

Bardi, pážatá, Cigáni Intelektuálne rolové modely maďarského romantizmu

ANDRÁS KAPPANYOS

Magyar Tudományok Akadémia, Budapest

ABSTRAKT

Štúdiá sa zaoberá intelektuálnymi modelmi rolí u troch prominentných maďarských romantických básnikov, ktoré vyplynuli buď z ich životných príbehov, alebo súvisia s alegorickou konštrukciou ich básnickej tvorby. V pozadí tohto výskumu sa nachádza úvaha o troch stredoeurópskych osudoch. Dlhé storočia prichádzali najnovšie sociálne, filozofické, ale aj technické myšlienky zo strany utláčateľa, v tomto prípade z Viedne. Takto sa v Uhorsku dostali „národný záujem“ a „záujem o pokrok“ do vzájomného napätia. V čase reforiem (1825–1848) bolo toto napätie len čiastočne suspendované v myšlienke „národného romantizmu“. Traja básnici Mihály Vörösmarty, János Arany a Sándor Petőfi mali veľmi podobnú historickú skúsenosť, ktorou bola revolúcia z rokov 1848–1849, potlačená rakúskou a ruskou silou. Najmladší Petőfi padol a stal sa heroickým príkladom pre nasledujúce generácie. Najstarší Vörösmarty prišiel o spoločenské postavenie a živobytie. Arany sa usiloval prežiť život tak, aby si zachoval osobnú integritu. Nasledujúci výskum sa týka práve otázok zachovania morálnej a osobnej integrity v nepriaznivom prostredí. Ukazuje, že od čias romantizmu vlastne až po dnešok napomáhajú zachovaniu integrity v maďarskej kultúre isté intelektuálne rolové modely, ktoré vytvorili spomínaní traja básnici.

Poetologické a kultúrne vzory romantizmu prišli do Karpatskej kotliny zo Západu. Ich ideologické pozadie tvorili hospodárske a spoločensko-demografické zmeny modernizačného charakteru doby (dané v prvom rade priemyselnou revolúciou a vznikom kolonizátorských mocností), resp. priniesli napätia, ktoré však boli prítomné zatiaľ len v prvotných formách. V tejto oblasti sa najpálčivejšou javila otázka presného definovania a deklarovania národnej identity, a osobitné napätia vznikali práve z toho, že sa modernizačné úsilia – prichádzajúce spravidla z utláčajúcej mocnosti (v prípade Uhorska z cisárskej Viedne) dostali do protikladu s „národným záujmom“.

Keď sa v druhej polovici 18. storočia začalo rozvíjať uhorské osvietenstvo, zaobstaralo si celú duchovnú muníciu zo Západu, sprostredkované cez Viedeň. V tom čase (v istom zmysle už po stáročia predtým) situáciu maďarského/uhorského národa určovala okolnosť, že „národ“ (nazvime takto entitu nesúcu kultúru a neberme na chvíľu do úvahy, aj keď pri tom nezabudnime, že obsah a rozsah tohto pojmu sa v čase dynamicky mení) v politickom zmysle nedokázal naplniť svoju identitu.

Politické naplnenie národnej identity znamená nezávislosť, identitu je teda potrebné vymedziť v prvom rade voči utláčateľovi: my nie sme oni. Keď nové idey prichádzajú zo strany utláčateľa, potom podľa vypočítateľnej reakcie sledujú útlak, potlačenie národnej identity. Tento logický automatizmus je síce deformovaný, avšak našli sa opatrenia, ktoré ho potvrdzovali (krvavé potlačenie jakobínskeho hnutia, reformy Jozefa II. uskutočňované s minimálnou ohľadupnosťou). „Národný záujem“ a „záujem pokroku“ sa dostali do konfliktu, a tento konflikt ani dodnes nebol celkom zažehnaný, pretože aj dnes sa euroskeptické, antiglobalistické idey spájajú s archaickými, antimodernistickými víziami. Tento hodnotový konflikt už viac ako dve storočia úspešne hatí modernizujúce úsilie.

