölállítanak egy olyan tételt, hogy ami később van, az feltétlenül és szükségszerűen következménye annak, ami előbb volt, akkor nyilvánvalóan azt kell mondani, hogy igaza van a délelőtti felszólalónak. Konkrétan azonban, ha a műveket, a különböző magatartástípusokat elemezzük, amelyeket a romantika keretében tartunk számon, azt kell mondani, hogy ez a reagálás-típus nem érthető meg, ha figyelmen kívül hagyjuk a francia forradalmat.

A romantikában a polgárság reagálása is kifejeződik, meghatározó erővel, a francia forradalomra, s a polgári érzelmvilág dinamikus előretörése formálódott meg annak idején, a forradalom előtt a szentimentalizmusban. Ez a közös vonás azonban nem tüntetheti el a lényeges különbséget: a forradalom előtti és a forradalom utáni magatartástípusok művészi realizálódásainak különbségét. A „pre-romantika” kategória a különbségek elmosásának irányában hat, voltaképpen történelmietlen módon antedatálja a romantikát, figyelmen kívül hagyva létrejöttének feltételeit.

Nyilvánvalóan vannak különbségek a hazai — és nemcsak a hazai — irodalomtörténeteszek között a romantika értelmezésében.

Biztos vagyok abban, hogy e különbségeket — nem máról holnapra, hanem — viták szisztematikus sorozata eredményeként egyszer majd kiküszöbölhetjük, most azonban éppen csak jelezhetem a differenciát. Ha a realizmust nem egy stílusnak vagy irányzatnak tekintjük a többi művészi stílus és irányzat között, hanem a marxista esztétika központi érték kategóriájának, amely nem az alkotói szándékot, nem is az ábrázolt témát, hanem az ábrázolást magát, mint megvalósulást, mint eredményt minősíti a valóságos összefüggések között, akkor nyilvánvaló, hogy a realizmusnak hierarchikus értéknomomatékat tulajdonítok a művészetek fejlődésében. A romantikát nem tekinthetem pusztán művészi—módszerbeli kategóriának. A probléma megközelítésében nélkülözhetetlen Lukács György megállapítása, miszerint „a romantika semmiképpen sem pusztán irodalmi irányzat. A romantikus világnézetben spontán és mély lázadás fejeződik ki a gyors ütemben kibontakozó tőkés termelési rend ellen, természetesen igen ellentmondásos formában. A szélsőséges romantikusokból éppenséggel feudális reakciók és a vallásos szellemi elsötétülés előharcosai lettek. Az egész mozgalom háttérében azonban mégis ez a spontán, kapitalizmus elleni lázadás húzódik meg.” (*Balzac és Stendhal vitája*. 1935.) Egy újabb tanulmányában a romantikát a 19. század „fontos, általános irányzatá”-nak nevezi,

„amelyet politikailag és irodalmilag a francia forradalom, gazdaságilag és társadalmilag az ezzel párhuzamos ipari forradalom váltott ki, mint ellenzéki áramlatot”. (*Előszó* – művei németnyelvű kiadásának 6. kötetéhez.) Ehhez, mint megjegyzést, hadd tegyem hozzá azt is, hogy jól tudom, nemcsak a Byront követő osztrák rendőrkém jelentette urának, hogy egy Habsburg-ház elleni összeesküvés készül Európában, amelyet a résztvevők „romantikus mozgalomnak” neveznek, hanem Petőfi is „romantikai iskolának” akarta elnevezni a tízek szervezkedését, továbbá, hogy a francia romantikus irodalom jellemzéséből a lényeg sérleme nélkül kihagyhatatlan az utópista szocializmus jelentékeése ebben az irodalomban. Ami nem „kivétel”, mint a kérdéssel egyébként érdemben foglalkozó Plehanov állítja.

A romantika ellentmondásos jellegét már Mehring is kitapintotta. A Heine életéről írott tanulmányában ugyan a romantika osztálytartalmát leegyszerűsítve, redukálva jelenti ki, hogy a „romantikus iskola – kifejezése annak a feudális reakciónak, amellyel a keleti Európa védi ki Franciaország előretörését”, de ugyanitt állítja azt is, hogy „természetesen a romantikus iskola azért nem volt egész egyszerűen feudális-reakciós szülemény; ugyanolyan kettős jelleggel bírt, mint az a népmozgalom, amely Napóleon megdöntésére vezetett; bármennyire korlátozott értelemben, bármilyen elferdült viszonyok között is, mégiscsak nemzeti újjászületést testesített meg és ennyiben jelentős haladás volt a klasszikus irodalomhoz képest. Nagy érdemei vannak például a német nyelv terén . . .”

A meghatározások és tények e vázlatosan jelzett csoportjából – úgy gondolom – elsősorban nem arra következtethetünk, hogy a romantikus művészi formálóelvek egyaránt alkalmasak a szélsőséges feudális tendenciák és a korai szocialisztikus, sőt forradalmi irányzatok művészi érvényesítésére, hanem arra, hogy a romantika, mint születésétől fogva ellentmondásos szellemi áramlat – amely szembe fordul a kapitalizálódó élettel, de nem a kapitalizmussal következetesen szembe forduló történelmi erőkre ágyazottan – az ellentmondás pólusai által közrefogott igen tág térben, rendkívül elasztikusan alkalmazhatta művészi metódusait. Ezek a formálóelvek az alapvető ellentmondás konstruktív vagy reakciós felszámolásának irányában is érvényesültek, anélkül, hogy e tendenciák teljesen eltüntették volna az alapvető ellentmondás művészi konzekvenciáit. Ehhez természetesen hozzá kell tennünk azt, hogy egyrészt az ellentmondás szellemi-világnézeti feloldása utáni művészi ábrázolásban is részt vehetnek romantikus elemek, csak megváltozott funkcióval, másrészt a világnézetileg még fel nem oldott ellentmondás is visszaszorulhat magában a művészi ábrázolásban a „realizmus diadala” ercdményeként. Utalunk kell arra, hogy a romantika, mint születésétől fogva ellentmondásos szellemi áramlat, ennek az ellentmondásnak a jegyében is képes volt fej-

leszteni a művészet eszköztárát, s e fejlesztés számos eredménye gazdagította – tágította a különböző műfajok lehetőségeit – kereteit. Ez nem azt jelenti, hogy a romantikus művészet indifferens világszemléleti alapjai iránt, hanem azt, hogy ezen az ellentmondásos alapon gazdagodhatott a művészetiség. E gazdagodás azonban nem korlátlan, a romantika e lehetősége nem abszolút.

