

AZ EURÓPAI IRODALOM MEGÚJÍTÁSA

*A Sturm und Drang és a romantika*

A romantika sajátosságairól kialakuló újabb gondolkodásban egyre nagyobb teret nyernek bizonyos felismerések, melyek az eddigi kutatás figyelmét elkerülték. Az újabb romantikakutatás mindinkább a XVIII. század irodalmának fejleményeinél, és különösen a Sturm und Drangnál keres kulcsot a XIX. század romantikájához. Egyre inkább teret hódít az a nézet, hogy a romantikát a vele együtt, kortársilag fellépő irodalmi jelenségekkel párhuzamban, — tehát e jelenségek és folyamatok szövevényével együttesen kell tárgyalni. A romantika jelenségeit az összehasonlító módszer segítségével eddig is eredményesen közelítették meg, bár az összehasonlítás egyelőre főként a német, angol és francia romantikákra, ritkább esetben az olaszra és a spanyolra terjedt ki. Új felismerésnek tekinthetjük azt a mind gyakrabban előforduló megállapítást is, hogy a XIX. századi romantika nagy részében a Sturm und Drang hatása szélesebben érvényesül, mint a voltaképpeni német romantikáé, és Mme de Staël *De l'Allemagne*-jának hatására Schiller, Goethe, Bürger váltak — különböző nemzeti romantikáknak, de még a francia romantikának is ösztönző példáivá. Ez a paradoxnak látszó helyzet világosabbá válik, ha Közép- és Kelet-Európa nemzeti romantikáira is kiterjesztjük a vizsgálatot.

Közép- és Kelet-Európa romantikái elsősorban a Sturm und Drang hatására alakultak ki. Ha a német irodalomban Kant fellépte nyomán szükségszerű is a Sturm und Drang elválasztása a Novalis-szal és Wackenroderrel kezdődő romantikus mozgalomtól, — úgy a közép- és kelet-európai romantikák nagy részében inkább a Sturm und Drang és a romantika egybeolvadását figyelhetjük meg. Az újabb romantikakutatás joggal hivatkozik arra, hogy az 1830 utáni francia romantika ugyanazokat az esztétikai elveket vallja, mint a Sturm und Drang, és ezt a hasonlóságot az Eckermann-beszélgetések egyi Goethe-nyilatkozata is leszögezi. Goethe jó korán észrevette, hogy a francia romantikusok ugyanarra törekednek, amire az 1770-es évek német költői.¹

Egyre általánosabb az a nézet is, hogy a jénai „filozofikus, metafizikus” romantika igazi folytatása a szimbolizmusban valósul meg.² A voltaképpeni német romantikusokat a francia költők kevésbé ismerték, és ezen az alapon jogos az a nézet is, hogy a jénai romantika első társjelensége a francia költészetben: Gérard de Nerval.³ Egyre inkább elterjed a romantika-

¹ Lilian R. FURST: *Romanticism in Perspective* MacMillan, 1969. Az angol, német és francia romantikának ez a kitérő tárgyalása Victor Hugo romantikáját a Sturm und Drang egyenes folytatásának tekinti. Ugyanitt található a Goethe-idézet is: 49. l. A Globe meghatározása a romantikáról: „Vie, activité, mouvement en avant” valóban a Sturm und Drangban használatos fogalmakkal hangzik össze.

² Ezt a gondolatot FURST i. m. is képviseli. A német romantika és a szimbolizmus összefüggései az elsők között Albert BÉGUIN: *Le rêve chez les Romantiques Allemands et dans la Poésie Française Moderne*, 1937. mutatott rá.

³ Jean FABRE: *Lumières et romantisme*. Paris 1963. Éppenséggel a XVIII. században, valamint Baudelaire után ismeri föl a valóban romantikus francia jelenségeket. V. l.

kutatásban az a felfogás is, mely kétségbevonja a preromantikának Van Thiegem által kidolgozott jelenségét, illetve tagadja azt, hogy a romantika előzményei a XVIII. század végének felvilágosodásától függetlenül, vagy épp annak ellenében jöttek volna létre.⁴ Magának a Sturm und Drangnak az eddigénél behatóbb elemzése vethet fényt a felvilágosodás olyan jelenségeire is, amelyek eltérnek a XVIII. századi francia filozófia szemléletmódjától. Goethe *Dichtung und Wahrheit*-je elég világosan utal ezekre az eltérésekre, melyek főként abból származtak, hogy a XVIII. századi német fejlődés polgári-plebejus, lázadó indulatai az irodalomba szorultak vissza, míg ugyanezek az indulatok a közélet síkján, — a francia forradalomhoz vezettek. A Sturm und Drang filozófiai előzményei ugyan a német felvilágosodáshoz kapcsolódnak, de már ezek az előzmények is lényegesen különböznek a XVIII. századi francia felvilágosodás egy részétől, s leginkább Rousseau szemléletével mutatnak rokonságot. Nagyon is gyümölcsöző az a hatás, melyet Rousseautól Herder befogad.

Közép- és Kelet-Európa irodalmainak polgárosodó, nemzetivé váló szakaszában Herder befolyása döntő jelentőségű. Ugyanez az időszak a Sturm und Drang eszméinek, és különösen a schilleri költészettípusnak erős közép-kelet-európai elterjedését is magával hozza. Ennek a területnek romantikái még az 1820-as 30-as években sem szakadnak el a schilleri költészet-eszménytől. Paradox módon, még a német klasszikának, (Schiller és Goethe 1794 utáni szemléletének) a követése is, — a *Werther* és a *Räuber* szemléletmódját gyökereztetni meg Közép- és Kelet-Európában. Mindehhez társul még később ugyanitt az 1830 utáni francia romantika hatása. A francia romantikát a Sturm und Drang is befolyásolta, és ez a körülmény sajátosan segíti elő a francia példák érvényesülését olyan közegekben, melyek első ösztönzéseiket ugyancsak az 1770 utáni német irodalomtól nyerték.

Ha a francia romantikában elenyészőnek érezzük a jénai romantika hatását, úgy ezt a hatást még kevésbé mutathatjuk ki Közép- és Kelet-Európa romantikaiban. Sőt, az 1820-as és 30-as évek közép- és kelet-európai romantikusainak nagy része egyenesen elutasítja a Schlegel-ek esztétikai és filozófiai elveit, metafizikájukat, „kődösségüket”, valamint társadalmi és politikai szemléletüket. A német romantika egyetlen alkotója válik csak jó korán ösztönző példává Közép- és Kelet-Európában: E. T. A. Hoffmann.

Ha az új romantikakutatás felismerései nyomán a Sturm und Drang jelentőségét és részvételét az európai romantikák kialakulásában új módon látjuk, és ha a voltaképpeni német romantika (különösen a jénai csoport) befolyásának viszonylag csökkentését is megállapíthatjuk: eleve kétféle fogantatású romantikát kell számon tartanunk, mind Nyugat- mind Kelet-Európa irodalmaiban. Ez a kétfajta romantika még további változatokat hoz létre az egyes nemzeti irodalmakban, melyeknek romantikái autochton módon is fejlődnek. Még abból a tényből sem szabad túlzott következtetéseket levonnunk, hogy az 1830 utáni francia romantika nem elsősorban a jénai romantikusokhoz kapcsolódik. A Victor Hugónál, Noddiernál, Vigny-nél, Musset-nél kibontakozott francia romantika immár a maga útján jár, és mind messzebb távolodik a Sturm und Drangtól, mégha kezdetben a Madame de Staël közvetítette példák inspirációját fogadta is be. A francia romantika különösen autochton módon fejlődik az 1830-as évek válságai, világnézeti útkeresései közepette, tehát a társadalmi problémákkal és a szocialisztikus eszmékkel való találkozás hatására (Lamennais, Victor Hugo, George Sand stb.).

Az újabb romantikakutatásnak az a törekvése, hogy a romantika jelenségeit a másféle irányzatokkal való párhuzamokból, illetve összeszővődöttségekből magyarázza: egy következetesebb módszer alkalmazását is sürgeti.⁵ A romantika XVIII. századi jelenség is, hisz kezdetei a

⁴ Roland MORTIER: *Unité ou scission du Siècle des Lumières? Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1963.

⁵ Henry H. H. REMAK: *West European romanticism. Definition and Scope. In Comparative Literature Method and Perspective Revised Edition*. Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Southern Illinois University Press, 1971. Remak joggal hangsúlyozza a pár-

felvilágosodás utolsó szakaszába esnek. Schelling, Novalis, Tieck és Wackenroder a század befejezése előtt alkotják meg első műveiket, a jénai Athenaeum 1798-ban alakul stb. A XVIII. század végének német romantikája, valamint a goethei és a schilleri klasszika két különböző értelmű reagálás ugyanarra a jelenségre: a francia forradalomra. Az a pusztá körülmény, hogy a német romantika olyan művek szomszédságában jön létre, mint a *Hermann und Dorothea* (1798) vagy a *Wallenstein* (1798–1799), illetve a *Das Lied von der Glocke* (1799): eleve sajátos színezetet ad az egész korszaknak. A német romantika és a klasszika ellentétesek is egymással, de — egyazon korszakon belüli indíttatásuk következtében: egymással össze is függenek. Romantikának és klasszikának ezt a kortársi párhuzamosságát a romantika periodizálásánál nemcsak figyelembe kell vennünk, de mind a romantikának, mind a klasszikának bizonyos jelenségeit csak ebből a párhuzamosságból lehet megértenünk.

A francia romantika tárgyalása elválaszthatatlan a francia realista regény (Stendhal, Balzac) kialakulásának tárgyalásától. Az összetevő dőtttség itt még erősebb, mint a XVIII. század utolsó évtizedének romantikája és klasszikája között. Romantikus és realiztikus elemek olvadnak egybe, párosulnak egymással az angol regény fejlődése folyamán (Dickens). Ha a romantika fejlődési szakaszainak megértése segítségével egy egész korszak megértésére törekszünk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül az olyan párhuzamokat, a korszak összképét megszabó olyan ellentétes jelenségeket, mint pl. azt, hogy a *Notre Dame de Paris* és az *Anyegin* egyaránt 1831-ben jelennek meg.

Különösen a francia irodalomban, a romantika és a realizmus kibontakozása nemcsak, hogy párhuzamosan folyt, de ez a két áramlat egymást elősegítette, befolyásolta; történetileg az egyik irányzat nem tekinthető a másik ellentétének. Mind a francia romantikus regényben, mind a realista regényalkotásokban összefüggéseket, kölcsönös inspirációkat, párhuzamosságokat tarthatunk számon. Történetileg a romantika előkészíti a terepet a realizmus számára, a két irányzat egyikének megoldásai a másiknak célkitűzéseit segítik elő, és néha ugyanegy alkotói pályán, sőt ugyanegy műben is, romantika és realizmus együttes jelentkezésére kell felfigyelnünk. Ezt a jelenséget Stendhálnál épp úgy megfigyelhetjük, mint Balzacnál vagy Victor Hugónál. Olyan tárgyalási mód tehát, mely egyoldalúlag vagy a romantika, vagy a realizmus bemutatására vállalkozik, eleve lemond a jelenségek teljesebb felfogásáról.

Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban romantika és realizmus egymásmellettségének, egymásba átszapásának jelenségeit még tartósabban figyelhetjük meg. A magyar irodalomban pl. Eötvös József költői és regényírói pályája a romantika jegyében indul. Amikor Victor Hugo romantikája az 1830-as években a szocialisztikus eszmékkel gazdagodik, s a Júliusi Monarchia társadalmának ellentmondásaira reagál, iránymutatását, mely a *Littérature et Philosophie* (1834) című kötetében s különösen annak *But de cette publication* című bevezető írásában nyert megfogalmazást: a fiatal Eötvös előbb romantikus felfogásban vállalja, (Victor Hugóról szóló 1835. évi tanulmányában, valamint *A karthausi* című regényében, 1839–1841), majd később realista módszerű társadalmi regényeiben követi. Ugyancsak a magyar regény szolgált példát arra, hogy bizonyos kor sajátos valóságának kifejezésére a romantika, illetve a romantikával vegyült realizmus alkalmas (Jókai Mór).

huzamos jelenségek figyelembevételét: „Recent research is moving away from the idea that the succession of literary periods corresponds to a predestined, violent swing of the pendulum; it is swing away from brilliant theories of dialectic historical contrasts championed not long ago by German scholarship (Strich, Korff). Instead, it has emphasized the gradual transition between periods, the overlapping and the simultaneousness of contrasting literary phenomena (e. g.: Naturalism, Impressionism, and Symbolism in the 1890's.)” — és: „that there are vigorous Realistic elements in Romanticism as well as Romantic ingredients in Realism; we even admit that Classicism may have romantic connotations, and that the survival of the classical tradition in Romanticism is greater than we had suspected previously.”

Ezek a példák is arra figyelmeztetnek, hogy a romantikát nem elkülönülten, hanem a vele párhuzamos, s vele részben egybeszővődött kortársi irányzatok együttes mozgásában kell szemlélnünk.

A szellemtörténeti iskola romantikakutatása „örök”, „időtlen” fogalomként is kezelte a romantikát, ugyanúgy, mint a klasszicizmust. Az újabb romantikakutatásban is találkozunk néha a romantikának kortól, történetiségtől függetlenített felfogásával. Világosan ki kell mondanunk, hogy a romantikát csak történetileg létrejött jelenségként foghatjuk fel, és értelmezhetjük helyesen. Helytelen a romantika kategóriájának olyanfajta általánosítása is, mint aminővel a realizmus kategóriájánál jogosan találkozhatunk. A realizmus terminusa volta-képp kétféle fogalmat jelöl. A dialektikus materialista esztétika, a visszatükrözési elmélet alapján, realizmusnak tekint a valóság adekvát bemutatását, a jelenségeknek a lényegre utaló ábrázolását. A realizmusnak ez a dialektikus materialista fogalma a világirodalom valamennyi korszakára alkalmazható, hisz elsősorban értéket és sajátosságot állapít meg. A realizmus dialektikus materialista kategóriája alkalmazható pl. a klasszicizmusra, vagy az antik irodalomra stb. Mi több, e fogalom kritériumainak bizonyos romantikus alkotások is megfelelhetnek. De ez a megfelelés már a dialektikus materialista esztétika szférájában jön létre, tehát nem a történelmi materialista tárgyalásmód szférájában, mely a romantikát korhoz és történelemhez kötött, irodalmi jelenségként és folyamatként tarthatja csak számon.

