

A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásokban

Megvalósítható-e egyáltalán az irodalom összehasonlító vizsgálata s milyen esélyei vannak az ilyen kutatásnak a huszadik század végén? Két megközelítésben keresem e kérdésre a választ. Először általánosságban szólok az irodalom nemzeti és összehasonlító kutatásának viszonyáról, ez utóbbi tárgyról, mibenlétéről és kivihetőségéről. Tűnődéseimnek második felében azután a gondolatkör időbeli vetületével foglalkozom. Meghatározott történeti jelenségekre szűkítem a vizsgálódást, s azt mérlegelem, folytatható-e a műalkotások összehasonlító vizsgálatának korábbi hagyománya, miután a huszadik századi avantgarde mozgalmak képviselői egyfelől ugyan a kultúra s a művészet nemzetköziségét hirdették, másrészt viszont kétségbe vonták az összehasonlító kutatásban hivatkozási alapként használt kánonok érvényességét.

1. Nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás

Kiindulópontként Valérynek egy előadásából idéznék, melyet a Collège de France-ban tartott: „Az irodalom mély értelemben vett történetének nem annyira a szerzők pályafutásának véletlenjeiről kellene szólnia, még csak nem is műveiknek a sorsát, hanem az irodalmat létrehozó és fogyasztó szellemnek a történetét kellene magában foglalnia, és ezt akár egyetlen író nevének említése nélkül is megtehetné.”¹

Amennyiben művek és olvasók közötti viszonyral kell a történésznek foglalkoznia, aligha könnyű megmondani, mi is a világirodalom, hiszen fogas kérdés, miféle olvasó távlatát is tételezi föl ennek a létezése. Számít-e, hogy Fáy András Stendhalnak, Jókai Flaubert-nak, Mikszáth Henry Jamesnek a kortársa? Ha azt feleljük, hogy e szerzők voltaképpen nem ugyanabban a szellemi időszakban alkottak, lényegében a nemzeti irodalomtörténetírás önelvűségét védjük. Ki dönti el, mire érdemes emlékezni a múlt örökségéből, s vajon nem mondható-e, hogy aki kilép valamely nemzeti irodalom kereteiből, könnyen elmarasztható azon az alapon, hogy a többféle igazság kevesebb igazság is lehet. Szerb Antal előbb anyanyelvének irodalmáról készített időrendet követő áttekintést, majd az általa ismert külföldi művekről

írta *A világirodalom történetét*, és tudomásom szerint lényegében ugyanilyen gyakorlatias szempont érvényesül egyetemeinken, ahol egyes tanszékeken főként az anyanyelvünkön írott művekkel, másutt idegen kultúrákkal foglalkoznak. Hamvas Béla egyetlen magyar alkotást sem vett be *A száz könyv* címmel 1945-ben közreadott – meglehetősen vegyes, értékítéleteiben következetlen, ám a nyugati kultúra kereteit figyelemre méltó határozottsággal meghaladó – válogatásába. A magyar és a világirodalomnak egymást kizáró felfogása nem egészen felel meg Goethe eszményének, amely már a tizenkilencedik századnak jórészt németek által készített munkáit is ösztönözte – példaként Johannes Scherr *Allgemeine Geschichte der Literatur* című, először 1850-ben kiadott kézikönyvét említhetném, melyben a francia, angol és német irodalom nagyjából azonos terjedelmet kapott. Az efféle pozitivisták művek egymás mellé helyezték a nemzeti irodalmakat. Az a tény, hogy a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* címet viselő, 1974-ben elindított sorozatának napjainkban megjelenő kötetei is jórészt ugyanilyen fölépítésűek, elárulja, mennyire nem könnyű más megoldást találni.

