

Klasszikus – korszak – kánon

Philosophiae Doctores

A sorozatban megjelent kötetek

1. A. O. FRANK: The Philosophy of Virginia Woolf
2. PETŐCZ ÉVA: A nyelvi hiány fogalmának szövegtani értelmezése
3. ANDREA IMREI: Oniromancia – Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar
4. Á. I. FARKAS: Will's Son and Jake's Peer – Anthony Burgess's Joycean Negotiations
5. DÓRA FAIX: Horacio Quiroga como autor implícito
6. FEKETÉNÉ SZAKOS ÉVA: A felnőttek tanulása és oktatása – új felfogásban
7. CZETTER IBOLYA: Márai Sándor naplójának nyelvi világa a retorikai alakzatok tükrében
8. GABRIELLA MENCZEL: Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo
9. LÁSZLÓ VASAS: Ahondar deleitando: lecturas del Lazarillo de Tormes
10. JUDIT NÉNYEI: Thought Outdanced – The Motif of Dancing in Yeats and Joyce
11. TÖRÖK TAMÁS: Zoboralja földrajzi nevei a történeti térképek tükrében
12. CSELIK ÁGNES: El secreto del prisma – La ciudad ausente de Ricardo Piglia
13. JENEY ÉVA: A metafora és az elbeszélés bölcsellete – Paul Ricoeur irodalomelmélete
14. MARÍA GERSE: Niveles narrativos en *Todo verdor perecerá* de Eduardo Mallea
15. DÓRA JANZER CSIKÓS: "Four Mighty Ones Are in Every Man"
16. ZSUZSANNA CSIKÓS: El problema del doble en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes
17. DR. RICHARD J. LANE: Functions of the Derrida Archive: Philosophical Receptions

Hansági Ágnes

**Klasszikus – korszak –
kánon**

**Historizáció és temporalitástapasztalat az
irodalomtudomány történeti koncepcióiban**



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ISBN 963 05 7997 9
ISSN 1587-7930

Kiadja az Akadémiai Kiadó,
az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja
1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19.
www.akkrt.hu
www.szakkonyv.hu

Első magyar nyelvű kiadás: 2003

© Hansági Ágnes, 2003

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás,
valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary

TARTALOM

A hagyomány <i>sajátsága</i> : korszakok és kánonok palimpszesztusban	
Előszó	7
1. A hiány metaforái: a romantika (korszak)fogalma	12
2. A korszak mint konstrukció és mint időtapasztalat, információ, kommunikáció	19
3. »Gänsemarsch der Stile«: historizáció és temporalitástapasztalat a művészet- tudományok (stílus)korszak-koncepcióiban	35
4. A klasszikus mű a hagyomány történetében	52
5. A múlt megszólaltatásának palimpszesztusai: „korszak-kánonok”	67
6. Prefiguráció és historizáció: dokumentum és kommentár a kánonban	84
7. A recepció öröksége: <i>A falu jegyzője</i> a magyar kritikai hagyományban	91
8. A kánon egyszólamúsítása. A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja az ezredfordulón	104
Melléklet	119
Bibliográfia	123

A HAGYOMÁNY SAJÁTSÁGA: KORSZAKOK ÉS KÁNONOK PALIMPSZESZTUSBAN

ELŐSZÓ

Az a kérdés, vajon kívánatos-e, s ha igen, milyen eszközökkel és technikákkal a *kánonápolás*, talán még soha nem volt annyira sürgetően – és egyes vélemények szerint fenyegetőleg – aktuális, mint napjainkban. Az okok között nem első helyen szerepel, hogy az elmúlt évtizedekben, éppen a multikulturalizmus teóriájának hatására maga a kánon intézménye is megkérdőjeleződött. A nyugati kultúra, amely évszázadokon át a klasszikusok kánonjában alakította a maga mindig változó önazonosságát, ebben az értelemben joggal tekinthető kánoni kultúrának. A közép-európai kultúrrégióban ráadásul a nemzeti irodalmi kánonok kialakulása olyan speciális feladatok és célok kanalizálását is jelentette, amely párosulva azzal a tudománytörténeti fejleménnyel, hogy az irodalomtudomány jellegzetesen történeti diszciplínaként, e nemzeti kánonokkal szoros szimbiózisban jelölte ki a maga paradigmaticus határait, a kánonproblémát különös jelentőséggel ruházta fel. Azok a regionális sajátosságok, amelyek a kánonra irányuló kérdés érdekeltségeit meghatározták, számos esetben igen termékenynek ígérték az összevetést bizonyos kurrensnek számító német modellel, ezért is, hogy jelen argumentáció elsősorban ezekre a regionális problémákat is tematizáló teóriákra támaszkodik.

A teleologikusan strukturált, jellegében direktív, kötött jelentéskánonként leírható, funkcionálisan pedig a nemzeti önazonosság-tudat alakítását szolgáló *nemzeti kánonok* felbomlása a kánonápolás vonatkozásában is merőben új helyzetet teremtett. Az olyan plurális társadalmakban, amelyek már nem értéktársadalomként határozzák meg önmagukat, a kánonápolás mindenekelőtt a materiális kánonra irányul, vagyis arra „korlátozódik”, hogy a művek minél szélesebb körét a jelen számára hozzáférhetővé tegye. Ez a tevékenység azonban elsősorban az önmagukat parciálisként értő jelentéskánonok közvetítő munkája révén valósulhat meg. Ha az elmúlt tíz évben a magyar irodalomkritika fokozottabban volt kénytelen szembesülni a kánonápolás dilemmájával, annak oka nem kizárólagosan abban keresendő, hogy a marxista kánon, strukturálisan mindenesetre, életben tartott egy előíró, ideologikus, lényegileg múlt századi, „klasszikus” nemzeti kánon. E korábbi kánonstruktúrájának (hivatalos kánon–ellenkánon–alternatív kánonok) az összeomlása azonban egyidejűleg ment végbe az irodalom radikális funkcióváltásával, amely nem csupán egy használati elvű, átpolitizált irodalomfelfogás létjogát vontta meg a nyilvánosság más tereinek megnyílásával, s térítette vissza a művészetet elsődleges funkciójához, az esztétikaihoz, de egyben felszámolta azt az állapotot is, amelyben az irodalom a kulturális identifikáció kitüntetett területe lehetett. A szellemi termékek forgalmazásának szabaddá válása a könyvkiadás és folyóiratkultúra konjunktúráját, a kritikai és tudományos irányzatok termékeny sokféleségét teremtette meg. Mind világosabbá vált azonban annak a feladatnak a nehézsége is, amelyet az elmúlt évtizedek elzártságában felhalmozódott hiányok pótlása, valamint a mesterségesen elzárt saját tradícióhoz való visszatalálás nehézsége együttesen jelent. Annak kimenetele, hogy a