Herder és a romantika

A romantikát megelőző jelenségek nem rendeződnek egységes irányzattá, „preromantikus” áramlattá (jelenségcsoporttá), hanem mindvégig a felvilágosodás eszmei és irodalmi körébe tartoznak, — a felvilágosodás szemlélete hozta őket létre, s emiatt elválaszthatatlanok a felvilágosodás eszmei és művészeti alkotótevékenységétől. A romantika nem valamiféle „preromantikával”, hanem magával a felvilágosodással kapcsolódik össze.

Vannak romantikusok, akik tudatosan tagadják a felvilágosodás eszmerendszerét, és szembefordulnak vele. Vannak azonban olyan romantikusok is, akik tudatosan, vagy öntudatlanul, folytatják a felvilágosodás bizonyos kezdeményeit. A felvilágosodás olyan gondolkodói, mint Herder, vagy Rousseau, eszméikkel a romantika fejlődésére is kihatnak.

Herder szerepe közismerten fontos Közép- és Kelet-Európa nemzeti irodalmainak kialakulásában. A nemzeti irodalmak herderi alapon, tehát népköltészeti indítással létrejövő fejlődése ugyan a XIX. század elején valósul meg, de ennek a fejlődésnek eszmeisége és programja a felvilágosodásból ered. René Wellek utal arra, hogy Herder kritikái és esztétikai eszméi nagyrészt angol eredetűek, s a nála szereplő elvek többségükben már megfogalmazást nyertek XVIII. századi (főként angol) szerzőknél.⁶ Ennek ellenére maga a szerep, melyet Herder betölt, történelmi szükségszerűséggel alakul ki, és Herder igazi jelentősége nem is a hirdette eszmék újdonságán, hanem időszerűségén mérhető le. Közép- és Kelet-Európa nemzeti irodalmaiban a XIX. század első felében herderi szerepű kritikusok és teoretikusok lépnek föl egymás után.

Még ha kétségtelen is, hogy a népköltészet iránti érdeklődés Herder ösztönzésére válik általánossá főként Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban, Herder elmélete annyiban különbözik a népköltészet iránti érdeklődés korábbi megnyilatkozásaitól, hogy nála az irodalmak nemzetivé válására helyeződik a hangsúly. Ez az elv pedig Közép- és Kelet-Európában még többet jelent, mint akár Németországban.

Különösen fontos fejleményeket hozott Herder népköltészet — nemzeti költészeti elvének hatása a szláv irodalmakban. A népköltészet és a népi hagyományok segítségével nemzetivé

⁶ René WELLEK: A History of Modern Criticism. Yale University Press, 1955. I. 181.

fejleszthető kultúrára, valamint a nemzeti kultúra segítségével megvalósuló nemzeti önállósulásra Herdernek az a gyakran idézett szövege buzdít, mely az *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*nek a szláv népekről szóló fejezete végén található. Az a kép, melyet ő a szláv népek szelídségéről, háziasságáról, munkaszeretetéről, emberi viszonyaik idilli voltáról rajzol: kétségtelenül a felvilágosodás embereszményét fejezi ki, s útmutatásai is humanista, civilizációs irányt jelölnek meg. Herder gondolata egyáltalán nem sovinizmusra serkent, hanem a művelt és felvilágosodott Európa közösségében való részvételre. Herder népköltészet-felfogásának felvilágosodási jellegét az mutatja leginkább, hogy a nemzeti kultúrák kialakulásától, a még elnyomott népek nemzetté válásától az emberiség hasznát, — az emberiség közös műveltségének, felvilágosodásának előbbrevitelét várja.

A szláv idillről rajzolt kép maga is a felvilágosodás filozófiájában, a condillac-i, rousseau-i „természetes ember”, „természetes nép” eszményében találja meg eredetét, de amazokénál sokkal konkrétabb megfogalmazásban, és spekulatív általánosságából kiemelve, — tehát történetileg felfogottan, és egy történelmi fejlődés szükségességének felismerése nyomán. Herder elmélete a magyar irodalom fejlődését is elősegítette: a XIX. század első felében a magyar irodalom is a népköltészet segítségével válik nemzetivé, s jut el Petőfi életművében emberiségi szintre. Forradalmi jellege miatt Petőfi költészete különbözik ugyan Herder felvilágosult, népi-nemzeti-emberiségi eszményétől, genezisében azonban elválaszthatatlan is tőle. Herder félmondata a magyar nyelv bizonytalan jövőjéről termékenyítően hatott a XIX. század első felének magyar irodalmára, mely tudatosan e jóslat cáfolására törekedett. A magyar nemzeti költészet programjára, a magyar romantika első nagy költőjére és gondolkodójára, Kölcsey Ferencre (különösen ennek *Nemzeti hagyományok* című írásában, 1826), de általában a civilizálódó magyar irodalomra és közgondolkodásra is mélyen hatottak Herder eszméi.

Herder nyomán a XIX. század kezdetének közép- és kelet-európai irodalmaiban a népköltészet a nemzeti irodalmi fejlődés alapjává válik: az orosz, a cseh, a szlovák, a magyar stb. népköltési gyűjteményeket is Herder követői hozzák létre. A modern néprajztudomány már jogos kritikát érvényesíthet ezeknek a gyűjtéseknek válogatási, rendezési elveivel szemben, és ugyanezt a kritikát Herder népköltészeti gyűjtésére (*Stimmen der Völker*, 1807) is alkalmazhatjuk. A gyűjtésnek ez a rendkívül vegyes, a népköltészet fogalmát igen tágan értelmező, abba bizonyos nagy műköltészeti alkotásokat is belefoglaló gyakorlatát, Percy gyűjteménye szentesítette. Amikor Közép- és Kelet-Európa irodalmainak nemzeti fejlődése a népköltészet alapján indul meg, ez a jelenség összhangban van a romantikával, és Arnim-Brentano *Des Knaben Wunderhornjától* (1806) egyenes ösztönzést is nyerhet. Mégis, maga a népköltészet iránti érdeklődés Közép- és Kelet-Európában inkább Herder révén a felvilágosodáshoz, semmint a *Wunderhorn* révén a romantikához kapcsolódik. Goethe felújult érdeklődése a ballada és általában a népköltészet iránt, inkább a maga strassburgi korszakához való visszatérésről, semmint a romantikához való közeledésről tanúskodik.)

Nem feltétlenül szükséges tehát Közép- és Kelet-Európa népköltészet-kultuszában romantikus jelenséget látnunk. Sokkal inkább azoknak a nemzeti törekvéseknek továbbéléséről van itt szó, melyek még a felvilágosodásban bontakoztak ki. A közép- és kelet-európai irodalmakat nem a romantikának, mint irodalmi irányzatnak programja vagy művészeti törekvései érdeklik elsősorban, hanem a maguk nemzeti jellegének kifejlesztése, ami pedig csaknem kivétel nélkül felvilágosodáskori fogantatású törekvés náluk. A romantika viszont kétségtelenül elősegíti, erősíti ezeket a törekvéseket.

Mindezek után feltehetjük a kérdést: vajon abban az értelemben romantikusak-e Közép- és Kelet-Európának a népköltészet segítségével újjászülető irodalmi, amilyen értelemben pl. a jénai csoportot tekinthetjük romantikusnak? Bizonyos, hogy Kelet-Európa irodalmaiból többnyire hiányzik az a vonás, melyet a német romantika egyik ágában, a jénaiában, „filozófiai-nak, metafizikainak” szoktak nevezni. Azt is kérdésesnek érezhetjük, hogy a romantika mindig és egyértelműen tagadja-e a felvilágosodást, hiszen Közép- és Kelet-Európa népköltészeti

érdeklődése elsősorban felvilágosodáskori fogantatású, — még ha ezt az érdeklődést tovább erősíti is a heidelbergi romantika népköltészet-kultusza. Közép- és Kelet-Európa irodalmainak erős kapcsolódása Herderhez egy olyan időszakban, melyet egyértelműen „romantikusnak” szoktak tekinteni: összhangban van azzal a jelenséggel, hogy ugyanezek az irodalmak a maguk *valóban* romantikusnak tekinthető törekvéseik előtt, sőt romantikájuk teljes kibontakoztában is — a Sturm und Dranghoz kapcsolódnak. Zsukovszkij, még 1828-ban is Goethét, Schillert, Uhlandot és Bürgert fordít, és a cseh, a szlovák, a lengyel s a magyar romantikusok is azt folytatják, amit 1770 fiatal német írói elkezdtek. Rájuk is illik az, amit Goethe az 1820 és 30 közötti francia romantikusokról megállapított.

Közép- és Kelet-Európa romantikáihoz nemcsak Herder révén, de Schiller, és általában a Sturm und Drang hatására is, a német 1770 közelebb áll, mint az 1790 utáni német romantikus példák. Ebből az is következik, hogy Közép- és Kelet-Európában felvilágosodás és romantika közt nincs általános és szükségszerű ellentét, sőt, felvilágosodás és romantika közt itt szoros kapcsolatok is kialakulnak. Kérdéses, hogy Közép- és Kelet-Európa romantikái követték-e igazán a jénai csoport példáit? Olyasfajta romantikus költészet, aminőt Novalis vagy Coleridge képvisel, igen ritka jelenség Kelet- és Közép-Európában. A Sturm und Drangon kívül ezek az irodalmak leginkább Byron inspiráló hatása iránt voltak érzékenyek. Byron azonban mégoly újszerű és eredeti mivoltában is tipológiailag közelebb áll a Sturm und Drang legnagyobb alkotóihoz, mint az 1790-es években fellépett német romantikusokhoz. Ez a szoros kapcsolat a német 1770, valamint Közép- és Kelet-Európa XIX. század eleji irodalmi közt, mégsem azt eredményezi, hogy ezek az irodalmak mindvégig a Sturm und Drang továbbvivői maradnak. Új, nemzeti vonásaik, melyek már elűtnek a német 1770 arculatától: többnyire autochton fejlődés, nemzeti hagyományok, valamint sajátos, nemzeti viszonyok következményei. Puskin és Mickiewicz, Mácha és Vörösmarty a maguk sajátos módján fejlesztik romantikussá költészetüket, vagy jutnak túl a romantikán.

Puskin és Mickiewicz, valamint Petőfi és Arany a romantikán való túljutás különböző lehetőségeit nyitják meg. A magyaroknál a túljutást épp a népköltészet realizmusa segíti elő, ami azt bizonyítja, hogy Herder elvei Közép- és Kelet-Európában még a XIX. század derekán is hatékonyak, vagyis ezek az elvek túlélték a voltaképpeni romantikát.

Herder hatása, mégis, inkább a kezdeteknél hangsúlyos és közvetlen, míg a túljutásnál ez a hatás már inkább csak közvetetten érvényesül. A herderi inspirációra bőséggel szolgáltatnak példát Közép- és Kelet-Európa irodalmi. A cseh irodalomban a filológia kezdetei (Durych), a szláv nyelvészet kibontakozása (Dobrowsky), Jungmann két párbeszéde a cseh nyelvről (1806), Palacký gondolatrendszere, Kollárnak a szláv irodalmak kölcsönösségéről szóló írása (1835), Čelakovský költészetének folklorisztikus tájékozódása, továbbá fordításai, valamint az orosz és a cseh népi énekek motívumait továbbszövő „Echói” (1829, illetve 1839) és nem utolsósorban a cseh népköltészet gyűjtés, az Erben létrehozta „Koszorúig” (1835): csak néhány példa Herder hatásának érvényesülésére.⁷ Az orosz irodalomban Radicssev történelemszemlélete, Karamzin felfogása a nyugati irodalomról, — a lengyel irodalomban Brodzinski működése: ugyancsak a herderi ösztönzés kihatásának útját jelzik.

Általában Herder az, aki által a felvilágosodás öröksége továbbél Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban, — az ő hatására ezek az irodalmak másvalamit keresnek a népköltészetnél, mint a heidelbergi romantikusok vagy akár az 1840-es évtized német költői.

A felvilágosodás és a romantika közti átmenet idején Herder eszméinek hatásával Magyarországon is találkozunk; az *utánzással* szembesített *egyéninek* — tehát a klasszicizmussal szembeállított *nemzetinek* és *népinek* eszméje fontos helyet foglal el Erdélyi János kritikai mun-

⁷ Herder hatását a szlovák, valamint a cseh költészetben is hangsúlyosan mutatja be SZIK-LAY László: A szlovák irodalom története, Bp. 1962.

kásságában. Mégis, a romantika népköltészet-szemlélete Németországban, és persze Magyarországon is, lényegesen különbözik Herder népköltészeti felfogásától. Az a Herder, aki a németen kívül az angol, a skandináv, a francia, az olasz, a török és a különféle keleti népköltészetek iránt is érdeklődött: az antikot követő klasszicizmus egyetemessége helyébe, — a népköltészetek egyetemességét léptette. Ez az egyetemesség újszerűbb, és a polgárosodás igényeihez is illőbb volt az antik irodalom egyetemességénél. A romantika különösen Németországban abban tér el Herder népköltészeti szemléletétől, hogy annak demokratikus tendenciái helyett inkább esztétikai jellegű fogékonyságot érvényesít.

