

Hogyan s mivégre tanulmányozzuk az irodalomértés hagyományát?

– Az esztétikai hatásfunkciók és a történeti irodalom-értelmezés –

...hallgatni szokott az irodalomtörténész, amikor a történetírás mibenlé-
tének és a történeti hermeneutikának a
problémáit tárgyalják.

(Jauß: *Geschichte der Kunst und Historie*)

Az egykori kérdések nem váratlanul és hirtelen merülnek fel előttünk, de bizonyosan nem is önkényesen tesszük föl őket újra. Mi indokolja akkor két évszázad múltán a híres jénai székfoglaló címének újrafogalmazását? Ha abból a tapasztalatból indulunk ki, hogy a jelenkori irodalomértés horizontjában az esztétikai ítélőerőnek már-már az a közösségképző funkciója is kérdésessé vált, amellyel Kant utasította el a recepció eredetiségének mítoszát, akkor láthatóvá válik a schilleri kérdés időszerűségének indoka. Ma, amikor hovatovább minden értelmezés eredetinek – s ezért jogosultnak – hirdeti magát, nem a tradicionalizmus megerősítése okán kell visszanyúlnunk a történeti hagyomány egyik korszakfordító „eseményéig”, hanem a másként visszatérő kérdés új összefüggései miatt.

Termékeny és nagy kiterjedésű terület a történelemé, hirdette Schiller beszéde. Magában foglalja az egész morális világot, miközben a nézetek változó formái, butaságok és bölcsességek sora, emberi lealacsonyodás és nemesedés kíséri végig azt az utat, amit egyetemes történelemnek nevezünk. Tudjuk viszont azt is, hogy éppen Schiller kora az a nagy korszak, amikor a történelem antropológiai képzete egyáltalán kialakul. A nem-ember-alkotta „historia” világa a 18. században válik az időbeliként felfogott antropológiai folytonosság egyetemes történelmévé (*Geschichte*), azaz: az időbeliség klasszikus értelemben ekkor válik először a lét *történeti* valóságává. A *Geschichte* szóban foglalt kollektív szingularitás ekkortájt váltja fel a *krónikaszerű* történetiség¹ képzetét, illetve lényegében saját ágostoni előzményeit is, amennyiben az *ipsa historia* fogalmában előre meghatározott, teológiai időbeliséget – a sokfajta történet (országé, népé, városé) fölé rendelt egységes időrendet – az időbeliség strukturális reflektálhatóságával hozza kapcsolatba. Az újkori történelem gondolata innen fogva tartalmazza a történelem

és mint cselekvési tér kontaminációját, végeredményben tehát az eseménytörténet és értelmezhetőségének kettősségéből kialakuló történetfilozófia alapjait.² Hasonló fejleményre utaló tudástörténeti jelenségre hívja fel a figyelmet ugyanebből az időből Foucault is: „A tizennyolcadik század végéig az élet ténylegesen nem létezik, hanem csupán élőlények vannak.”³ (Föltehető tehát, hogy – a történetfilozófiával párhuzamosan – a biológia is csak e korküszöb után jöhetett létre egyáltalán „az életről szóló” tudományként.)

A történelem, folytatta székfoglalójában Schiller, képes számot adni mindendről, amit tőle kaptunk s amit adtunk neki. Vagyis „nincs itt olyan Önök között senki, akihez ne lett volna valami fontos mondanivalója a történelemnek.”⁴ Mert bizonyosan osztozunk annak közös tapasztalatában, hogy a történelem *beszél* az emberhez.⁵ A másként visszatérő kérdés időszerűsége abban van, hogy ma bizonyára másként halljuk a történelem beszédét, mint a klasszikus „művészeti korszak” lezárulását előlegező korforduló idején. Hiszen alighanem mély összefüggés áll fenn az esztétikum történetiségéről szóló romantikus gondolat megszületése, illetve az esztétikai tapasztalat addigi formáinak átalakulása között. Ennek az összefüggésnek a beláthatóságát azonban nagyban meghatározzák a hagyomány létmódjáról és hozzáférhetőségéről vallott ezredvégi nézeteink. Bennük ugyanis végső soron a történetiségben való benneállásunk hermeneutikai moduszai nyilatkoznak meg, s – történő megértésként – ennyiben legalább oly mértékig következményei (függvényei) az egykori paradigmaváltásoknak, mint amennyire – éppen ezért – le is tudják küzdeni az időbeli alteritás akadályait. Ezért nem igazi paradoxon az az állítás, mely szerint a történelem beszéde hallható ugyan, mégsem egyértelmű az, hogy *mit* hallunk ilyenkor. Mert bizonyosan nem változatlanul ugyanazt, amit a 18. század végén „mondott”. A kérdés is azért térhet tehát vissza, mert nem ugyanazt kérdezi.

Diszkurzív rend és történő megértés

A hagyomány történeti eredetű jelenlétének kérdésére ma olyan új horizontokban fogalmazódnak meg a válaszok, amelyek lehetetlenné teszik a hagyomány régi módon való „megszóltatását”. Kivált abban a formában, amikor azt a múltbeli tapasztalatok valamely létező, őrizhető és temporálisan strukturált („egymásra rétegződő” s így összegződő) együtteseként gondoljuk el. A hagyománynak mint emlékezetnek ezért nem a változatlan megőrzés lehetséges – például számítógépek „tökéletesítette” – technikai képezik az igazi hermeneutikai kérdéseit, hanem éppen az, *miként* részesülünk belőle, miként *marad* velünk, mint állandóan alakuló (képződő és fogyatkozó) tör-

ténetiség. Napjaink kulturális memóriakutatása – javarészt H. R. Maturana elméleti-neurobiológiai munkáinak hatására – olyan konstrukciós munkának tekinti az emlékezettevékenységet, amely nem valami fennálló rendszert mozgósít, nem valami „távolít” elevenít fel vagy bír szóra. Sokkal inkább korrelátumok és konnexiók működéseként fogja fel az emlékezetet, amely ily módon különböző centrumok hálózata közötti aktivizált kapcsolatok működésében tartja fenn – nem a „létező” múltat, hanem elsősorban – saját rendszerét. A kérdések irányának változása nyomán ezért annak létmódja került új értelmezési horizontba, amiben az emlékezet tudása részesít bennünket: miként *van* és mi a jelentősége annak, amit az emlékezet „jelenvalóvá” tesz. A kulturális hagyományra nézve ebből az következik, hogy emlékeink és a hagyományok elsősorban nem azt közlik velünk, *mit* is tapasztalatunk meg a múltban, hanem azokat az értelmező rendszereket „hozzák mozgásba”, amelyeket a környezettel folytatott interakcióink – a történő megértés temporalitásában – lehetővé tettek. Többek között ezért lehetetlenség „az emlékezet jelenségének meghatározása céljából egyfajta objektívált múlthoz visszanyúlnunk. Az emlékek olyan tudati jelenségek, amelyeket azért gondolunk a múlthoz asszociáltan, mert elvileg ugyanolyan fajtájúak, mint azok a tudattartalmak, amelyekben befejezett cselekvéselemek tudatosulnak.”⁶ Még e steril konstruktivista felfogásban is jól látható, hogy – miközben óvatlanul visszaesik a „lokalizációs” elméletek világába – maga sem tudja megkerülni az emlékezet „rehistorizációját”. A „megtörténtség”, a „befejezettség” modusza nála is abba a hermeneutikai kérdésbe torkollik, miként szembesül a jelen a múlt alteritásával: a „felidéző” konzisztens elaboráció olyan tényezőktől függ, mint – elsősorban – „a világról való általános tudás, a tudati elemek feldolgozásának kognitív elvei, a nyelvi, narratív, valamint élőbeszédi feltételek és modalitások az elaboráció időpontjában.”⁷

A világról való általános tudás státusza az, amely szintén más megvilágításba került az új kérdezőhorizont jóvoltából. Foucault ugyanis abból indult ki, hogy ez az általános tudás (nála: *savoir*) – a rend és a rend létmódjának időben változó tapasztalata következtében – azt az episztemológiai mezőt jelöli, „amelyben az ismeretek – a racionális értékükre vagy objektív formájukra vonatkozó mindenfajta kritériumon túlról szemlélve – begyökeresztetik saját pozitivitásukat és így olyan történelmet manifesztálnak, amely nem ezen ismeretek növekvő perfekciójának a története, hanem inkább azoké a feltételeké, amelyek lehetővé tették ezeket az ismereteket”.⁸ Innen tekintve mindazok az elemek, amelyek a fentebbi, konstruktivista felfogásban a „konzisztens elaborációt” meghatározzák, egytől egyig az – adott korszak (kul-

túra, értelmező közösség stb.) episztéméje kialakította – diszkurzív gyakorlatnak a komponensei, s mint ilyenek, az abban érvényesülő fundamentális kód uralmának vannak alárendelve. Olyan szimbolikus rendnek tehát, amelynek abból származik a történeti változékonysága, hogy bár nélküle elképzelhetetlen a tudás bármely formájának kialakulása, ő maga mindig az információforgalmazás kultúra- és korszakspecifikus szabályrendszereként érvényesül. Ezek a köztes rendek – melyekben ily módon kultúra- és korszakspecifikus világértelmezések testesülnek meg – egyrészt ismertebbek, köznapiabbak, mélyebben gyökerezők és megbízhatóbbak, mint az őket kifejező szavak, gesztusok és észleletek, másrészt viszont szolidabbak, eredetibbek és „igazabbak” az őket explikáló elméleteknél.⁹ A korszakok így konstituálódó világértelmezései tehát éppen azért nem képeznek teleologikus történeti egymásutániságot, mert – mindig diszkurzív rendek lévén – sohasem transzcendens tényezőkből vezethetők le, hanem csak a vizsgált szellemi terület (korszak, kultúra) „archeológiája” képes feltárni őket előttünk. A világról való általános tudásnak, a világértelmezésnek mindig van tehát valamilyen diszkurzív rendje, de éppen, mert diszkurzív rend, sohasem szükségszerű, hogy egyetlen átfogó normatíva kizárásosságával szerezzen érvényt magának.

A szimbolikus rendek ilyen diszkurzív gyakorlat kialakította szabályai teszik lehetővé számunkra, hogy a történő megértés nem-transzcendáló értelmezésével nyissunk horizontot az irodalomértés történeti változásainak mikéntjére. Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy a történő megértés képzetében éppen „a jelenvalóság létét konstituáló megértés”¹⁰ fejeződik ki, akkor a történetiség valójában azért fogható föl „az itt-lét (időiségen alapuló) létmódjaként”,¹¹ mert – hermeneutikai értelemben – bármely történés (Heideggernél *kivetüléssel*, Droysennál *következményes* „közreműködéssel”) csak megértett alakban válik (történetileg) „igazzá”. S ugyanakkor, minden megértés innen eredően lesz mindig időbeli, tehát *történeti* is: a tapasztalatban részeseülő megértésnek mindig történés-struktúrája van. Történés és megértés ilyen egymásrautaltságát azért szükséges hangsúlyoznunk, mert az „igazság” időbeli konstituálódása sohasem tetszőleges műveletek eredménye: „Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre” – ahogy Hölderlin *Mnemosyné*jében olvasható. Vagyis: az igaz(ság) nemcsak történik, hanem mindig az igaz(ság) történik meg.

Ennek a nem-önkéntes alakban bekövetkező időbeli összekapcsolódásnak azért kell mindvégig kitüntetett figyelmet szentelnünk, mert az irodalomértelmező diszkurzus hagyományában beálló változásokat csak így érthetjük a maguk történeti interakcióinak függvényeként. Az irodalomértelmezés elő-

feltevéseinek „archeológiája” a 20. századi magyar irodalomfelfogás – döntően filológiai módra historizáló – hagyományában meglehetősen egyoldalú képet mutat. Éspedig mindenekelőtt az irodalmiság fogalmában implikált esztétikai hatásfunkciók értelmezése – közelebbről is a nekik tulajdonított jelentőség mértéke – tekintetében. Feltevésünk szerint e hagyomány egyoldalúságának tudható be, hogy ma számos olyan kortárs – hagyományos és modern – értelmező eljárás jutott abba a csapdahelyzetbe, ahol az irodalmi jelenséggel szemközt a saját előfeltevéseiről, rosszabb esetben pedig kifejezetten az önmagáról való beszéd tölti ki „a tudomány problémamegoldó képességeinek”¹² a terét. Hogy persze ma miként látjuk ezt a hagyományt, nagymértékben éppen ettől a helyzettől függ. Következései úgy tartalmazzák egykori értékkomponenseit, hogy azoknak jelenleg elsősorban a de-literarizáló hatását teszik láthatóvá. Egyúttal tehát kérdéssé is.