Takýto zdanlivý protiklad záujmov mohol pretrvať len tam, kde sa národná identita nestala samozrejým, upokojeným hodnotovým centrom záujmu (ako sa to zvideniahodným spôsobom dávno udialo vo väčšine západoeurópskych krajín), ale aj naďalej zostávala aktívnou otázkou a výzvou. V desaťročiach na prelome 18. a 19. storočia bolo významnou praxou maďarskej inteligencie, že pre nedostatok možností priamej politickej činnosti preniesla túto aktivitu do oblasti kultúry, aby takpovediac „sublimovala“ svoje hlavné ciele. Výsledkom je aj jazyková reforma, ktorú v tom čase sprevádzali vzrušené spory, ale aj napríklad štandardizácia veršových foriem.

Uhorské obdobie reforiem (1825–1848) plynulo v znamení „vlasti a pokroku“ a z veľkej časti v znamení usúvzťažňovania týchto dvoch záujmov, pričom sa v kultúre epochy rozvinul národný romantizmus. V tomto ohľade nie sú maďarské dejiny vzdelanosti ani zďaleka osobité, romantizmus medzi Baltským a Jadranským morom predstavuje zväčša národné romantizmy. Osobitosť maďarského romantizmu tkvie v tom, že v tomto období sa odohral sled naozaj dramatických udalostí, jeden z najdôležitejších zdrojov vedomia historickej identity v uhorských dejinách, revolúcia a boj za slobodu v rokoch 1848–49. Na jednej strane je náhoda, že v tomto čase tu naraz fungovali tri také vplyvné postavy maďarských dejín literatúry ako Sándor Petőfi, János Arany a Mihály Vörösmarty, s ktorými evidujeme v predchádzajúcich obdobiach ako porovnateľného len jedného za celé storočie. Na druhej strane je pravdepodobné, že ich životné dielo sa stalo centrálné a neopomenuteľné práve v dôsledku historických otrasov.

Očakávané činy revolučných básnikov počas revolúcie, alebo nimi inšpirované rolové modely nevyvolávajú zvláštnejšie otázky: Petőfi bol plamenný tribún ľudu, autor oduševňujúcich básní, spravodajca a účastník bojov, ktorý však ako kandidát na poslanca do snemu prepadol, čím sa aj znázorňuje nezlučiteľnosť týchto rol. Vörösmarty bol poslancom snemu a krátky čas sudcom na štatárskom súde, horlivý a zodpovedný štátnik. Arany sa väčšinou držal bokom od udalostí, hoci k nim duchovne prispel jednou či dvoma (nie príliš významnými) básňami. Ozajstné otázky, poskytujúce schémy aj pre 20. storočie, sa však vynárajú v prvom rade v prostredí potlačenej revolúcie a boja za slobodu, a po nich nasledujúcom duchovnom útlaku.

Najjednoduchší je prípad Petőfiho. Jeho životné dielo sa roku 1849 uzavrelo hrdinskou smrťou a básnik sa (práve vďaka nej) stal národným symbolom. Dvadsaťsedemročný revolucionár a básnik sa vo všeobecnom povedomí stal hrdinom, jeho postava sa mýtizovala a zabstraktňovala do tej miery, že k početným verejným sochám a ďalším umeleckým dielam predstavujúcim autora ani nie sú potrebné nápisy,