A romantika első korszaka

A romantika kialakulásának folyamatait csak úgy érthetjük meg, ha azokat a kor összképében szemléljük, tehát lehetőleg több irodalmat hasonlítva össze, s ez irodalmak több lényeges jelenségét tartva szemünk előtt. Attól, hogy a romantikát beleágyazzuk a maga korába, első sorban azt várjuk, hogy a kor egyéb, fontos jelenségei kulcsot adhatnak magának a romantikának megértéséhez. Ha ezeket a jelenségeket együttesen szemléljük, azt kell látnunk, hogy az egyazon korban felbukkanó jelenségek még akkor is befolyásolják egymást, ha azok különböző, sőt akár egymással ellentétes jellegűek is. Az a körülmény, hogy bizonyos országokban a romantika a klasszicizmus különféle megnyilvánulásaival párhuzamosan jelentkezik, éppúgy befolyásolhatja a romantika jellegét, mint pl. az a másik körülmény, hogy bizonyos irodalmakban a romantika létrejötte előtt volt-e klasszikus hagyomány, vagy sem. Abban a korszakaszban, amikor a romantika még együtt élt a klasszicizmus bizonyos válfajaival, illetve, amikor még a klasszicizmus évszázados hagyományai élők maradtak: egyféle klasszicizmussal színeződött a romantika is. Egy későbbi időszakaszban a romantika párhuzamosan fejlődik a realizmussal. Ez a párhuzamosság részint realizmussal olt be bizonyos romantikus alkotásokat, részint pedig romantikus színezetet ad némelyik realista műnek. Vannak olyan romantikus alkotások, melyek „érintetlenek” a klasszicizmustól, illetve, a realizmustól, de ezek száma viszonylag csekélyebb.

A romantika első jelentkezéseit az 1790-es évek német irodalmában tarthatjuk számon. A romantikának, mint művészi irányzatnak és alkotói módszernek utóélete úgyszólván napjaink tart. Ennek az irányzatnak bizonyos szemléleti, formai stb. elemei — valamint ennek a módszernek bizonyos megoldásai: újra és újra életrekelnek, felhasználható örökségként jelentkezve különböző alkotóknál, vagy elvegyülve különféle irányzatokkal. A romantika egész örökségének továbbélését lehetetlen e helyütt rendszerezetten követnünk. Lehetségesnek látszik azonban, hogy áttekintsük a romantika összefüggőbb, kompaktabb jelentkezésének időszakát, mely körülbelül az 1860-as 70-es évekig terjed. E hosszú időszak folyamán a romantika számos változata jött létre a különböző nemzeti irodalmakban, az egyes alkotóknál, sőt, egy-egy alkotó életpályáján belül is. Ennek a korszaknak kezdetén a romantika a klasszicizmussal és a realizmussal érintkezik — a korszak végén pedig közrejátszik a szimbolizmus kialakulásában majd a szimbolizmussal egyidejűleg is fennmarad még.

Ha tagolni próbáljuk az 1790-től 1860—70-ig terjedő korszakot, mely ismételjük, nem csupán a romantika kora, hanem egyéb irányzatoké is: e korszak első, meglehetősen egyértelmű szakaszának az 1790-es évektől az 1820-as évtized kezdetéig eltelt periódust tekinthetjük. Ezen a perióduson belül, a XVIII. század utolsó évtizedének derekán és ezt követően, az 1810-es évtized végéig, a német irodalom kerül előtérbe, ez az irodalom mutatja a legváltozatosabb, a leginkább újító kezdeményeket — mégpedig nem csupán Goethe jelenléte miatt. Ugyanebben az időszakban pl. a francia irodalom új arculata még nem rajzolódik ki; ez az arculat azonban 1820 után annál újszerűbben és megkapóbban jelentkezik. A XIX. század első évtizedének végén, de különösen az 1810-es években mindinkább az angol irodalom veszi át azt a változatos

és merészen újító szerepet, melyet a századfordulón még a német irodalom töltött be. Byron, Keats, és Shelley együttes szereplése, valamint Walter Scott regényírásának kibontakozása (1814-től, tehát a *Waverley* megjelenésétől kezdve) az 1820-as évek elejéig tetőpontra emeli azt a fejlődést, melyet a XVIII–XIX. század fordulóján Wordsworth és Coleridge, valamint Blake költészete indított el.

Ebben a korszakban Közép- és Kelet-Európa irodalmi jelentős átalakuláson mennek át, és ennek a folyamatnak első nagy teljesítményei az 1820-as évek kezdetén jelentkeznek: Puskin *Ruszlán és Ludmillája* 1820-ban, Mickiewicz *Balladák és románcokja* 1822-ben jelenik meg. Az egész korszakban a francia forradalom után is erőteljesen érvényesül a felvilágosodás öröksége, valamint (ahogyan erre már többször rámutattunk) Közép- és Kelet-Európában a Sturm und Drang hatása. 1820 előtt a romantika jelentkezésére főként a német és az angol irodalomban figyelhettünk föl, — 1820 után azonban romantikus jelenségeket tarthatunk számon a francia irodalomban, valamint Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban is.

Elégtelen volna az irodalmi folyamat korszakainak meghatározását a nemzedékek egymást váltására építenünk. Az emberi élet megmásíthatatlan tényei azonban az irodalmi korszakokba is beleszólnak. A német romantikusok, valamint Keats, Shelley és Byron korai halálának időpontja kérlelhetetlenül érvényesül az irodalmi folyamatban. A Byron-epigonok nem ugyanazt keresik mint Byron, és Schiller továbbélő hatása egészen másvalami, mint az élő Schiller alkotó tevékenysége. A hatás megismétli és variálja az egyszer már megalkottat, és nincs olyan alkotó, aki másvalakinek már lezárult életművét tovább írhatná. Goethe túléli a fiatal romantikus nemzedéket, de ez a túlélés, nem valamely „irányzat” fennmaradását jelenti, hisz Goethe maga is többféleképpen érintkezik a mégügy elítélt romantikával: hatásokat sugároz ki a romantikára, és fogad is be hatásokat amattól.

Történelmileg és társadalmilag a francia forradalom és a napóleoni háborúk határozzák meg az 1790 utáni három évtizedet. Ezeknek a mélyebb okoknak éppúgy részük van a klasszicizmus egy sajátos változatának fennmaradásában, — mint a romantika kialakulásában is. A német klasszika és a német romantika a francia forradalomra ad két, egymással ellentétes, de egymással össze is függő feleletet. Goethe és Schiller szövetsége: a felelet egyik módja — Novalis *Christenheitje*: a másik. Napóleon hivatalosan pártfogolt irányzatként, állami esztétikaként tartja fenn a klasszicizmust, — de a francia romantikának szembe kell szegülnie egy olyan erőteljes polgári ízléssel is, mely még mindig Voltaire klasszicizmus-felfogására támaszkodik. Nem állíthatjuk tehát, hogy történetileg és fejlődésének legalábbis ebben az első, három évtizedes szakaszában, a romantika a polgárság törekvéseinek egyedüli kifejezője lehetett volna. Azt sem lehetne egyértelműen állítani, hogy az 1790—1820 között jelentkező romantika kizárólag reakciós és forradalomellenes lett volna, noha nem egy alkotójának szemléletében találkozunk ilyen vonásokkal, különösen a forradalom-ellenességgel. Látni fogjuk, hogy az 1830 utáni viszonyok között, a romantika későbbi nemzedékeinél, ennek a forradalomellenességnek helyét a forradalom iránti rokonszenv veszi át.

A romantika történelemszemléletét egyértelműen Novalis *Christenheit oder Europa* című írásából szokták megítélni. A *Christenheitet* Novalis 1799-ben írta, és ez a műve egy ideig kiadatlan maradt. Nem szabad ennek a furcsa, lázas és hol kusza, hol ragyogóan tömör vallomásnak gondolati jelentőségét túlbecsülnünk. A kutatás már rámutatott arra, hogy a Novalis visszahívta keresztény középkor ugyanolyan emberi és társadalmi utópia, mint aminő másoknál az ókor volt. A *Christenheitben* találkozunk merőben reakciós gondolatokkal, a forradalom konok elutasításával stb. — de még ennek az írásműnek hermetikus-metaforikus megfogalmazásából is felbuknának helyenként a felvilágosodás vallotta gondolatok. Novalis egzaltált és önellentmondó, naiv és különc szónokisága, és az egész szöveg prózaköltemény-jellege néha olyan gondolatoknak enged teret, melyek ellentétbe kerülnek magának a vallomásnak misztikus líráiságával. Novalis nemzeti elve nem is áll távol Herderétől, és a Németországról nyújtott eszményítő jellemzés emlékeztet arra a harmóniára, melyet Herder a szláv világban látott

meg. Novalis a németek céljává azt jelöli ki, hogy minden szorgalmukkal a kultúra egy magasabb korszakának társaivá fejlesszék magukat („bildet sich der Deutsche mit allem Fleiss zum Genossen einer höheren Epoche der Kultur”), ő is elismeri, hogy a francia forradalom leleplezte a régi államrendszerek korhadtságát; a kereszténységben elsősorban humanizmust lát, — valamint utópiát: a társadalmi ellentmondások feloldását, az emberséges rendezést várja Novalis egy utópisztikus álomként elképzelt kereszténységtől. Novalisnak ez a felfogása sokban rokon Chateaubriand restaurációs kereszténység-kultuszával (a *Génie du Christianisme* 1802-ben jelent meg), de itt-ott felsejlik Lamennais abbé majdani, látnoki utópizmusa is. A jénai romantika kereszténység-felfogása továbbél egy haladó magyar író és gondolkodó, Eötvös József szemléletében is, akit mindvégig valamifajta deista christianizmus jellemez.

Az 1790-es évek derekán a klasszicizmus nemcsak, hogy új változatokban él tovább, de váratlan és újszerű vívmányokat is felmutat. André Chénier a klasszicizmus egy érzékeny, intim és személyes hangnemét szólaltatja meg. Általában, Chénier hangneme már az 1790-es évek kezdetétől ugyanolyan szubjektívvé válik, mint három évtizeddel később a romantikusoké. A személyesség Chénier-nél és a romantikusoknál is: ódai fenséggel párosul. Mintha Longinos stílus Chénier-től a francia romantika kezdetéig, majd pedig Victor Hugo egész életművében fenn marad. Ugyanezt a chénier-i hangnemet, s a longinos-i *fenség* eszményét ismerhetjük föl Chateaubriand-nál is.)

Az újítás igénye az új korszakban

Az új irodalmi korszak, mely a romantika megszületésének is tanúja: eléggé bizonytalanul bontakozik ki. Nemcsak a romantikának, hanem a német klasszikának is korszaka ez, Goethe római elégiáival, Schiller *Das Ideal und das Lebenjével*, a *Hermann und Dorothea* klasszikus formájával stb. Goethe 1798. évi balladáit, a *Die Braut von Corinth* és a *Der Gott und die Bajadere* olyan tartalmat zárnak klasszikus formába, mely egyáltalán nem idegen a romantikától. Viszont Novalis *Hymnen an die Nachtja* (1800) sem különbözik lényegesen azoktól a költői formáktól, melyek az Osszián-szövegek megjelenése óta Európa-szerte eléggé elterjedtek. Szinte azt mondhatjuk, hogy az elméleti gondolkodásban korábban jelentkezik és tudatosul a romantika, mint magukban a művekben, melyek egyelőre sok mindenben a korábbi korszakra emlékeztetnek még. Friedrich Schlegel kritikai munkásságának elemzése közben René Wellek rámutat, hogy a romantika első programjának létrehozójánál a vállalt célok és törekvések csak lassacskán világosodnak ki, és Schlegel gyakran idézett Athenaeum-töredékében (No. 116.) a romantika fogalmának még igen bizonytalan körvonalazásával találkozunk.⁸ *Über das Studium der griechischen Poesie* című írásában (1797) Fr. Schlegel még a klasszicizmus pártján áll, amikor elítélően nyilatkozik arról a „formátlan”, „mesterséges”, „érdekelt” (vagyis nem a Kant-féle érdeknélküliségben felfogott) költészetről, mely az antik eszménnyel ellentétes, és amelyet Fr. Schlegel „modernnek” minősít. Találón jegyzi meg R. Wellek, hogy ezzel a szembeállítással Fr. Schlegel valójában már a romantika jellemzését nyújtja, — csak épp a tipológiai kép „előjelét” kell majd ellenkezőjére változtatnia.⁹

1795-ben jelenik meg Schiller tanulmánya, a *naiv* és a *szenimentális* költészetről. A kutatás bebizonyította, hogy e tipológiai jellemkép kialakítása idején Fr. Schlegel még nem ismerte

⁸ R. WELLEK: i. m. II. 13. stb.

⁹ Uo. 12.: „What was needed was only to change the minus signs into plus signs in front of the characterization of the moderns.”

Schiller elméletét. Ilyen körülmények közt azonban még többet árul el az a két ellentétes tanulság, melyet az azonosan jellemzett helyzetből külön-külön levonnak. Schiller a klasszicizmus, — Fr. Schlegel pedig a „modern” vagyis a „romantikus” mellett foglal állást. (Athenaeum-Fragment No. 116.) Meglepő az is, hogy az a romantika, melynek Fr. Schlegel a pártján áll, az Athenaeum-töredék idején (1798) gyermekcipőben jár még, — „modernnek” pedig Goethe és Schiller klasszikai korszaka is van annyira „modern”, mint Novalis költészete, mely szinte csak *post festa* igazolhatja majd Fr. Schlegel elméletét. Az egyetlen, akire Fr. Schlegel mint egy „romantikátlan kor” romantikusára hivatkozhat: Jean Paul, — akinek *Hesperusa* (1795) még nem is a romantikus álmeregény igazi példája, hiszen a *Titan*, melyet a Jean-Paul-i álmom és tündérvilág valódi kibontásának tekinthetünk, csak 1800-ban jelenik meg.