Hogy az esztétikai hatásfunkciók komplexitása milyen logika szerint bomlott meg a modern magyar irodalomtudományi tradícióban, azt a kulturális emlékezettel párhuzamosan zajló felejtés szemiotikája felől lehet láthatóvá tenni. De csak annak nyomán, ha előzőleg már le tudtuk írni azt a hiányt, amellyel mai irodalmértelmezésünk egésze küszködik. Hiszen, ahogyan a tradíció kibontakozásának megvannak a „képződési” technikái, ugyanúgy egyidejűleg létezik az ellentétes tendenciák rendje is. „Minden paradigmában – írja Renate Lachmann –, amelyek a kultúra mnemonikus konstrukciója alapjául szolgálnak, benne rejlik a felejtés mozzanata, a látványos törlési akciók értelmében vett felejtés, a felejtés mint visszavonulás a jelek birodalmából és mint ígéret vagy fenyegetés.”¹³ Mert ne feledjük, a magyar romantika kibontakozása korábban mennyire jellemző még ennek a kölcsönösségnek a transzparens jelenléte – természetesen egy akkor tradicionalistának számító költő gondolkodásában:

Ó, a poézis rózsaszín ujjai
Fonják azt az öröm gyenge virágiból:
Öröme intve csalta össze
A vadonok ridegült lakóit.

Most a halandó, mint ama büszke lyány,
Villámfénybe vonult isten ölen enyész:
A szent poézis néma hattyú,
S hallgat örökre hideg vizekben.
(Berzsenyi: *A poézis hajdan és most*)

A magyar irodalom történetének egyik leglátványosabb „törlési akciója” idején még valóban annak vagyunk tanúi, hogy az emlékezet nem gondolható a felejtés jelentése, sőt – itt: negatív értelmű – *jelentősége* nélkül. Föltehető azonban az is, hogy *A poézis hajdan és most* azért foglal állást a múltbelitől való elválasztottság megszüntethetősége mellett, mert az egész verset az emlékezet és a felejtés együttállásából képződő értékhorizont feszültsége határozza meg. A „néma hattyú” – a „szent poézis” jellegzetesen antiromantikus *allegóriája* – hallgatása annak ellenére időleges, hogy a vers fordulópontján öröknek tűnik némasága. Mert éppen az emlékezet produktív potenciálja az, ami lehetővé teszi a jelen-nem-levő *nem-identikus* „visszahozatalát”. A hajdani szent poézis – a görögöknél a teremtés folytatója – szellemét az szólaltathatja meg újra, amit valaha éppen e poézis hívtott életre: a(z esztétikai) gyönyör(ködtetés) elve. Az emlékezet Berzsenyinéél azért lesz tehát korszakos jelentőségű, mert a művészet veszendőbe ment „lényegét” őrzi. Így az esztétikai élvezet képessége (mint egykor a művészettől nyert kompetencia) lesz az az erő, amely újból „megszólaltathatja” az örök ideálok beszédét. Nem az önmagával azonos egykori költészetet tehát, hanem annak *funkcióját* kelti ismét életre. Döntő itt, e korszakfordító periódusban, hogy a poétikai gondolat fenntartja az esztétikai hatásfunkciók majd hamarosan megbomló egységét: a költészet megszólalásához Berzsenyinéél még nélkülözhetetlen a befogadó. Másképpen szólva, a recepciós készség és aktivitás ekkor még nincs kirekesztve az esztétikai kommunikáció funkcionális modelljéből: „Gyönyörre nyílt szív nyiladozza / a szeretet csuda két virágit: / A szent poézist és a dicső erényt...”

Az esztétikai hatásfunkciók megbomlása

Foucault szerint az európai irodalmi diszkurzus rendjében akkor áll be az egyik korszakos érvényű változás, amikor az irodalom a 19. század közepétől fogva mind erőteljesebben kezdi ellensúlyozni a nyelv szignifikatív működését.¹⁴ Itt persze nem a reneszánsz irodalmi jelhasználat egyfajta automatikus helyreállításáról van szó. Ami lassanként bekövetkezik, az mind határozottabb elutasítása a diszkurzív rend ama fundamentális kódjának, amely a 17–18. században a diszkurzus peremén elhelyezkedő irodalmiságra is szignifikatív beszédformákat kényszerített rá. A klasszikus reprezentáció nyelvszemlélete az esztétikai hatáselvek egységét folytonosan jel és jelölt analitikus „összetartozása és elválasztottsága” felől támadta, és végső soron egy olyan egyetemes grammatikai modell kiterjesztésével aknáztta alá azt, amelyben „a nyelvtanilag korrekt beszédet egy prestabilizált harmónia teszi

a logikailag hibátlanul kombinált »képzetek« közvetlen és megbízható reprezentációjává”.¹⁵ Az irodalom klasszikus „szemantizálódása” ugyanis nagyjából azt jelentette, hogy a 18. század folyamán eluralkodó közlésformák épp azt a hagyományt bontották meg, amely fenntartotta az esztétikai hatásfunkciók – *aiszthészisz*, *poiészisz*, *katharszisz* hármassága képezte – egységét.¹⁵ Berzsenyi poétikai szemléletmódja – miközben át meg át van itatva már a szemantizált diszkurzus sajátosságaival – szemlátomást olyasvalaminek a nyomait őrizi még a nem-szignifikatív irodalmi jelhasználatból, ami Jauß szerint a romantikus zseniesztétika kibontakozásával ment végül veszendőbe.

Hogy ez a – mindvégig a klasszikus reprezentáció nyomása alatt álló – hatásesztétikai egység a 18. század folyamán bomlik meg, azzal magyarázható, hogy a romantikával ugyan kezdetét vette a reprezentációs episztémé felszámolása, de éppen az az esztétikai hatáselv nem nyert új igazolást, amellyel az irodalom – Foucault felfogásában – még a klasszikus korszakban is képes volt emlékeztetni a nyelv nyers, a diszkurzustól folyvást elfedett léteire. Más oldalról Jauß is úgy látja, hogy maga a romantika sem tekinthető kizárólag a termékenyítő impulzusok korszakának, hiszen az esztétikai tapasztalat történetében meglehetősen kérdéses örökséget adott tovább. Mert, mint írja, a romantikához kapcsolódó, „önmagát élvező szubjektivitás mint az esztétikai élvezet új ideája ugyanakkor adta fel a *sensus communis* társas szimpátiára utaló nevét, amikor a zseniesztétika végérvényesen kiszorította a retorika hatásesztétikáját. Innen számítható a művészet mindenfajta élvezet tapasztalatának hanyatlástörténete.”¹⁷ Ez az önmagára visszavonatkozó szubjektivitás ugyanis nem tartalmazza már a másságra irányuló hatás esztétikai funkciójának *kommunikatív* komponensét.¹⁸ Az alkotó (akiben a művészet Kant szerint már saját szabályait teremti) az addig közös – mert a receptív kompetenciáktól is megerősített – szabályok világa fölé emelkedik: az irodalom hiába emlékeztet „a nyelv élő léteire”,¹⁹ az esztétikai kommunikáció modellje elveszti azt az egyensúlyát, amely oly mélyen bele volt írva – még egy Csokonainál is – a retorikai hatásesztétikák normáiba. (Mert itt persze nem arról van szó, mintha a romantika előtti korszak nem tartalmazta volna a zseni-gondolatot. A különbség azonban a tekintetben nagyon is számottevő, hogy a retorikai hatásesztétikák idején a zseni-képzethez individuum fölötti gondolkodás-képletek és stílusmagatartások társultak. Lényegében Herder 1773-as Shakespeare-tanulmánya az első, amely szerint a zseni már nem „szemben” áll a történelemmel, hanem éppen azért születhetik, mert *van* történelem. „A zseni eredetiségét és egyedülálló individualitását történeti helyzetének egyedisége indokolja.”²⁰)

Az esztétikai tapasztalatnak – a retorikai hatásesztétikák *movere–docere–delectare* típusú fogalmaiban őrzött – teljessége úgy bomlik meg, hogy a történeti értelmezések innen fogva vagy a kommunikatív (*katharszisz*), vagy a receptív (*aiszthészisz*), vagy pedig a produktív (*poiészisz*) szempontot hanyagolták el és iktatták ki az esztétikai hatásfunkciók köréből. Mindegyik hasonló esetben lehetetlenné téve az esztétikai tapasztalatnak „a más élvezetében való önélvezetként” történő meghatározását. Legalábbis, ha elfogadjuk az esztétikai tapasztalatnak azt az önmagát történetileg folytonosan igazoló értelmezését, mely szerint „az esztétikai élvezetnek a más élvezetében való önélvezetként történő meghatározása [...] az értő élvezet és élvezve értés elsődleges egységét feltételezi, és helyreállítja a német szóhasználatához eredetileg hozzátartozó 'részesülés' és 'elsajátítás' jelentéseket. Az esztétikai magatartásban a szubjektum már eleve is mindig többet élvez, mint pusztán önmagát: megtapasztalja önmagát, amint elsajátít valamilyen tapasztalatot a világ értelméről, mely értelmet számára egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának átvétele tárhat fel, valamely harmadik helyeslése pedig megerősíthet. Az esztétikai élvezet, amely ily módon az érdek nélküli szemlélődés és a próbára tevő részesedés közti lebegésben megy végbe, egyik módja önmagunk más tapasztalatában megvalósuló érzékelésének.”²¹

A semmi hiányának elvéből kiinduló (negatív) ontológiai gondokodás és az általános reprezentáció diszkurzusára berendezkedett episztémé²² a 18. század végén és a 19. század elején mindenekelőtt azzal hatástalanítja az esztétikai hatásfunkciók egységének képzetét, hogy a történetiség vonzásába került irodalomértelmezést teljességgel kiszolgáltatja egy olyan szemantizációs folyamatnak, amelyben az igaz–hamis oppozíciók analitikus törvényei, a különbségek és a hasonlóságok klasszifikációs elvei, illetve a történelem során veszendőbe ment humán teljesség visszaszerzésének vágya határozzák meg az emberről való gondolkodás fundamentális kódjait. A szavak és a dolgok esztétikai rendjében ekkor kerül szembe egymással élvezet és elidegenedés.²³ Hegel háromfázisú történetfilozófiai rendszerében a művészet csupán a külső érzékletesség formáit képes megalkotni, így csupán a legkevésbé tökéletes formációját képezi az abszolút szellem birodalmának. Az *Esztétika* szerint pedig a szépek a „látszásban van az élete,”²⁴ ami azután értelemszerűen magában hordozza tehát az – igaz–hamis ismeretértékek kritériumaival megítélhető – *tévesztés* lehetőségét is.