magyar kultúra hogyan tudja feldolgozni ezt az idősíkválást, amelyet egyfelől a körülötte alakuló világ jelenbeli, posztmodern kérdései, és az ötven éve mesterségesen elzárt saját hagyományához való visszatérés félszázados távolsága jelent, nem kizárólag az irodalomtörténet-írás ügye. A tét nagyobb, mégpedig, hogy tud-e valamit kezdeni, s ha igen, mit kezd saját hagyományával egy posztmodern világban a magyar írásbeliség.

Míndezekkel a problémákkal akaratlanul is és hatványozottan kell szembesülnünk, ha XIX. századi művekkel, a magyar romantika irodalmával foglalkozunk. A magyar romantika recepciója ugyanis különös élességgel mutatja fel mindazokat a kanonizációs defekteket, amelyek e múlt századi szövegek történeti hozzáférhetőségét ma jelentékenyen megnehezítik. A professzionális irodalomkritika azon próbálkozásai, amelyek szándékuk szerint ezen a helyzeten kívántak változtatni, aligha érhetek el áttörést a kultúráközvetítés és a szélesebb értelemben vett irodalmi nyilvánosság ellenében. Az a kultusz kutatás pedig, amely a múlt műalkotásainak szimbolikus funkcióját jelenbeli megszólaltathatóságukkal szemben játssza ki, valójában hasonlóképpen azt kommunikálja, hogy ezen szövegek a jelen számára *szövegként*, jó irodalomként mára aligha rendelkeznek szóra bírható esztétikai potenciállal. Az a romantika-tapasztalat, amely Paul de Man, Neil Hertz vagy Manfred Frank („életkorukat” tekintve posztmodern, az első szerző esetében már nem is egészen mai) kérdéseit is legitímálta, a magyar irodalomtudományi diskurzusban olyan nyelvvel találja magát szemben, amely még a modernség horizontjában feltehető és megszólaltatható kérdésekre sem igazán rendelkezik érvényes válaszokkal. Ez a széttartás, a romantika szótárainak ez a látványos összeegyeztethetlensége azért is különösen problematikus, mivel a honi képzési kánon még ma is jobbra szigorúan epochálisan értett, faktuális és objektivistikus irodalomtörténeti korszakfogalomként jeleníti meg a romantikát. Miközben pedig a dekonstrukció számos, romantikával kapcsolatos szövege a különféle folyóiratok hasábjain az elmúlt években napvilágot látott, a nemzetközi szakirodalom klasszikusnak számító romantikatanulmányai jórészt még mindig nem hozzáférhetőek a magyar olvasó, az oktatás számára.

Az a kérdésirány, amely végül kijelölte e dolgozat kereteit, valójában a magyar romantika jelenbeli értelmezhetőségének problémáiból adódott, bárha ezek végül csupán az elméleti következtetések és mindig újraartikulálódó kérdések gyakorlati illusztrációjául szolgáltak. Annak tisztázásához ugyanis, mit értünk pontosan romantikán, mindenek előtt azoknak a keretfeltételeknek a meghatározása szükséges, amelyek a művészettudományok s így az irodalomtudomány történeti konstrukcióiról való beszédet egyáltalán lehetővé teszik. A művészet időbeniségének és e temporalitástopaszthaltnak a konzekvenciái viszont nem tették megkerülhetővé a kánon, valamint a kanonizáció problémáját sem, illetve ennek összefüggésében az olyan kérdések figyelmen kívül hagyását, mint a klasszikus vagy nemzeti klasszikus múltbeli és jelenbeli funkciójának értelmezése. A kérdéseknek ilyen irányú alakulása minden bizonnyal ki is jelöli a továbbgondolás lehetséges útjait és irányait.

Ha a dolgozat kiinduló kérdését abból nyerte, hogy tisztázza, mit is ért valójában *romantikán*, mindenekelőtt azzal kellett szembesülnie, hogy a fogalomhasználat sokfélesége az irodalmi *szöveg státusáról*, a múlt művészetének *hozzáférhetőségéről*, műalkotás és *történetiség* viszonyáról alkotott legáltalánosabb elképzelések fundamentális különbözőségéből eredeztethető. A múlt jelenre hozottságának ágostoni premisszája – amely ugyanakkor a múlt elbeszéltségét, jelenbeli hozzáférhetőségének narratív előfeltételezettségét is implikálja –, valamint a műalkotás mindenkori feladatjellegének tételezése olyan kiindulópontot teremtettek, ahonnan nemcsak műalkotás és a művészet történetiségére irányuló reflexió bizonyult megkerülhetetlennek.