Babits európai irodalomtörténete kétségkívül eredetibb szellemi teljesítmény, mert a magyar s nem magyar nyelven írott műveket együtt szerepelteti és szakít a nemzeti irodalmak egymás mellé rendelt tárgyalásával. A magyar költő személyes meggyőződése alapján döntötte el, mi is része az általa értelmezett nemzetközi folyamatnak. Berzsenyit például jelentősebb költőnek ítélte Byronnál. Annyiban igaz is lehetett, hogy hihetőleg véleményformáló egyéniségek is teremtik a világirodalmat. Az egyéni értékítélet azonban csakis akkor válhat általánosabb érvényűvé, ha azt elfogadja valamely közösség, ennek mibenléte pedig korántsem magától értetődő. Lehetséges-e olyan értelmezése a *Háború és békének*, mely egyaránt kielégíti az orosz és francia olvasót? Készíthető-e olyan magyarázat *A sátáni versekről*, mely mohammedán és gyaur számára egyaránt elfogadható? Sokszor leírjuk, hogy valamely magyar költemény világirodalmi rangú, de vajon létezik-e irodalmunknak olyan alkotása, mely ugyanúgy bekerült a világirodalmi tudatba, mint például némely skandináv művek – Ibsen, Strindberg vagy akár Hamsun egyes alkotásai? Ha nem az anyanyelvi kultúra letéteményeseinek állásfoglalása, de széleskörű, nemzetközi hírnév, megtörtént eseményként értelmezhető siker, olvasottságot és elismertséget eredményező pályafutás ennek a föltétele, akkor valószínűleg tagadó választ kell adni e kérdésre.

Magától értetődik, hogy csakis akkor vállalkozhat valaki összehasonlító kutatásra, ha több nyelven nagyon jól olvas. Valahányszor nem anyanyel-

vemen írt művekkel foglalkozom, erős a kísértés, hogy művek helyett eszmetörténetre vállalkozzam, s ha mégis műveket vizsgálok, általánosan, széles körben elfogadott – „culture studies” órákon tanított –, nemzetközileg intézményesedett kánon tartozékait és/vagy ezeknek csak egyes részleteit vegyem figyelembe. Az eszmetörténet nagyon fontos, mint ahogyan a művelődéstörténet is az, de nem azonos az irodalomtörténettel, ahogyan azt Valéry meghatározta. Mi több, ha eszmetörténeti távlatból közeledem más nyelven készült szövegekhez, nehéz kikerülnöm annak veszélyét, hogy az anyanyelvemen írt műveket is csak eszmetörténeti szempontból vizsgáljam. Sokszor elhangzik a vád, hogy azért foglalkozik valaki összehasonlítóval, mert egyetlen irodalmat sem ismer alaposan. Mi több, arra is kell gondolni, kinek ír az összehasonlító irodalmár, s aligha lekicsinyelhető a népszerűsítés veszélye, valahányszor az olvasóink számára idegen kultúra termékeit méltatjuk.

Amikor az összehasonlító történész kiválaszt egy tényt a sok közül, melyet azután valamely másik tény okának tekint, fölmerül a kérdés, vajon rendelkezésre áll-e a tényeknek eléggé széles köre. A „littérature comparée” művelői a folyvást úton levő vándorhoz hasonlítanak, akiről Seneca azt jegyezte meg, hogy mindig vendégségben van, s így aligha köthet bárkivel is barátságot: „Nusquam est, qui ubique est. Vitam in peregrinatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas amicitias.”² Az összehasonlító vizsgálódás gyakran torzíja a nemzeti irodalmat. Hadd hivatkozzam általam is igen nagyra becsült szerzőre. Az esztétikai modernség korszakváltásairól szóló könyvében Jauß azt állítja, 1912 körül az avantgarde olyan írókkal állt az új küszöbén, mint Joyce, Virginia Woolf, Pound és Proust.³ A nevezettek közül többnek kétséges volt a kapcsolata az avantgarde-dal, különösen pedig azzal a változatával, amelyet Apollinaire föltehetően 1912-ben írt *Égöv* című költeménye képviselt. Még Proustra is vonatkoztatnám e megjegyzésemet, tudva, hogy Jauß e szerző legjobb értői közé tartozik. A német irodalmárral szemben sokkal inkább annak adnék igazat, aki Apollinaire-hez képest „alapjában véve maradi (konzervatív) szerző”-nek nevezi az *A la recherche du temps perdu* alkotóját.⁴