Schiller – aki az esztétikai levelekben folyvást a töredékesség, a teljesség elvesztésének következményeit panaszolja – abban látja a humanitás feladatát, hogy „a szabadság leányaként”²⁵ értett magasabb művészet segítségével

„helyreállítsuk azt a totalitást, amelyet a művészet szétrombolt.”²⁶ Az addigi, illetve a „magasabb” művészet közötti érték jellegű különbségtételnek ugyanaz az eredete, ahonnan a világteljeséget újraalkotó emberi (esztétikai) teljesség elve is származik. Mert miközben Schiller jórészt Kantra hivatkozik, itt valójában a dolgok rendje – lényeg és látszat, teljesség és parcialitás, igaz és hamis ellentéteiben leírt – hegeli felfogásának esztétikai változatát formálja meg. Az esztétikai állapot különlegessége Schiller szerint abban a teljességben van („ein Ganzes in sich selbst”²⁷), amely egyedül részesíthet az időből kiragadottság tapasztalatában. És mint ilyen, ama fajtáját teremti meg az (esztétikai) szabadságnak, amely egy magasabb, az *igazi* cél szolgálatába állítható: „Egyszóval – olvasható a 23. levélben – nincs más út az érzéki ember értelmi emberré tételéhez, mint hogy előbb esztétikaivá tegyük.”²⁸ Az ember(iség) tökéletesedését szolgáló művészet gondolata jellemző módon Kanthoz is inkább ott kapcsolja hozzá Schiller érvelését, ahol az túlvezethető az ítéletképzés közösségének *esztétikai* karakterén. Mert Kant ízlésfogalma (túl azon, hogy korlátozza a zseni-gondolat tetszőleges értelmezését is) szubjektív eredetű ugyan, de alapvetően – a *sensus communis* egyik fajtájaként – a közösségképző ítéletalkotás funkcióival van felruházva. Ezt a funkciót Schiller jellemző módon szintén az embert tökéletesítő esztétikai nevelés gondolatához igazítja hozzá: „Az ízlés nemcsak boldogságunkat segíti elő, hanem *civilizál* és *kulturál* is bennünket.”²⁹

Elteltekintve most azoktól az ismétlődő jellegű helyzetmeghatározásoktól, amelyeken keresztül a romantika a repetitív eredetiség logikájával értelmezte át a klasszika irodalomfelfogását, a fentiekkel csupán annak a folyamatnak a kezdőpontjaira kívántunk utalni, amely bizonyos szempontból már a magyar irodalomértés tudományos formáinak kialakulása idején elválasztotta az irodalomszemléletet az esztétikai tapasztalat élvezet- és gyönyörködtetés-elvű értelmezésétől. (Toldy Ferenc irodalomtörténete még meg sem jelent, amikor Heine, Stendhal és Victor Hugo – a retorikai hatásesztétikát éppúgy elutasítva, mint a klasszikus-romantikus művészetideált – már a *művészeti* korszak végét hirdették.) A gyönyörködtetés és kogníció egyensúlyaként értett esztétikai tapasztalat helyett olyan mintákat adott tehát tovább ez a hagyomány, amelyeken keresztül az önmaga identikus megértésére törekvő magyar irodalomértelmezés szükségszerűen lépett a korai historizmus herderi útjára. Hisz Toldy normaképzésében valóban az az elv uralkodott, mely szerint annak kell láthatóvá válnia a nemzet irodalomtörténetében, milyen eszközökkel teremtett magának kultúrát, művelődési tudatot és – kultúrmorfológiai értelemben vett – közösségi identitást az a nép, amelynek a nyelvében az idők folyamán ezek a művek megszülettek. Ám ezzel a magyar

irodalomértelmezés nemcsak annak igényét adta fel fokozatosan, hogy *irodalmi* történetiségként értse meg saját irodalmának történetét, hanem arról is lemondott, hogy az *esztétikai tapasztalat* történeti valóságát részévé tegye az irodalomértelmezésnek. Az előbbi anomália megszüntetésére egészen Horváth János *Magyar irodalomismeret*éig (1922) kellett várnunk. Az esztétikai tapasztalat történetiségének elvét azonban Horváth János is elutasította. Az irodalmi tudat alakulástörténetébe nyilvánvalóan ezért nem értette bele az esztétikai tapasztalat összehasonlító és antropológiai szempontjait: „A művésziesség elvével haladva végig – írja –, oly pusztítást kellene véghezvinnem a régiségben, amely ellen minden történeti érzék felháborodva tiltakoznék.”³⁰ (Az ún. művésziesség elvének *effajta* meghatározása és elválasztása az irodalmi tudattól nyilvánvalóan a legbeszédesebb tünete annak, milyen horizontból hanyagolta el Horváth János – alighanem tudatosan – az *esztétikai tapasztalat* történeti horizontváltásainak vizsgálatát.)

A művésziesség ugyanis az irodalomtörténeti folyamat olyan célértekeként tűnik itt elénk, mint amelyekben végül az irodalmi tudat fejlődésének kiteljesedő stádiuma konkretizálódik. A művésziesség elve mint az irodalmi tudat alakulásának temporalitásától elválasztott történeti produktum így értelemszerűen transzcendálja is a nemzeti irodalom történeti valóságát. Hiszen ennek az értéknek a megvalósulása magának az irodalmi folyamatnak a célbaérkezését testesíti meg. Éspedig olyan célbaérkezést, amelyet Horváth János maga is egyfajta „végállapotnak” fog fel: „A művészi követelmény – írja erről a stádiumról – teljes érvényben van és marad is; sőt, mai felfogásunk szerint ez legfontosabb feltétele az irodalmi jellegnek. Korunk irodalomtörténeti kézikönyvei is ezt a felfogást juttatják érvényre, midőn az irodalom fogalmának meghatározásában, több-kevesebb szabatos-sággal, helyet adnak a művésziesség jegyének is.”³¹ Nem véletlen tehát, hogy az esztétikai tapasztalat „művésziesség”-fogalmának metafizikai vonzatai Horváth Jánosnál éppen az értékelés újkartézianus alapjait teszik láthatóvá. Mert az esztétikai tapasztalat legteljesebb formáját – s ennek később lesz majd jelentősége – ő sem a dialogikus, hanem a kontemplatív, obszervatív irodalomértésben pillantja meg: „Művészi jellegre törekvő irodalmunk eszerint három fokozaton ment keresztül Kazinczy óta. E három fokozat párhuzamosan követi a tartalom szerinti fejlődés mozzanatait. A tomácsoló és utánzó irodalomnak a nemzetközi klasszicizmus felel meg; a magyar történeti tárgyak irodalmának a magyarosodó romanticizmus, az egykorú magyar étellel való belső összeforrásnak pedig a magyar realizmus. Az elsőben az absztraháló, egytetemesítő józan ész, a másodikban a képzelet, a harmadikban a megfigyelés uralkodik...”³²

A magam részéről elsősorban az esztétikai tapasztalat horizontváltásaira irányuló vizsgálatok hiánya miatt és e hiány folytonosságának mind fenyegetőbb tudatában tettem kísérletet egy olyan irodalomtörténeti értelmező rendszer kialakítására, amely az esztétikai tapasztalat horizontváltásainak nézetéből értelmezhetné az irodalom történetét.³³ E munkákban a történeti magyar irodalomtudomány *másik* anomáliájának elvi megszüntethetőségéből indultam ki, voltaképpen annak ellenére, hogy az irodalomtudományi diskurzus mai alakulása éppenséggel nem kedvez az irodalomtörténet-írás műfajának. Az irodalomtörténetet – Horváth Jánossal ellentétben – inkább egy átfogó, antropológiai érdekű történetiség részének tekintettem, mivel „tiszán irodalmi”³⁴ szempontok szerint nem ragadható meg a történelem irodalmi valóságának alakulása. A produkció és recepció kölcsönösségében ugyanis mindig az individuumbelfogás és a nyelvhez való viszony – antropológiai horizontban megmutatkozó – változásai képezik azokat a „korszak-küszöbököt”, amelyek nyomán az esztétikai tapasztalat elidegenedik korábbi önmagától. Éspedig úgy, hogy a folytonosság ilyen megszakításain keresztül teszi láthatóvá önmaga történetiségét.

Szubsztancializmus, kontempláció, allegorézis

Nyilvánvaló persze, hogy az irodalomértés hagyománya sem egyetlen eredetre, egyetlen kiindulópontra vezethető vissza. E szempontból az irodalom-értelmezés története maga is emlékeztet a recepció folytonosságában „továbbélő” mítosz létmódjára. Annyiban legalábbis – s ennek feltárása főként Blumenberg Lévi-Strauss-bírálatának volt az érdeme –, amennyiben itt sem sokat nyerünk egy-egy olyan kezdőpont felderítésével, amelyből a későbbi deformációk származtathatók. Az irodalom-értelmezésben sem a fokozatos és elmélyülő perfekció tárja eléink az interpretáció történetiségét, hanem inkább annak feltételezése, hogy a mintákon át való megértés mikéntje itt sem az időbeli és térbeli érintkezések sorozatában ragadható meg. Afféle pozitivista hatástörténetként értjük félre a recepciót, ha azt feltételezzük róla, hogy ebben a közvetítésben nagyobb szerepet játszik a produktivitásnál. Ilyenkor alighanem a diszkurzív kódok létének elismerésével látható be a legkönnyebben, hogy a genetikus elméleteket éppúgy terheli a kezdet állandóságának kényszere, mint a strukturalizmust a maga történetietlensége.³⁵ Az innen származó tradicionalizmus tehát ugyanúgy tévútra vezethet, mint az a felfogás, amelyik a jelentés konkretizációjának elvéből kiiktatja a tradíció befolyását.

Mindezek szem előtt tartásával abból kell tehát kiindulnunk, hogy, miként megértés révén következhet be minden tradíció helyreállítása, ugyanúgy a megszakítása is a megértés-történés eseménye. Vagyis, amikor az esztétikai hatáskörök egységének megbomlásában látjuk a 20. századi magyar irodalomértés hagyományának legfőbb anomáliáját, ez nem jelenti azt, hogy a retorikai hatáskörök Csokonai után megszakadó hagyománya valamiféle „hagyományfeledtségnek” képeznék a nyitányát. Bár minden vég kezdete is valaminek, itt inkább arról van szó, hogy a hagyomány egy formájától való elválasztódás következtében az esztétikai jelentésalkotásnak olyan komponensei épültek be az irodalomfelfogásba, amelyek hosszú időre meghatározták és alakították is irodalomértésünk folytonosságát. Vagyis a hiány nem mint hagyománykiesés van ma velünk, hanem mint az esztétikai alapviszony kommunikatív karakterének megbontását végrehajtó, azt elfogadó, tehát következményeiben is magunkévá értelmezett múlt. Mindez azonban csak akkor tapasztalható, ha a történeti megértést nem a klasszikus episztemológiai képlet szerint, azaz nem szubjektum és objektum viszonyaként fogjuk fel. Hiszen akkor meg sem láthatjuk azt az ontológiai összefüggést, amely a történeti alteritás és a jelenbeli kérdések modusza között fennáll. A csak ismeretként, az „objektív megismerés” eredményeként jelen levő múlt nem alakíthat mássá bennünket. Nem, mert nem bennünk van, hanem kívül rajtunk. Vagyis, ha csupán amolyan irodalomtudományi ismeretként tudunk a retorikai hatáskörök hagyományának kihullásáról, azzal még nem tettük beláthatóvá a következményeit: a szemantikai allegorézis irodalomértelmező gyakorlatát, az „igaz világmegjelenítés” esztétikai követelményrendszerét, a dolgok „maradékalan megértésének” interpretációs metafizikáját és a szabadság teleológiájához igazított irodalomkép funkciózavarait. A gyönyörködtetés és kogníció egyensúlyát elvesztő hagyomány továbbélése ily módon maga is uralmi diszkurzusként gátolja esztétikai kultúránk ezen egyoldalúságainak feltárhatóságát.