De épp a kezdeteknek ez a bizonytalansága, s a különféle törekvések szétválásának ez a tétovásága, egymás ellen fordulásuknak ez a lassúsága értetheti meg velünk, hogy a romantika kezdeményezőit milyen szándék vezette.

A XVIII. század folyamán, különösen az angol költészetben, fokozatosan hódított tért egy új költészeti eszmény, mely a klasszicizmus általánosságaitól elfordulva, egyre inkább a személyességre, a szubjektivitásra, az én megszólaltatására törekedett. Ez a folyamat a líraiság kibontakozásának, új mondanivalók megszólaltatásának költészeti forradalma volt. Az új líraiság, (melyhez Osszián éppoly lényeges elemekkel járult hozzá, mint a Herder propagálta népköltészet), a Sturm und Drangban jelentkezett először, Goethe, Schiller és Bürger költészetével, illetve az 1770 után elterjedő népköltészeti, balladai stb. formákkal. Goethe és Schiller ugyan épp a század utolsó évtizedében már másféle utakra tértek, és klasszikai korszakuk sok mindenben különbözött is fiatalkori Sturm und Drang-korszakuktól, — de ez az új korszak sem jelentette a réginek teljes megtagadását. A fiatal nemzedék éppen nem a Sturm und Drangot akarta folytatni, hanem tovább akart haladni a költészet újjáteremtésének azon az útján, melyen szerinte Goethe és Schiller megtorpantak. Ez a továbbhaladási szándék nyer megfogalmazást Fr. Schlegel első, még bizonytalankodó elméleti írásaiban, majd csakhamar az antikvitástól való elfordulásában, Schiller-ellenességében, valamint a „modern” mellé állásában. Nehéz lenne eldönteni, hogy klasszikának és romantikának ebben a szétválásában a Schlegelek és barátaik törekvéseinek volt-e nagyobb része, vagy Goethe és Schiller elutasító magatartásának. Lényegesnek azt kell tekintenünk, hogy a romantika jegyében vállalt költészeti eszmény a XVIII. században megindult nagy irodalmi átalakulás továbbvitelét kívánta szolgálni, és a romantika egyelőre még bizonytalan gyűjtőterminusként használt fogalma elsősorban a megújítás eszméjét fejezte ki. A szerencsésen választott terminus mihamar egy széles körű, nemzetközi irányzat jelölőjévé vált.

A terminusnak ez a kezdetben oly bizonytalan jellege a későbbi évtizedek során mindinkább csökkent, és a romantika fogalma egyre határozottabb művészi program jelölésére szolgált. Maga a romantikafogalom azonban különféle módosulásokon is átment, és a különféle nemzeti irodalmakban, a különféle korszakokban más és más mellékjelentéseket is nyert. A romantika terminusának eredeti értelme azonban nem elsősorban a klasszicizmussal szembeni fellépést jelölte, hanem a korszerű, új líra, regény és dráma megteremtésének igényét. Ahol ez az igény a klasszicizmus hagyományával került szembe (pl. Franciaországban), ott a romantika klasszicizmus-ellenessé válik. Közép- és Kelet-Európában azonban a klasszicizmus az irodalom polgárosodásának, nemzetivé válásának előmozdítójaként jelentkezik. Mivel a romantika ugyanerre a célra törekszik ezekben az irodalmakban, következőképp nem is jön létre éles szakítás a klasszicizmussal, — Közép- és Kelet-Európában a romantika és a klasszicizmus elvegyülnek egymással. Amikor pedig a polgárosult, nemzeti irodalom kialakulásának a realista alkotói módszer felel meg, olyankor a kibontakozó realizmus a klasszicizmusra és a romantika bizonyos formáira is támaszkodik. Ez történt Puskinnál, akinek *Anyeginjében* a túlnyomórészt klasszikus, és részben romantikus törekvések egy új, realista művészetben oldódnak fel.

Európa kapitalista korszakának kibontakozása a XVIII—XIX. század fordulójától kezdve nyugaton új irodalmat hív létre, Közép- és Kelet-Európában pedig a nemzeti irodalmak önállósulását, érettségét hozza el. Ennek a fejlődésnek előbbrevitelében klasszicizmus, romantika és realizmus hol egymással ellentétesen, hol pedig egymással elvegyülve, de mindenképp az irodalom lehetőségeit gazdagító funkcióval működnek közre.

A polgári korszak irodalmának 1790 és 1820 közötti első szakaszában a német irodalom mutatja fel a legfontosabb eredményeket, és ez az irodalom hatol legmesszebbre az elméleti gondolkodásban is. Az elmélet (nagyreszt Fichte és Schelling filozófiájára támaszkodva) kialakította a romantika esztétikáját. Az elméleti gondolkodás azonban ez alkalommal is tisztább képet sejtet, mint maga az alkotó irodalom, melyben az irányzatok nem válnak el oly élesen egymástól, mint a kritikusok gondolkodásában. 1795—96-ban jelenik meg a *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, mely regény szerepelhetne a romantikusok művei között is, hiszen a Hárfás alakja, Mignon sorsa, Jarno talányos személyisége stb.: mindez éppen nem idegen a romantikától. Sőt, ezzel a művével Goethe mintha segítséget is nyújtana a romantikusoknak. Az 1797-ben újrakezdett *Faust* is sokhelyütt érintkezik a romantikával. Emlegetni szokták, hogy Novalis először elragadtatottan üdvözli a *Wilhelm Meistert*, később pedig illogikus fordulattal szembefordul vele. A *Dichtung und Wahrheit* 1811-ben megkezdett fejezetei, Frankfurt gótikus városképeinek, és a régi német életnek ez a goethei felidézése: ugyancsak összhangban marad a romantika nosztalgiáival, — de összhangban a Sturm und Drang fiatal Goethe-jével is, aki a német gótikáról, a strassburgi dómról írott tanulmányában oly sokat antipicál a romantika ónemetségkultuszából. (Ugyanebben az időben írja Chateaubriand is a *Mémoires d'outre-tombe* gyermekkori fejezeteit, melyek a combourgi kastély képében olyan „gótikus” emléket idéznek fel, mely egyszerre valóság is, álom is.) Még Jean-Paul álmvilága is párhuzamokra találhat Goethénél, — ha epizódyszerű párhuzamokra is inkább, semmint az egész mű atmoszférájaként érvényesülő álomszerűsége, mint a *Titanban*.

Mindez nem jelenti azt, hogy Novalis, Wackenroder, Tieck, Kleist és Jean-Paul ne járnának már új utakon, — de az új utak keresése Goethét is jellemzi, mégha ez az út legtöbbször másfelé vezet is, mint a romantikusoké. A *Wahlverwandschaften* (1809) kétségtelenül másféle tájékozódást képvisel, mint Novalis, Jean-Paul, vagy E. T. A. Hoffmann regényei. Az 1820-ig kibontakozó német romantikus regénynek megvannak a maga előzményei a XVIII. század prózai epikájában. Voltaire és Sterne elbeszélésmódja, epikai módszere fejlődik tovább a német romantika elbeszélő művészetében, — néha még E. T. A. Hoffmann-nál is. A leginkább újszerűnek és egyéninek ebben az időszakban: Jean-Paul regényművészetét tekinthetjük.

1790 és 1820 között a német irodalomban végbemegy a különböző műfajok megújulása. Ez az átalakulási tendencia Goethe utolsó korszakát éppúgy jellemzi, mint az újabb nemzedék alkotásait. Az elméletnek, a romantika programjának német megfogalmazása azt eredményezi, hogy ezután következetesebben folytatódik az európai irodalom átalakulása, megújulása. Ez a következetesség hozza majd létre, a romantika közvetett segítségével, a XIX. század lírai és epikai realizmusát is.

Az első periódus jellemzői: az angol romantika teljes kibontakozása, a francia romantika előkészületei

Annak ellenére, hogy a romantikusnak tekinthető angol költők némelyike nem vallja magát romantikusnak, sőt, az angol romantikán belüli irányzatok szemben is állnak egymással: az angol romantikában tetőződik a XVIII. században megkezdődött átalakulási folyamat, és itt

születnek meg a líra újszerűbb formái. Az angol romantika nagy teljesítményei ösztönzően hatnak a korszak különböző irodalmaira. Kezdetben Byron példája hat széleskörűen, majd a 48-as forradalmak körüli esztendőekben Shelley költészetének forradalmi mondanivalója válik időszerűvé. Shelley és Keats igazi szerepe azonban a szimbolizmus kibontakozása után kezdődik, és az ő költészetükre a XX. század különféle irányzatai újból és újból visszhangzanak. Az angol romantika költői közül mégis Coleridge anticipál legtöbbet nemcsak magából a romantikából, de a romantika után fellépő új költészeti irányzatokból is.

1798-ban a *Lyrical ballads* egyes darabjaival és különösen az *Ancient Mariner*-rel Coleridge hatol a legmesszebbre egy merész, vizionárius romantika megteremtésében; az *Ancient Mariner* és a *Kubla kan* (1816) magányos művek maradnak az angol romantika körén belül is. Csak Mickiewicz „vilnói” *Ősökjét* érezhetjük hasonlóan merésznek és újszerűnek, és feltűnő, hogy a lengyel költő is úgyszólván első megszólalásával, és meghozzá egy új költői korszak kezdetén tölti be a maga költői lehetőségeinek szélső mértékét.

A *Lyrical ballads* megjelenésétől a Don Juan XVI. énekéig, azaz Byron haláláig (1824), mintegy harmadfél évtized alatt végbemegy a líra forradalma az angol költészetben. Az a líra még a francia forradalommal is rokonszenvezik, amikor pedig a Tavi Iskola tagjai már elfordultak jakobinus múltjuktól, Shelley az, aki megszólaltatja az angol ipari forradalom tömegeinek panaszát (*Song to the Men of England* 1819). A novalisi romantika ellenpólusa Shelleynél alakul ki. Az angol romantika azért bontakozhatik ki ily rövid idő alatt teljes virágában, mivel már az első jelentkezése az egész irányzat sűrített és messzire hatoló megnyilvánulásának tekinthető. Novalis kortársaként Coleridge az *Ancient Mariner*-ben ugyanis sűrítetten mondja el mindazt, aminek egy részét a romantika csak később fejt ki. Ami újat hozott Coleridge, azt még újabbal a romantika nagy részének későbbi alkotásai sem tetézik. Coleridge későbbi költészetszemléletében jelentős szerep jut Schellingnek és a Schlegel-fivéreknek. Az *Ancient Mariner* azonban a Schlegel teóriájának kialakulását is megelőzi. Coleridge a romantika kész fegyverzetében jelentkezik, mielőtt még megszülettek volna az egyébként úttörő német romantika legjellegzetesebb alkotásai. A *Hymnen an die Nacht* két esztendővel később követi az *Ancient Mariner*-t, a csoda és a fantasztikum pedig Jean-Paulnál és E. T. A. Hoffmann-nál nem csap a coleridge-i szélsőségekig. Coleridge stílusához képest is a romantikusok nagy része diszkurzívnak és retorikusnak hat. Pedig a klasszikus dikció oly mértékű megdöntését, mint az angol romantikusoknál, másutt alig tapasztaljuk. A klasszikus dikcióból kibontott, intimmé vált új költészet a novellisztikus vagy életképszerű műfajban teremt magának adekvát formát, főként Wordsworthnál. Ez a jelenség nem előzmény nélküli, hiszen Burns költészetében is jelentős helyet foglalt el a novellisztikus életkép. Mégis, a lírai fejlődés sajátos logikájára ismerhetünk abból, hogy a lírai kifejezésnek ez a wordsworth-i módszere oly vonzónak és használhatónak bizonyul a XIX. század első fele költői gyakorlatában.

Az *Ancient Mariner* hősenek — valamint Don Juannak egyéniségében az új költészet polárisan ellentétes embertípusai is testet öltenek. Ez az ellentétesség őket egymáshoz is kapcsolja. Egyikük: a vezeklés, — másikuk: a nyugtalanság vándora. Éppannyira más-másfélék, mint amennyire másféle állapot a bűnhődés, és másféle a lázadás. Mégis, a romantikus költészetnek mindkét lelki állapot szerves és marandó része.

A Keats, Shelley és Byron halálának időpontjáig létrejött új költőiség eddig járatlan utakat nyitott az európai költészet számára. Az angol romantikában kitáruló lehetőségek közül a kortársakat főként Byron vívmányai vonzzák. Byron életműve rendkívüli szerepet játszik a közép- és kelet-európai irodalmak új korszakának kialakulásában is. A byronizmus meghaladása az *Anyegin*-ben, valamint Mickiewicz *Konrad Wallenrod*-jában (1828) amiatt válik lehetségessé, hogy Puskin is, Mickiewicz is a lázadás *byroni* magatartásán haladnak túl. A byroni nyugtalanságnál sokkalta konkrétabb és valóságosabb nyugtalanságot keltenek azok a társadalmi és nemzeti problémák, melyekkel Közép- és Kelet-Európa irodalmainak szembe kell nézniük: Anyeginben az orosz civilizálódás történelmi ellentmondásai testesülnek meg, Konrad

Wallenrod pedig a lengyel történelem végzetének konkrét átkát viseli, s ebben különbözik az „elátkozott” byroni hőstől. Mégis, mindezeket a társadalmi és történelmi sorskérdéseket Puskin és Mickiewicz a Byron kialakította művészi módszer segítségével ragadhatták meg sikeresen. Byron művészi módszere tette csak lehetővé, — hogy túl lehessen haladni a byronizmuson. A *Don Juan* azonban műfajilag is lényeges segítséget nyújtott a polgárosodó és nemzetiesedő közép- és kelet-európai irodalmak számára. Ezekben az irodalmakban még nem fejlődött ki az új életviszonyok ábrázolásának adekvát műfaja, a regény. Sokáig tart, amíg a mindennapi élet, és a kortársi valóság viszonyai íróilag áttekinthetőkké, tehát irodalmi témákká válhatnak. A *Don Juan* példát mutatott arra, hogyan lehet költői szintre emelni a kortársi valóságot, hogyan lehet érzékeltetni annak poézisét. Ennek a felismerésnek tanulságait vonják le: az *Aryegin*, Mickiewicz *Pan Tadeusza*, de még a XIX. század második felének magyar irodalmában egy ideig virágzó verses regények is. Közép- és Kelet-Európában az epika byroni formái terjednek el, és segítik elő a realista regény kialakulását.