Szükségesnek látszott azoknak a történeti koncepcióknak a vizsgálata is, amelyek a művészettudományok diskurzusában a historizáció, valamint a temporalitástepasztalat különféle formáit és technikáit jelenítették meg az elmúlt másfél évszázadban. Amikor ezeknek a történeti konstrukcióknak az értelmezésénél az értekezés a művészettörténet példáihoz is fordult segítségért, azt annak reményében tette, hogy ennek segítségével értelmezhetővé teheti azoknak a művészet lényegéről, mibenlétéről és történeti formáiról ma is közkezen forgó közhiedelmeknek az implikátumait, amelyek nemritkán az irodalomkritika vitáiban is látens előföltévesékként munkálnak. A stíluskorszakok libasorszerű egymásutánjáról alkotott elképzelés ugyan a művészettörténetből „vándorolt ki”, ám e konstrukció stabil pozícióját sem az irodalomtörténet oktatásában, sem pedig általánosan, a művészetre való szocializációban nem tudták megrendíteni azok az eredmények, amelyek az irodalomtudomány újabb fejleményeit meghatározták.

A „korszak” fogalmának beszédhasználati szabályait az 1960-as évektől kezdődően az a funkcióváltás határozta meg, amely az epochálist a kontingens felé nyitotta. A történelem természetes lefutását igenlő, a korszakokat pedig faktuálisként kezelő közelítésmódok vagy nem tudták elkerülni a fogalomrealizmus csapdáját, tehát a korszakokat egyfelől allegorikus figurákként vagy jól definiálható, morfológiai elemek halmazaként kísérelték meg megragadni, vagy reflektálva a számba vehető kritériumok, valamint a történelemben „ténylegesen” konstitutív szerepet játszó morfológiai/vagy stíluselemek számosságára, e kettő inkongruenciájával szembesültek. Az ilyen modellek tehát sem a revidálhatóság, sem a kontingencia irányába nem voltak továbbfejleszthetőek.

Bár a korszakrelatíváló fogalmak használatáról az irodalomtörténet vagy az oktatás gyakorlatában aligha volnánk képesek – és minden bizonnyal nem is volna szerencsés dolog – lemondani, e jól bejáratódott fogalmaink használatát nem csupán az általuk hordozott és uralkodóvá lett objektivisztikus korszakkoncepciók terhe nehezíti, hanem az is, hogy az irodalomtörténész által végzett szubszumáló művelet mindig már valamilyen interpretációra, tehát valójában egy *jelentéskanon* elemére irányul. Ha az irodalomtudomány történeti diszciplínaként, a nemzeti kánonok kialakulásával párhuzamosan emelkedett paradigmátikus rangra, úgy természetes az is, hogy alapvető konstrukciós egységeként az a korszak vált meghatározóvá, amelyet a historizmus kínált a számára. Ezért van, hogy minden túlzás nélkül megközelíthetnénk az irodalomtudomány történetét a *korszak* fogalmának és funkciójának történeteként is.

Az a differencia, amely a Goethétől leszármaztatott korszakfogalom meghatározó struktúramozzanata, nem csupán a megelőzőtől való elhatárolhatóság kívánalmát jelenti, de az egyértelmű elhatárolhatóságot is, az epochét, a markáns hely értelmében. Mindazok a stratégiák, amelyek ezt a követelményt ún. kritériumkatalógusok révén igyekeztek teljesíteni, a jelentésesként elgondolt irodalmi szöveg szegmentálása, valamint a stílusjegyek egyértelmű, a nyelv normatív szemléletéből kiinduló lokalizálhatósága és egyértelműsíthetősége felől elgondolt stílusanalízis révén jutottak el a kiindulásul szolgáló kritériumokhoz. Vagyis a műalkotás, az irodalmi szöveg olyan, eredendően produkciósztétikai megközelítése szolgáltatta számukra az ilyen műveletek végrehajtásához szükséges szemléleti alapot, amely szükségszerűen került konfliktusba a század második felének posztstrukturalista, hermeneutikai vagy dekonstruktív szöveg- és nyelvfelfogásaival.

Azok a történelem, a történetiség értelmezhetőségének megítélésében végbement változások, amelyek nem elsősorban a történelem tagadásában, hanem sokkal inkább egy metahistóriai nézőpont érvényesítésében, valamint a történetiség radikalizálásában, a totális

történetiség tudatában exponálódtak, hasonlóképpen ignorálták a jól bejáratott, kritériumkatalógusokra építő korszakelképzeléseket. Az irodalmi műalkotások rendszerezésének és csoportosításának „alapegységeként” talán azért is tűnt fel az utóbbi évtizedekben inkább a *kánon*, mert a kánonra irányuló reflexió eleve számol azzal az instabilitással, amely az irodalmi szövegekre irányuló szubszumáló műveletek esetében éppen a jelentésképzés vagy jelentésalkotás kvázi esetlegességéből következik. (Az esetlegesség szóban itt most az eset az igazán fontos, tehát semmiképpen nem a radikális szubjektivitás, hanem éppen az adott kontextus eset- vagy eseményszerűségére gondolva.)

Az olyan, mindig parciálisként értett, modern (jelentés)kánon, amely funkcionálisan a differenciaképzésre utalt, amennyiben artikulálható differencia nélkül nem tölthetné be feladatát, minden, a műalkotás létmódjának eredendő temporalizáltságából kiinduló irodalomkonceptió számára kitüntetett fontosságú lehet. A (jelentés)kánonok funkciójából adódóan ugyanis, már ha az identifikáció célja a mindig változó igényű azonosság megteremtése, a kánon olyan *történeti* konstrukcióként értelmezhető (és alkalmazható), amely a permanens instabilitás egy szakaszaként, létrejöttével úgy teremti meg önmaga eltörlésének szükségességét, hogy abban az intertextuális és transzmediális utalások rendszere éppen alakulásának tervezhetetlenségében válik mind az irodalom auto-poiesisével, mind a műalkotás feladatjellegével összeegyeztethetővé. Egy ekként, vagyis *palimpszesztusként* értett, alakulásának spontaneitását is megtartani képes kánonkonstrukció a korszakrelatíváló fogalmak használatát alapvetően más keretek közé helyezheti. Azok a palimpszesztusként értett korszak-kánonok ugyanis, amelyekre e fogalmakkal is utalunk, olyan modellhez juttatják az irodalmi műalkotás történeti értelmezését, amelyben a műalkotás feladatjellege egy a jövőre irányuló kontingencia lehetőségeként, míg a múlt jelentéskánonjai az aktualizáció kontingenseiként válnak értelmezhetővé.