A hagyomány irodalomellenes komponenseinek felderítésére vállalkozó irodalomtörténészt módszertanilag ma az hozza nehéz helyzetbe, hogy – a fenti értelemben vett benneállás következtében – hermeneutikailag párhuzamosan és egyszerre kell tekintetbe vennie a megértés történeti és nyelvi megelőzöttségét. Egyrészt tehát azt, amit Koselleck a Gadamer közzöntő jubileumi beszédében így fogalmazott: „Az összes világtapasztalatnak a maga világerőtelmezésére való visszakötődése ugyanabból ered tehát, mint a nyelvi lehetővé-válása, és ezáltal történeti is, mint minden nyelv.”³⁶ Másrészt pedig azt, amit erre Gadamer válaszolt: „Az a nyelviség, amelyet a hermeneutika közrepre helyez, nem csupán a szövegeké.”³⁷ Az irodalomtörténet

antropológiai – tehát az irodalmi „immanencián” túli – érdekeltsége is ebben az összefüggésben indokolható. Éspedig, ha úgy távolodik el mindenfajta irodalmi immanencia szubsztancializmusától, hogy „az irodalmi formák és tartalmak megváltozása mögött a világmegértés irodalmi rendszerében azokra a (funkcionális) újraelosztásokra ismer rá, amelyek megragadhatóvá teszik a horizontváltást az esztétikai tapasztalat folyamatában.”³⁸

A 20. századi magyar irodalomértés hagyományában csak így válnak láthatóvá azok a deformálódások, amelyeket annak ellenére sajtóságos „diakrón transzportok”³⁹ tartanak fenn, hogy mindig szinkrón és térbeli értelmezések diffúzióján mennek keresztül. Babits irodalomfelfogásának esztétista tradicionalizmusát úgy viszi tovább Halász Gábor, hogy – Eliot felől „átorientálódva” – saját értelmezését kortárs nézetekkel folytatott dialógusokban alakítja ki, Németh László viszont egy Szabó Dezsőtől eredő nemzeti-kultúr-morfológiai folytonosságot erősít meg Dilthey és Ortega közbejöttével. Éspedig úgy, hogy az életösszefüggésből levezetett megértést a térségi indokoltágú – auklérista eredetű – nemzetpedagógiai küldetés gondolattal társítva teszi egy új irodalomtörténeti kánon ideológiai alapjává. Az a tény tehát, hogy az irodalom-értelmezés antiesztétikai elemei a térbeli és szinkrón értelmezések folyamatos diffúziós kontrollja ellenére is fenn tudtak maradni, arra enged következtetni, hogy a modern magyar irodalomértés hagyományában sokkal mélyebben vert gyökeret az élvező-gyönyörködtető esztétikai magatartást megcsonkító szubjektív kommunikációs modell romantika kori változata annál, hogysem számottevő teret engedhetett volna az azokat részint már viszonylagosító elképzeléseknek. Elsősorban olyanoknak, amelyek már új határesetztétikai elemeket is felvonultattak a maguk értelmezői eszköztárában. Igen jellemző ugyanis, hogy Freud bizonyos határesetztétikai nézetei éppúgy nem találtak visszhangra nálunk, mint Piscator színházának elidegenítő játéknyelve vagy a hatvanas években kifejezetten favorizált Brecht – kontemplatív azonosulásmintákat elvető – dramaturgiája sem.

Az esztétikai élvezet megismerő teljesítményének háttérbe szorultával⁴⁰ lényegében nem volt különösebb akadálya annak, hogy az *aiszthészisz*, *poiészisz* és *katharszisz* képezte egység annak a schilleri elgondolásnak a tengelyén bomoljék meg, amely a maga esztétikai utópiáját munka és élvezet, megismerés és gyönyörködés szembenállására alapozta. Babits irodalomtörténeti nézeteinek esztétikai implikációi többek között például azért értek meg jól a *Vojtina ars poétikájából* származó – látszás és lényeg viszonylatában értett – esztétikai elvekkkel, mert az esztétikum létmódjának hegeli öröksége messzemenően összeegyeztethetőnek bizonyult Arany hagyománytiszteléssel. Ennek ellenére, hogy Babits a hagyomány autoritását már sokkal mo-

dernebb alakban ismerte el, hiszen az ő felfogásában inkább Bergson tartamként meghatározott időbelisége szolgált alapul a kultúra klasszikus folytonosságának. A hagyományba való egyetemes belefoglaltság gondolata ezért zavartalanul összefért a művészi érték transzepochális elvének és Babits klasszicitás-fogalmának szubsztancializmusával – következésképp nem is állt útjában a teljesség-eszmény esztétikai kritériummá emelésének. Legjellemzőbb nála mégis az értéknek az időbeliségtől való szándékos, már-már programos elválasztása. „Nemes szellem – írja az *Ezüstkor* című esszében (1930) – nem hódol korának.”⁴¹ De hasonlóképp *Az európai irodalom történetében* is azt erősíti meg, hogy a világirodalom krónikása „az egységes és egyetlen Irodalmat idézi, mint egy nagy élő szellemet, amely született valaha Görögországban, s továbbélve és gazdagodva a kereszténység világlelkében, nem halt meg akkor sem, amikor ez a lélek nemzetek szerint széthasadozni kezdett. Árama átüt nemzetről-nemzetre, hol itt, hol ott ragyog föl s lüktet tovább s maig sem vesztette el egészen erejét s egységes lendületét.”⁴² A „nagy egyéniségek” „abszolút” irodalomtörténete itt a hagyomány képződésének teljesség-elvű, integráló elvont időbeliségét, és – főként – az önmagát továbbnemző irodalmi hagyomány szubsztancializmusát teszi láthatóvá. A tradíció Babits értelmezésében jellegzetesen azt a fajta folytonosságot testesíti meg, amelyik – az idő „esetlegességével” szemben felértékelte – *lényegibb* történelemnek a formája. A tradíciónak ebben az „önmozgásában” lesz azután megalapozva az örökség olyan autoritása, amely voltaképpen nincs kiszolgáltatva az időnek. A mindig jelen levő kiemelkedő értékek állandó párbeszéde teszi viszonylagossá a hagyományképződés temporalitását. Babitsnál nem a hagyomány függ a történetiségtől, hanem a történetiség az időtlen klasszicitástól: „Homéros fölébreszti Vergiliust, Vergilius Dantét és a századok nem számítanak. Egymás nyelvén felelnek egymásnak: ez a világirodalmi tradíció. Egymás formáit, képeit, témáit veszik át. Nincs tökéletes eredetiség. A világirodalomnak közös nyelve van, fegyvertára és kincsesháza.”⁴³ Ezért is emlékeztet Babits klasszikus alkotókról vallott felfogása a zseni-gondolatnak arra a Kant előtti formájára, amely szerint a kiemelkedő személyiség lényegében az esetleges és „mulandó” időiség *ellenében* alkot szabályokat s teremt *transzdiszkurzív hagyományt*. Még akkor is, ha Babits „arisztokratikus” világirodalmában elvileg csak az individualitás értelmében vett legnagyobb egyéniségeknek jut hely. Mert e felfogás szerint végső soron az ő idő fölötti párbeszédükben ölt testet az egyetemes szellemi-kulturális értékek folytonossága.

Halász Gábor, aki a konstrukció személyessége miatt ugyan erősen bírálta *Az európai irodalom történetét*, mélységesen osztotta annak történetetlen lá-

tásmódját. Persze nem abban az alakban, ahogyan azt Babits irodalomtörténete érvényesíti. Az *Irodalomtörténet és kritika* okfejtéséből világosan kiderül, hogy az ő szemében – Szerb Antalhoz hasonlóan – a 19. század historizmusa gátolja a „műélvezés jelenítő sajátságának” produktív kibontakozását. Mert míg Babits úgy vélte, a (mindig jelen levő) nagy alkotások nem szorulnak rá a történeti alteritás leküzdésének műveleteire, Halász Gábor távolról sem tekinti magától értetődőnek az esztétikai tapasztalatban való közvetlen részesülést. Az alkotás nála úgy áll benne a történetiségben, hogy bár léte e tekintetben nem vonható kétségbe, mégis rá van utalva a megszólaltatásra: „a lezajlott események csak kommentárt, a meglevő műalkotás részvételt kíván.”⁴⁴ Ez a részesülés nála már elengedhetetlen feltétele az egyidejűvé tételnek, a művét megszólaltató „jelenítésnek”. Historizmusellenessége ezért onnan származik, hogy a 19. századi történetiség-elvben a művek korhoz kötésének olyan restitutív hermeneutikáját észleli, amelyik az alkotásnak csupán „történeti” megszólaltatására alkalmas. Innen magyarázható, miért ragaszkodik inkább „a XIX. század előtti természetes helyzethez”,⁴⁵ pontosabban a dolgok olyan visszatérésének eszményéhez, amely már nem a Babitsé. Nem, mert a nem-identikus visszahozhatóság tapasztalatából kiindulva ugyan, de ő is irodalomértést gátló tényezőt lát a történetiségben. Ezért adja föl az esztétikai megértés időbeliségének elvét, akár a múlt ahisztórikus aktualizációja árán is.

A megértés történetiségének ilyen megszakításos eredetű elutasítása következtében meglehetősen különös és furcsa képlet áll elő Halász Gábornál. Mert a szellemtörténeti befolyással magyarázható *részesülés* esztétikai tapasztalata úgy válik elsődlegessé az ő értelmezésében, hogy a múlt jelenbe integrálásának mozzanata végül teljességgel ahisztórikus módon következik be. Éspedig a Babitséval ellentétes póluson: mert míg az esztétikai jelentésképződésben Babits erősen korlátozza a receptív megértés aktív részesedését, addig Halász Gábor a hagyományozottnak az érvényesülését a tradíció hermeneutikai megszakításának teszi függvényévé. Nem meglepő tehát az sem, hogy Halász éppen az egyéniség-felfogás rokonsága jegyében kapcsolódik aztán a legszorosabban Babbitshoz. Mert lélektani esztétikum-felfogásuk ugyan különbözik egymástól (Halász a „lélek” fogalmán inkább egy Spranger előtti szellemtörténeti formulát ért, míg Babits kifejezetten a századvégi liberalizmus individuum-képzetéhez közelíti), ám abban teljes mértékben megegyezik, hogy mindkettőnek az esztétikai tapasztalat kitüntetetten produktív értelmezése szolgál alapul. A poiézisz-aspektus Babbitnál úgyszólván kizárólagos elsődlegességre tesz szert: világirodalmában rendre azokat az alkotókat értékeli magasra, akiknél a műalkotás mint a világot saját művé

változtató cselekvés jelenik meg. Dante műve azért bizonyul „a világ-irodalom legnagyobb költeményének”,⁴⁶ mert írója vele „visszaadott valamit a világnak”.⁴⁷ És évszázadok múlva Poe is azért bizonyul korszaknyitó szerzőnek, mert *A holló* zeneisége „maga látszik a lélek számára alkotni és jelenteni egy új túlvilágot, amelyben nemkevésbé szigorú rend és varázs uralkodik, mint emebben. Nem a »fantázia túlvilágát«. A fantázia minden túlvilága hitelét veszítette már.”⁴⁸ Halász Gábor ezzel szemben a befogadói részesedés irányában szélesíti az esztétikai hatásfunkciók hierarchikus, klaszszikus-modern elrendezését. Azzal a megszorítással kell azonban mindezt megállapítanunk, hogy a Halász-féle részesedés döntően még inkább a mű visszahozhatóságára, jelenvalóvá tételére korlátozódik, s kevésbé terjed ki az esztétikai hatásfunkciók teljességén át bekövetkező jelentésalkotás egyenrangú kölcsönösségére.

Kettejük e beállítódásának közösségével magyarázható végül, hogy mind Babits, mind pedig Halász Gábor ragaszkodik ahhoz a produkcióesztétikai alapelvhez, hogy szerző és műve a romantikus *egyéniségtipikai* előfeltevések szerint rendelhető egymáshoz. Az irodalomtörténet-írás műfaj eszményét náluk ezért alapvetően a *portré* jellegű ábrázolás módszertana alakítja. Babitsnál inkább a történeti folytonosság csomópontjait téve láthatóvá, Halásznál pedig a kritikai értelmezéshez odaértett megszakításos logikával. „A lélektani szempont – olvasható az *Irodalomtörténet és kritika* lapjain –, amely a koralakulás, ízlésváltozás és egyéni fejlődés áramában a helytállót keresi, a változások hordozóját, az akcideneciák szubsztanciáját. Egybeolvasztva vele a mű belsejébe hatoló kritikai műveletet, amely egy formának, szerkezetnek, nyelvnek, tartalomnak legkisebb útmutatását is felhasználja, hogy megragadhassa az alkotás értelmét. Mű és írója egymás *titkát* (kiem.: K. Sz. E.) vallják, technikai fogások és életkörülmények tanúskodó hadával. Az esz-
közöknek ezt a bonyolult keverését legjobban az irodalmi arckép bírja meg...”⁴⁹ Nem véletlen tehát, hogy – jól látható szubsztancializmusából következően – az irodalom-értelmezésnek ez a formája szolgáltatja ki magát a leginkább annak a poétikai dogmának, amelyik a magyar irodalomtudományban máig zavartalanul érvényesül: annak, amely szerint az írás bizonyosfajta (szemléleti, stilisztikai) egysége a szerző személyének azonoságában testesül meg.⁵⁰ Ez az értelmezés valójában az írói személyiség individualitásának, azaz: egyetlen valakinek tulajdonítja az irodalmi diszkurzus aktuális formáját. Amiből az irodalmi jelentésképződés történeti értelmezésére nézve az következik, hogy a szerző elvéből ilyenkor kirekesztődnek a hagyomány továbbította minták és a mindenkori jelen interakciójának személyiségen túli összetevői. Az így értett konfigurációkban a szerző

(irodalomtörténeti) helye ugyanis nem az interakciók individuális és személyen túli impulzusainak összegződési pontjaként rajzolódik elénk, hanem olyan pozícióként, amelynek minden strukturális eredetisége a szerző *egyéni* kompetenciáiból származik. Különösen Babits szemléletét jellemzi e felfogásnak az a változata, ahol a szerzői világkép átgondolt teljessége, az értelemadás bölceleti dimenzionáltsága és a közlés mód összetettsége válik a poézisz-jellegű világalkotás legfontosabb feltételévé. „Dante – idéztük fentebb Babitsot – *visszaadott* valamit a világnak” (kiem.: K. Sz. E.). Látható tehát: leginkább abban emlékeztet ez a klasszikus-modern esztétikai világkép a schilleri antinómiákra, hogy az új világok alkotása révén valami elveszítettnek a teljességét kísérli meg helyreállítani. Éppenséggel azért, mert az életvilágban töredékessé, viszonylagossá lett világtapasztalatot Babits is csak az esztétikai teljesség, a maradéktalan tökéletesség teremtő potenciáljával véli újraalkothatónak.