A művészi konzekvenciák, a romantikus művészi sajátosságok is a valóság tükröződései, s az alapmagatartás ellentmondásos voltát fejezik ki – in concreto – a műalkotás-minőségben is. Amikor Plehanov azt írja, hogy miután a polgárság uralomra jutott a társadalomban s „életét nem hevítette többé a szabadságharc lángja, az új művészet számára egyetlen lehetőség marad: *a polgári életmód tagadásának idealizálása*. Ez az idealizálás volt a romantikus művészet.” – akkor megállapításának érezzük némiképp leegyszerűsítő alapvetését, de tagadhatatlanul finom találat a „polgári életmód tagadásának idealizálásáról” beleviláglt a romantika művészetiségének, érték-problémáinak lényegébe is. A művészet belső fejlődése nincs lépésről-lépésre mechanikus kapcsolatban a művész valóságértelmezésével, egy bizonyos ponton túl azonban a művészi fejlődés csak a jelentős valóság-kifejezés irányában történhet, esetleg a művész világszemléletétől eltérően is. Hogy mikor, hol jelentkezik az a „bizonyos pont”, arra csak konkrét elemzésekkel lehet válaszolni.

Alighanem téves úton járnak azonban azok, akik a művészi magatartás, megformálás, stílus némely jegyeit, mint például a líraiság, életintenzitás-igény, a vallomások jelleg, a romantika jellegzeteségeiként mutatják fel. A gondolatmenet itt abban szorul korrekcióra, hogy az életintenzitás művészi igényét, a vallomások jelleget, a felfokozott líraiságot megtaláljuk nem-romantikus alkotásokban is, és mi sem lenne elhibázottabb lépés, minthogy e vonások láttán tüstént romantikusnak minősítsenék az alkotást. Alighanem helyesebb, ha arról beszélünk, hogy van líraiság és vallomások jelleg, amely jellegzetesen romantikus, és van líraiság és vallomások jelleg, amely a valóság lényegének a kifejezéséig nyomul előre, s éppenséggel nem tekinthető romantikusnak. Ki tagadná Vörösmarty líraiságának romantikus jegyeit? S ki állíthatja költészete felfokozott líraisága és életintenzitás-igénye alapján, hogy József Attila romantikus költő. Még a közhelyszerűen romantikus rekvizítumokként emlegetett középkor-tematikát, népdal iránti érdeklődést, eredetiség-követelést sem tekinthetjük eo ipso romantikus megnyilvánulásnak, amint erre Lukács György figyelmeztet egy romantikáról folytatott beszélgetésben.

A másik megjegyzésünk arra vonatkozik, hogy ezt az egész korterművészetet leegyszerűsítsenék, ha romantika és realizmus zárt irányzatainak ellentétében ábrázolnánk, fognánk fel. Egyrészt a realizmus és a romantika fentjelzett értelmezései szerint itt nem egynemű kate-

góriákról van szó, tehát nem beszélhetünk egyszerűen ellentétpárról. Másrészt a romantika, mint történetileg meghatározott „általános irányzat”, éppen *ellentmondásos jellegénél* fogva, továbbá *különböző szakaszainak és különböző jelentkezési körülményeinek* sajátosságaként több-kevesebb művészi érvényesülési teret nyithatott a realista formáló-elveknek is. Itt folyamatról van szó, amelynek művészi struktúráját, minőségét nem foghatjuk fel sem egy redukáltan értelmezett romantikára épülő ftélet alapján, sem a romantika hatályának végnélküli, kritikátlan kiterjesztése által. Csakis a művekből kiindulva minősíthetünk, s éppen a művészi közeg sajátosságainak figyelembevételével juthatunk ahhoz a megállapításhoz, hogy a romantika esztétikai szférájának speciális természeté mélyen összefügg a romantikus világszemlélet, szellemi irány credendően ellentmondásos jellegével.

A romantikus művészetben és a kritikai realizmusban érvényesülő valóságlátás között minőségi különbség van a tekintetben, hogy a kritikai realizmus annak a valóságot értelmező ellentétnek a *művészi* feloldása, amelyet a romantikus művészet, mint olyan, nem oldhat fel. S itt jutunk vissza a már érintett kérdéshez: jellegzetesen realista alkotásokban is találkozunk romantikus motívumokkal, gondoljunk Balzac reprezentatív kritikai realista regényeire, vagy Eötvös József műveire. E művekben azonban, bármily sok rész-elemben mutatható ki a romantikus háttér, előzmény, az alapvető tendencia, a művészsíget meghatározó centrális formálóelvek a realizmus szintjén tartják az alkotást.

#### WÉBER ANTAL válasza:

E vitának nem volt és nem is lehetett az a célja, hogy a romantika kérdésköréhez kapcsolódó szerteágazó problémákat megoldja. Mégcsak az sem, hogy valamiféle hivatalos szakmai fórumként nyilatkozatokat, elképzeléseket, terveket, javaslatokat terjesszen elő. Tanszékünk eszmecsere szervezésére vállalkozott, abban a reményben, hogy ez – miként be is bizonyosodott – termékeny és hasznos lesz. A szélesebb szakmai körök számára, a tudományos kutatás és a felsőoktatás szempontjából egyaránt, mindig tanulsággal kecsegtető a különböző nézetek szembesítése, az évek során felgyűlt credmények mérlegelése.

Romantika-vitánk meglehetősen pontossággal felrajzolta a különböző koncepciók körvonalait, s mintegy inellékesen több tucatnyi érdekes megfigyeléssel, gondolatébresztő megállapítással szolgált. Irodalomtudományunk közös érdeke, hogy az itt megnyilvánuló szellemi energiákat a romantika problémaköréhez hasonló tudományos témák megoldására a lehetséges eszközökkel mozgósítsa. Feladat van bőven. Mindenekelőtt – miként ezt Pándi Pál hangsúlyozta

— az a fontos, hogy magát a tárgyat jól ragadjuk meg, kizárva a természetlen szélsőségeket, jelen esetben a romantika „parttalan” felfogását csakúgy, mint a szűkkeblű, csak néhány tartalmi mozzanatra korlátozódó vizsgálódási módszert.