A kánonok instabilitásának állítása azonban semmi este sem jelentheti a képzési kánonokra nézve a kánonápolás szükségességéről, vagy annak igenléséről való lemondást. Éppen ellenkezőleg. A palimpszesztusként értett kánon, éppen mert azt előfeltételezi, hogy a műalkotás mindig csak az aktuális jelen kihívásai által megszólaltatva lehet *jelen*, nyilvánvalóan leválasztja azokat az egyéb, pl. szimbolikus funkciókat, amelyeket az irodalom, a művek a kulturális identifikációban amúgy esetenként átvehetnek. A kánonápolás, amennyiben arra irányul, hogy a materiális kánon műveit és szerzőit a kéznél levőség állapotában tartsa, vagyis hogy a hagyomány egy minél szélesebb sávját igyekezzék az adott kultúra számára a kiválasztásra érdemes, jó olvasmányok emlékezetében megtartani, úgy elsődleges törekvése éppen az lehet, s a magyar kultúra vonatkozásában mindenképpen ez látszik a legsürgetőbb feladatnak, hogy az irodalmat, az egyes műveket a szimbolikus funkcióktól „visszaszerezze”, és megkísérelje azokat elsősorban *esztétikai funkcióba* helyezni.

A „klasszikus”, illetve a „nemzeti klasszikus” kategóriáinak funkcionális összevetése éppen ezért bizonyult különösen tanulságosnak. A nemzeti kánon és a világirodalmi kánon tradicionális, oppozitívként rögzült viszonyában Erdélyi Jánostól Babits és Szerb Antal máig szemléletformálónak tekinthető összefoglalásain keresztül tette nyomon követhetővé azt a paradigmátikus szétválasztást, amely az irodalom szimbolikus, kulturális identitást alakító funkciójával szemben a világirodalmi kánon tiszta esztétikaiságát állította szembe. *A falu jegyzőjének* recepciótörténete hasonlóképpen ezért vált érdekessé jelen sorok írója számára. Egy olyan értelmező tradícióval állította ugyanis szembe a mai olvasó kérdéseit, amelyben az egymástól lényegesen különböző érdekeltségű interpretációk mégis rendre e

szimbolikus funkció működtetésében hozták létre végül az esztétikai kérdés jogosságát is eltörölő palimpszesztusaikat. Ha a múlt műalkotásainak, az őket közvetítő korszak-kánonoknak a történetiségére és az ezek értelmezhetőségére irányuló kérdésnek lehetett vagy volt értelme, akkor az éppen irodalmi szöveg és kommentár viszonyában keresendő. Nevezetesen, hogy a kommentár soha nem az irodalmi szöveg mögött, hanem mindig az előtt áll. Amennyiben egy posztulált materiális kánonhoz is csak a korábbi jelentéskánonok kommentárjain keresztül vezet az út, hasonlóképpen elmondható ez az olyan reflexióra, amelyre ez az értekezés tett kísérletet.

1. A HIÁNY METAFORÁI: A ROMANTIKA (KORSZAK)FOGALMA

Ha annak okait keressük, hogy a honi beszédforgalmazásban a „romantika” (korszak?)fogalmát ma miért rendre a *hiány* és az *elválasztottság* metaforikája írja körül, olyan, általánosan értett, kanonizációs problémákba ütközünk, amelyek nem kizárólagosan a „romantikát”, de magát a (magyar) modernséget is alapvető meghatározottságaiban érintik. Nem elsősorban azért, mert a kontinentális és angol-amerikai irodalomtudományos diskurzusokban egyaránt a modernség jelenik meg a romantika (első) „újrafelfedezőjeként”. Abban, hogy a magyar romantikát sokszor ad absurdum létezésében megkérdőjelező modalitás, a hiány és elválasztottság alakzatai máig meghatározzák nemcsak a professzionális irodalomkritika, de a kultúráközvetítés és egy szélesebb értelemben vett irodalmi nyilvánosság elvárásait (ez utóbbi tünetértékkel mutatkozik meg akkor, abban a „névmegvonásban”, amikor az irodalomoktatás az európai romantikához a magyar reformkort rendeli hozzá), természetesen jelentékeny szerepet vállalt az a marxista irodalomtörténet-írás, amely a XIX. század durván középső harmadát tekintette kitérített kutatási területének. Mert miközben az ideologikus olvasatoktól erősen megterhelt periódus halmozottan mutatja fel mindazokat a recepciós „defekteket”, amelyek az e korpuszba sorolható szövegek történeti hozzáférhetőségét amúgy is jelentékenyen megnehezítik, egy olyan teleologikus-evolucionista nagy narratívában merevítette őket irodalomtörténeté, amely így, pontosan ebből kifolyólag, mára kétszeresen is tabuizálta a „romantikát”. Az akadémiai irodalomtörténet ugyanis, amellett, hogy fenntartotta a kronologikusan zárt rendszersémát, a romantikát olyan „irányzattá” karcsúsította, amelynek a tartalomjegyzék tanúsága szerint expressis verbis egyetlen jelentékeny szerzője maradt (Jókai). Ha a teleologikusan strukturált történelem totalitását előfeltételező irodalomtörténet eleve ráutalt a „korszakra” – hiszen önnön történetiségének tapasztalatát az előtte/utána dichotómiából nyeri¹ –, úgy a „magyar romantika” – a fejlődéselví logika következményeképpen is negatív előjelű hiányában – e lineárisan zárt struktúra üres helyeként artikulálódik.