Az angol költészet romantikus megújulásával egyidejűleg az angol regény bizonyos kezdeményei már jókorán a realizmus felé mutatnak. Walter Scott történelmi regényeit nem a romantika körein belül kell elhelyeznünk: ezek a regények olyan szerepet töltenek be az angol romantikusok költészetének szomszédságában, mint Victor Hugo, Lamartine és Vigny romantikájának párhuzamaként Balzac realizmusa. A byroni epikában a részletek intimsége, helyenkénti költői realizmusa tette lehetővé a kortársi, a mindennapi valóság poétikus szintre emelését. A megfigyelés módszerességét, a részletek érzékelését mozdítja elő Walter Scott regényművészete. Walter Scott 1815-től kezdve kibontakozó történelmi epikáját higgadt tárgyyszerűsége, realizmusa világosan elkülöníti a német romantikus regénytől. A *Götzöt* egykor lefordító Walter Scott valójában a Sturm und Dranghoz, s azon belül is Schillerhez és Bürgerhez áll mindvégig közel. Közvetett módon játszik majd közre Walter Scott regényművészete Balzac realizmusának kialakulásában is. Lukács György helyesen látja Walter Scottban azt a regényíró, akinek tárgyköre ugyan szorosan kapcsolódik a tulajdonképpeni romantikusokéhoz, és mégis, „mindenekelőtt a romantikától való elfordulás fejeződik ki benne, a romantika legyőzése, a felvilágosodás realista irodalmi tradícióinak időszerű továbbfejlesztése”.¹⁰ Ezek a tradíciók más irodalmakban, más műfajokban is fennmaradnak, és továbbélésük a romantikával párhuzamos realista jelenségek *egyik* változatát hozza létre.

Az 1820-as évtized közepéig az angol irodalom gyökeres, nagyrészt romantikus megújulása inspiráló példákat teremtett, és az új költőiség nagy lehetőségeit nyitotta meg. Byron és Wordsworth életműve erősebben korlátozódik a romantika irányzatára: ezeket az életműveket csak a romantika valaminő felújulása avathatta újból időszerűekké a világirodalomban. Shelley, Keats és Coleridge azonban már eleve túllépték életművükben a romantika kereteit; nem romantikus irányzatok is ezért folyamodnak majd később hozzájuk.

A francia irodalom az 1820 előtti időszakban még nem lép a megújulás útjára, melyen pedig ekkor már oly messzire hatol a német és az angol irodalom. A francia irodalmat erősebb klasszicista tradíciók kötik, mint a másik két irodalmat, és magának a klasszicizmusnak új életre támadása a XVIII. század utolsó harmadában, a francia költészetet mélyebben érintette, mint pl. az angolt. A francia irodalom 1820 előtti, viszonylagos stagnálását csak Victor Hugo első ódáinak és Lamartine *Méditations poétiques*-jének megjelenésével (1820) váltja fel a rohamos és gazdag kibontakozás szakasza.

1790 és 1820 között a francia költészet nem halad már túl azon a csúcsponton, melyet André Chénier 1794-ben elért. Delille és Fontanes a forradalom után is folytatják azt a klasszicizmust, mely 1770 és 1780 közt azért ígérkezett újszerűnek, mivel a Boileau-féle doktrína

¹⁰ LUKÁCS György: A történelmi regény. Bp. 1947. 18.

kései követőivel ellentétben, konkrétabb, intimebb motívumokat vitt a költészetbe. Főként Delille és Parny képviselték akkor a klasszicizmus tágabb költészeti törekvéseit. De még ennek a megújított klasszicizmusnak jelenléte is a XIX. század első két évtizedében, a német és az angol romantika szomszédságában, már meglehetősen időszerűtlennek hat. Ami újat André Chénier kezdett, azt igazán csak Victor Hugo és a francia romantikus líra tudja majd folytatni. A Napóleon által is mesterségesen fenntartott klasszicizmus újból és újból bebizonyítja terméketlenségét. Ennek a periódusnak kétségtelenül legfontosabb eseménye: Mme de Staël *De l'Allemagne*-jának londoni megjelenése (1813), mely megérzéseivel éppúgy, mint félreértéseivel, az 1820-as évek költői forradalmát készíti elő Franciaországban. Csak a korviszonyokhoz mérten kelthet feltűnést Benjamin Constant 1806-ban megírt és 1816-ban megjelent *Adolphe*-ja, mely formailag a XVIII. századi klasszikus regény, a *Manon Lescaut* és a *Liaisons dangeureuses* vonulatába tartozik, s egyetlen újsága annak a válságnak megszólaltatása, mely a „század gyermekeinél” mihamar általánossá válik. De még ennek a válságnak is mélyebb kifejezését nyújtja majd az *Anyegin*, — sőt, pl. a magyar irodalomban Eötvös József *A karthausi című regénye* is (1839).

André Chénier költészetén kívül csak Chateaubriand prózája mutat új irányba ebben a periódusban, habár az *Atala* (1801) inkább a XVIII. századi francia próza kísérleteihez, semmint a XIX. század akár romantikus, akár realista regényművészetéhez áll közel. Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie*-je az idill, a pastorale műfaját, és a gessneri költői próza stílusát egyesítette.¹¹ Buffon nyomán a természeti látvány már Bernardin de Saint-Pierre-nél irodalmi téma lett, s még inkább annak bizonyul az *Atalától* kezdve, Chateaubriand valamennyi művében. Valóban romantikussá Chateaubriand élete utolsó nagy alkotásában, a *Mémoires d'outre-tombe*-ban válik (1811-től 1841-ig írja, s 1846-ig foglalkozik átdolgozásukkal, úgyhogy a *Mémoires*-t a francia romantika kortársi alkotásának kell tekintenünk), — de az *Atala*, a *René*, a *Martyrs* természeti látványai ugyanazt nyújtják, amit a romantika álomképei, Jean-Paul és Coleridge óta. A pastorale költői prózája éppúgy, mint Chateaubriand zenei stílusa és festőisége a francia próza fejlődésében olyan epizód, melynek gyümölcsei inkább a lírának válnak hasznára, semmint a regénynek. Victor Hugo és Balzac romantikus, illetve realista regényművészete keveset őríz meg abból a lírai zeneiségből, mely Chateaubriand prózájából hangzik. A lírába átolvadó próza azonban a *Le Lys dans la Vallée* bizonyos lapjain, valamint a fiatal Flaubert prózájában is megszólal. Chateaubriand mégis fontos állomás az irodalmi átalakulásban, ha nem is a regény, hanem inkább a költészet hasznára. A klasszicizmuson nevelődött francia költészet azonban 1820-ig mit sem tud még kezdeni Chateaubriand prózába oltott költőiségével. Maga Chateaubriand nem is szakad el a klasszicizmustól: stílusában továbbél a klasszikus retorika, és az a fenségeszmény, melyet André Chénier is megvalósított.

Közép- és Kelet-Európa irodalmi 1820 előtt

Az, hogy Chateaubriand prózája mennyire újszerű volt, s mennyire beleillett az irodalmi átalakulás törekvéseibe, Közép- és Kelet-Európában is érzékelték épp azok, akik a nemzeti irodalmak kialakítására törekedtek. Jungmann 1805-ben jelenteti meg *Atala*-fordítását, és ennek nyomán a cseh romantika kezdetei inkább Chateaubriand-hoz és a német Sturm und Dranghoz, semmint a romantika egyéb példáihoz kapcsolódnak.

Az orosz irodalomban II. Katalin kora sajátos klasszicizmust hozott létre. Az orosz klasszicizmus költészetének is az óda volt a reprezentatív műfaja; Lomonosov és Gyerzsavin ódái

¹¹ Jean FABRE: i. m.

azonban sok mindenben eltérnek a XVIII. század általánosan elterjedt, diszkurzív óda-típusától, melynek Ecouchard-Lebrun a legjellegzetesebb művelője. Már Lomonoszovnál az ódai látomás drámái, sűrített volta, a kor költészetében meglehetősen szokatlan, nagyerejű tömörítés, valamint az óda képeinek és motívumainak konkrétsága tűnik fel. Ugyanez jellemzi Gyerzsavin nagyszabású ódáit is, melyekben az intim jelleg, a képszerű szemléletesség és az ódai fenség bizonyos realista közvetlenséggel, sőt iróniával párosul, mi több, még a spontán, lírai személyességnek is teret enged, ami pedig ugyancsak idegen a XVIII. század klasszicista költészeti ízlésétől.

A XVIII. század orosz klasszicizmusa következetes vállalkozás egy nemzetileg sajátos, korszerű, tehát modern költészet kialakítására. Az orosz költészet a XIX. század elején kapcsolatba került a Sturm und Dranggal, majd a 20-as években a jénai romantikával is. Az orosz klasszicizmus nem végezheti el a feladatot, melyet maga elé tűzött, vagyis olyan polgárosult, korszerű irodalom kialakítását, mely nemzetileg is adekvát lehetne. Ezt a célt az orosz romantika sem éri még el. Mégis, téves az a felfogás, mellyel több irodalomtörténetben találkozunk, s mely mind az orosz klasszicizmust, mind az orosz romantikát pszeudo-klasszicizmusnak, illetve pszeudo-romantikának tekinti.¹² Valójában Lomonoszov és Gyerzsavin életműve éppúgy, mint Karamziné, majd Zsukovszkijé: történetileg szükségszerű lépések a nemzeti és korszerű orosz irodalom kialakítása felé, — olyan irodalom létrehozása felé, mely, miközben világirodalmi szintre emelkedik, ugyanakkor adekvát kifejezőjévé is válik a sajátos, orosz valóságnak. Mindezt majd Puskin és Gogol valósítja meg, de abban, hogy megvalósítja, szerves része van Lomonoszov és Gyerzsavin, Karamzin és Zsukovszkij, — Krilov és Gribojedov működésének. A klasszicizmus esztétikájának érvényben maradása az 1820-as évek orosz romantikájának szomszédságában, Krilov érdeklődése La Fontaine iránt, Gribojedov molière-i igénye: mindez valójában Gogol realizmusának lényeges előzménye is. Az orosz realizmus szervesen nő ki az orosz klasszicizmusból és romantikából, és Puskin romantikus jellegű művei (*A kaukázusi fogoly*, *A bahcsiszeráji forrás*, *A Cigányok* stb.) az *Anyegin* realizmusának színeit, hangulatait készítik elő.

Mindez már a következő, 1820 utáni korszak fejleménye. Az *Anyegin* 1831. évi megjelenése azonban olyan folyamatot zár le, melynek fontos előzményei játszódnak le 1820-ig. Ebben a korszakban alakul ki az orosz irodalomban is az a képlet, mely Közép- és Kelet-Európa irodalmaira általánosan jellemző: a Sturm und Drangnak, a klasszicizmusnak — és a byronizmusnak együttes érvényesülése, melyhez később a 20-as években Schelling és a jénai romantika hatásának asszimilálása járul. A német romantika epizódszerű inspirációja az orosz irodalomban párhuzamba kerül Krilov és Gribojedov klasszikus-realista művészetével.

Az *Anyegin* túlhalad a byronizmuson, miközben sok mindent megőriz André Chénier filozofikus klasszicizmusából. Az *Anyegin* ezekből az elemekből teremt egy, a romantikán túlhaladó realizmust. De korábban már a Borisz Godunov is (1825; nyomtatásban: 1831) az orosz történelem realista művészetével megalkotott képét nyújtotta. Ezt a történelmet a romantika felé haladó kor fedezi fel: Karamzint joggal tartják az orosz történelem Kolumbusának, nagy, történelmi művével, *Az orosz állam történetével*, melyet 1816-ban kezd meg.

Az 1820 előtti orosz irodalom Zsukovszkijjal a kortársi költészet nagy átalakulásának ugyanazokra a jelenségeire figyel fel, melyekre Mme de Staël is a *De l'Allemagne*-ban, vagyis: a Sturm und Drangra, valamint Goethe és Schiller későbbi korszakára, és mindarra, amit a Közép- és Kelet-Európában olyan lényeges kezdeményeket ihlető Bürger képvisel. Zsukovszkij két balladája, a *Ludmilla*, valamint a *Szvetlana* (1808) őrzi ugyan a Sturm und Drang köl-

¹² Az orosz klasszicizmus és romantika „pszeudo”-jellegét felveti STENDER—PETERSEN is, egyébként kitérő szintézisében: *Geschichte der russischen Literatur*. München, 1957. II. köt. 4.

tészet-koncepcióját, de azt a népköltészet sajátos és újszerű alkalmazásával lényegesen meg is változtatja. A Sturm und Drang által életre hívott költőiségnek új változata jön létre Zsukovszkij balladáiban. Már Karamzin költészetében a Gray ihlette melankólián itt-ott áttört valamely életvidám szemléletesség is. Az ilyen áttörések Zsukovszkijnál még gyakoribbak. A *Szvellánában* a mennyegző, a téli táj és a falusi világ képe, a babonák, vagy a galamb motívuma stb. olyan eredeti színeket hoznak a költeménybe, amilyeneket a Sturm und Drang nem ismert. A *Szvellánának* éppen a kísérteties rekvizitumai a leginkább konvencionálisak, — ebben a költeményben épp az a legkevésbé hatásos, amiben ihletőjéhez, a Sturm und Dranghoz igazodik. Puskin nem a Sturm und Drang követője: ő kitart a Chénier-féle klasszicizmus, és annak XVIII. századi elődei mellett. Ezek a gyökerei azonban a romantikánál is hathatósabban táplálják realizmusát. Az *Anyegin* a XVIII. század klasszicizmusának realiztikus elemeit is továbbfejleszti, és párosítja velük a forradalom előtti francia költészet világos, éles előadás-módját, iróniáját és eleganciáját. Ez az elegancia van jelen az alakok jellemrajzában, a cselekmény könnyed kezelésében és a tragikus tanulság érzékeltetésében is. Az *Anyegin* a romantikán túlhaladva, a XIX. századi realista epika kialakulásának évtizede felé a XVIII. század érett művészetének fényét sugározza.