dá sa spoznať na základe kanonických atribútov – ako obraz svätca. Bezprostredne nasledujúca generácia si nadovšetko cenila symbol skrytý v hrdinskej smrti a v úplnej identifikácii s historickou udalosťou, jeho smrť v boji – v skutočnosti evidentne chaotickú a sčasti náhodnú – štylizovala do vedomej a takmer rituálnej obety. Zároveň sa spoločenské vedomie usilovalo vyhnúť úplnej strate nádeje, a tak splietalo legendy okolo Petőfiho, ktorý sa podľa nich nejakým tajomným spôsobom mohol predsa len zachrániť, pretože jeho mŕtvolu nikdy neidentifikovali. V maďarských dedinách sa začali objavovať Petőfiho napodobňovatelia, iní sa pokúšali imitovať (pod vlastným menom) jeho poetický hlas. Samozrejme, prípadný „žijúci“ Petőfi by bol zničil symbol „mŕtveho hrdinu Petőfiho“, avšak v symbolickom priestore verejného uvažovania bolo miesto pre obe alternatívy, pretože obe mali isté prednosti. Ešte aj v deväťdesiatych rokoch 20. storočia sa viedli „vedecké“ expedície na Sibír, ktoré mali nájsť pozostatky údajne do ruského zajatia padnutého a odvedeného Petőfiho. Až takto ďaleko siaha vplyv romantizmu.

Nás však teraz väčšmi zaujímajú druhí dvaja, ktorí prežili. Vörösmarty mal roku 1849 štyridsaťdeväť rokov, podľa dobových kritérií to bol starý človek, ktorý sa vždy oduševnene zúčastňoval na udalostiach (hoci s Petőfiho radikalizmom nesúhlasil) a po fiasku prišiel o všetko, nielen o existenčnú istotu a spoločenský status, ale aj o hlavnú životnú ideu a podľa mnohých signálov aj o vieru v Boha. V posledných rokoch života, utiahnutý pred svetom, bojujúc s ťažkou depresiou (proti ktorej mu nepomáhal ani preklad *Kráľa Leara*, na ktorom v tom čase pracoval), napísal okrem niekoľkých geniálnych zlomkov aj dva tragické vrcholy maďarskej romantickej lyriky, básne *Predslov* a *Starý Cigán*. Čelil takým démonom ako nik iný z jeho súčasníkov a súčasníci naňho podľa toho aj reagovali, nechápali ho, pokladali ho za vrtošivého, alebo v lepšom prípade za svätého blázna. Objavenie a interpretácie jeho básní čakali na dvadsiate storočie. Vörösmarty sa na konci života dostal do existenčnej situácie, keď už nemal čo stratiť, a z toho čerpal slobodu, aby mohol vysloviť všetko.

Vzor heroickej smrti a asketického odchodu, foriem správania charakteristických aj pre 20. storočie, však predsa v najväčšej miere poskytuje tretí básnik János Arany. V roku 1849 mal Arany tridsaťdva rokov, rodinu, bol to malomestský učiteľ, ktorého kariéra sa práve len začínala, a ktorý by sa bol mohol prostredníctvom svojho *Toldiho* stať aj slávnym autorom jediného diela. Srdce aj dušu vložil do revolúcie a národného záujmu, ale predsa by bol veľmi rád všetky peripetie aj s rodinou prežil bez ujmy, chcel si zachovať spoločenské a ekonomické postavenie a zabezpečiť si podmienky potrebné na autonómnou tvorbu. Avšak kompromis bol jeho povahe nanejvýš vzdialený, jeho prísna protestantská morálka prefiltrovala každú faloš už na verbálnej úrovni. Začiatkom päťdesiatych rokov – aby si udržal zamestnanie – bol nútený napísať niekoľko „ospravedlňujúcich hlásení“ o svojej činnosti počas revolúcie, tieto hlásenia boli bolestné a nám, ktorí majú skúsenosť dvadsiateho storočia, až príliš dôverne známe. Nehovoria o povahe básnika, ale o povahe diktatúry, ktorá aj v devätnástom a rovnako aj v dvadsiatom storočí mala svoje metódy na naštrbenie integrity súkromného života. Aranya však sčasti práve toto napätie robí naozaj veľkým a naozaj romantickým básnikom. Na zachovanie a deklarovanie básnickej aj spoločenskej integrity si našiel najvhodnejšiu formu v balade (predovšetkým

v historickej), ktorá je svojou rapsodickosťou a intenzívnosťou zároveň efektívne použiteľná aj na vyjadrenie romantickej dramatickosti. Aranyovým (rovnako ako aj Vörösmartyho) vzorom bol nemeckými romantikmi nanovo objavený Shakespeare. (Arany je prekladateľom *Hamleta* a *Sna noci svätोजánskej*.)