A gyönyörködés és megismerés, az élvezet és kognitív értelemadás ellentéte azonban nem a század első harmadában éleződik ki igazán a modern magyar irodalomértés történetében. Jól szemlélteti ennek az együttállásnak az igényét még – minden konfliktusosság ellenére is – fenntartó Horváth János magányos vállalkozása. Azzal, hogy Horváth János a művésziesség elvét a magyar irodalom önelvűként felfogott történetisége alapján határozta meg és így el is választotta az esztétikai tapasztalat egyetemes történeti horizontváltásainak kérdésétől, lényegében olyan termékeny kompromisszumot kötött, amely ugyanakkor lehetővé tette számára az irodalmi alapviszony tisztán szellemi viszonyként való értelmezését. Köztudott, hogy Horváth János szintézise az irodalom-értelmezés önelvű tisztaságának megőrzése érdekében nemcsak a művészetelméleti vonatkozásokat igyekezett kizárni az irodalmi alapviszony kérdésköréből, de – mint Droysen a historikáéból⁵¹ – a bölceletieket is: „Nem szabad kölcsönkérnünk mástól semmiféle sablont, sőt még csak általános filozófiai rendszert sem a magunk szintéziséhez.”⁵²

Az irodalmi alapviszony körültekintő sokoldalúsággal kidolgozott koncepciója ennek ellenére legalább három tekintetben bizonyult újszerűnek a tudományos magyar irodalom-értelmezés történetében. Az irodalom időbeli létmódjának feltárása itt ugyanis elsősorban annak a mintaszerű hermeneutikai műveletnek köszönhető, hogy Horváth János nemcsak az irodalmi tudat történetiségét feltételezi, hanem abból indul ki, hogy magát az irodalmi történetiség megértését is történetiség előzi meg. Éspedig az irodalomértés történő hagyománya. Ezért lehetünk éppen nála tanúi annak a ritka pillanatnak, amikor elődei örökségétől – az újszerűség valamely kritikai kinyil-

vánításával – nem egyszerűen elhatárolja magát, hanem kiváló történeti-hermeneutikai érzékkel *valóban* meg is haladja azt. Ez a példaszerű eljárás ott válik a leghatékonyabbá, ahol a Toldy–Beöthy-féle paradigma szubsztancializmusát megvilágítva éppen e hagyomány örököséként teszi láthatóvá tárgy és értelmezés egymásrautaltságát. Hiszen a Toldy–Beöthy-féle szubsztancializmus viszonylagosságát bizonyítva olyan új meghatározását adja az irodalmi alapviszonynak, amely – állandó és változó komponenseket magában foglalva – ezúttal kifejezetten a hagyománytörténés folyamatában való értelmezői benneállás horizontjából nyeri el a maga indokoltságát. Nem metafizikai tehát, hanem mélyen történeti-időbeli feltételezettségű: „S hogy a nemzeti eszme gyűjtőszempontja nem is alkalmas a teljes történeti anyag rendszerezésére, az már csak az ily szempontú rendszerezéseknek azon belső ellentmondásaiból is kiderül, hogy valamennyien ismernek egy »nemzetietlen« kort is, sőt – sajnos – legújabbban már kettőt. Ami egy fejlődő lényegben egyszer megvan, másszor nincs meg, az nem saját és kizárólagos elve e fejlődő lényeknek, csak legfeljebb egyik, bár nagy horderejű mozzatja.”⁵³ Ennek a szempontnak az indokolt feladása azonban nem sérti az igazság történést, legalábbis, ha azt nem valamely időn kívüli és a hagyománytörténés „fölött” elhelyezkedő instanciaként gondoljuk el. Hiszen: „ha nem tettük is meg eleve vezérelvül a nemzetit: nemcsak tudományos igazságban, de magyar eredetiségben s nemzeti értékben sem fogunk elmaradni nagyérdemű elődeink mögött.”⁵⁴

Az irodalomnak ez az önelvű értelmezése annyiban ugyan kétségkívül a romantikus hagyományból táplálkozik, amennyiben az egyes nemzeti irodalmak individualitását „történelmi határozományaik” különbözőségére vezeti vissza. Másik kiemelkedő érdeme azonban éppen abban van, hogy – még ha ilyen történeti szempontot érvényesítve is, de – beláthatóvá tudta tenni a mindenkori hagyomány változékonyságát. Mert ha elfogadjuk, hogy az irodalmi alapviszony alakulásának nemcsak nyelvi (formai), de történeti előfeltételei is vannak, akkor ebből az következik, hogy „amit valamely kor irodalmi élete az összes készletből magára nézve aktuálisnak tud, s az eleven irodalmi viszonyba bevon: az jelenti e kor szempontjából az *irodalmi hagyományt*. Ekként minden korszak állást foglal vagy foglalhat a múltbeli készlettel szemben: változó tehát az irodalmi hagyomány mozzanata is.”⁵⁵

A harmadik – és legfontosabb – mozzanat azonban mégiscsak az, hogy Horváth Jánost végül e két előző szempont segíthette hozzá az irodalmi alapviszony *kommunikatív* összefüggésként való meghatározásához: „Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével.”⁵⁶ Ez a minden valószínűség szerint Wilhelm Scherertől átvett gondolat persze már nem a maga

pozitivisták alakjában éled újjá Horváth Jánosnál. Be kell azonban látnunk, hogy Horváth – a recepciót saját jogaiba még Mukařovský előtt visszaállító – értelmezése azért maradt mégis foglya az utóromantikus hagyománynak, mert végül mégsem aknáztta ki a maga hermeneutikai lehetőségeit. Megfigyelhető ugyanis, hogy a hagyomány változékonysága és a művek jelentésképző lehetőségei között Horváth János nem tételez fel kölcsönösséget. A hagyomány változhat ugyan, de ő maga nem aktív részese e változásoknak (kieshet vagy bevonható a „közlemélkezésbe”): az aktualizált múlt nem alakíthatja a recepciót, amikor abban „újraéled”. A művek jelentésalkotása viszont ellenkező hatásirányban működik: az időben változatlan szövegek az összegződő recepció jegyében sokasítják olvasóikat, közönségből végül közösséget formálva: „a mű változatlan marad, s a maga évszázadokon át szaporodó sokfejű közönségét egyaránt a maga képére teremtheti át, közösséget teremtő szilárd tényezőként maradhat fenn.”⁵⁷

Ezen a ponton mutatkozik talán meg leginkább annak az eljárásnak a kiteljesítetlensége, amely oly sikeresnek bizonyult a 19. századi szubsztancializmus felszámolásában. Mert Horváth itt azzal teremt új, jelentéstani szubsztancializmust, hogy kommunikációs modelljének kölcsönösségét nem terjeszti ki az irodalmi jelentésalkotásnak sem a történeti, sem pedig interpretációs dialogicitására. Nem utólag kialakult irodalomhermeneutikai elveket kérünk tehát számon Horváth János korszakos jelentőségű irodalomtörténeti szintézisének, amikor jelezzük: végső soron az ő kommunikatív irodalom-meghatározása is visszahátrált a produktív esztétikai szempontot kitüntető pozíciókhoz. Mert formálisan hiába értette kölcsönösségként ezt a kapcsolatot. Akkor, amikor egyenjogúsította, de csupán passzív funkcióira korlátozta a befogadást, a változó tartalmú irodalmi alapviszony állandóságát automatikusan mégiscsak a jelentésalkotás változatlanságában alapozta meg. Azt lehet mondanunk, az irodalom-értelmezés önelvűségének szándékolt bölcséleti reflektátlansága visszaható érvénnyel érezteti itt a maga következményeit. Mert Horváth János az önelvűséggel még egyensúlyban képes tartani a schilleri dichotómiákat: a nemzeti elv és az irodalmiság elve az irodalmi tudat történeti értelmezésével elkerüli a transzcendáló szembeállítás kizárásosságát.

Nem kerüli el viszont a 18. század végének másik csapdáját, az esztétikai határfunkciók kölcsönösségének megbomlását. Az irodalmiság lényegének korszerű, kommunikatív meghatározása olyan hegeli konstrukciót termel újra, ahol a történeti szempont sem képes felszámolni a mind magasabb szintű kifejlésben konstituálódó szellemi önmegértés *produktív* jelentésánát. A szellemi alkotások értéktermelésének egyirányúsága az irodalmi hagyom-

mány allegorézis-elvű értelmezését rejti magában: nem a szövegekkel folytatott recepció párbeszéd időbeliségéből s e folyamat nyitott történeti alakulásából indul ki, hanem annak céljellegűségéből. A cél megvalósultának pillanatai képezik azokat a kitüntetett értelmezési helyeket („nyugvópontokat”), ahol az irodalmi értéktermelés átfogó „jelentései” végül azonosíthatóvá, megfejthetővé válnak. Az önmagát önmagában szemlélő irodalmi tudat Horváthnál döntően tehát olyan *szellemi* tényező, amelyben egy nyelvi és kulturális közösség irodalmi-esztétikai jelentésalkotása összegződik, irányt és értelmet nyer: „...minden megelőzőt felfogónak, magában foglalónak az *irodalmi tudat* mozzanatát találtuk. Ez a fejlődés végső eredője, belőle tehát visszakövetkeztethetni a fejlődés minden előzményére, s hozzá mint nyugvópontozhoz odavezethetni egy korszak irodalmiságának minden erejét, ágát.”⁵⁸ Egy-egy korszak irodalmi tudatának e koncepciójából a világertelmezésnek az az antropológiai dimenziója hiányzik, amely végül az általánosabb diszkurzív világtapasztalat felől tehetné beláthatóvá az irodalmi tudat változásainak alapjait. S éppen az ilyen típusú reflektáltság hiányzik Horváth János irodalom-értelmező rendszeréből is. Az, amely hermeneutikai úton a történeti megelőzöttség ama tapasztalatához vezet el, ahol a múlt jelen felőli, következmény-jellegű megértése már nem kerülhet szembe a „genetikus” történetiség objektivistá megértéseszményével. Ezek viszont – miként interpretáció és allegorézis – Horváth Jánosnál is csaknem mindig szembenállnak egymással.