E cél eléréséhez mellőzhetetlen az olyan típusú filozófiai-történelmi távlatok szem előtt tartása, mint aminőkkel Lukács György munkáiban találkozunk. Hermann István ebben a szellemben figyelmeztetett a romantika filozófiai gyökereire, továbbá arra a fontos kapcsolatra, amely a magyar romantikát a felvilágosodáshoz fűzi. Mészáros Vilma a romantika és a valóság sajátos kapcsolatára mutatott rá, egyebek közt arra, hogy egyes romantikusok a maguk korának kiábrándító realitásaitól szabadulni vágyva miképpen fedezik fel a mesét.

A vita egyes részleteire csak vázlatosan utalva említhetném azt az igényt, amely a társadalmi-történelmi alapok behatóbb vizsgálatát sürgette. Ennek szükségességét emelte ki Fenyő István, s még hangsúlyosabban Keresztury Dezső, aki a magyar értelmiség pontosabb, társadalomtörténelmileg megalapozott vizsgálatának fontosságára hívta fel a figyelmet. De történelmi szempontokat igényel olyanfajta irányok vizsgálata is, mint a népiesség, amelynek például Nacsády József a romantikától el nem választható, jelentős progresszív funkciót tulajdonít Kelet-Európában. Nem kevésbé lényeges az egyes műfajok és művészeti intézmények történetének a felderítése, mint a drámáé és a színházé, amelyről Tamás Anna szólt, vagy — mint ezt Oltványi Ambrus taglalta — a romantika funkció- és jelentésváltozatainak történelmi elemzése.

A romantika karakterének megragadásához számos elméleti kérdés megoldása is szükségeltetik. Vizsgálódásainkban hosszú időn át meglehetősen háttérbe szorult a szubjektív faktor jelentősége, talán ezért beszélt Kulin Ferenc a tudatminőségekről ilyen átfogó értelemben, s húzta alá a szubjektivitás-elv jelenlétét a romantikában Mezei Márta. Persze nyilvánvaló, hogy az általánosabb érdekű teoretikus problémák mellett még számos más jellegű is tisztázandó, így például a stílus-kategóriák kérdése, s ezen belül például az, amiről Martinkó András is szólt, a romantika helyét a klasszicizmus és a realizmus között jelölve meg.

A vita résztvevői általában egyetértettek abban, hogy a romantika komplex fogalom, s így az irodalom és a művészetek körén túl is érvényesülő magatartás és szemlélet is egyúttal. Ennek a komplexitásnak az összetevői és mibenléte persze már korántsem mondhatók egyértelműnek, evidensnek. A különböző irodalmi-művészeti, szemléleti, ideológiai tényezőknek sajátos történelmi körülmények között kialakult s különböző változatokat eredményező összefüggéseit ezért sokak véleménye szerint csak kiterjedt és alapos komplex kutatások segítségével lehet feltérképezni. Ám a komplex módszerek éppen

azért komplexek, hogy minél több tudomány szak tevékenységére támaszkodhassanak, mégpedig a speciális kutatási célok természetének megfelelően. Ez utóbbi tulajdonságuk azonban többnyire külön viták tárgya lehet, meghatározásukhoz néha nem kevesebb erőfeszítésre van szükség, mint a kutatási feladat megoldásához. Talán ezért valósul meg e kívánatos követelmény oly nehezen. Ezért több a komplex módszert sürgető óhaj, mint a például szolgáló kezdeményezés.

Kétségtelen persze, hogy a romantika maga is egy egész sor szellemi jelenséget egyesítő komplexus, ahogy ezt Horváth Károly megfogalmazta. A módszertani jellegű fejtegetések között, amelyek a vita során elhangzottak, akadtak olyanok, amelyek a kutatások egy-egy mozzanatára (a komplex módszer egyik-másik összetevőjére) hívják fel a figyelmet. Kerényi Ferenc például az úgynevezett „második vonal”, tehát az egy-egy irányzat csúcsteljesítményeinek szintje alatti, de kiterjedt s nem csekély ízlésformáló jelentőségű átlagirodalom beható vizsgálatának fontosságát emlegette, ezáltal az összefolyamat tanulságait hangsúlyozva. A vita úgy alakult, hogy éppen a módszertani kérdések körében viszonylag kevés említés történt az összehasonlító irodalomtörténet alkalmazásáról, illetőleg többnyire a világirodalmi távlatok általánosabb követelményének keretében kapott szerepet. Az európai és magyar irodalom összevetésének a vitában talán a leggyümölcsözőbb gondolata irodalmunk „elkésettségének” problémája volt, s a kibontakozó polémia érdekesen fejtegette e körülmény hátrányait, sajátosságait, utalva az ebből a helyzetből származó értékekre is, s különbözőképpen értelmezve ennek az elkésettségnek a mértékét.

Az eszmecsereben az általánosabb, elméleti jellegű, s a konkrét filológiai jellegű kérdések mellett csak dicséretes kivételként kaptak hangot az ilyenfajta jelenségek, mint a romantika szempontjából mellőzhetetlen stilisztikai vizsgálódások. Szathmári István felszólalása pedig éppen arra volt bizonyosság, hogy e tudományág nem lényegtelen eleme az egyébként sokszor emlegetett komplexitásnak.

Romantika-vitánkból aligha lenne célszerű valamiféle összegező végső tanulságot levonni. A romantika fogalmának tisztázása az e szakterületekkel foglalkozó kutatók további sokoldalú tevékenysége révén közeledhet a megoldáshoz. A tudomány azonban fejlődése során új kérdéseket vet fel, ezért semmiféle megoldás nem lehet végleges és abszolút érvényű. E tény azonban nem mentesít jelenlegi tudományos feladataink megalapozott, marxista szellemű megoldása alól. Szeretnők remélni, hogy ez a vita, eszmecsere lehetőségei szerint hozzájárult a további munkálkodáshoz, ha másként nem, továbbfejlesztendő gondolatokat, vagy éppenséggel termékeny kételyeket ébresztve.

Az *Irodalomtörténet* 1970/4. számában jelent meg Gelencsér Géza tanulmánya a Tragédiáról, melynek nagy értéke, hogy fontos kérdést vetett föl: Madáchnak és az egzisztencializmusnak a kapcsolatát igyekezett megvilágítani. Szerintünk ezt az új szempontot nem tudta következetesen és eredményesen alkalmazni, „kiaknázni”. Tévedéseinek fő okát abban látjuk, hogy nem ismerte föl Madách és Kierkegaard rokonságát, és helyette Madách és Camus világának eredendő közösséget próbálta bizonyítani. Ebben az alapvetésben ellentmondásokra bukkantunk. Konceptciónk lényege az, hogy a Camus-i világot Madáchétól teljesen eltérőnek ítéljük. Ugyanakkor egyetértünk azzal a gondolattal, hogy a Tragédia sok elemében fölmutatható az egzisztencialista filozófiához hasonló látás. De Gelencsértől eltérően mi nem Camus, hanem Kierkegaard és Madách között látunk belső kapcsolatot, filozófiai rokonságot. Camus-ból csak annyi van Madáchban, amennyit az Kierkegaardtól átvett.