Hogy a magyar romantika szótárainak hiánya, ez a deficit az 1980-as évekre milyen beszédhelyzetet teremtett, azt Szegedy-Maszák Mihály alapvető romantikatanulmánya világosan megmutatta.² Dolgozatában a romantikát – hasonlóképpen a klasszicizmushoz – irányzatként, nem pedig korszakként problematizálta, s az elválasztottság mozzanatának hangsúlyozásával szembehelyezkedve adott hangot annak a törekvésnek, amely a magyar irodalom történetét „egy nagyobb egység részeként” látta nem egyszerűen kívánatosnak, de szükségszerűnek újraolvasni.³ Mindezt annak a konklúzióknak a horizontjában, amely

¹ Vö. Niklas Luhmann: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie, 11–33.

² Szegedy-Maszák Mihály: A magyar irodalmi romantika sajátosságai.

³ Uo. 120.

a magyar romantika megkésetttségének egyidejűleg leegyszerűsítő és felmentő gesztusát kikerülve hívta fel a figyelmet azokra a faktorokra, amelyek a magyar romantika hozzáférhetőségét ténylegesen megnehezítik, az irodalmi folyamat diszkurzív, kommunikatív aspektusának állításával érvénytelenítve egy természetét tekintve monologikus, eredendően produkcióesztétikai meghatározottságú rendszerséma évtizedeken át megingathatatlan érveit. Nevezetesen: a korabeli olvasóközönség és a befogadás mentális körülményeinek meghatározottságára; a XX. század irányzatai és a romantika között hiányzó folytonosság következményeire; a millenniumi kor ideologikus romantikaképére.⁴ Kérdésfelvetése akkor, s bizonyos értelemben mindmáig, meglehetősen magányos maradt.

Az 1990-es évek második felében azonban éppen a posztmodern tapasztalat, a dekonstrukció hazai recepciója, és itt elsősorban is Paul de Man szövegeinek hazai hatása vetette fel ismét a romantikára irányuló kérdés aktualitását. Másfelől – és éppen ezért is látom a problémát sajátosan a kanonizáció problémájának – a legújabb magyar irodalom fejleményei szembesítettek ezzel az „üres hellyel”: Karátson Gábortól Esterházy Péteren át Nadas Péterig – aki egy interjújában arra a kérdésre, mit tekint a *saját* magyar irodalmi hagyományának, a következőt válaszolta: „Eötvöshöz például nyugodtan kapcsolható. Nevetséges módon még Jókaihoz is.”⁵ – a XIX. századi magyar elbeszélő próza egy olyan szövegkorpuszt tették intertextuálisan is élő hagyománnyá, amely szövegkorpuszról és annak hagyomány-összefüggéseiről a mai magyar irodalomtudomány aligha rendelkezik érvényes válaszokkal.

A hiány metaforái, az üres hely képzete a magyar és európai romantika összevetésében, a leggyakrabban egy – sokszor reflektálatlanul is – epochális értelemben vett romantika-fogalomhoz kötődően válnak beszédalakító tényezőkké, amely fogalom tehát tartalmazná a kognitív repertoár és a kulturális tudás tapasztalati kontextusait is. Éppen ezért nem látszik megkerülhetőnek az a reflexió, amely a „korszak” fogalmának beszédhasználati szabályait venné célba: több okból sem. (Még akkor is így van ez, ha a romantikára irányuló, ez utóbbi módon körülhatárolt kérdés ráadásul könnyen keveredhet abba a gyanúba, hogy egy olyan, a nyugati modernsége jellemző, nagy legitimáló elbeszélés helyreállításában érdekelt, amely jellegét tekintve kozmopolita.⁶ Éppen ellenkezőleg: az osztrák irodalomtörténet-írás doyenje, Wendelin Schmidt-Dengler egy a kortárs osztrák irodalomról nemrégiben tartott előadása⁷ alkalmával, amely stílszerűen az új campus dísztermében hangzott el, arra a „nézőpontváltásra” hívta fel a hallgatóság figyelmét, amely a nyilvánosság szerkezetének megváltozásával óhatatlanul is bekövetkezett a posztmodern társadalmakban, és amelyek eredményeképpen az osztrák irodalmat ma már *képtelenség* – a szó szoros értelmében –, abszurdítás volna „belülről” szemlélni. Hiszen az így, tehát egy „belső” nézőpont középponttá tételével szerveződő struktúra kontextusában a felhasználó, az olvasó aligha „futtathatja” azokat a programokat, amelyek e megváltozott nyilvánosságszerkezettel kompatibilisek, tehát alkalmasak arra, hogy a felhasználó számára értelmes „szövegeket”, jelentésszerű jelsorokat olvassanak le. Ami az osztrák irodalomban

⁴ Uo. 127.

⁵ „Itt a káosz ásít egy nagyot.” Interjú Nadas Péterrel. Magyar Narancs. 1995. december 21. 8.

⁶ Jean-François Lyotard: A történelem egyetemessége és a kultúrák közötti különbségek, 263.

⁷ Wendelin Schmidt-Dengler: Die literarische Szene heute. Elhangzott: 1999. június 8-án.

„osztrák”, az hasonlóképpen minden más nemű minőséghez, csakis annak a diszkurzív térnek a tapasztalati kontextusában képződik meg, amely a *sajátot* mint a *más* megtapasztalásának *alkalmazását*⁸ hozza létre.)