Az 1820 előtti orosz fejlődésben a klasszicizmus, illetve a német 1770, és Byron 1810-es évekbeli példái nyomán kialakuló romantika beleilleszkedik a költészet, az irodalom átalakulásának összeurópai folyamatába. Az orosz irodalomban is felismerhető az az általános, közép- és kelet-európai sajátosság, hogy az irodalom átalakulási törekvései egy korszerű nemzeti irodalom létrehozására is irányulnak.

A XVIII. század derekától kezdve meginduló, és a Sturm und Drangban, valamint a XVIII. század végi angol romantikában már hiánytalanul kibontakozott költői forradalom hat ki a XVIII—XIX. századforduló magyar költészetére is. Ennek a korszaknak legnagyobb magyar költője Csokonai, a francia és a német költészet rokkó, illetve klasszicista stílusával bizonyos nemzeti és népies hagyományokat párosít, s így alakít ki egy, a nyugati költésztől eredeti módon különböző lírát. Ezt a lírát, naiv személyessége miatt is, a XIX. századi, új magyar költészet nyitányának tekintjük. A nyugati irodalmakban végbement költői forradalom példái és elmélete nélkül Csokonai költészete nem bontakozhatott volna ki, — de ennek a kibontakozásnak eredménye mégis elüt azoktól a nyugati példáktól, melyek Csokonait megihlették. Csokonainál éppúgy, mint cseh, lengyel és orosz kortársainál, ugyanarra a jelenségre figyelhetünk föl: egyrészt a nyugat-európai irodalmak folyamatainak és kezdeményeinek inspiráló hatására, — másrészt pedig arra, hogy ez az inspiráció másféle eredményeket hoz Közép- és Kelet-Európában, mint aminőkkel az inspirációt kibocsátó irodalmakban találkozunk. Európa nyugati és keleti zónáit a nagy folyamatok általános érvényesülése kapcsolja össze — és a folyamatok által létrehozott eredmények más-másfélesége különbözteti meg egymástól.

A romantika ugyan az újrakezdés irányzata, és mégsem vezet teljes szakításhoz a XVIII. század irodalmi örökségével, illetve a felvilágosodással. Walter Scott éppúgy őrzi a felvilágosodást, mint Goethe; a közép- és kelet-európai irodalmak többsége az élő felvilágosodási, illetve klasszikus hagyományt kapcsolja össze a romantikával, a byronizmussal. Például Puskinnál is a byronizmus szerves egységbe olvad a XVIII. századi felvilágosodás művészi eszközeivel, a klasszicizmussal, sőt, a francia forradalom előtti időszak stílusával is. A romantika előtti európai irányzatokat asszimilálva, a XVIII—XIX. század fordulójának magyar költészete hasonlóképp őrzi meg a XVIII. század latinos-népies, magyar örökségét.

Az 1820 utáni periódus. Romantika és realizmus

Az 1810-es évtized végén kialakult és megerősödött az új irodalom; felismerte lehetőségeit, kiválasztotta esztétikai célkitűzéseit, és egyre újabb területeket hódított meg magának. Az 1820-as években megkezdődik az irodalom átalakulása, megújulása a francia irodalomban,

valamint Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban is. Szándékosan élünk az új irodalom, az irodalmi újítás terminusaival, hiszen az 1820-as években tért hódító megújítási mozgalom nem föltétlenül romantikára törekedett. A romantikát népszerűsítő Schlegelek hatása korlátozott maradt, és még Mme de Staëlnak, lényegében a Sturm und Drangot népszerűsítő könyve sem vált az új irodalom általánosan elterjedt és elfogadott hitvallásává. Az irodalom új útjainak keresése, különösen Közép- és Kelet-Európában, még az 1820-as években is lehetővé tette a klasszicizmus felé irányuló tájékozódást, a Sturm und Drang szemléletének átvételét, és a byronizmust. Épp ez a több irányba is nyitott álláspont vezetett az 1830-as 40-es években a realizmus közép- és kelet-európai kialakulásához.

A romantika elmélete és irodalmi gyakorlata sehol sem jelentkezett oly támadóan, mint Franciaországban. A klasszicizmus államilag pártolt fennmaradása, a francia polgárság ragaszkodása a XVIII. század hagyományaihoz, továbbá az a körülmény, hogy Franciaország a boileau-i klasszicizmust a maga nemzeti doktrinájának, sőt nemzetközileg terjesztendő irányzatnak tekintette: mindez azt okozta, hogy Victor Hugo és a fiatal romantikus csoport követelőbben fogalmazta meg romantikus célkitűzéseit, mint akár az angol, sőt a német romantika. Tévednénk, ha 1830-at tekintenők a francia romantika mindent eldöntő dátumának. Ennek az irányzatnak legfontosabb fejleményei már az 1820-as években jelentkeznek, és az *Hernani* sokat emlegetett csatája inkább csak megpecsétel egy kialakult helyzetet, és lezár egy olyan vitát, mely az angol és a német irodalomban már jó ideje eldőlt.

Alig egy évtized elmúltával, a 30-as évek első felében, máris megkezdődik a romantika általános átalakulása, amihez bizonyára a júliusi forradalom után keletkezett helyzet, a kapitalizmus társadalmi problémáinak kiéleződése, az angol reform, valamint Kelet-Európa nemzeti mozgalmainak fellángolása járultak hozzá. Az 1820-as években Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban nemcsak, hogy általánossá válik a nemzeti jelleg megteremtésének igénye, hanem ezek az irodalmak újjá is alakulnak, néha gyökeresebben is, mint a példákat és ösztönzéseket szolgáltató nyugati irodalmak. Az 1820-as évtized kezdetén gyorsul meg a lengyel és az orosz irodalom fejlődése, ez az időszak érleli meg a cseh irodalomban (Čelakovsky és Kollár felléptével) Jungmann hosszú tevékenységének gyümölcseit, s a 20-as évek derekán jelentkezik a magyar romantika is, melyben egyelőre még a XVIII. század hagyománya, vagyis Osszián és Bürger szelleme érvényesül. 1820-ban jelenik meg Puskin *Ruszlán és Ludmillája*, 1822 és 23 Mickiewicz balladáinak és románcainak, valamint az *Ősök* (Dziady) második és negyedik részének, „a vilnai *Ősök*”-nek megjelenési esztendeje. Gribojedov vígjátéka, *Az ész bajjal jár* (1824), Puskin byroni tájékozódásával egyidejűleg Molièret és a francia klasszikus dramaturgiát kelti új életre. Puskin is a *Borisz Godunov*val azonos esztendőben (1825) írja meg André Chénier-ről szóló emlékversét. Čelakovskyval a cseh költészet még nem tért romantikus útra, hanem a herderi hagyományt követi. A cseh romantika majd a 30-as években Máchával bontakozik ki (Mácha *Máj* című költeményének megjelenési éve: 1836).

Mickiewicz 1823-ban megjelent kötetében az *Ősök* második és negyedik része a közép- és kelet-európai romantikának ugyanolyan merész teljesítménye, aminő a nyugati romantikában az *Ancient Mariner* volt. Ez a két, egymástól független, talányos és zárt jelenet, melyek közül az első egy népi halott-ünnepet, a második pedig egy kísértet-látomást visz színre: jelképességével, népi misztikumával olyan új megoldásokat hoz, melyek a végsőkig érvényesítik a romantika álomszerű, látomásos ábrázolási lehetőségeit. 1833-ban az *Ősök* harmadik része (a „drezdai *Ősök*”) ugyanezekkel az ábrázolási eszközökkel már a vilnai részekről eltérő, patriotikus és forradalmi mondanivalót fejez ki. A „vilnai *Ősök*” egy tragikus szerelem kísértetjárását, a „drezdai *Ősök*” pedig egy nemzeti tragédia vízióit viszi színre. A vilnai és a drezdai részeknek ugyan különböző a mondanivalójuk, de ezt a különbözőséget a látomás egysége feloldja. Mickiewicz „vilnai” és „drezdai” *Ősökjét* a romantikus lehetőségek végső kimerítésének kell tekintenünk, Mickiewicz romantikája 1823-ban és 1833-ban eljutott költői és ábrázolási lehetőségeinek végső határaihoz. Ezekről a határokról vissza kell fordulni, — és Mickiewicz a

Pan Tadeusz-szal (1834) fordul vissza. A mű dátumát Európa-szerte egy fordulat „jelképes időpontjának” is tekinthetjük. 1831-ben jelenik meg az *Anyegin*, a romantika pedig mind nyugaton, mind Közép- és Kelet-Európában jelentős alkotásokat hoz ugyan még létre, mégis, az irodalmi újítás most, a romantika lehetőségeinek nagyrészt megtörtént kihasználása után: a realizmus felé tájékozódik. A 30-as években a még mindig erőteljes romantikával párhuzamosan fejlődik ki a realizmus.

Utaltunk már arra, hogy egy-egy korszak jellegét milyen jelképesen érzékeltetik az azonos időben jelentkező művek. A 30-as évtized első esztendeje nemcsak az *Anyegin* és a *Notre-Dame de Paris* megjelenésének, — de a *Faust* második része befejezésének dátuma is. Ebben az évtizedben távolodik a romantikától Musset, Balzac pedig 1834-ben már kialakította a maga realista módszerét. 1834. az *Eugenie Grandet*, 1835 pedig a *Goriot* megjelenésének éve. Ha 1820 előtt a klasszicizmus, valamint az új angol és német példák válaszáján időzött hosszasan a francia irodalom, úgy az 1830-as évtizedben annál elszántabban tör két irányba is: a romantika és a realizmus hol egymástól elkülönülten, hol pedig egymásba átolvadva jelentkeznek Lamartine, Hugo — illetve Balzac és Stendhal műveiben.

A forradalmi romantikus poéma műfajának tipológiai-összehasonlító vizsgálata közben, I. G. Nyeupokojeva mutatott rá legutóbb a romantikus és a realista művészeti tudat egymást gazdagító, egymással intenzív kölcsönhatásban maradó, párhuzamos fejlődésére az 1830—40-es évek európai irodalmában.¹³ Ez a megállapítás nem utolsósorban érvényes a francia irodalomra.

Ennek fejlődésmentét úgy jellemezhetnők, hogy az 1820-as évtizedben mind erősebb szembefordulás jelentkezik a klasszikus hagyománnyal, és ez a folyamat az *Hernani* csatájában éri el tetőpontját. Az 1830-as évektől kezdve viszont a realizmus és a romantika párhuzamos, illetve egymásba átjáró fejleményeinek lehetünk tanúi. A 30-as évek derekán jelentkezik Dickens, akinél romantika és realizmus egybeolvadása éppúgy megfigyelhető, mint Balzacnál, aki 1836-ban a *Le Lys dans la Vallée*-val olymódon tér vissza a romantikához, hogy meg tud maradni a realista társadalomkritika mellett, mivel hősnője alakjában a régi Franciaország emberileg még mindig értékes és tiszteletet érdemlő tulajdonságainak végleges letűntét, — hőse alakjában pedig a restauráció nemzedékének emberi sivárságát egyaránt megmutatja. A *Le Lys dans la Vallée* romantika és realizmus egyesítése útján érvényesíti realista társadalomkritikáját.

Ennek a korszaknak épp a legjelentősebb műveiben hol a romantika olvad át a realizmusba, hol a realizmus őriz meg magában bizonyos romantikus elemeket. Néhány nagy alkotás az ábrázolás plaszticitását, és a bemutatott valóság sokrétűségét éri el azzal, hogy egyaránt él a realizmus és a romantika kínálta lehetőségekkel. Ezek a kétfelé nyitott alkotások a romantika és a realizmus teljes kibontakoztának megtörténtével, a két irányzat érett korszakában, illetve a korszak zárószakaszában bukkannak fel. Ilyen művekként tarthatjuk számon a *Les illusions perdues*-t, (1837—39), a *Chartreuse de Parme*-ot (1839), a *Wuthering Heightst* (Emily Brontë, 1847), Dickens *Great Expectations*-jét (1861), valamint igen távoli, de épp ezért sok mindent összefoglaló alkotásként: Theodor Storm *Schimmelreiter*-jét, (1888). Romantika és realizmus lehetőségeinek együttes kihasználására különösen tanulságos példa Emily Brontë és Theodor Storm regénye. Mindkettőben megtaláljuk a látomásnak, a sejtelemnek és a babonának azokat a kísérteties motívumait, melyeket Coleridge és Mickiewicz honosított meg a romantikában. De ezek a motívumok mindkét alkotásban: társadalmilag és gazdaságilag meghatározott, konkrét közegben jelentkeznek, a legmindennapibb valóság közepében, birtokpercek, földfoglalások, parasztok és tanyásgazdák sorsai, a természeti katasztrófák elleni harc tragédiái közé illesztve.

¹³ I. G. NYEUPOKOJEVA: A forradalmi-romantikus poéma a XIX. század első felében. Műfaj-tipológiai kísérlet. Moszkva, Nauka, 1971.