Camus materialista alapról elindulva végül szubjektív idealista konklúzióhoz érkezik. Ezzel szemben Madách gondolkodásában, filozófiájában Kierkegaardhoz hasonlóan már kiindulásában is idealista és mindvégig az is marad. Ugyanakkor Madách *művészete* gondolkodását mintegy cáfolva — kiigazítva materialista konklúzióba, etikai végcélba érkezik. Ennek oka az, hogy a Tragédiában a metafizikus Úr — Lucifer-viszonynak nincs folytatása, mert Ádám és Éva viszonya, mely szintézissé engesztelődő tézis — antitézis viszony, dialektikus kapcsolat. Ugyanígy dialektikus Ádámnak és Lucifernek, és ezáltal Ádámnak az Úrral való kapcsolata is. (Elemzem majd, hogy Lucifer egy formál-logikai igen — nem kapcsolatot létesít az Úrral, tehát Ádám kapcsolata vele — már kapcsolat az Úrral is.)

Madách művészi alkotásában nincsen meg annak a metafizikus kiindulásnak következetes végigvitele, mellyel Kierkegaardnál találkozunk. Emberábrázolása, a végső kérdésre adott pozitív válasza művészetét így közelviszi a helyes filozófiai állásfoglaláshoz. Ahhoz, hogy ennél a bizonyítéknál megállapodhassunk, arra van szükség, hogy egy művészi alkotás esetében, ha filozófiai kérdésekről, a mű elméleti „háttországáról” vitatkozunk, a válaszadásban ne csak a

nehezen nyomon követhető elméleti konstrukciókat fejtegetünk ki burkaikból, hanem forduljunk magához a műhöz, melynek valóság-tükrözése komplex válasz a lét kérdéseire és így immanensen filozófiai állásfoglalás is.

### 1. A Tragédia filozófiai alapvetése

Madách filozófiai rendszerének két abszolútuma az Úrnak és Lucifernek az alakja. Két szimbólumot, jelzést kell bennük látnunk. Kettőjük együttlétezése, koegzisztenciája lét-szubsztancia. Lucifer tagadása abszolút minden tekintetben. Ő az, aki Sartre „en soi”-jával egyenlő, tehát mindig az, ami. Fejlődésképtelen, nem szabad és magábanvaló. Mivel az Úrral való viszonya antitetikus, az Úr is „en soi” lényeg, mert ez az antitetikus viszony egyértelműen metafizikus szembenállás. Ezt a kiindulást sokoldalúan megerősíti Sőtér István „három-szféra-elmélete”. Az ő koncepciójában Lucifer az anyag képviselője, és így azonosítható Sartre „en soi”-jával. Ádám és Éva alakja merőben különbözik ettől a képlettől. Világuknak lényege az, hogy a kétféle szubsztanciát képviselteti; bennük az *igen* és a *nem* megvívhatja harcát. Ők szabadok, mert választhatnak. A Tragédia egyik alapgondolata az, hogy az isteni személy mindig önmagával azonos, következképpen nem választhatja önmagát. A sátáni, Lucifer-i lényeg egyetlen küldetése, hogy abszolút tagadásával a megtagadottat képviseltesse, „léteztesse”. Nem-je utal, figyelmeztet az igen-re. Mintha benne lenne ez a gondolat a névbe rejtett ősi metaforában: a fény hordozója.

Ádám és Éva szabad, cselekvő szubjektum, és így Sartre „pour soi”-jának, a magáértvalónak képviselője. Alapvető különbség az ő útjuk és Luciferé között, hogy ők valamilyen külső sugallat, sátáni intrika hatására kiszakítottak a magábanvaló lét személytelenségéből, ezzel szemben Lucifer örökre rabja annak a posztnak, melyet egy szellemi, logikai konstrukcióban a matematikai mínuszhoz hasonlóan képvisel.

Sőtér elemzésében Ádám a szellemi, Éva a természeti szféra képviselője. A természeti szféra anyagi és szellemi szintézise. Így Éva kétféle törekvést jelképez, hol a „rombolását”, hol a „menekvését”. Úgy is mondhatnánk, hogy benne passzív érték mindaz, ami Ádám-ban aktív erény. Az Éva-i kétarcúság lényege az, hogy amikor választ, akkor a szellemi, az aktív felé tör és maga is aktivizálódik. (Azonosulva az önmaga létét öntörvényűen megépítő Sartre-i „pour soi”-val.) Amikor passzív marad, az anyagi lényeggel („en soi”), a rombolás anyagával (Lucifer) társul. (Prágai szín példaul.)

Mivel Ádámra is érvényesek a természet törvényei, benne is megvan a kétségbeesés passzív tendenciája. (Öngyilkosság.) Éva, mint



természeti lény, ugyanúgy képviselője a kanti természeti szépnek, mint ahogyan egy egészen újszerű, leginkább a Kierkegaardéhoz hasonló aktív, az abszolútum vonzásában megnövő szépség-ideálnak is megtestesítője.

## 2. A Kierkegaard-i három stádium elmélete és a Tragédia

Kierkegaard filozófiája emberközpontú. Ezért szentel különös figyelmet az etikai kérdések elemzésének. Műveit olvasva az az érzésünk támad, hogy ezt a robusztus magányost egész életében csak egyetlen kérdés foglalkoztatta. A magány pokoljárása és a szabadulás; a megváltás és megváltódás kínzó dilemmája. Híres önvallomása szerencsétlen szerelméről (*A csábító naplója*) és a Madách-i életút váza szinte egymásra illeszthető. A figyelmes olvasót már pusztán az élettrajzi tények, rokonvonások egyre bővülő sora is elvezetheti a munka-hipotézishez, mely a két életmű belső rokonágát sejtí.