Pri hľadaní možných intelektuálnych rolových vzorov slúžia ako príklad najmä dve Aranyho historické balady. Jedna z nich, *Waleskí bardi*, spracúva istú napoly legendárnu udalosť britských dejín: po tom, ako Eduard I. dobyl Wales, požaduje, aby waleskí bardi – záštitu národnej identity – peli na jeho slávu, teda aby sa oblasť po vojensko-politickej porážke vzdala aj po morálnej stránke, aby sa úplne vzdala samostatnej identity. Rad za radom vystupujúci bardi však – vo forme vyžadovanej ich remeslom – vymenúvajú pravdu, teda skutočnosti útlaku a kráľove hriechy. Prehovory bardov sa v podstate vymykajú medzi morálneho uvažovania. Keď dostanú príkaz, musia sa ako poddaní ustanoviť pred kráľom, ale vo svojej básnickej podstate nie sú schopní klamať, bráni im v tom takpovediac ich vlastná forma, zdedená tradícia. Tretí bard deklaruje neodvolateľnosť tohto faktu slovami: „Tvoje meno čo by vyslovil s chválou, taký waleský bard nežije.“ Kráľ na to odpovedá krvavou a hromadnou pomstou, ale pravda a morálna sila, znejúce až za hranice, ho napokon uvrhnú do šialenstva.

Niet pochýb o tom, že ide o podobenstvo: národ je možné vojensky premôcť, ale jeho duša (či menej pateticky jeho kultúra) je nezdolateľná. Túto rukolapnú interpretáciu podporujú aj okolnosti vzniku básne. Roku 1857 sa František Jozef chystal na svoju prvú návštevu Uhorska a vrchnosť si objednala u maďarských básnikov uvítaciu báseň. Arany sa tejto úlohe vyhol a namiesto zdravice napísal *Waleských bardov*. Charakter podobenstva a aktuálno-politický význam básne berú všetky generácie prijímajúceho spoločenstva natoľko vážne, že podľa dodnes živej interpretačnej tradície tvorí tretí bard vlastne Aranyov autoportrét a verš, ktorý odznie v jeho piesni – „Padol v boji junák“ – odkazuje priamo na Petőfiho. Zámernosť týchto alúzií nevieme dokázať, ale významný je už sám interpretačno-historický fakt.

Túto interpretáciu podporuje aj ďalší život básne v dvadsiatom storočí. Keď si roku 1949 vrchnosť objednala u maďarských básnikov báseň na počesť šesťdesiatin Mátyása Rákosiho, György Faludy poslal anonymne *Waleských bardov*. Paralelnosť situácií bola preňho rovnako evidentná ako pre vypočúvajúceho dôstojníka štátnej bezpečnosti, ktorý ho zakrátko obvinil. Faludy sa čudoval iba tomu, odkiaľ prišli na to, že to urobil práve on. Ako sa dozvedel, z 241 členov Spolku maďarských spisovateľov 92 autorov naozaj napísalo zdravicu, 148 sa ich pod rozličnými zámienkami vyhovorilo, a tak zostal s provokáciou sám. Táto príhoda je opäť anekdotická, okrem Faludyho životopisu ju nepodporuje iný zdroj, ale nezávisle od toho presne charakterizuje všeobecnú platnosť situácie, načrtnutej v básni, a rovnako aj odpovede na ňu.