Visszatérve a második periódushoz: ha annak kezdetét 1820 körül kereshetjük, — befejezésül az 1848 körüli évek kínálkozhatnak, hisz maguknak a 48-as forradalmaknak előzményei is az 1820-as évtizedre nyúlnak vissza. Láthattuk, hogy ennek a periódusnak karakterét a romantika és a realizmus együttes jelenléte adja meg. De fontos jelenségnek tekinthetjük azt is, hogy ebben az időszakban fejlődik világirodalmi szintre Közép- és Kelet-Európa némelyik irodalma, miután már valamennyi korszerű, polgárosult, nemzetileg sajátos irodalommal fejlődött. Jellemzi ezt a korszakot a romantika lehetőségeinek teljes kibontakozása, alkotói módszereinek kikristályosodása is, aminek következtében az újonnan fellépő nemzedékek a romantikát már olyan örökségként vehetik át, amelyen előbb-utóbb túl is kell haladniuk. Ilyen értelemben jellemző erre a korszakra Heine fellépte (a *Gedichte* 1822-ben, a *Das Buch der Lieder* pedig 1827-ben jelenik meg). Lenau is a romantika örökségének szilárd birtokában, a 30-as években jelentkezik legfontosabb műveivel. „Jelképes esztendőnek” tekinthetjük 1838-at is, mely az új irodalom két kisarkított lehetőségeként Lamartine *La chute d'un Ange*-ját, valamint Balzac *Nucingját* nyújtja.

Az 1820-ig eltelt első korszak lezárulta után egy újszerű epikai ábrázolási művészet lehetőségeit legkorábban a német romantika mutatta fel, E. T. A. Hoffmann regényeivel. Nem véletlen, hogy E. T. A. Hoffmann épp a realisták (Balzac, Gogol, Dosztojevszkij) érdeklődését keltette föl. Az ő regényei oly módon teremtettek fantasztikumot, hogy a csodákat és a valószínűtlenségeket a német mindennapok mizériás viszonyai közé, kisvárosok mindennapi embereinek életébe illesztették. A *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) éppúgy, mint a *Der goldene Topf*, akár ironikus, akár szatirikus anyagkezelésükkel, a fantasztikumot és a csodát a legjelentéktelenebb mindennapokkal hozzák paradox viszonyba. A kortársi valóság, a mindennapi élet, még romantikus módon válik „érdekessé” E. T. A. Hoffmann-nál. Az ilyenfajta, romantikus érdekesség felfedezésétől, illetve felidézésétől csak egy lépés hiányzik ahhoz az érdekességhez, melyet a realista regény fog felfedezni a mindennapi életben. E. T. A. Hoffmann példája abban érvényesül, hogy Balzac is rádöbben a valóság fantasztikumára, a mindennapi élet hiperbolikus jelenségeire, démoniáságra, — az olyan jellemben, mint Herréra abbé, aki nem E. T. A. Hoffmann tündérvilágából, hanem a gályarabságból hozza sorsának és egyéniségének fantasztikumát, a mindennapi élet viszonyai és emberei közé.

Ha az 1820-tól 1848-ig eltelt periódus rendkívüli összetettségét, romantikából és realizmusból, sőt, bizonyos klasszicista jelenségekből kialakuló összképét vesszük figyelembe, akkor e korszak legfontosabb irodalmi programjának nem a sűrűn emlegetett *Cromwell*-előszót, hanem Stendhal *Racine és Shakespeare*-jét tekinthetjük (az I. rész 1823-ban, a II. 1825-ben jelenik meg). Ebben a tanulmányban csaknem anticipáló módon, Stendhal világosabban hirdeti az irodalmi megújulás szükségét, mint ahogyan azt jóval korábban, a Schlegel-fivérek tették. Mielőtt még a francia romantika a maga lehetőségeit megmutathatta volna, Stendhal a „romanticizmus” mellett foglal állást, amin ő elsősorban a „modern” irodalmat érti. Stendhal a „romanticizmus” pártján éppen nem Chateaubriand igazolására törekszik, akinek művészete tőle mindig távol állt, — és nem is Lamartine-éra vagy Victor Hugóéra. Stendhal gondolkodásában az irodalom új lehetőségei kerülnek előtérbe, az ő célja az irodalmi megújulás sürgetése. Ez a megújulás éppúgy magában foglalja a még igazában meg sem született francia romantikát, mint a még később kibontakozandó francia realista regényt, melynek első nagy példáját majd éppen Stendhal 1830. évi *Le Rouge et le Noir*-ja szolgáltatja (a regény megjelenési dátuma: 1831).

Az 1820 és 1848 közötti periódus azonban nemcsak a romantika és a realizmus egymás melletti fejlődését tárja elénk, hanem a romantika meghaladásának különféle lehetőségeit is.

Mindenfajta periódushatárt csak többé-kevésbé önkényesen lehet kijelölnünk, és az 1820-as évek elejére helyezett korszakhatár éppen nem vitathatatlan. A romantika kutatói általában az *Hernani* csatájának dátumát szokták korszakhatárként elfogadni. Ezt a gyakorlatot azért próbáltuk megváltoztatni, mivel a francia romantika fontos, új kezdeményei az *Hernani* előtti

évtizedben jönnek létre — de még inkább azért, mivel az egész korszak alakulása szempontjából azt érezzük lényegesnek, hogy az 1820-as évek első felétől kezdve jelentkezik a romantika Közép- és Kelet-Európa irodalmaiban, s ugyanebben az időszakban alakul ki, és tudatosan végérvényesen ez irodalmak sajátos, nemzeti jellege. Az oroszoknál Puskin, a lengyeleknél Mickiewicz, a magyaroknál Vörösmarty csaknem egyidejűleg lépnek föl; az ő fellépésük ezenkívül még Lamartine és Hugo első jelentkezésével, valamint Keats, Shelley és Byron életművének lezárultával is egybeesik. A francia romantika indulása, az angol romantika nagy korszakának befejeződése, az orosz, a lengyel és a magyar romantika kezdetei, valamint a cseh költészetben Čelakovsky sajátos szerepének kibontakozása: mindez az 1820-as évtized első felében játszódik le. Ezen az öt éven belül lényeges korszakváltás valósul meg. A korszak összképére alakító módon hat ki az a körülmény, hogy — miként már említettük — a német irodalomban ekkorra szilárdan meggyökereskedtek és általános gyakorlattá váltak a romantika alkotói módszerei.

Túljutások a romantikán a második periódusban

Az 1820-tól 1848-ig kijelölt periódus lényeges átalakulási, módosulási jelenségekben bővelkedik. Utaltunk már Stendhal és Balzac realista művészetének feltűnésére az 1830-as években. Romantika és realizmus azonban nem csupán a francia irodalomban fejlődnek egymással párhuzamosan, és elvegyülésükre nemcsak Dickensnél figyelhetünk föl. Az orosz irodalomban az 1831-es dátummal (az *Anyegin* megjelenésével) mindinkább a romantikától távolodó, s egyre inkább a realizmus felé mutató fejlődés bontakozik ki. A forradalmi demokrata kritikusok tevékenységének kezdete éppoly fontos ebből a szempontból, mint Dosztojevszkij és Turgenyev fellépte. (Bjelinszkij Puskinról szóló cikkei, melyek a realizmus kialakulása szempontjából annyira fontosak, 1843—46 között keletkeznek, Dosztojevszkij pedig 1846-ban jelentkezik a *Szegény emberekkel*.)

Ugyanakkor mégis az orosz irodalomban nem az 1820-as évben, hanem Lermontov haláláig (1842) hangzanak el a romantika valódi hangjai. Lermontov 1840-ben fejezi be a *Démont*, s ugyanezt a dátumot viseli a *Korunk hőse* is. Lermontov romantikája nem folytatódik tovább, de az ő életműve mégsem epizód, hanem olyan nagy erejű kibontakozás, melynek csírái megvoltak az 1820-as évtized orosz romantikájában. Gogol első korszakát, az 1830-as évtized kezdetétől, részben E. T. A. Hoffmann nyomán, a realizmusba átsapó romantika különféle változatai jellemzik, az 1835. évi *Tarasz Bulba* pedig a *Démon* és a *Korunk hőse* mellett az egyik legjellegzetesebb orosz romantikus alkotás, melyet azonban ugyancsak realista elemek szőnek át. 1836: Gogol *Revizor*ának esztendeje, 1842 pedig a *Holt lelkeké*, melyet az *Anyegin*nel együtt a XIX. századi orosz realista regény valóságos alapvetésének tekintünk. Amiként az angol irodalomban Walter Scott-tal, és — másféle módon — Dickensszel, — a francia irodalomban pedig Stendhallal és Balzac-kal a romantika párhuzamaként született meg a realizmus; ugyanúgy az orosz irodalomban is párhuzamosan és egymással összeölelkezőn figyelhetjük meg a romantika meghaladását (Puskinnál), a tiszta romantikát (Lermontov), romantika és realizmus vegyülékét, majd a tiszta realizmust (Gogolnál).

Utaltunk már arra, hogy az 1830-as évtized derekán a júliusi monarchiában előütőköző szociális problémák és a Marx előtti szocialisztikus tendenciák jelentkezése miként hatott ki a romantikára, s miként sugallt új, szociális felelősségérzettel áthatott tájékozódást Victor Hugo költészetében. Ennek, a romantika egész szemléletmódját átalakító tájékozódásnak, útját követhetjük nyomon George Sand regényeiben is. A francia romantikának ez a világnézeti átalakulása azért fontos, mivel Közép- és Kelet-Európa irodalmainak nagy részében az 1830 utáni francia romantika hatása érvényesül. Ugyanez irodalmak romantikájában a Sturm und Drang, sőt a klasszicizmus is szerepet játszott (ez utóbbi nemegyszer párhuzamos jelenségként, illetve a romantikával elvegyülten), és ehhez az előzményhez kapcsolódott az 1830-as évek francia romantikájának inspirációja. A voltaképpeni német romantika ez irodalmak

látóhatárán többnyire kívül marad, míg az angol romantikából elsősorban Byron hatása érvényesül.

A francia romantika átalakulása a 30-as évek derekán, nemcsak új irányba viszi Közép- és Kelet-Európában a romantika tájékozódását, hanem a romantika meghaladását is előkészíti. A cseh és a magyar irodalomban ez a meghaladás az 1840-es évtized népköltészeti ihletésű lírai realizmusában valósul meg. Mácha halála után (1836) Erben népköltőisége valójában visszatérés a cseh századelőn oly nagy szerepet játszott herderi hagyományokhoz, melyekhez pl. Čelakovsky is hű maradt. A magyar romantikában, Vörösmartynál a francia romantika 1830-as évekbeli átalakulása a társadalmi és a nemzeti problémák vállalásához, és a romantikus álomvilágból való kibontakozáshoz vezetett. Eötvös *A karthauzi című regénye* (1839) mint már erre rámutattunk, a francia romantikában meghirdetett társadalmi felelősségérzetnek szerez érvényt, a polgárivá átalakuló magyar társadalomban. 1845 után, *A falu jegyzője* című regényében a magyar társadalom polgárivá fejlesztésének feladatai és a magyar feudalizmus bírálata vezetik el Eötvöst a realista ábrázoláshoz. *A falu jegyzője* a magyar irodalmi viszonyok között ugyanazt a regénytípust képviseli, mint a *Holt lelkek*, — Eötvösnek a magyar parasztforradalomról szóló *Magyarország 1514-ben* (1847) című regényét pedig a Walter Scott-i történelmi realizmus magyar változatának tekinthetjük.

A magyar irodalom XIX. századi fejlődése, mely a nemzeti jelleg kialakításához vezetett herderi szellemben, a népköltészet segítségével ment végbe. A népköltészetet azért asszimilálták nemzeti költészeté a magyar romantikusok (Kölcsey, Vörösmarty), mert többé már nem utánzótt, külföldtől átvett, hanem otthonos, saját költészetre vágytak. Az 1840-es évtizedben azonban a népköltészethez fordulás már többet jelentett a nemzeti karakter herderi módon történő keresésénél. A népköltészet kultusza az 1848-as forradalom előtti évtizedben a megoldatlan szociális problémák megszólaltatását és a szociális forradalom előkészítését szolgálja. Az 1842-ben jelentkező Petőfi lírai realizmusa már túlhalad a magyar romantika első periódusán. Sürgető, társadalmi problematikát szolgált meg ez a lírai realizmus, és ez a problematika szükségszerűen vezet el Petőfi forradalmi költészetéhez, melynek világnézeti alapjait 1846-ban már világosan felismerhetjük. De épp ugyanettől az időponttól kezdve, lírai realizmusának továbbra is fennmaradó tendenciájával párhuzamosan Petőfi forradalmi költészetében újszerű funkcióval jelentkeznek a romantika bizonyos elemei.

Irina Nyeupokojeva beható tanulmányban foglalkozik a forradalmi romantikus poéma műfajával, és mutat rá arra, hogy ezt a műfajt a romantika fejlesztette ki, és avatta a maga világnézetének egyik adekvát kifejezőjévé. Lermontov *Démona*, Shelley poémái mellé joggal sorozza Nyeupokojeva Petőfi *Apostolát* is (1848), mely forradalmi mondanivaló szolgálatába állítja a romantika teremtette műfaji lehetőségeket.¹⁴

Petőfi költészetével a magyar fejlődés átmenetileg túljut a romantikán; ez a túljutás párhuzamos a Heinéével, aki a *Buch der Lieder* után, az 1840-es évtizedben ugyancsak forradalmi irányba tájékozódik realista igényű gondolati és satirikus költészetével. Petőfi azonban még Heinéhez képest is új úton jár, amikor a romantikát meghaladó lírai realizmus *mellett*, 1846-tól haláláig (1849) a romantika örökségének bizonyos elemeit forradalmi romantikaként tartja fenn.