Kierkegaard szerint az embernek egyetlen földi küldetése az önformálás, önmegvalósítás. Ez a beteljesedés végső, megbonthatatlan egyesülés Istennel; a kitaszított, a tékozló találkozása ősforrásával, az abszolútummal. Az ember születésétől magában hordozza a kárhozatot, annak lehetőségét. Az eredeti bűn vallásos, misztikus fogalma így kulcsszerephez jut rendszerben. Madáchot nem hasonlíthatjuk össze Camus-vel, akinél egészen más természetű kiindulással találkozunk. A Tragédia középpontjában a kárhozat felé elindult, kitaszított ember áll. Ez ténykérdés. A Sziszüphosz-mítosz központjában olyan hős áll, aki egy objektív végzet szükségszerű létezésével szemben a tagadás attitűdjének szabad választásával veszi föl a harcot. Ez az attitűd valóban Dosztojevszkij Kirillovjához hasonlítható isten-embert föltételez, melynek önmegvalósítása az Istentől távolodó úton bontakozik ki. Ezzel szemben a Tragédia Ádámja az Isten felé vezető úton valósítja meg önmagát. Ő ismer egy édent, melyet elvesztett. Sziszüphosz nem ismer édent, egy „lelki” éden felé halad csak, mely nem más, mint az objektív győzelem-tudat, áthasonulás hús-vér létezésből valami abszolúttá, szubsztanciálissá, „isten-emberi” lényeggé. Sziszüphosz így végső beteljesülésként „Luciferré” válhat, tovább már nem kitagadott önmagával, hanem lényé fogalmi absztrakciójával azonos. Alapvető különbség a Tragédia Luciferje és Sziszüphosz között, hogy Lucifer kezdettől fogva az, ami; Sziszüphosz ugyanakkor egy utat jár be — az egzisztencialista tartalmú önmegvalósításét. Lucifer nem érezheti győztesnek vagy vesztesnek magát. Sziszüphosz útja ezzel szemben emberi út, melynek végállomása a tudati megdicsőülés, az egzisztenciális győzelem boldogsága. Lucifernek nincs egzisztenciája. Lucifer része az esszenciának.

A Kierkegaard-i filozófia értelmében az önmegvalósításnak három szakasza van. Az önformálásnak mindhárom fázisát nem járja be mindenki. Az emberek aszerint különböznek, hogy melyik fejlődési szakasznál rekednek meg. A szubjektum önmegvalósításának három stádiuma: az esztétikai, az etikai és a vallási.

### 3. Az esztétikai stádium

Az esztétikai ember lassan kiválasztódik környezetéből; fölébe kerekedik és ugyanakkor mélyen alája süllyed. Világa állandó vergődés a valódi nagyság lelkesült érzése és a megválthatatlanság szorongó nihil-tudata között. Nem ismer igazi küldetést, nem ismer társakat, mert minduntalan megcsalják, és így mindújra önmagában csalatkozik. Képtelen arra, hogy önmagát szervesen a világba oltsa, ezért képtelen a valódi megismerésre, értékeremtésre és értékhordozásra is. Az individuum ebben a stádiumban kerül legmesszebbre az abszolútumtól, ennek a stádiumnak lényege az állandó, ámokfutó távolodás az igazi céltől. A fejlődésnek, én-kibontakozásnak ez a szakasza az individuumot elvezeti a kétségbeeséshez. Holtpont ez, melyen megtorpan az akarnok indulat. A kétségbeesés azonos a nihillel, mert a szubjektum magában érzi teljesnek azt, de több is nála, mert a szemlélő, megélő megismerés a befogadója. A kétségbeesés az a semmi, amit a kiürült lelkesedés helyébe tuszkol valami fatális szándék, akarat. A kétségbeesés a semmi hallgatása, a semmit hallgató én világa. Maga a csend.

A kisértésnek engedelmeskedő ember, az édenből kitaszított szorongó magányos tudatállapota vezeti be ezt a stádiumot. A teljességből kizuhant embert elveszettség-érzés, diszharmonia tölti el; keresi a rendet, de meg nem találhatja, sóvárogja a titkot, de meg nem fejtheti azt. A kitaszított első válasza a dacos szembeszegülés, mely nem valódi tiltakozás, inkább életmentő ösztön, egy riasztó menekülés szorongató erőpróbája. Kísérlet a felejtésre, melynek végállomása valamilyen Sziszüphosz-i, Lucifer-i tudatállapot lehet. (Az öncsalás elszemélytelenülése illetve fiktív elszemélytelenítés.) Az esztétikai ember önmagában szeretné megtalálni az édenben elveszített teljességet. Nem veszi észre, nem láthatja be: próbálkozása csak annak bizonyága, hogy valahol őrizi magában az abszolútum egy részét, töredék-világát, mely a szembeszegülőt rohanó futással sodorja a végső katasztrófa felé. Csodálja önmagát és önmagában a titáninak tűnő erőt.

Ádám esztétikai ember. Mindenütt, minden színben, minden törekvésében egészen az öngyilkosság pillanatáig. Az öngyilkosság Kierkegaard rendszerében a végső kétségbeesés, elveszettség-tudat következménye. Ádám is hosszú utat jár be, míg eljut szakadékhöz. Rendkívül művészi Madách művében az, hogy a kiábrándulásnak,

csalódásnak, kétségbeesésnek szinte minden fokozatát ábrázolni tudja a IV. színtől a XIV.-ig. Éppen a Kierkegaard-i képlet tanulsága bizonyítja, hogy a IV. – XIV. szín a nagy ember (a romantikus, titáni én) sorsát nem Madách „történelemszemléletének és természetfilozófiájának”, hanem *etikájának* megfelelően ábrázolja. A természet pusztulását valóban Madách mechanikus materialista ismereteinek megfelelő leírásban olvashatjuk, ez a körülmény éppen azért nem lehet érv abban a vitában, hogy optimista vagy pesszimista mű-e a Tragédia. Ebben a kérdésben a természettudományos hitelességre törekvő Madáchot nem szubjektív hangoltsága, meggyőződése, hanem olyan tudományos tények halmaza vezette félre, melyeknek igazsága azóta valóban megkérdőjeleződött, illetőleg elvetődött. Madách művészete a lélektani ábrázolásban bontakozik ki elsősorban, filozófiája pedig az etikában. Mi a Tragédiát nem filozófiai tankölteménynek, hanem irodalmi műnek, a művész, a költő alkotásának tartjuk. Az pedig régi törvényszerűség, hogy a filozófiai tételek közvetítését magára vállaló rangos művészi alkotás valahol mindig belefut az etikába. A művészi ábrázolás igénye ebben a közegben talál szépen szóló szócsövet a száraz, tételszerű igazságok izgalmas interpretálásához. Dosztojevszkij, Camus, Kafka, Thomas Mann, Sartre szépírói tevékenysége egyértelműen igazolja ezt.