K pravde, samozrejme, patrí, že nielen v dvadsiatom, ale aj v devätnástom storočí sa našiel „waleský bard“, ktorý bol ochotný napísať pozdravnú báseň víťaznému kráľovi Františkovi Jozefovi. To, že by odolala celá intelektuálna spoločnosť jednej kultúry – ako bardi z balady – patrí do oblasti fikcie. Kolaboranti sa vždy nájdu, ich malé príbehy sú často zaujímavé, avšak do veľkého príbehu sa nedostanú.

Waleskí bardi nie sú jediným pokusom spracovania traumy a deklarovania prijateľnej intelektuálnej pozície. Roku Arany 1856 použil na dosiahnutie rovnakého

cieľa pomerne dobre zdokumentovanú (v súdobých kronikárskych piesňach zachovaných) udalosť z uhorskej histórie. Počas vojenského ťaženia v lete roku 1552 obsadil budínsky paša Ali osem severouhorských hradov. Väčšinou mu kládli minimálny odpor, alebo sa vzdali bez boja. Výnimkou bol hrad Drégely, kde hradný kapitán György Szondi až do posledných chvíľ bojoval s príkladnou vytrvalosťou, hoci z vojenského hľadiska v podstate nezmyselne, a so svojimi vojakmi umrel hrdinskou smrťou. Arany sa vo svojom spracovaní (*Dve Szondiho pážatá*) sústredil na istý vierohodný, ale pomerne bezvýznamný aspekt príbehu. Podľa kroník zničil hradný kapitán – v súlade so súdobými zvykmi – svoje pozemské statky, aby sa nedostali do nepriateľových rúk, a zároveň poslal dve svoje spevácke pážatá (v sprievode dvoch tureckých zajatcov) do Aliho tábora, aby ich zachránil.

Arany teda urobil hlavnými hrdinami dve pážatá, a udalosti balady sa odohrávajú v predvečer boja. Dve pážatá – opäť podľa remeselných pravidiel – spievajú o páde Szondiho, pričom sa ich jeden turecký hodnostár pokúša prilákať do Aliho stanu a do jeho služieb. Veľká časť básne pozostáva z piesne pážat a podlízavého Turkovho pobádania, ktoré sa stupňuje do vyhrážok. Turek sa okrem citového nátlaku pokúša presvedčiť pážatá aj racionálnym argumentom – odporúča chlapcom, aby zmenili objekt svojej hrdinskej piesne a miesto mŕtveho hradného kapitána ospevovali slávu víťazného tureckého vojvodu. Tento argument podporuje fakt, že aj turecký posol formuluje svoju výpoveď podľa presne definovaného poetického kódu, podľa prejemneného, silne kodifikovaného kódu orientálnej ľúbostnej poézie, zatiaľ čo pážatá ľpejú na kóde hrdinskej rytierskej poézie. Súťažia tu dva poetické kódy, preto sa situácia dá chápať aj tak, akoby Turek, ako akýsi starší a múdrejší súputník, presviedčal neskúsených a horkokrvných mladíkov a ponúkal im evidentnú možnosť intelektuálneho prežitia, a to prestup do služieb víťaza – teda kolaboráciu.

Pážatá však svoje rozpoloženie vidia inak. V ich očiach je autentické bytie totožné so slobodným, mužným, rytierskym bytím, ktorého konečnou cenou je slávna smrť a reputácia a na ktoré oni najmä pre svoju mladosť, podrobenosť a tým obmedzenú integritu nemajú nárok. Hanbia sa a žalia nad tým, že sa zachránili a fyzickú záchranu sa usilujú kompenzovať neúplatosťou svojej spievanej kroniky. Keď sú už v samej drsnej a krvavej skutočnosti prinútení ku kompromisu (pretože nie sú ľuďmi činu, ale slova, teda intelektuáli), odmietajú kompromis aspoň v rámci svojho remesla, hoci aj za cenu toho, že to ohrozí ich osobnú existenciu.