A romantika győzelme és széles körű elterjedése után is találkozunk még a klasszicizmus szórványos, de időt álló jelenségeivel. Ha a lírai realizmus túlhaladás volt a romantikán, úgy a klasszicizmust nemegyszer rehabilitálják a romantika túlzásai. Victor Hugo színpadi sikerei sem szoríthatják ki Casimir Delavigne-t, és a romantika szónokiassága Musset számára is kívánatosá teszi a klasszicizmus izlésfegyelmének felújítását. Épp amikor nagyon is általános kordivattá válik a romantika, a klasszicizmus tisztaságát és szigorát is újból becsülni kezdik. Erről tanúskodnak Musset *Nuits*-jei, — míg az olasz irodalomban Leopardi romantikája őrzi

¹⁴ I. G. NYEUPOKOJEVA: i. m.

meg a szigorú, fegyelmezett dikció klasszicizmusát. Musset és Leopardi költészete arra figyelmeztet, hogy az 1820 utáni korszakban a romantikán és a realizmuson kívül, letűntnek vélt hagyományok is fennmaradnak még. Nem ugyan a klasszicizmus egyenes folytatása, hanem a klasszicizmus művészi módszerének esetenkénti, újbóli alkalmazása éppúgy jellemzi ezt a korszakot, mint a klasszikus forma nem egy összeötvöződése a romantikus szemlélettel és érzésvilággal. Ezekhez az igen változatos jelenségekhez társul még a francia költészetben Béranger chansonművészete, melynek demokratikus személyessége csakis a romantika áttörése nyomán jöhetett létre, noha formáinak nincs közük a romantikához. A Chateaubriand-on és más romantikusokon nevelődött Béranger egy népies műfaj költői rangra emelésével, és bizonyosfajta költői realizmus megvalósításával tér el az uralkodó romantikus irányzattól.

Ha a második periódus sokfelé ágazó irányzatait vagy egyedi jelenségeit áttekintjük, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy 1820 és 1848 között éppoly kevésbé beszélhetünk valamely „általános korstílusról”, amiként egyéb korszakokban sem. Nevezhetjük e korszakot a romantika korszakának, — de nevezhetjük a realizmusénak is, anélkül, hogy akár az egyiket, akár a másikat igazán „uralkodó” irányzatnak tekinthetnők. Valójában, ez a korszak a realizmusnak is, a romantikának is kora, és e két irányzat együttes jelenléte adja meg a korszak jellegzetességét. E két irányzaton kívül még a klasszicizmus módszerének újbóli időszerűségét is számon kell tartanunk, valamint különféle ötvözeteket, romantika és realizmus, romantika és klasszicizmus között.

Az irányzatoknak és kapcsolódásaiknak pusztá lajstromozása helyett többet mondhat erről a korszakról a folyamatok számontartása. 1820 és 1848 között az irodalom egészére jellemző tendenciának tekinthetjük a romantikának a realizmus irányában történő meghaladását, amire Puskin vagy Gogolt éppúgy példaként idézhetjük, mint Balzacot. Jellemző jelenség ebben a korban a romantika és a realizmus valaminő szintézise, amire Dickens és ugyancsak Balzac műve szolgált példaként. Megfigyelhetjük a klasszicizmus művészi módszereinek feléledését, valamint a klasszicizmus és a romantika párosodását. Közép- és Kelet-Európára széleskörűen jellemző 1830 után a francia romantika uralkodóvá válása, ami a Sturm und Drang hagyományainak elhalványulásával jár együtt. Az 1840-es években a romantikát a lírai realizmusban haladja meg Petőfi, a 48-as forradalmak küszöbén pedig éppen a forradalmi költészetben a romantika örökségének feléledését figyelhetjük meg, s a romantikus líra módszerének újbóli alkalmazásával találkozunk.

*

Ha a romantikában a XVIII. század végén kibontakozó átalakulás előmozdítóját, egy új irodalom megteremtésének részesét látjuk, úgy az 1790-től 1820-ig eltelő periódusban az új költészet elméletének megfogalmazásán kívül, magának az új költői gyakorlatnak néhány merész és úttörő, romantikus példáját találjuk meg, főként az angol, valamint a német irodalomban.

A második periódusban a megújítás mozgalma, melyet művészeti forradalomnak tekintünk, széleskörűen hódít tért a költészetben, a regényben és a drámában. A nyugati irodalmakban a romantika a későbbi korszerű, modern irányzatok egymást követő felléptét készíti elő, — Közép- és Kelet-Európában pedig mindezen kívül még nemzeti és polgárosodott korszerű szintre emeli az elkésett irodalmakat.]

A fennmaradó romantika

Az irodalmi irányzatok nem tűnnek el nyomtalanul, még akkor sem, ha mellettük vagy helyükbe újak jelentkeztek már. A romantika sem merítette még ki a maga tartalékait és

lehetőségeit a XIX. század derekán. A romantikus esztétika és az irodalmi gyakorlat közös eredményeként kialakul az egyes alkotók sajátos, egyéni alkotói módszere. Ezeknek az egyéni alkotói módszereknek közös elemei adják össze azt az absztrakt képletet, melyet a romantikus irányzat általános alkotói módszerének tekinthetünk. Ez az alkotói módszer magában foglalja azt a fajta jellembrázolást, cselekménybonyolítást, elbeszélési technikát, költőiséget, stílust, nyelvezetet stb. stb., mely az egyes alkotóknál más-más változatban ugyan, de általánosan felismerhető. A romantika alkotói módszere magában foglalja az egyes romantikus művekből adódó közös stíluseszmenyt is. A művekből és az elméletből általánosítható alkotói módszer idővel hagyománnyá, örökséggé válik, és továbbél, vagy fel-feltámad, tehát különféle okoknál fogva újból és újból időszerűvé válhatik.

A romantika művészi módszere, öröksége a XIX. század derekától kezdve hosszú ideig él tovább. 1848-at éppúgy nem tekinthetjük egyértelmű korszakhatárnak, mint 1820-at sem, és az 1848 előtti romantikus folyamatok a XIX. század második felében is folytatódnak egy ideig. A század derekától kezdve azonban a romantika többé nem tölti be azt az újító szerepet, melyet oly szenvedélyesen vállalt még a század elején. A korszerű mondanivaló közlésére mindinkább a realizmus irányzata hivatott. Ez az irányzat tetőződik a XIX. század második felének orosz regényirodalmában.] x

Amikor az 1790 utáni irodalmi korszak periódusainak kijelölését megkíséreltük, ezt a feladatot az irodalom megújításának, s egy új költőiség nemegyszer forradalmi megteremtésének jelenségeit, folyamatait, fordulópontjait keresve próbáltuk megoldani. Kísérletünk távolról sem tarthat igényt arra, hogy egy egész korszak összképének tekintsék, s még csak arra sem, hogy valamennyi lényeges jelenség számbavételét nyújtsa. Még a lényeges folyamatok, jelenségek és funkciók közül is csak néhányat ragadhattunk ki, és vázlatos áttekintésünkben nemcsak nagy alkotókat, hanem egész irodalmakat, sőt irodalmi zónákat is mellőzni kényszerültünk. Az 1790 utáni korszak periódusainak széleskörű, extenzív áttekintésére csak valamennyi európai irodalom szakértőinek munkaközössége vállalkozhatik.

Az 1848 utáni periódusban, mely az 1870-es évekig még viszonylag összefüggően mutatja a romantika különféle változatait, számon kell tartanunk egyes romantikusok életművének továbbfolytatódását, habár az 1848 előttihez képest lényegesen módosult változatban. Dickens életműve még éppen nem zárult le; a *Copperfield* (1850), a *Hard times* (1854), a *Little Dorrit* (1857), valamint a *Great Expectations* (1861) együttesen talán legérettebb formájában tárják eléink a dickensi realizmus és romantika szintézisét. Victor Hugo romantikus lírája és regényművészete is új szinten bontakozik ki 1848 után: a *Les Misérables* (1862) még a romantikát és a realizmust egyesíti, de a *L'homme, qui rit* (1869) és az *1793* (1873) újbóli visszatérések a tiszta romantikához. Flaubert a *Madame Bovary* (1856) után nemcsak a *Salammbó*ban (1862), hanem a *Tentation de Saint Antoine*-ban is (1874) ugyanígy tér vissza a romantikához. Ezek az évtizedek a zenében is a nagy romantikus életműveket folytatják (Wagner, Liszt).

A romantika nemcsak folytatódik az 1848 utáni korszakban, hanem mintegy újra is kezdődik. A magyar irodalom nyújt példát ilyen újrakezdésre, Jókai regényművészetével. Ez már nem az 1830-as romantika folytatása, hanem romantika és realizmus váltakozó arányú, újszerű vegyülete. A magyar romantika még Vajda János 1848 utáni lírájában is új korszakot kezd, sőt Madách Imre drámai költeményével, *Az ember tragédiájával* viszi el tetőpontra az 1820-as években kezdődött romantikus szemléletet és gondolkodást.

Ibsen *Peer Gyntje* (1867) a romantika szellemében fogant, még mielőtt a későbbi Ibsenművekben a realizmus diadalmaskodott volna. Ibsen fejlődése némileg hasonlít Flaubertére, anélkül, hogy nála olyan epizódszerű, de egyértelműen romantikus vissza-visszatéréseket láthatnánk, mint Flaubertnek realista regényei közé ékelődő, romantikus alkotásaiban. Az amerikai regény első nagy remekműve Herman Melville *Moby Dickje* (1851) ugyancsak a romantika költői és epikai vívmányainak szintéziséből születik, de olyan új változatként, aminővel az

európai romantikus epikában sehol sem találkozhattunk. Romantikus fogantatása ellenére is, a *Moby Dick* egy új, romantikán túli irodalmi korszak nyitánya.

*

Az a három ítem, melyet egy új irodalom létrejöttében az 1790-es évtizedtől a XIX. század utolsó harmadáig megfigyelhettünk, valójában nem egyetlen irányzat fejlődésének menetét tagolta, hanem különféle irányzatok hol egymáshoz közeledő, hol egymással elvegyülő vagy egymástól távolodó, sőt egymással szembeforduló mozgását. Bármelyik szálát ragadjuk is ki ebből a bonyolult szövevényből, az összkép megértéséről eleve lemondunk. Az áttekintett korszakban a romantika főként amiatt játszik fontos szerepet, mivel létrejöttének első szakaszában az újítás ügyét képviselte, az újítás továbbvitelének szenvedélyét erősítette meg. Az irodalom megújítása azonban éppúgy jelentette a romantika sokféleségének kibontását, s ennek az irányzatnak minél teljesebb megvalósítását, — mint a túlhaladást is magán a romantikán. A romantika legjobb alkotásai újító módon vállalkoztak egy újszerű valóság megragadására, egy új tudatállapot kifejezésére. Mindazok a művek, amelyekben a romantikának ezt a vállalkozást végigvinnie sikerült, olyan alkotásokként maradnak fenn, melyek hozzásegítik az embert ahhoz, hogy önmagát és korát megértse, érzékelje a múlt vagy a jelen történelmét, és felhasználja a művészetben rejlő erőforrásokat a maga fejlődésére, tudatosodására, — sorsának alakítására.

István Sötér

LE RENOUVELLEMENT DE LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

À l'époque autour de la Révolution Française, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, à la suite de la révolution et de la transformation bourgeoise, un profond changement s'opère dans les sociétés européennes. En conséquence de ce changement, la littérature se transforme esthétiquement et aussi philosophiquement et d'une façon révolutionnaire. Ce processus de la transformation commence déjà au troisième tiers du XVIII^e siècle, avant tout dans la littérature anglaise, puis, dans les années 1770, c'est le Sturm und Drang allemand qui renouvelle radicalement la matière et les formes de la littérature. Les tendances du renouvellement se font valoir d'abord dans le classicisme; c'est la poésie d'André Chénier qui en est un exemple. Le romantisme est un phénomène d'explosion de ce processus. À l'origine, le romantisme entre en scène avec l'exigence d'une littérature moderne, nouvelle (Friedrich Schlegel), et il devient une tendance consciente dans la poésie allemande et anglaise. L'Ancient Mariner de Coleridge peut être considéré déjà comme un produit mûr du romantisme, bien que la théorie du romantisme ne soit qu'en train de se développer à cette date. Le romantisme allemand apparaît en même temps que le classicisme, et tous les deux donnaient une réponse, quoique différente, à la Révolution Française. La première période du romantisme peut être fixée de la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1820. Ce sont les romantismes anglais et allemand qui s'épanouissent dans cette période. Sous l'influence du processus de transformation, une évolution bourgeoise, représentant des buts nationaux, commence d'abord, au commencement des années 1820, dans les littératures russe et polonaise, plus tard dans les littératures tchèque, hongroise etc. C'est à partir des années 1820 que le romantisme français s'oppose au classicisme. Les autres romantismes nationaux ne se caractérisent pas d'une opposition si conséquente contre la classicisme, et le romantisme italien (Leopardi) conserve même les formes du classicisme. C'est à partir des années 1820, à côté du romantisme et parallèlement avec lui que le réalisme se développe. D'après Stendhal, la littérature moderne est identique à la littérature romantique et il préconise, sous l'enseignement du romantisme, le programme de son art spécifique, désormais réaliste. C'est au milieu des années vingt que la grande époque du romantisme se termine et, au commencement des années trente, le réalisme et le romantisme se développent parallèlement. A partir des années 1840, nous pouvons déjà constater le franchissement du romantisme dans l'oeuvre de Heine et de Petöfi. C'est déjà au milieu des années trente que le réalisme prend forme dans l'art de Balzac, mais alors et plus tard encore, on rencontre souvent des ouvrages dans lesquels le réalisme se colore par le romantisme, ou bien, au dedans des ouvrages romantiques, des éléments réalistes reçoivent une place importante.