Ezért nem érthetünk egyet Gelencsérrel, amikor megvádolja Sőtért azzal, hogy a Tragédia költőiségét és gondolatiságát szétválasztja, majd főleg a „költőiség” varázsára figyel a későbbiekben. Sőtér nem azért hangsúlyozza a dráma költőiségét, hogy azt mintegy elválassza a mű gondolatiságától, hanem azért, mert meggyőződése, hogy egy költői mű „költőiségéhez” a gondolatiság szerves elválaszthatatlansággal hozzátartozik. Ha Madáchban valami nagyon költői, akkor elsősorban gondolatisága az.

#### 4. Az etikai stádium

Az esztétikai stádiumból ki lehet lépni, van mód a továbbhaladásra. A kétségbeesés önmegismerés, ugyanakkor találkozás az elveszített édennel, visszatérés egy pillanat tartamára. Ádámot ez az újra megszólaló hang, föl villanó kép nem váltja meg egészen a XIV. színig. Végző elveszettség-érzésében a hívó hang még nem valami minőségi értelemben másnak, hanem csak korábbi, elveszettnek hitt én-jének adja vissza. Ádám kálváriája így lesz a visszaeső bűnös magakereső – magaelvesztő pokoljárása. Ne tévesszen meg senkit a szóhasználat, nem valami vallásos vezeklésről van itt szó. Kierkegaard abszolútumfogalma éppoly távol áll a kereszténység Isten-képzetétől, mint Madách Úr-absztrakciója. Az esztétikai ember vétke önmagával

szemben elkövetett bűn, teljesen azonos a Raszkolnyikov-i vétséggel. Figyeljük csak meg egyetlen kiragadott példán Dosztojevszkij és Madách Kierkegaard-elvű gondolkodásának párhuzamosságát. A *Bűn és bűnhődés* tulajdonképpen Dosztojevszkij végső leszámolása a szentimentális illúzióval. Raszkolnyikov meg akarja semmisíteni Werther-i minőségiségét, mert látja, hogy a pusztta jóság nem elegendő a kiemelkedésre; a földi dicsőség útja más. El kell követnie a szörnyű tettet, hogy elpusztuljon benne az a minőségi többlet, mely passzív kiválósággal ajándékozta meg. El akarja pusztítani tisztaságát, mely a földi megdicsőülés, a „beérkezés” kerékkötője. Ilyenformán Raszkolnyikov gyilkossága és Ádám tette végső eredményét tekintve teljesen azonos. Mindketten a szabadságukat akarják megszerezni, mindketten a tagadás végigélésében látják az önmegvalósítás egyetlen emberi lehetőségét. Kierkegaard, Dosztojevszkij és Madách miszticizmusának lényege az, hogy elismernek egy felsőbb akaratot, egy abszolút igen-t, mellyel szemben már csak a nem-nek szorult hely. Olyan logikai non-nak, mely eleve függő létezés. A tagadás útja nem mutathat föl pozitív értéket, mert a pozitív szülte a tagadást. Így a pozitív lényeghez, az abszolútumhoz csak a tagadás tagadása vezethet el. A tagadás tagadása holtpont. A tagadás tagadása a kétségbeesés. Más szavakkal: a tagadás tagadása dilemma, mely csak pozitív vagy negatív irányban dönthető el. Ez a dilemma belefuthat az önkényes megoldásba, az öngyilkosságba is, mely végső elveszés, hiszen kategorikusan megszünteti a dilemmát, ami az emberi én-tudattal azonos.

Az etikai stádiumban élő én teljesen magába vonul, zárkózott, magamardosó léttel, aszkézissel vezekli le vétkei. Tovább nem érezheti azt a szorongást, ami az esztétikai embert jellemezte. (Később részletesen is kifejtjük, hogy a szorongástól mégsem szabadulhat meg teljesen, az „Angst”, mint forma állandó, bár tartalmi a stádiumokban eltérőek.) A mindennapok hiábavalósága már nem a nihilt, hanem a megváltódás lehetőségét idézi meg benne. Ez a stádium Kierkegaardnál az igazi humanizmus felé vezető út nagy állomása. A szubjektívvé válás nem zár el senkit hermetikusan a közösségtől, nemétől, az emberiségtől; ellenkezőleg, egyetlen módja a kettő közötti értékes kapcsolatnak. Ádámot a Tragédiában Éva menti meg a megsemmisüléstől, Éva anyasága az a hatalmas erő, mely Ádámot az életnek visszahívja. Kierkegaard etikai emberének valóban sok rokonvonása van a keresztény misztikusokkal, és általában azzal az emberideállal, melyet a bibliai éposz megformált. Így azzal az Ádámmal is, akit a keletkező folytatás, a születő új élet fölsejlő valósága visszaad önmagának. Madách ebben a jelenetben az emberi nem fönmaradásának etikai felelősségét, a szabad akarat veszélyeire is figyelmeztetve átadja az embereknek, mint legfőbb küldetést és esetleg föloldozhatatlan vétek forrását.

5. A vallási stádium. *Optimista mű-e a Tragédia?*

A teljes élet záróakkordja, a végső beteljesülés révje a harmadik stádium. Ebben a stádiumban az individuum már nem önmagával azonos, hanem a szabadon beléje áramló külső akarattal, melynek kételkedés nélkül engedelmeskedik. Kierkegaard tanulmánya Ábrahámról és Izsákról ennek a stádiumnak adja belső rajzát. A Tragédiában is jelen van a vallási stádium. A mű alapkonfliktusa az isteni akarral szembeszegülő ember individuális boldogságának, harmóniájának kérdése volt. A tagadás attitűdje mindújra kétségbeesésbe űzte a dacos lázadót, Ádámot, akit az esztétikai életvitelből, a romantikus én parttalan individualizmusából végül egy ismeretlen érték-küldetés, az *emberi nem* általános érdeke előtt meghajló engedelmesség vezetett ki. Az öngyilkossági kísérlet után Ádám döntött: az életet választja. De az élet éléséncik a Tragédia kategorikus vagy-vagy rendszerében csak egyetlen módja van: az Úrral történő kibékülés. Ha feltétlen volt a tagadás, feltétel nélküli kell legyen a vállalás is. A feltétel nélküli vállalás eszméje fejeződik ki a zárósímben, melynek nem az a funkciója, hogy bizonyos kérdéseket újraemlítsen, rendszerezzen, hanem az, hogy a Tragédia végső mondanóját, katarzisért megfogalmazza, közvetítse.