Arany umiestňuje príbeh do medzery historicky zdokumentovaných udalostí. V historických dokumentoch, samozrejme, nie je reč o tom, že by dve pážatá oplakávali svojho pána na kopci oproti hradu. Ale ak čítame tento fiktívny dej umiestnený do podľa všetkého skutočného sledu udalostí (o ktorých môžeme vedieť presne toľko, čo Arany), pridáme na to, že pážatá sa vlastne vypýtali zo služieb pašu Aliho a pravdepodobne sa tam aj vrátia. Arany však ukončí príbeh vedome v takom okamihu, aby nebol jednoznačný; akoby pážatá mali na výber možno dokonca aj z existenciálneho hľadiska, akoby mali ešte pred sebou možnosť odmietnuť poddanstvo a podstúpiť martýrsku smrť. Týmto, pravdaže, vyzdvihuje situáciu do vyššej morálnej dimenzie.

Arany v týchto dvoch baladách modeluje, ako je možné uchovať si morálnu integritu v situácii, keď je človek prinútený k existenciálnemu kompromisu, teda nestane sa z neho ani obeť boja ani svätý blázon (pričom je stále pripravený na

mučenícky osud hoden básnika a povýšený na symbol). V strednej Európe druhej polovice 20. storočia je táto otázka veľmi známa a živá. Aranyove modely môžu byť natoľko platné azda práve preto, lebo jeho generácia – a k nej tentoraz môžeme zaradiť aj Petőfiho a Vörösmartyho – už formulovala svoje intelektuálne poslanie (zodpovednosť za národ a v rámci nej svoju priamu úlohu, vypracovanie spisovného/literárneho jazyka) spôsobmi dvadsiateho storočia; a na druhej strane takým bol aj ich vzťah k osobnému životu, k podmienkam existencie (boli to intelektuáli bez majetkov a bez šľachtických spôsobov, v podstate už s meštianskymi názormi). Zachovanie nezávislosti, intelektuálnej autonómie znamenalo teda už aj pre nich neustály nárok a neustálu výzvu.

Po týchto zisteniach venujme pohľad pravdepodobne poslednej dokončenej básni neskorého Vörösmartyho, *Starému Cigánovi*. Cigánsky hudobník je charakteristická romantická metafora umelca. Na jeho postave je prítlačivé, že nemá nič okrem svojho talentu a nástroja. Hoci jeho existencia závisí od objednávateľa piesne, na vyššej úrovni svojho bytia (teda v umení) je úplne slobodný a nezávislý, nie je možné prinútiť ho k ničomu, pretože mu nič nemožno vziať. Táto imaginárna postava teda vytvára existenčnú situáciu kynického hrdinu, ktorého definuje Peter Steiner vo vynikajúcej eseji o Švejkovi, vychádzajúc z diogenovskej tradície.

Základná situácia básne je pravdepodobne ťažko pochopiteľná pre západoeurópskeho čitateľa, pretože rozprávač, lyrický subjekt básne, vykonáva charakteristickú stredoeurópsku činnosť: *zabáva sa*, t. j. prežíva pod vplyvom omamných faktorov (alkoholu a cigánskej muziky) so sebazničujúcou programovosťou vlastnú melanchóliu, smútiac nad beznádejnou situáciou spoločnosti a vlastnou nezodpovednosťou, a to všetko navyše osamote. V básni sa v podstate stane toľko, že rozprávač (ktorého stotožňujeme s lyrickým subjektom, s vlastným hlasom básnika), pobáda k hre verbálne vždy nemého „starého Cigána“ a verbalizuje citový účinok vyvolaný hudobnými tónmi. Prekladanie hudby do slov je v rámci romantizmu proces, ktorý už odkazuje k impresionistickému uvažovaniu. Tento takmer bezuzdný prejav širokej škály vzbúrených citov je vari najefektívnejším reprezentantom Vörösmartyho verbálnej sily, jeho obrazotvornosti, je to v podstate *par excellence* romantická skladba. Dovtedy neznáma jazyková intenzita bola na racionálny a klasicistický vkus jeho súčasníkov priveľa, báseň pocítovali ako prepiatu, pokazenú, nedostatočnú, a jej skutočná kanonizácia bola ponechaná na dvadsiate storočie.