Szerb Antal irodalomtörténeti munkái viszont azt mutatják, hogy a magyar szellemtörténet lényegében nem sokat tudott kezdeni a Horváth János által új formában visszanyert történetiséggel. A szellemtörténészek ugyanis szembehelyezkedtek az irodalom esztétikai autonómiájának gondolatával s az irodalom lényegét a (kor)szellem filozófiai vagy lélektani önkifejezésével hozták összefüggésbe. Idegenkedtek ugyan az irodalomalkotó szellem bármely transzcendáló meghatározásától, de annyiban ők is szubsztancializálták az irodalmi jelenséget, amennyiben a kultúra *emberi* produktumokban tárgyasuló „beszédéként” értették a jelentésképződést. Ennek a „beszédén” át megnyilatkozó *egyéniségnek* azonban döntően nem poetológiai horizontban keresték az ismérveit. Nagyon is jellemző Szerb Antalra, hogy az egyéni karaktert sohasem a szöveg poétikai megalkotottságából próbálta meg származtatni, hanem a pszichológiai irányultságú szellemtörténet – gyakran fogalmivá egyszerűsített – típus- és alkattani alakzataiból. „A diadalmas új életérzés – írja a preromantikus érzékenységről – egyik legközpontibb vonása a szentimentalizmus. Az emberek közelebb akarnak jutni önmagukhoz, és érzelmi önmagukat fedezik fel. Az emberek érezni akarnak az érzés ked-

véért. »Libido sentiend« mondotta Szent Ágoston.”⁵⁹ Ebben az értelmezésben Berzsenyi lírájának éppúgy valamely történeti-egyéniségtani alapkarakter képezi az alapjait („gyógyíthatatlan, emésztő melankólia”⁶⁰), mint Jókai regényírásának: „A gyermekiesség Jókai lényének alapvető vonása és műveinek legfőbb varázsa.”⁶¹ Azaz, az egyénítő művészi komponensek felkutatásának szándéka nem a műközpontúság vagy a szövegiség irányában bontakozik ki, hanem a műbeli közlés egyéni karakterének olyan feltárására törekszik, amely az alkotói teljesítményt egy-egy nagy irodalmi korszak jellegzetes szerepkészletének, megnyilatkozásmódjának vagy „életérzésének” konkretizációjaként határozza meg. Az értékelés gyakorlatában ez a szempont aztán szükségszerűen tér majd vissza a „valóságos” és a „látszatbeli”, illetve az „igazi” és a pusztán „divatos” alkotta dichotómiákhoz: „A lélek reszkető érzékenysége – írja például Kölcseyről –, amely kortársainál mint a szentimentális divat affektációja jelentkezett, benne emésztő valóság volt.”⁶² Mindez nagy valószínűséggel azért következik be újra meg újra hasonlóképpen, mert Szerb Antal sem a – művek és formák, nyelvek és stílusok interakciójából keletkező – *poétikai* műalkotást, hanem igazából mindig az *alkotót* tekinti az irodalomtörténeti időbeliség egyedi „konstrukciójának”: „...minthogy Goethe Goethe – olvasható explicit hatásossággal *A világirodalom történetében* –, személyes élménnyé és az élményen át alkotássá (kell) tenni e törvényeket.”⁶³ Manifeszt egyértelműséggel pedig a *Száz vers* utószavához illesztett életrajzi jegyzet tanúsítja ugyanezt: „Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832). Ő volt Goethe.”⁶⁴

Életfilozófiai, kultúrmorfológiai, illetve tipológiai indíttatásuknak köszönhetően a szellemtörténészek két fontos szemponttal mégis gazdagították az irodalom-értelmezés modern hagyományát. Mivel a pozitívizmus előreható, additív hatástörténete helyett „élő összefüggésnek”⁶⁵ tekintették az irodalom történetiségét, a művek *jelenlétének* módozataira fordították a figyelmüket. Így – ha letértek is a Horváth János nyitotta útról – olyan irányban sikerült szélesíteniük az irodalom-értelmezés mezőnyét, amely a műközpontúság akkor még kifejezetten újnak mondható hagyományát teremthette volna meg. Az iskola azonban képtelen volt beváltani a benne módszertanilag körvonalazódó lehetőségeket. Elsősorban azért, mert legfölkészültebb alakjai – Thienemann például – nem írtak irodalomtörténetet. Annak a Szerb Antalnak viszont, aki írt, sem a gondolkodástörténeti, de különösen a poetológiai felkészültsége nem volt olyan elmélyült, hogy nála alakulhattak volna ki egy új, műközpontú irodalomtörténet-írás mintái. Ehhez ugyanis a szellemtörténeti módszernek több érzékenységet kellett volna tanúsítania a feno-

menológiai alapozású close reading, az explication de texte vagy a Kunst der Interpretation szövegközelség-igénye iránt.

A magyar irodalmi szellemtörténet azonban túlnyomórészt lélektani orientáltságú maradt. Amikor annak tipológiai módszerét meg tudta haladni és irodalmi érdekűvé tette, akkor távolodott legmesszebb a filologizmus hagyományától. A szerző-funkciót Szerb Antalnak részben még a „kifejező-dés gyűjtőpontjaként”⁶⁶ értett biografista elvtől is sikerült elhatárolnia. Az irodalmi tárgy-történet és a hatástörténeti összehasonlítás hívei – írja *Magyar irodalomtörténetében* – „még nem vették észre, hogy az irodalmi jelenségek egy egész részei, és nem megyünk sokra, ha elszigetelten vizsgáljuk őket”.⁶⁷ Nagyon jellemző, hogy a szellemtörténetnek ez az esszéista ága akkor kanyarodik el igazán Horváth Jánostól, amikor a tudományos visszatér hozzá. Mert az a meghatározás, amelyet Thienemann ad az irodalom történetiségéről, szinte maradéktalanul megfelel Horváth János felfogásának.⁶⁸ Amiben viszont túllép rajta, azzal a Maturana–Luhmann-féle önszervező rendszerek irányába mutat. Mert Thienemann sem ismeri el ugyan produkció és recepció kölcsönösségét, de Gundolf példájában már egy receptív „visszahatásokban” kibontakozó („organikus”) irodalomtörténet lehetőségét észleli. A magyar irodalomtörténet-írás modern hagyománya azonban – miként a szellemtörténet tudományos vonulatát – évtizedekig nem méltányolta Thienemann-nak még azt a messze előre mutató megfigyelését sem, mely szerint az irodalmi hatás-tevékenységet „nem az átadó, hanem a befogadó fejt ki”. Legalábbis abban az értelemben, hogy „az aktivitás nem a múlt emlékeiből, [...] hanem a receptív jelenből indul ki”.⁶⁹

Azzal, hogy az esztétikai tapasztalat kommunikatív szempontját a műközpontúság igényéhez közelítette, a szellemtörténeti iskolának számottevő érdemei vannak modern irodalomértésünk történetében. De mert ezt a kommunikatív mozzanatot a mű, a stílus, a korszak individualitásában hangsúlyozta, attól az időbeli létmódtól szakította el, amelynek változó komponenseit oly aggályos pontossággal dolgozta ki Horváth János. Éspedig a tetszés és a gyönyörködés formáinak történeti megalapozására alkalmas alakban. Ennek hiánya – különösen a szellemtörténet esszéista változatában – a katharszisz-funkció olyan időtlenítéséhez vezetett, amelynek a belső ellentmondásai nem bizonyultak áthidalhatónak az „élő irodalomtörténet” fogalmában. Aligha véletlen tehát, hogy az esztétikum történeti horizontváltásokhoz kapcsolódó formáit oly értetlenül szemlélte Szerb Antal. Míg az „előző korszak” beteljesítőjeként értelmezett Proustot az „áttudatosítás” emlékezetének teljes megértés-igénye miatt becsüli nagyra, addig a nyelv Joyce-nál felszabaduló kreatív teljesítményében a megértés parcialitását kárhoztatja. Amiből

világosan látható az is, miért nem tudta a szellemtörténet sem helyreállítani aiszthésizisz, poiésizisz és katharszisz funkcionális egységét. Az élvező esztétikai tapasztalatból – a kontemplatív befogadás jegyében – Szerb Antal is kizárta a recepció jelentésteremtő teljesítményét: „A szavak – írja az *Ulysses*ről – önmagukért beszélnek, sokszor nem is fogalmi tartalmuk, hanem csak hangalakjuk a fontos, azok az eszmetársítások, amelyeket a szó hangzása kivált [...] halottakról vagy jót, vagy semmit. Most már talán sohasem szabad bevallani, hogy blöff volt az egész.”⁷⁰ A befogadó poiészisz-jellegű tevékenységének itt ugyanúgy zártak a távlatai, mint Babitsnál vagy Horváth Jánosnál.

Elmondható tehát, hogy modern irodalomértésünk uralkodó paradigmáját a harmincas évek közepéig az esztétikai hatásfunkciók olyan látens megosztottsága jellemzi, amelyben mindenekelőtt az esztétikai tapasztalat megismerési teljesítményének kognitív formája áll szemben annak gyönyörködtető változatával. Talán az egy Horváth Jánost leszámítva általánossá válik ennek a szembenállásnak az az értelmezése, mely szerint a kognitív megismerés a tudomány racionális világába tartozik, s a művészettel – ha van, aki hangsúlyozza egyáltalán eme vitatott funkcióját – csak az intuitív megértés esetei egyeztethetők össze. Az intuitívnek, „átélőnek”, „beleérzőnek” tekintett megértés itt azért válik a gyönyörködtetés művészetéhez méltó formájává, mert a művészetet a klasszikus modernség – nálunk elsősorban Babits hatására – a világtértelemezés olyan változatának tekinti, amely egyedül részesíthet a lét nem-racionalizálható tartalmait is átfogó teljesség megtapasztalásában. A szubjektivitás e formális struktúrájára épülő világmegértés antropológiai előfeltevései ugyanis mélyen ott gyökereztek még Babits világmegértésében is. Esztétikai konzervativizmusának igen nagy szerepe lehetett abban, hogy a Nyugat – a fogalmi az intuitívval szemben kijátszó – esztétikai hermeneutikája oly elszántan utasította el a poiészisz elvének interszubjektív kiterjesztését. A kontemplatív esztétikai tapasztalat egyeduralmának nincs is szemléletesebb bizonyítéka a modern magyar irodalom történetében, mint az avantgarde irányzatok késleltetett és máig részleges recepciója.

A fordulatot az esztétikai tapasztalat kognitív és intuitív szempontjának szembenállásában sajátos módon mégis maga Babits kezdeményezi. A *Szellem-történet*ről írott 1931-es esszéjét ugyanis már az a kétarcúság jellemzi, amely bizonyosfajta esztétikai racionalizmussal próbálja ellensúlyozni az új hermeneutika háttérében „intuitívnek” gyanított megértés formáit. Nemcsak az a szembeötlő, ahogyan – mint korábban Horváth János is – történetietlenséggel, viszonylagossággal és szubjektivizmussal vádolja az élet-

összefüggést a megértés előfeltételéül elismerő gondolkodást. Sokkal inkább az, hogy Babits itt ismét az esztétikai érték időtlenségének dogmájához lép vissza, s a klasszicitás individuális értékrendjét szögezi szembe az időbeliség esetlegességével. Mégis tudatában van annak, hogy ezúttal a klasszikus modernség esztétikai elveinek a-rationális összetevőit kellett az irodalomból eladdig kitagadott megértésformákhoz közelítenie: „Szubjektív és egyéni nagyon közel vannak az önkényeshez; s a tudomány csak mégsem lehet bevallottan önkényes? [...] Nem mintha kételkednénk benne, hogy a szellemiséget valóban csak intuícióval lehet »megfogni«. Mégsem hisszük, hogy ennek az intuíciónak okvetlenül egyéninek és szubjektívnek kellene vagy szabadna lennie.”⁷¹

A fordulat valóban a harmincas évek irodalomszemléletében indul meg, de nem abban az összebékíthetetlen formában bontakozik ki, amelyben Babits kettős értékrendű esszéje reménykedett. A népiek aufklérizmusa és a baloldali messianizmus kétfelől is mélyítették a szakadékot a művészet megismerő, illetve gyönyörködtető funkciója között. A kibontakozó kollektivistá ideológiák a maguk módján értelemszerűen mindkét oldalról esztétikai utópiákban oldották föl a kettő közötti feszültséget. Németh László a múltba, Lukács György pedig a jövőbe helyezte az esztétikai tapasztalatnak azt az ideálját, amelyben az (*még*, illetve *majd*) nem áll ellentétben a cselekvéssel és a megismeréssel. Németh egy elveszített nemzeti lényeg helyreállításának eszközét, Lukács viszont egy üdvtörténeti igazság létresegítőjét látta az irodalomban. Nem véletlen tehát, hogy a negyvenes évekre mindkét elképzelés az irodalomtörténet átfogó rekanonizációjába torkollott. Az irodalom „lényegének” meghatározásából időlegesen mindketten kizárták az esztétikai funkciók kölcsönösségét, hiszen az irodalmi jelenséget épp azon az áron tudták transzcendálni, hogy tagadták annak esztétikai önelvűségét. Az utópisztikus koncepciók ezt az időlegességet mégis kénytelenek voltak folytonossá tenni, mert megszüntethetőségüknek Némethnél éppen az volt a feltétele, hogy az irodalom visszataláljon sajátosan magyar jellegéhez, Lukácsnál pedig, hogy elérje a maga teleologikus végpontját. A gyönyörködtetés elvét addig a kritikai kogníciónak, a helyes visszatükrözésnek (Lukács), illetve az elveszített lényeg emlékezetének (Németh) kell helyettesítenie.