Mi a Tragédia végső konklúziója? Az emberi élet fennmaradásának biztos tudata, bizonyosság az emberi élet értelmességében, reménység, hogy a küzdés mindig magához képes szelidíteni a bízást. Az individuum mindennél értékesebb kincset fedez föl önmagában: szabadságát. Szabadságát, mely azonos ember-létével, szabadságát, mely bűnhöz, erényhez egyformán kötheti. Küldetése az állandó választás, mely önformálás, önmegvalósítás is. A szabadság jelentése egyenlő az én-ével, de önmagában semmitmondó, üres tartomány, még csak formájában valóság, tartalmában egyelőre csak lehetőség. A tartalom megépítése, „megfogalmazása” az a priori emberi cél és a priori emberi érdek is.

Erdélyi, Révai és Lukács pesszimistának tartják Madáchot és a Tragédiát. Mi ezzel szemben ahhoz a vonalhoz kötődünk, mely a Tragédiát optimista műnek látja. Gelencsér egyik fő érve az, hogy Madáchnál állandó a szándék és az eredmény ellentmondásossága, következésképpen a Tragédia pesszimista mű. Ezzel sem érthetünk egyet. A Tragédiában Madáchot egyetlen fő kérdés foglalkoztatja, ez pedig a rajongó esztétikai ember, a romantikus individuum problémája. Madách az egyes színekben ezt az alapszituációt bontja ki megannyi példázat kulcstörténetébe burkoltan. Így nem tízféle szándék tízféle kudarcát mondja el, hanem egyetlen szándéknak és alkatminőségének (az ábrándos-romantikus énközpontúságnak) szükségszerű kudarcát ábrázolja tíz példázatban, hogy olvasóját igazáról tökéletesen meggyőzze. Bizonyítási módszere indukciós elvű.

A példázat-színek kudarc-élménye végigkíséri a romantikus álmodozást, hogy a leszámolással megváltsa azt. A romantikus ábrándozás lényege az én-totalitás hamis illúziója, mely Kierkegaard és Madách számára egyformán ellenséges. A kiegyenlítőds-elmélet, mely ráilleszthető arra az értékelésre, amit a három stádiumról a Tragédiával kapcsolatban elmondunk, nem tartalmaz illúziókat, sőt, gondolati magja az illúziók tagadása! A Tragédia olyannyira optimista mű, hogy egy illúzióitól megfosztott, a kétségbeesésbe űzött hős föltámadásában, emberi újjászületésében is bizonyos, mert ennek nem a lehetőségére utal, hanem a valóságát fogalmazza meg. Ugyanígy optimista a Kierkegaard-i filozófia is, melynek cél-perspektívája az értelmesség élt élet megjutalmazása. Gelencsér egész tanulmányában kiemelt fontosságot tulajdonít Lucifer alakjának, talán ez okozza, hogy a végső kérdések megválaszolásakor időnként, például a pesszimizmus – optimizmus vitában is, úgy foglal állást, mintha a Tragédiában végül Lucifer győzne. Pedig a mű katartikus kulcsmondata, az „Ember: küzdj és bízva bízzál!”, a Lucifer-i közöny és székszis antinómiája mindenféle értelemben.

Valóban tragikomikus mű lehetne a Tragédia, ha tartalma nem az lenne, ami. Lukács pontosan látja ezt, ezért említi, hogy a tragikomikus megformálás adekvátabb lenne. Ugyanis hibás alapról elindulva a továbbiakban abszolút következetességgel gondolkodik. Mert, ha a Tragédia tizenegy színen keresztül csak azt hirdetné, hogy a küzdelem mindig magával hozza a bukást, és ezután egy külön színt szentelne annak, hogy a vesztest mégis küzdelemre sarkallja – ez valóban tragikomikus hangulatot teremtene. Ezért látnunk kell, hogy a Tragédia nem minden küzdelem hiábavalóságáról, hanem csak *egyfajta* küzdelem értelmetlenségéről szól. Ez az elítélendő, kudarcra ítélt harc az esztétikai, romantikus én lázadása Kierkegaard és Madách szerint az abszolútum, szerintünk a társadalmi-történelmi objektivitás ellen.

Ádám a IV. színtől egészen a XIV.-ig a magányos szembeszegülés útját járja. A pozitív etikai választás után azonban már nem topog tovább Sziszüphosz-ként önkörében, hanem kiszabadul a szubjektívizmus passzivitásából és előretör az aktív individualizmus felé, mely a közösségi élet élcséne forrása lesz. A „nagy ember”, nagy individuum fékevesztett önbizalma, Barta János terminusával „én-titanizmusa” csak önmagával számolt; akarnoksága, küzdelme ezért eredményezett fájdalmas kudarc-sorozatot. Az akarnok individualizmus, az önközpontú esztétikai életszemlélet és magatartás az eredmények oldaláról nézve passzív attitűd. Aktivitása csupán pszichikai természetű és ez a pszichikai aktivitás is összezúródik a kétségbeesésben. Az etikai választásban a kifelé eddig passzív individualizmus éppen kifelé, egy kivezető, külső, én-en kívüli és az én-nel mégis mélyen, szervesen közös, tehát *társadalmi* igény vonzásában aktivi-

zálódik. (Éva anyasága.) Az emberi én-t mintegy megteremtő, szubsztanciálisan képviseltető, de azt egy kínzó önörlésben el is pusztító passzív esztétikai individualizmus így minőségileg átalakul megszüntetve-megőrizve önmagát a cselekvő, az önmagát a társadalomért megvalósító aktív individualizmus humánus alkateszményében. Madách „nagy ember”-ideálja azonos a megtért Ádámmal, aki egyre bővülő közössége majdani aktív szolgálatában talál megváltó küldetésre.