E diszkurzív szabályrendszer, a „korszak” fogalmának forgalmazási szabályai olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek nem kerülhetőek meg: egyfelől, mert annak ellenére, hogy a „korszak” fogalmának radikális átértelmezése és funkcióváltása az 1960-as évektől jól kivehetően készítette elő azt a tudománytörténeti váltást, amely az „epochálist” a „kontingens” felé nyitotta;⁹ az irodalomtörténeti korszak fogalma, így az ekként értett „romantika”-fogalom sem tudott minden esetben megszabadulni tradicionálisan objektivisztikus implikátumaitól. Még annak ellenére sem, hogy a jelen irodalomtudományos diskurzusai között aligha volna elgondolható olyan – a strukturalizmustól a szemiotikán át a hermeneutikáig vagy a dekonstrukcióig –, amely ne utasítaná el definitíve – az ezt szükségképpen előfeltételező – totalitástörténelem mindenfajta elképzelését. Másfelől, mert egyfajta orientáló „gyorsbillentyűként” kikerülhetetlen az irodalomról való beszéd gyakorlatában a korszakrelatíváló fogalmak használata, abban a megszorító, konszenzuális értelemben természetesen, hogy a felhasználó tisztában van ezek kizárólagosan egy adott diskurzusközösség határainál szükségszerűen eloldódó érvényével.

Ha e funkcióváltás ellenére ezek a kategóriák centrális, megalapozó és elhatároló kategóriákként, messzemenően kritikátlanul forgalomban maradtak, annak egyik oka, amint arra Burkhard Steinwachs tanulmányában kitér, éppen az az elmosódó szemantika, amely a „korszak” fogalmát és ekvivalenseit az egyéb, az idő különféle tapasztalatait és aspektusait tematizáló fogalommal szemben jellemzi, és amely annak időközben erősen megkérdőjelezett érvényességét mindazonáltal képes fenntartani. Ami a „korszaknak”, mint az időtapasztalat egy formájának, fogalmi potenciálját adja, az Steinwachs szerint éppenséggel az a sajátosság, amely szembeállítja a kumulatív vagy exponenciális idő-elképzelésekkel, tehát pl. a haladással vagy az evolúcióval: az a kérdés nevezetesen, hogy az idő- és térbeli relevanciák értelmezései hogyan konstituálódnak, amelyek csak az egyik olyan korszaktapasztalatként értendők, amelyek nem redukálhatók vagy csak az egyik vagy csak a másik dimenzióra. Éppen ez a kettős dimenzionáltság az, amely azután a „tradicionális” (tehát egy objektivisztikus, teleologikus történetfelfogásra alapozott) korszakfogalom mellett érvelők számára még az 1970-es években is a hivatkozások első számú kiindulási pontját jelenti. (Úgy hozva vissza sokszor észrevétlenül az argumentációba egy evolucionista, pozitívista irodalomszemlélet előfeltevéseit, hogy ez az implicit előfeltevés-rendszer szembekerül a szöveg explicite is vállalt, deklarált szemléleti kiindulópontjával.) A tradicionális korszakfogalom melletti ilyen típusú érvelésre kiváló példa Meyer Schapiro egyik, a *New Literary History* hasábjain, 1970-ben megjelent tanulmánya: „A korszakok felosztása konvencionális ugyan lehet, de tetszés szerinti vagy haszontalan bizonyosan nem. Mint a történeti klasszifikáció egy szisztémája hozzásegít bennünket, hogy a történeti tárgyakat egy idő- és térkontinuumban elrendezzük, és pedig úgy, hogy a fontos hasonlóságok és különbségek világosan kiugorjanak, ami másfelől

⁸ Vö. Hans Robert Jauss: *Zum Problem des dialogischen Verstehens*, 12.

⁹ Vö. Burkhard Steinwachs: *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen*, 312–323.

lehetőséget ad arra, hogy felismerjünk egy fejlődési vonalat; a korszakolás teszi lehetővé azt is, hogy más, hasonló tér-idő-elrendezettségű történeti tárgyakkal összefüggéseket teremtsünk, így ez azután hozzájárul a magyarázat lehetőségéhez.”¹⁰

Az ilyen és ehhez hasonló, az irodalomtörténeti korszakokat *faktuálisként* kezelő fogalomhasználat azután a legritkábban kerülheti el a „fogalomrealizmus” csapdáját, tehát a korszakokat, sőt: sokszor a belátásokat nélkülöző szótár-modernizációs erőfeszítések disszonáns végeredményeként a „korszakküszöböt” mint reális entitásokat kezeli. Ulrich Schulz-Buschhaus a „barokk” korszakfogalmának „forgalmazási szabályait” elemző dolgozatában számos példáját említi az ilyen fogalomértelmezéseknek.¹¹ A barokk, a manierizmus és a rokokó fogalmának használatát vizsgálva a korszakfogalom-értelmezéseket két jellemző modell mentén csoportosítja. Az első modellben a barokk, a rokokó és a manierizmus *allegorikus figurákként* koncipiálódnak, olyan „alakokként”, amelyekhez jól leírható biográfia rendelhető hozzá. Ezeknek a figuráknak tehát „szerepük” van a történelemben, „fellépnek” a történelem színpadán, előléphetnek, harcolhatnak egymással stb.

A másik modellben a korszakfogalmak stilizációja realiztikus, kvázi kémiai elemekként, anyagokként gondolhatók el, tehát keveredhetnek, arányaik változhatnak, szerkezetük átalakulhat. Mind a két modell meglehetősen virulensnek mondható mind a mai napig. Ez utóbbinak az 1970-es évek magyar „romantika”-szakirodalmában különösen jelentős szerep jutott,¹² hiszen a romantika helyett, egyfajta lefokozó gesztusként is, mindig csak „romantikus elemekről” esik szó, amelyek más, domináns, főként „realista elemekkel” keveredve jelennek meg a kitüntetett korpusz irodalmában. A nyelv eszközszerű szemlélete és az ekkorra már ugyancsak atavisztikussá váló szubsztancializmus azonban kifejezetten kedveztek a fenti modell kínálta „elem(/méreg)keverő” eljárásoknak; az olyannak például, amely a „stílusesszüközöknek” az adott szövegben előzetesen szelektált korpuszát egy tetszőleges szempont szerint két vagy több elemcsoportra osztotta fel.