„A magyar író – olvasható a *Kisebbségben* lapjain – legyen a mélymagyar-ság szava. Ha irodalmunk hibás fejlődésű, nem ijedjünk meg a tabula rasától. A sok szociális és kultúrfortyogásban elakadtak az alapproblémák, melyeket Ady és Móricz fölvetett, s az utódirodalom félrehengerített. Aki mindent előlről kezd, nem veszít időt, és nem dob el értéket, mert ami igazán érték,

úgyis beiktatódik, s amit a bátor meggondolásban elveszítünk, a megindult fejlődés rohama megtéríti. Ott van a magyar líra: amíg a magyar verset a magyar nyelv vershajlamával Csokonain, Berzsenyin, Adyn okulva össze nem egyeztetik: addig a felületes, hamis forma mindig rétorokat fog nevelni azokból, akik a lírához elszegődtek.”⁷² A Lukács-féle rekanonizálás is a hagyomány „igazabb” emlékezetére hivatkozik, de az csupán indoka a hagyomány újraértelmezésében bekövetkező elvi megszakításnak: „a legjobb és legnagyobb magyar irodalom *mindig* politikai irodalom volt. Elég, ha Petőfire és Aranyra, Adyra és Móricz Zsigmondra, József Attilára gondolunk. Ezt a hagyományt az ellenforradalmi korszak nemcsak »tudományos« eszközökkel hamisította meg, hanem nagy költőink eltorzított kiadásaival is. Az irodalomtörténet revíziójának tehát első feladata lesz ezeket az eltorzításokat helyreigazítani, eltüntetni. [...] a múlt nem valami statikus, lezárt, mozdulatlan dolog, hanem objektív folyamat, mely a jelenbe és azon keresztül a jövőbe vezet.”⁷³ A két érvelésmód közös direktív modalitásában is jól látható tehát, hogy a harmincas évek legvégére, illetve a negyvenes évekre már az igénye is eltűnik kogníció és gyönyörködtetés egyensúlyának. Az irodalomnak csak azok a funkciói állnak előtérben a korszak két meghatározó ideológusánál, amelyek a leghatározottabban irányulnak a kommunikatív esztétikai tapasztalat felszámolására: az igazi (valódi) és hamis értékek oppozíciója, a valódi hagyomány szelektív kisajátítása, s az idődimenziók közötti viszonyok célképzetes elrendezése.

Beható vizsgálatra volnának érdemesek itt azok a beszédhasználati és „forgalmazási” sajátosságok, amelyeken keresztül a diszkurzus-leírás feltárhatná az érvelés szabályrendszerének kettőségeit. Egyrészt azokat, amelyek a manifeszt érvelésben egy másik, „elhallgatott” diszkurzusnak a jelzései, másrészt azokat, amelyek megvilágíthatják, hogy miben áll az érvelő kijelentések diszkurzív esemény-jellege. Azt tehát, hogy az adott körülmények között – és egy bizonyos cél érdekében – miért nem következhetett be a kijelentés másként, mint ahogyan elhangzott. Mert nagyon is elképzelhető, hogy a beszéd – érvelés stb. – gyakorlatát ilyenkor olyan diszkurzív *fogások* működtetéseként kell felfognunk, amelyek elsősorban nem „igazodnak” tárgyukhoz, hanem inkább szisztematikusan létrehozzák azt.⁷⁴ Azokban a beszédműveletekben, amelyek egyidejűleg a közös és a saját szabályok (tudatosan befolyásolt) összjátékával igyekeznek elfogadtatni a tárgyat, annak következményei figyelhetők meg, miként módosul az „intuíció” jelentésének *helyzete* – például Babits hatalmi (hatalomőrző) diszkurzusának horizontjában. De hasonlóképpen tanulságos az is, mennyire más – különösen a két szerző korábbi irodalomtörténet-felfogásához képest!⁷⁵ – az irodalomról

alkotható kijelentések „igaz területe” (diszkurzív értelemben tehát: *státusza*) annál a Némethnél és Lukácsnál, akik ekkortájt köztudottan a hatalmi aspiráció diszkurzus-szabályait alkalmazzák.

A kortárs horizont kérdései

Anélkül, hogy egészen a jelenig követnénk az esztétikai tapasztalat értelmezésében bekövetkező hagyományképződés főbb 20. századi vonalait, láthatóvá válik, mely örökség helyezi történeti horizontba mai irodalomértésünk kérdéseit. Lényegében ugyanis mind az esztéta, mind a szellemtörténeti, mind pedig a kollektivistá tradíció osztozott az esztétikai tapasztalat alapformáinak szétagolásában. Többé vagy kevésbé, de valamennyi az életvilággal szemben megfogalmazódó beszéd üzeneteként értette az irodalmi jelentésalkotás formáit. Éspedig olyan üzenet gyanánt, amelynek küldője – a maga identitását a tudattartalmak összehangolt egységeként elgondoló szubjektum – nem kételkedik abban, hogy szuverén értelmezője lehet saját világgal *szembeni* helyzetének. Ennek a – történeti benne-levésként, s kivált nyelvi ottlétként – ritkán reflektált viszonynak a hermeneutikai beszédhelyzete erősen korlátoz mindenfajta interszjektív vonatkozathatóságot. Nem véletlen, hogy az e tekintetben teljességgel új horizontot létesítő Kosztolányi jelentőségét a korszak egyetlen számottevő irodalomtörténésze sem volt képes felismerni. Mert a magyar modernség uralkodó esztétikai világképei abban kivétel nélkül rokonnak mondhatók, hogy esztétikai „teljesség” általában az empiria fogatkozásainak helyreállítását, egy rendelkezésre már nem álló vagy megtapasztalhatatlan totalitás újraalkotását, következésképp: a művészi cselekvés sikerén e művelet igaz hitelességét értették. Igaz hitelességet, hiszen a teljesség-elv a lébéli szituáltságra való *reprezentációs* ráismerés elvét is magában foglalta. Ez indokolja az „egységes” és „maradék-talan teljességű” világteremtés nagyrabecsülését, illetve a kreatív eredetiség felértékelését. Az értékelésnek ezért szolgálhatott alapjául az a láncolat – diszkurzuselméleti nézetből teljességgel tarthatatlan – logika, mely szerint a világot a mű, a művet a szerző, a szerzőt pedig kreatív művészi képességének értéke helyezi el – mert „reprezentálja” – az irodalomtörténeti arcképcsarnokban. Aiszthészisz, poiészisz és katharszisz együttesének megbomlása ezért nemcsak a művészet kommunikatív tapasztalatát szorította vissza a produktív „ábrázolási”, „megjelenítési” funkció javára, hanem az interszjektív poiészisz-aspektus befogadói tapasztalatát is. Mert az „igazi” műalkotás e felfogásban csak olyan átsajátító megértés számára bizonyult hozzáférhetőnek, amely az esztétikai alapviszonyban való részesedésnek

csupán kontemplatív formáit ismeri. A mű iránti „alázatot”, a mű felől „érkező” jelek autarkiaját és az egyirányú beszéd – pusztán tudomásul veendő – monológiát. A megértés maradéktalan teljessége, optimális esztétikai „hiánytalansága” azt jelentette, hogy nem a közbe-jövő interpretáció aktív poiesiszének kellett működésbe jönnie, hanem a „megfejtésre” törekvő, a dolgot hiánytalanul a „magáévá” – tehát személyessé – értelmező *allegorézis*nek.

Nem igazán érthetetlen tehát, hogy az irodalomértésnek gyakran még azok a kortárs változatai is hasonló tüneteket termelnek újra, amelyek pedig kifejezetten rokonnak hirdetik magukat vezető nemzetközi irányzatokkal. Egy-egy hazai dekonstruktív művelet úgy jut el saját pozíciója „túldefiniálásáig”, hogy a legmasszívabb jelentéstani identifikációt hajtja végre. Mindez azért különösen tanulságos, mert ez a felfogás távolról sem utasítja el a gyönyörködtetés esztétikai paradigmáját. Mivel azonban azt a történetiségről leválasztva képes csak kiterjeszteni, annak a Barthes-nak az örökségét viszi tovább, aki egy olyan esztétikára tett javaslatot, amely „maradéktalanul (teljesen, radikálisan, minden tekintetben) a fogyasztó gyönyörén alapul, bárki legyen is ő, tartozzék bármely osztályhoz, bármely csoporthoz, mentesen a kultúrák vagy nyelvek tekintélyétől.”⁷⁶ A dekonstrukciónak ez a (neo)strukturalista horizontja nemcsak abban érvényesül, ahogyan Barthes – itt legalábbis – a szövegeket fosztja meg a maguk időbeliségétől, hanem abban is, hogy a tetszőlegesség permanenciájában oldja fel a befogadói válaszok egyéni és történeti komponenseit. A dekonstrukció magyar recepciója is úgy véli, az ő válaszainak nincsenek történeti alkotóelemei. A múlt ilyen jelenléte megintcsak féloldalas tájékozódáshoz vezet, mert ezúttal meg a kontextualizmus egyik alapvető premisszája bomlik meg akkor, amikor az új hazai irodalomértést szinte kizárólag az az Iser-féle *implicit olvasó* foglalkoztatja, aki – az eredeti koncepció szerint – el sem gondolható a Jauß-féle *történeti olvasó* odaértése nélkül.