Részletesen elemeztem, hogy az Úrnak és Lucifernek a viszonya metafizikus. Ugyanakkor rámutattam arra, hogy Ádám és Éva kapcsolata, valamint ezen belül Ádám lelki fejlődése (így az Úrral való kapcsolata is) dialektikus. Mi okozza ezt a szakadást? Az, hogy Madách kiindulása, akárcsak Kierkegaardé vagy Dosztojevszkijé, hamis, irracionalista. Kierkegaard az abszolutumban, Dosztojevszkij Istenben, Madách az Úr misztikus alakjában idealista módon egy eredendő célképzetben, valamilyen minőségghordozó végső lényegben jelöli meg azt, ami szerintünk az emberi tudat történelmi fejlődésének változó, de koronként állandósuló objektív értékképzete. Ugyanakkor Madách is, Dosztojevszkij is nagy művész, és ezért képes arra, hogy a folyamatban, melyben a művészi ábrázolás segítségével hibás kiindulását igazolni igyekszik, végül olyan öntörvényű rendszert teremtsen meg, mely elidegenedik a tézisektől és művészi erejével a helyes irányt is megmutatja, arra mintegy önkénytelenül, a „nem tudják, de teszik” dialektikáját igazolón ráakadva.

#### 6. A beteljesülés ambivalenciája. Az őrző-szorongás

Ádám fölértkezett a csúcusra, megtalálta újra a forrást, visszanyerte a küldetést és a célt. Ugyanazt a beteljesülést érzi, amit Raszkolnyikov magáénak hódít a vallomással és Szónya visszanyert tisztaságával. Ádám a teljes boldogság birtokosa. De ez a boldogság nem azonos a misztikus álom öncsaló hitével, nem azonos azzal a megdicsőültségállapottal, melyet a vallás és a misztika a transzcendens világtól remél. Ádám boldogsága földi érzés, mert része egy elem, a szorongás, melynek kérdőjelei a beteljesülés nagy harmóniáját mintegy megmérlik, tudatosítják, hordozhatóvá, emberi módon befogadhatóvá teszik. A szorongás, mely a „Csak az a vég! — csak azt tudnám feledni!” — kiáltásában meg is szólal. Másfajta érzés és belső állapot ez, mint ami Kierkegaard esztétikai, etikai vagy vallási stádiumában kíséri a magányos én-t. A Kierkegaard-i ember szorongása abból fakad, hogy a teljes beteljesülés lelki igénye nem elégíthető ki az életben. Az esztétikai stádium szorongása cél-képzet nélküli. Az etikai és a vallási stádiumban megjelenő szorongás már egy meghatározott cél felé

vezető útnak az állandó kísérője. Nevezzük az „Angst”-nak ezt a fajtáját „kereső-szorongásnak”, hiszen forrása az emberi esendőségben, bizonytalanságban, gyarlóságban rejtőzik, ami esetleg eltérítheti az individuumot a helyes, a választott irányból. A kételkedés és magány misztikus földi ego-jának izgalmas, feszült lélekállapota, belső élménye ez. (És mégsem a pesszimizmus forrása, mert az visszavetné az individuumot a kétségbeesés állapotába, aki így nem járhatná végig a Kierkegaard-i hármasságot. A kereső-szorongás oka az, hogy az ember szabadsága az esztétikai stádiumból kivezető első választás után is megmarad, és a más irányú szándék jelenléte már a másik, a negatív választásnak is objektív lehetősége. Ezért fontos Kierkegaardnál az aszkézis, melynek szerepe az, hogy a negatív választás lehetőségét kísérő forrásainak — ösztönélet, becsvágy, rajongás stb. — megszüntetésével küszöbölje ki.)

Alapvető különbség Kierkegaard és Madách között, hogy a dán filozófus rendszerében elérhetetlen a földi beteljesülés. Madáchnál ezzel szemben találkozunk a földi boldogság valóságával, melynek a megtalált, megszerzett teljeset féltő, annak elvesztéséért aggódó őrző-szorongás a kísérője. (Vörösmarty *A merengőhöz* című költeménye egy másfajta lírai szituációban bontja ki az őrző-szorongás hasonló élményét.) A Kierkegaard-i műben nem találkozunk ilyen csúcscsal, célbaérkezéssel. Ábrahámot a hívő ember megszállott indulata, érzelmi meggyőződése és annak adekvát kísérője, a kereső-szorongás vezeti Mórija hegyére Izsákkal, és aki a próbatétel után visszatér, továbbra is egy misztikus cél vonzásában magányos, relatív győztes. Ezzel teljes ellentétben Ádám a céljához végül elérkező, azzal egyesülő hős, akinek győzelme nem lehet viszonylagos.

### 7. A szerkezet válasza

Nem szabad megrekednünk Madách hibás filozófiai kiindulásánál, ne azzal törődjünk elsősorban, ami egy költő-filozófus esetében egzakt módon a legkevésbé igazolható (hogy ti. mi is volt a szándéka?), hanem fordítsuk figyelmünket arra, ami egyértelműen bizonyítható; elemezzük azt, amit a mű különvilága sugároz felénk! Márpedig cáfolhatatlanul igaz, hogy a XV. szín Ádámot a beteljesülés földi (és nem transzcendens!) boldogságának állapotában mutatja az előbb elemzett tartalmak harmonikus egységrendjét teremtve meg alakjában. Vitathatatlan, hogy egészen a XIV. színnig (azzal bezárólag) mindegyik példázat-történet Ádám megsemmisülésével végződik. Ennek a megsemmisülésnek különböző szintjeivel találkozunk, melyek a dráma belső rendjének dinamizmusához igazodó ütemben lépésről lépésre fokozzák a katarzist. A „pesszimizmus” vonala



elemzéssel egyezően a XIV. színig fut, majd az öngyilkossági kísérlettel elérkezik a tetőpontra, mely holtpontra is egyben, ahonnan már *csak* az ellenkező irányba lehet elmozdulni. De ez a másik irány a pesszimizmussal ellentétes tartalom tetőpontja felé vezet, tehát az optimizmushoz! A szerkezet szabályossága, dialektikus önmozgása megköveteli az egyensúlyt. A XV. szín, a szirt-jelenettől, annak az útnak a rajza, mely kristályszilárdra építi a Tragédia mesteri szerkezetét. Beérkezés a célba, aminek függvénye az volt, hogy Ádám rátaláljon a helyes irányra és ugyanazon az úton ne visszafelé, de előre haladjon. Ez a fölemelkedés nem „csoda” révén következik be, és nem előzi meg „csodavárás”. Éppen a csodavilággal ellentétes természeti szférának, Évának hívása a visszaszólító hang és erő, mely az asszonyból fakad és az asszonyé, de vonzásának igazi hatalma valami maggá fogant ébredés, alvó titok, melynek megfejtése: a születés; ajándéka: az elnyert folytathatóság, egy emberi győzelem lehetsége az elmúlás fölött.

BELOHORSZKY PÁL