Refrén básne sa dotýka základného problému našej úvahy. „Ťahaj, dokiaľ môžeš ťahať / Kým nebude zo zodratého sláka palica.“ Premena sláka na palicu je možná v dvoch významoch. Na jednej strane umelec môže stratiť tvorivosť, na druhej (v dôsledku zmeny vonkajších okolností) môže stratiť živobytie. Obe verzie vedú k tomu, že sa stratí morálna a estetická nezávislosť, a zostane existenčná nesloboda, teda palica v refréne nie je len slák, ktorý sa stal nepoužiteľným, ale zároveň je to aj žobrácka palica. Opakovaná výzva, že umeleckej kreativite treba uvoľniť cestu, evokuje teda okrem etiky umeleckej tvorby nepochybne aj možnosť straty každodennej existencie, živobytia umelca alebo ešte ťažších útrap.

Hlavná otázka interpretačných pokusov tejto básne sa týka tradične rozlúštenia základnej alegórie: kto je, resp. čo znamená postava starého Cigána? Pretože ak je starý Cigán sám básnik, kto je potom rozprávač, čo ho oslovuje? Vo svetle našich

doterajších úvah je odpoveď jasná: dve postavy sú dve zložky umeleckej osobnosti – tvorí ju jednak tvorivá sila, jednak spoločenská (a biologická) entita, ktorá tú prvú ovláda, ale zároveň je od nej závislá. V básnickej situácii teda romantický umelec povzbudzuje vlastnú tvorivosť, ľaká sa jej sily, potom ju upokojuje, aby počkala na lepší svet, na autentickéjšie bytie, v ktorom sa jej oplatí prejavit'.

Napätie medzi umením a spoločnosťou, umením a politikou, umením a morálkou bolo – aspoň v strednej Európe – už vopred modelované devätnástym storočím. Z toho môžeme vyvodit' viaceré závery. Aj ten, že naši romantickí umelci 19. storočia svojím mimoriadnym géniom prebehli svoju dobu o storočie, alebo že spoločenské, politické a morálne výzvy 20. storočia priniesli málo nového. Je to na uváženie, pretože podobné paralely nachádzame v hojnom počte aj v masovej kultúre a v kultúre politiky. Sama revolúcia roku 1848 sa napríklad – minimálne v ikonologickom uchopení – stala archetypálnym príkladom revolúcií, a preto najväčšia spontánna udalosť ľudového hnutia 20. storočia, revolúcia roku 1956, prirodzeným spôsobom nasledovala tento vzor a početnými gestami aj vyjadrila s ním kontinuitu (napríklad použitím Kossuthovho erbú). Vzor 19. storočia však mohol zohrávať úlohu aj v tom, že sa k spoločensko-hospodárskym požiadavkám zakrátko pridala aj záujem o národnú nezávislosť, na ktorom napokon táto revolúcia padla. (Z historického hľadiska je takmer ironické, že hoci bola situácia svetovej politiky odlišná, v oboch prípadoch bola konečným premožiteľom rovnaká vojenská mocnosť.) Ešte zaujímavejšie je, že aj odveta a konsolidácia, ktorá nasledovala po revolúcii roku 1956, napodobňovala vzory z 19. storočia. János Kádár – ako storočie predtým František Jozef – sa z kata s krvavými rukami stal čoskoro dobrotivou, hoci prísnu patriarchálnou figúrou, otcom národa a milovaným vodcom. Tieto paralely možno chápať tak, že dvadsiate storočie je len slabým odrazom devätnásteho (pretože nevyprodukovalo také heroické činy, také symbolické tváre); na druhej strane ich možno interpretovať aj tak, že 19. storočie je len generálnou skúškou dvadsiateho, pretože naozaj ťaživé traumy a katastrofy prinieslo až 20. storočie.