De talán éppen ezen a ponton kell szóba hoznunk ennek az örökségnek egy kevésbé szembeötlő, ám annál jellemzőbb nemzetközi sajátosságát is. Mert bizony messzemenően téved, aki azt hiszi, csak a modernség tapasztalatának Lukács György-féle változata kötődne a valami távollévőnek a helyreállításában érdekelt (kritikai) látásmóddhoz. Derrida modernség-kritikája alakilag például ugyanúgy a hiány meglétének bizonyosságából indul ki, mint Schiller érvelése. „A bizonyosság elvesztése, az isteni írásnak, vagyis előbb annak a zsidó istennek a távolléte, aki alkalmanként maga is írt, homályos módon nemcsak olyasvalamit definiál, mint a »modernitás«. Mint távollét és mint az isteni jel általi megpróbáltatás meghatározza a teljes

esztétikát és modern kritikát is.”⁷⁷ Ugyanakkor – amint arra Habermas felhívja a figyelmet – gyakorlatilag Derrida maga is annak az eljárásnak marad a foglya, amelyet oly elszántan kárhoztat a modernségben. Hiszen a logoszszal szembeállított írás abszolutizálásának szintén nem egyéb a tétje, mint az elveszett eredetin túl tételezett Isten képze, helyesebben a vele való újfajta kapcsolat létesíthetősége. Az elveszett eredetinek az – immár nem-onto-teológiai – „emlékezete” Derridánál tehát nem az Istennel való találkozásban, hanem a tőle ugyan elválasztott, de rá utaló, tőle származó *szöveg* autarkijában, a megingathatatlan státuszú *írás* elsődlegességében jelenik meg. „Ha nem egészen hamis ez a vélekedés – olvasható Habermasnál –, akkor Derrida persze arra a történeti helyre tér vissza, ahol egykor a misztika felvilágosodásba csapott át. Scholem egész életében ez után a 18. században végbement fordulat után nyomozott. A 20. század feltételei között – mint Adorno megjegyzi – misztika és felvilágosodás utoljára Benjaminsnál talált egymásra, éspedig a történelmi materializmus fogalmi eszközei révén. Az, hogy a gondolkodásnak ez a maga nemében páratlan mozgása megismételhető-e egy negatív *fundamentalizmus* (kiem. K. Sz. E.) eszközeivel, számomra kétségesnek tűnik; mindenesetre bizonyosan még csak mélyebben vezetne bennünket bele abba a modernségbe, amelyet Nietzsche és követői viszont le akartak győzni.”⁷⁸

Amikor tehát a dekonstrukció metafizikáját nem észlelő hazai értelmezők azzal akarják elejét venni a jelentés konkretizálódásának, hogy – a tárgyról való beszéd helyett – végül saját értelmezői pozíciójuk elvi „értelmezhetlenségéről” és „megszilárdíthatatlanságáról” értekeznek, akkor voltaképpen nem tesznek mást, mint „jelölőként” jelenítenek meg egy szubjektum-képzetet és magát e fixálhatatlan jelviszonyt teszik a – ki tudja hol és miért – „lebegő” jelek játékának tárgyává. A „jelölő” itt azután azért lesz a szemantikai konkretizáció metafizikai végpontja, mert végül az így szerzett tudás helyét („szubjektum”) jelöli meg az értelmezés egyedül érvényes instanciájaként. Az instancia ekként most már önmaga tárgyává is válván az allegorézisnek azt a formáját teljesíti be, ahol ez a szituáltság már nem értelmezhető tovább. Mert úgy szilárdult meg a reflexió meta-szintjén, mint valami, ami csak önmagával lehet azonos. Annak kérdéses lehetőségét jelezve, hogy a „szerző” elvének (Foucault) anomáliáját most az értelmező elvének abszolutizálása váltja majd fel. Bizonyos értelemben hatalmas és fáradságos kerülőúton jutva vissza ahhoz a tízes években kibontakozott tradícióhoz, amelyet az orosz formalistáktól Leo Spitzerig a hermeneutikai reflexió hiánya jellemezett. Abban a tekintetben legalábbis, hogy a hermeneutika három kérdésiránya közül úgy tüntették ki a *subtilitas explicandi* elvét, hogy nem

tették föl saját értelmezési módszereik hermeneutikai implikációinak kérdését.⁷⁹ Ez a felfogás látszólag ugyan egyebet sem tesz, mint saját hermeneutikai implikációit reflektálja – nyilván ezért sem jutott ideje az irodalmi jelenség számottevő történeti, poetológiai vagy filológiai vizsgálatára –, valójában azonban megintcsak izolálja az esztétikai hatásfunkciók *egyikének* kérdését: az élvező esztétikai magatartás komplexitását újból egyetlen – kontraproduktív – mozzanatra szűkíti. Innen nézve alighanem van valami föl-tételezhető összefüggés a hatástörténet temporalitását dehistorizáló önreflexió túltengése és a hazai de/konstrukció olyan eredményeinek hiánya között, amelyek az irodalomkutatásban is meggyőző példáit adnák e módszerek hatékonyságának. Félő tehát, hogy ha a pusztán önmagát demonstráló eljárás nem jut túl a maga „újnaiv” hermeneutikai előfeltevésein, úgy marad meg a jövő emlékezetében, mint egy, az anglofrancia dekonstrukció és a német konstruktivizmus laza szövedékeként előadott, regionális irodalomszemléleti capriccio. Ami nem volt több egy rokonszenves, de önmaga lehetőségeit kiaknázni képtelen alternatíva epizódjánál.

Az irodalom-értelmezés gyakorlata azt mutatja, hogy az ember világban való benneállásának és e viszony nyelvi-hermeneutikai hozzáférhetőségének tapasztalatából *származik*, és a róla alkotott nézetek diszkurzusában *történik* az a folyamat, amelyet az irodalom produkciójának és recepciójának kölcsönös váltakozásaként értelmezhetünk. Az „esztétikai tapasztalat közvetítő folytonossága”⁸⁰ a horizontok összekapcsolhatósága következtében teszi lehetővé, hogy közösen elfogadható értelem keletkezzék az időbeli mássággal folytatott dialógusokból. A múlt horizontjának feltárása azért nem lehet tehát önkényes művelet, mert csak kettős közreműködéssel tud megtörténni. Csak a mások által is igenelt, elfogadott igazság történik meg „igazként”, azaz: „bizonyul” végül igaznak. A hagyomány tehát nem a Lukács adta értelemben mutat a jelenen át a jövőbe, hanem az (ezért) *értelmezhető* újraértelmezések horizontváltásának megszakításain keresztül. A hagyomány felől képződő, mintákon keresztül kialakuló – tehát belátható – előfeltevések és értelmező teljesítményük hatástörténeti összefüggése teszi láthatóvá e megszakítások jellegét és mibenlétét. Azt a tényt nevezetesen, hogy csak amikor elidegenedtünk tőle, akkor válik számunkra hozzáférhetővé bármely tapasztalat. Mert amíg benne vagyunk, addig nem válhat önmagunk megértésének és meghatározásának előfeltételévé.

Ebből mindjárt az is következik, hogy az irodalomértés hagyománya nem az ismeretként számon tartandó „műveltségi” múlt világa. „Az, ami volt – mondja Droysen –, nem azért érdekel bennünket, mert volt, hanem mert bizonyos értelemben még van, amennyiben hat még.”⁸¹ És valóban, a múlt

ott hat mai irodalomértésünk kérdésirányában, a szövegek történetiségét illető előfeltevéseink formáiban, s alighanem jelen van egész esztétikai kultúránk mentalitástörténeti alapjaiban is. A jelen beláthatósága ezért gondolható el a következőkben megmutatkozó feltételek felől. „A feltételek interpretációja azon alapul, hogy a feltételek ideálisan abban a tényállásban vannak ott, amely általuk lehetővé vált és ilyenné lett.”⁸² Persze, ha nem akarunk a tradicionalizmus csapdájába esni, tudatában kell lennünk annak is, hogy a történő hagyomány nem nélkülünk alakul: van módunk a befolyásolására. Éspedig olyan „előrefutások” és „kivetítések” értelmében, amelyek bizonyos tekintetben jogossá teszik a vélekedést, hogy a történelem a jövőből is történik. Mert az irodalom-értelmező hagyomány története bizonyosan nem a tudomány gondolkodásának teljesítménye. Inkább olyan esemény, amely rá van utalva a receptív megértés aktív részesedésére. Hogy ezt az aktív részesedést minél kevesebb régi és új illúzió terhelje, nos, alighanem ezért kell ismételten – de a modellt megváltoztatva – tanulmányozni az irodalomértés hagyományát.

- 1 L. WHITE, Hayden, *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M., Fischer, 1991, 19–20.
- 2 KOSELLECK, Reinhart, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989, 130–132.
- 3 FOUCAULT, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, 207.
- 4 SCHILLER, Friedrich, *Horenausgabe*, München–Leipzig, Müller, 1913, 6. köt., 256.
- 5 Uo.
- 6 RUSCH, Gebhard, *Erinnerungen aus der Gegenwart = Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, szerk. SCHMIDT, Siegfried J., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, 275.
- 7 Uo., 292.
- 8 FOUCAULT, *i. m.*, 24–25.
- 9 L. FRANK, Manfred, *Zum Diskursbegriff bei Foucault = Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, szerk. FOHRMANN, Jürgen–MÜLLER, Harro, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, 31–34.
- 10 L. HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986¹⁶, 336.
- 11 FEHÉR M. István, *Heidegger útja a Lét és időig*. Előszó = HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp. Gondolat, 1989, 46.
- 12 HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993⁴, 243.
- 13 LACHMANN, Renate, *Kultursemiotischer Prospekt = Memoria: Vergessen und Erinnern*, szerk. HAVERKAMP, Anselm–LACHMANN, Renate, München, Fink, 1993, XXVII.
- 14 FOUCAULT, *i. m.*, 76–77.
- 15 FRANK, Manfred, *A nyelv uralhatóságának határai*, *Literatura*, 1994, 349.
- 16 Vö. JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984⁴, 71–90.
- 17 Uo., 77.
- 18 GADAMER nyomán nemcsak JAUSS, hanem Paul DE MAN is ebben a 18. század végi szubjektivistá fordulatban látja a retorikai hagyomány visszaszorulásának okát. Olyan lényeges

- poetológiai összefüggések újraértelmezését kezdeményezte ebből a horizontból, mint szimbólum és allegória helyének változásai a képies beszéd újkori történetében. L. DE MAN, Paul, *Blindness and Insight*, London, Routledge, 1983², 187–228.
- 19 FOUCAULT, i. m., 76.
- 20 SCHMIDT, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt, Wi-Bu, 1988, 1. köt., 170.
- 21 JAUSS, i. m., 85.
- 22 FOUCAULT, i. m., 258.
- 23 L. JAUSS, i. m., 77.
- 24 HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, Berlin–Weimar, Aufbau, 1976, 1. köt., 16.
- 25 SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* = Uő, *Horenausgabe*, 1913, 11. köt., 4.
- 26 Uo., 23.
- 27 Uo., 80.
- 28 Uo., 84.
- 29 Uo., 9. köt., 122.
- 30 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai, 1976, 18.
- 31 Uo., 45.
- 32 Uo., 44.
- 33 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*, It 1993, 39–65; *A kettévált modernség nyomában* = „de nem felelnek, úgy felelnek”. *A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 21–52; *Törvény és szabály között* = *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 37–81; illetve: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993.
- 34 HORVÁTH János, i. m., 17.
- 35 BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990⁵, 302.
- 36 KOSELLECK, Reinhart, *Historik und Hermeneutik* = *Hermeneutik und Historik*, szerk. KOSELLECK, Reinhart–GADAMER, Hans-Georg, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987, 22.
- 37 Uo., 34.
- 38 JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979⁶, 198.
- 39 BLUMENBERG, i. m., 303.
- 40 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung...*, 82.
- 41 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, II. köt., 272.
- 42 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Nyugat Rt., 1935, 6–7.
- 43 Uo., 13.
- 44 HALÁSZ Gábor *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1977, 454.
- 45 Uo.
- 46 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, 182.
- 47 Uo., 192.
- 48 Uo., 563.
- 49 HALÁSZ Gábor, i. m., 450.
- 50 L. FOUCAULT, Michel, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., Fischer, 1988, 21.
- 51 „Historikánk nem [...] akarhat a történelem *fiolozófiájává* lenni.” L.: DROYSEN, Johann Gustav, *Historik*, Historisch-kritische Ausgabe von Peter LEYH, Stuttgart–Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1977, 1. köt., 44.
- 52 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, i. kiad., 61.
- 53 Uo., 59.
- 54 Uo., 61.

- 55 Uo., 66.
56 Uo., 62.
57 Uo., 63–64.
58 Uo., 69.
59 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1972⁵, 226.
60 Uo., 245.
61 Uo., 332.
62 Uo., 270.
63 SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1973⁵, 456.
64 SZERB Antal, *Száz vers*, Bp., Magvető 1973³, 332.
65 SZERB Antal, *A világirodalom...*, VI.
66 FOUCAULT kifejezése; l. i. m., 21.
67 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, 31.
68 Vö. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 44–45.
69 Uo., 10–11.
70 SZERB Antal, *A világirodalom...*, 890.
71 BABITS Mihály, *Esszék...*, 2. köt., 310–311.
72 NÉMETH László, *Sorskérdések*, Bp., Magvető–Szépirodalmi, 1989, 481.
73 LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., Gondolat, 1970, 491–492.
74 FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992⁵, 74.
75 NÉMETHnél elsősorban *A Nyugat elődeihez* (1932), LUKÁCSnál pedig a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1912) című tanulmányhoz képest.
76 BARTHES, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992⁷, 87.
77 DERRIDA, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985², 21–22.
78 HABERMAS, i. m., 218.
79 L. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung...*, 363–364.
80 Uo., 399.
81 DROYSEN, i. m., 220.
82 Uo., 403.