A „Geschichte kurzhin” (Lyotard 1974), vagyis mindazok a belátások, amelyek az 1960-as évektől az önmagát újrafogalmazó irodalomtörténet iránti érdeklődést is inspirálták, egy olyan, *nem faktuálisként* értett korszakfogalom visszanyerésében voltak érdekeltek, amely a szelekció, az interpretáció és az újraírás végtelenített, mindig újra megismétlődő processzusában gondolható csak el. A korszakfogalom reaktíválására irányuló törekvések előfeltevéseik kialakításában éppúgy támaszkodtak arra a foucault-i episztemológiára, amely a korszakfogalmat megszabadította teleologikus kötöttségéből, mint arra a metahistóriai reflexióra, amely a lehetséges történelem feltételeit feltáró kosellecki historika értelmében a korszak mint konstrukció (értsd: konstruálás) szükségszerű utólagosságával szembesít. Azok a javaslatok, amelyek tehát egy poszt-

¹⁰ Meyer Schapiro: Criteria And Periodization In The History of European Art. New Literary History, 197. o, 1970. 113.

¹¹ Ulrich Schulz-Buschhaus: Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung, 213–233.

¹² Találomra egy példa: Sőtér István Eötvös József és a romantika c. dolgozatában hasonlóképpen „romantikus elemekről” beszél, tulajdonképpen azt a módszert alkalmazva, amely a stiláris elemek összességének halmazát önkényesen csoportosítja úgy, hogy egyes mozzanatok ide, mások pedig a „realizmus” oldalára kerülnek.

modern beszédpozícióban kíséreltek meg újraszituálni legitim és működésképes korszakmodelleket, a rendszerelméleti megközelítésektől a jaussi horizont fogalmáig terjedő igen széles skálán mozognak. E modellek strukturális jellemzői a nyitottság, a perspektivika, és a revidálhatóság kritériumai mentén írhatóak le; míg a korszakok sajátosságait nem szemantikailag vagy bizonyos jelenségek együtteseként igyekeznek megragadni.

Hogy egy ilyen típusú, a fenti belátásokat sem nélkülöző fogalomképzésnek milyen lehet a gyakorlati kapacitása, azt egy rövid példával szeretném érzékeltetni. Luiz Costa Lima a brazil romantikáról szólva Huizingának azt az egyébiránt meglehetősen tipikusnak nevezhető megállapítását idézi kiindulásképpen: „a romantikának sok arca van”. Ehhez képest és ezzel szemben tehát egy olyan hangsúlyozottan nem szemantikai alapokon nyugvó korszak-meghatározás kialakítására törekszik, amely éppen a strukturális meghatározottságokra kérdez rá úgy, hogy ezenközben az identitásképzés multikulturális viszonyokban való életképességét is szem előtt képes tartani. A romantika Luiz Costa Lima megközelítésében így egy olyan különféle kultúrákat magában foglaló értelemalakulatként volna leírható, amely „a legkülönfélébb szociokulturális szituációkat képes egymás mellé rendelni.”¹³ Hogy az ilyen és ehhez hasonló megközelítések milyen mértékben szituálják újra, helyezhetik más perspektívába a „romantikára” irányuló kérdést, annak belátásához elegendő itt most csak arra az elhíresült lovejoy-i „pluralisra” gondolnunk, amelyet Wellek végül is extrém nominalizmusnak minősített.¹⁴ Az a lovejoy-i érvelés, amely abból indult ki, hogy a „romantika” szó már annyi mindent jelent, hogy végül is nem jelent semmit, annak a szemantikai modellnek a diszfunkcióját is jelzi, amely – akárcsak Schapiro argumentációjában – a „romantikát” fenomének olyan együtteseként gondolja el, amely ugyanakkor egy meghatározott tér–időbeli dimenzióhoz rögzíthető. Wellek méltán nagyhatású romantika-konceptiója a fenti képletet annyiban módosítja, amennyiben – a hasonlóképpen faktuálisan elgondolt – jelenségek halmazából a domináns normák rendszerét elkülöníti. Ezzel az eljárással azonban, bár egyrészt elismeri a potencialítások jelentőségét, másrészt a fenomének együttesét jóval nagyobb szabadságfokkal látja el, a szemantikai modell érvényességét mindazonáltal nem vonja vissza.

Ha tehát – elvetve a „korszakok” faktuális értelmezését – számolunk azzal, hogy ami „adott”, az maga is egy interpretáció eredménye, és abból indulunk ki, hogy nem képzhető el olyan emberi produktum, amely ne rendelkezne időindexszel, ahhoz a hermeneutikai maximához jutunk, amely szerint „minden újabb jelennek a történelmet *újra kell írni*”¹⁵; a történő megértést tehát olyan folyamatként értelmezve, amely a mindenkori *alteritás* átíródásával is számol.¹⁶ Vagyis: amennyiben az egyes irodalomtörténeti „korszakok”, pontosabban az olyan struktúrák, mint a *romantika*, értelmezhetőek az *újraírás/újraolvasás* egy alakzataként, úgy az ilyen struktúrák vagy „korszakok” fenntartásában és feltételezésében az „újraíró”/„újraolvasó” diskurzusok annyiban érdekeltek, amennyiben a „korszak”, jelen esetben a *romantika* kánonjának mindenkori (újra)konstituálásában önnön

¹³ Luiz Costa Lima: Die Akklimatisierung des Sinnhorizonts der Romantik in Brasilien, 424.

¹⁴ René Wellek: The Concept of Romanticism in Literary History, 128–129.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer: Szöveg és interpretáció, 19. (kiemelés tőlem: H. Á.)