Môžeme tu teda zopakovať notorickú frázu, že dejiny sa pôsobivo opakujú, a rozsiahlejšia historická analýza by sa venovala aj tomu, že tu nejde len o opakovanie vzorov, ale o skutočnú kontinuitu, lebo napätia a neprávosti 20. (ba aj 21.) storočia v strednej Európe z veľkej časti korenia v napätiach a neprávostiach 19. storočia. Usilovali sme sa tu predstaviť možné vzory intelektuálnych odpovedí na situácie diktatúry, ktoré našiel už romantizmus. Stredoeurópska inteligencia má storočnú prax v nachádzaní strednej cesty medzi existenčným sebaobetovaním (hrdinskou smrťou či asketickým odchodom) na jednej strane a morálnou rezignáciou (podriadením sa, kolaboráciou) na druhej strane. Traja bardi, dve pážatá a starý Cigán ako alegórie umeleckej existencie v podstate hovoria to isté: človeka ako biologickú a spoločenskú bytosť možno vydierať, zlomiť, môže padnúť a byť závislý – nevzoprie sa moci, pretože nie je hrdina, nie je bojovník. Avšak umeleckú integritu a autonómiu nemožno podkúpiť ani zastrašiť, v krajnom prípade prehodnotí všetky existenčné úvahy a je pripravená hoci aj na zánik – symbolická sila jej zániku však zanechá v baštách moci škáru. Západoeurópsky romantizmus takýmto skúsenosťami v podstate nedisponuje. Je to naše vlastné dedičstvo.

Preložila Gabriela Magová

BARDS, PAGES, GYPSIES: INTELLECTUAL ROLE MODELS OF HUNGARIAN ROMANTICISM

Romanticism and Nationalism. Nation and Progress. Intellectual Role Models. Heroism. Exile. Moral Challenge. Sacrifice. Historical Ballad. Allegory. 1848.

The paper examines the possible intellectual role models that the three most prominent Hungarian romantic poets suggested either with the story of their life (and, in one case, death), or with allegorical constructions in their poetry. In the background of this investigation is a distinctly Central-European consideration: for centuries in Hungary, most social, philosophical or even technological new ideas came from the oppressor, that is, Imperial Vienna. In this way, in Hungary the “Interest of the Nation” and the “Interest of Progress” got into a contradictory relationship. In the “Reform Era” (1825-1848), this contradiction was partly and temporarily resolved by the idea of a “National Romanticism”.

The three poets, Mihály Vörösmarty, János Arany and Sándor Petőfi, shared a most decisive historical experience: the revolution and the war of independence of 1848–1849, which was overwhelmed by the joint Austrian–Russian forces. Petőfi, the youngest, a symbolic figure even in his lifetime, was killed in action and thus became a heroic example for the coming generations. Vörösmarty, the oldest, lost his social status, his livelihood, and his faith: withdrawn from public life, in deep desperation he wrote some poems with unprecedented verbal intensity. Arany, who was a rather private family man, tried to survive the whole ordeal with the least possible harm to his way of life, and, more importantly, to his moral integrity.

This search for a compromise that allows the intellectual to maintain moral integrity in a morally deficient and generally hostile environment while avoiding physical or social harm is very familiar from a 20th or 21st century viewpoint. In the 1850's, Arany tries to construct this stance in several poems, of which the paper examines two historical ballads, “The Bards of Wales” and “The Two Pages of Szondi”. In addition, we also analyze Vörösmarty's last finished poem, “The Old Gipsy”, in which he addresses very similar ideas.

*Doc. András Kappanyos, PhD.
Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézet
Ménesi út 11-13.
1118 Budapest
kappanyosa@t-online.hu*