¹⁶ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: Történetiség–Megértés–Irodalom, 82–92.

előfeltevérendszerük legitimációját képesek megteremteni. Nem csupán azért, mert a megértés mindenkori érdekeltsege éppen az önmegértés lehetőségében rejlik, vagy Gadamerrel szólva, „mert a más-ban, az ember másságában, a történések másságában újrafelismerjük magunkat.”¹⁷ A romantika „korszakfogalmi” helyett azért is lehet indokoltabb és talán termékenyebb a romantika „kánonjairól” beszélni, mert a megértés, az interpretáció dialogicitása egyúttal azt is jelenti, hogy „a mű történeti konkretizációit nem eleve adott kérdésekre való válaszként kell megérteni ahhoz, hogy az elvárási horizontot képező kérdések, igények, szükségletek stb. felismerhetővé váljanak.”¹⁸ Ha pedig a szöveg pusztán egy köztes termék, a megértés történésének egy szakasza, úgy a kánonnak soha nem a mediális természetű szöveggel, hanem mindig a konkrétícióval, az érvényesként elfogadott értelmezésekkel van dolga; a Roland Barthes-i Mű/Szöveg aspektuspárra gondolva: a kánon bizonyosan nem tud mit kezdeni a módszertani mezőként értett szöveggel; ami a kánon számára létezhet és létezik, az mindig már a Mű.¹⁹

Egy korszakküszöb előtti és utáni kérdezőhorizont szükségszerűen jelöli ki másként a – partitúráként értetett – szövegek megszólaltathatóságának feltételeit. „A” romantika és általában a korszakok folyamatos újrafelfedezése és átértelmezése tehát sohasem lehet önkényes vagy hiábavaló: megkerülhetetlen szükségszerűség, amelyet éppen a kérdésirányok radikális megváltozása, a világról való általános tudás átstrukturálódása, átalakulása von maga után, a konkrétíciók és értelmezések létrejöttében eleve bennefoglalt elvárási horizontok megváltozásával. Arra, hogy egy szerzői név mint márkanév vagy áruvédjegy a különböző kánonokban viszonylagos állandósággal jelen van, míg maga „az áru”, amit megjelöl, rendre más és más, számtalan példát találni. „Hoffmann” nyilvánvalóan teljesen „más”-ként fontos Lukács György, Sigmund Freud, Neil Hertz vagy jelen sorok írója számára. Azt a kérdést tehát, hogy *mi(lyen) a romantika?*, azzal a kérdéssel volna érdemes felváltani, milyen mondjuk az esztéta modernség- vagy a másodmodernség vagy a posztmodern romantika kánonja, és ez a sor még sokféleképpen alakítható. Ez utóbbi kérdésekre ugyanis lehetséges válaszolni. Ha Karl Heinz Bohrer – valóban revelatív könyvében²⁰ – a romantika (modern) *újrafelfedezéséről* beszél, akkor a fenti belátások a „Wiederentdeckung der Romantik” formuláját nem minden alap nélkül írhatnák felül „Immer-Wieder-Entdeckung-der Romantik” -ra.

Hogy a „magyar romantika problémáját” elsődlegesen kanonizációs problémaként volna érdemes tematizálni, azt ugyanakkor az is indokolja, hogy a múlt és jelen kétirányú kölcsönviszonya egyúttal innováció és emlékezet egymásrautaltságát is jelenti: azt, hogy az a differencia, amelyet az innováció teremt, megfelelő emlékezet nélkül nem felfogható.²¹ Ez az egymásrautaltság abban a sajátos kontextusban válik igazán beszédessé, amely a magyar romantika és klasszikus, valamint másodmodernség kanonizációs feltételeit az elmúlt évtizedekben meghatározta. Nem minden tanulság nélkül való például azt mérlegelni, hogy ha nem a „szimbolizmus” honi megvalósulásaként értett *Fekete zongora*, hanem a másodmodernség idő- és identitásproblematikáját paradigmátikusan tematizáló

¹⁷ Hans-Georg Gadamer: *Historik und Sprache – eine Antwort*, 35.

¹⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Az esztétikai tapasztalat apológiája*, 434.

¹⁹ Vö. Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé*, 67–74.

²⁰ Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*.

²¹ Vö. Aleida Assmann: *Az innováció feltételei a kultúrában*, 89.

Hosszú hársfasor mentén kanonizálódott volna a modern magyar líranyelv megteremtésének emblematikus figurájaként is számon tartott Ady lírája, akkor gyaníthatóan az olyan lírai szemléletformák kerültek volna a magyar romantika lírakánonjának centrumába, amelyekre (poszt)modern olvasója Kölcseynél bizonyosan talál megszólaltatható példát, míg a pillanatnyilag sokkal inkább centrumhelyzetűnek mondható Petőfi-korpuszban bizonyosan nem. (Elegendő itt most csak az 1824-es *Remény*, *emlékezetre* utalnunk, amelynek a már említett *Hosszú hársfasor* akár egyfajta olvasataként vagy felülírásaként is olvasható.)

Az a teleologikus, történeti-pozitivistá realitásfogalom, amelynek szemléleti alapján állva a marxista kritika – s ez nem csak Lukácsra érvényes, de a nyugati marxizmusra is²² – a maga romantika-kánonját megalkotta, éppen azokon a pontokon utasította el a kései romantika törekvéseit, amelyek a klasszikus modernség és később a másodmodernség számára a legnagyobb hatáspotenciállal rendelkeztek. A „fantasztikus” és az „önreflexív”; az „irracionális” és az „imaginatív” bizonyultak ugyanis azoknak a töréspontoknak, ahol a „romantika” egy klasszikus modern vagy másodmodern horizontban éppen a szubjektum problematizálása, a lehetőségesség és kontingencia tapasztalatában egyfajta „előképfunkcióra” tett szert. Hogy ez a mesterségesen megmerevített – cenzurális értelemben is vett – kánon önmagában mennyire gátolta vagy zárta le ennek az oda-vissza játéknak a természetes csatornáit, azt nehéz volna megítélni. Az mindenesetre, hogy a posztmodern, amely a maga terepnumait a visszavonás retorikája és az elbizonytalanítás alakzatai között látszik megtalálni, rendre felfedezi a maga – posztmodern – romantikusait, *szükségszerűen* írja felül az „üres hely” metaforáit.

²² Vö. Karl Heinz Bohrer, i. m. 9–19.