Időbeli kifogások is fölhozhatók Jauß megállapításával szemben, noha ezek önmagukban nyilván másodlagos fontosságúak. Súlyosabban esik latba, hogy egyáltalán nem nyilvánvaló az írásmód közös lényege, melynek alapján a francia költőt rokonságba lehet hozni a négy másik említett szerzővel. Virginia Woolf első újítónak minősíthető, mindössze néhány lapos szövege, *A jel a falon* (*The Mark on the Wall*) 1917-ben készült, legkorábbi modernnek nevezhető regénye, a *Jacob's Room* pedig csak 1921 végére készült el, s a

következő évben jelent meg. Joyce a *Kamarazene* meglehetősen maradi írásmódra valló verseivel kezdte pályafutását, és rövid történeteinek 1914-ben megjelent gyűjteménye is még sokkal közelebb áll a naturalizmushoz, mint Henry Jamesnek a század legelső éveiben kiadott regényei. Sőt e kapcsolódás akár még a végleges formájában 1922-ben kiadott *Ulysses*re is vonatkoztatható – ahogyan azt Musil, Döblin s Broch egyaránt hangsúlyozta. A szóba hozott kijelentés tehát több kérdést vet föl, mint amennyire választ ad. 1912 hozhatott döntő változást Apollinaire költészetében, de az irodalmár adós marad annak a sajátosságának a megjelölésével, amelynek alapján ez az év korszakhatárnak tekinthető. Az összehasonlító távlatból megfogalmazott ítélet sebezhetőnek bizonyul az egyes nemzeti irodalmak szempontjából.

Jauß példája ugyanakkor arra is emlékeztethet, hogy a szemléletváltást hozó, kezdeményező kutatók általában nem az egyes nemzeti irodalmak szakértői, de nem is az összehasonlító irodalomtudomány intézményeinek képviselői közé tartoznak. Jelenleg még tagja vagyok az AILC Végrehajtó Bizottságának, így talán megkockáztathatom a kijelentést, hogy korunk legjobb irodalmárai – Jauß, Genette, Todorov, Riffaterre vagy Žmegač – nem e vezetőségben találhatók. Létezik feszültség az összehasonlító kutatás intézményesült változatai és eredeti teljesítményei között. Durván egyszerűsítve: a *littérature comparée* néven elterjedt tudományág képviselőinek többsége viszonylag kevésbé járult hozzá az irodalomkutatás szemléletének alakításához.

A nemzeti kereteket meghaladó vizsgálat eszményének létjogosultságát könnyű azzal indokolni, hogy a műfajok intézményesült értelmezési módok, választási lehetőségek, várhatósági távlatok és egyúttal az irodalom raktárszerű emlékezetét jelentik, az olvasás pedig mindig eltünteti a szövegek közötti határt. A gyakorlati akadályok jórészt nyelvi jellegűek. A költő korának nyelve mindig hozzá tartozik a műhöz, s a kutatónak még azt sem könnyű elérnie, hogy a maga jelenének nyelvállapotát ismerje, ha egyszer nem az anyanyelvről van szó. Mennyire élő egy metafora? Aki ezt nem tudja, kategóriatévésztés hibájába eshet. Birtokában lehet a „dolog” s a „jel”, de nem a kettejük viszonyát meghatározó „interpretáns”, s akkor nem érzékelheti a különbséget utalás és átvitel, „reference” és „transference”, „sens” és „signification”, „Sinn” és „Bedeutung”, „meinen” és „vermeinen” között.

Ha nem csalódom, fokozottan érzékelhetők a nyelvi akadályok a magyar irodalom esetében. Az angol, francia vagy német irodalom hazai kutatójának legtöbb esetben nincs ideje, hogy anyanyelvének kultúrájával tüzetesen foglalkozzék, hiszen minden erejét arra kell összpontosítania, hogy behozza óriási hátrányát az angol, francia, illetve német irodalom anyanyelvi kuta-

tóival szemben. Mivel az angolul olvasók száma többszörösen meghaladja a magyarul olvasókét, lehet azzal érvelni, hogy a magyar kultúrában kevésbé létjogosult a nemzeti kánon, mint az angolban. Több művet fordítanak angolról magyarra, s így ezek hatása erősebb a magyar nyelvűekre, mint megfordítva. A magyar alkotások általában képtelenek megteremteni világukat idegen nyelven. Ennek többféle oka lehet, így az is, hogy alig akadt kiemelkedő angol, francia vagy német költő vagy akár prózaíró, aki fordított magyarból, de akár az is, hogy a száműzött magyarok között bajosan lehet olyan alkotót találni, ki jelentős műveket írt volna idegen nyelven. Irodalmunk nem ismer Conradhoz, Nabokovhoz, Ionescohoz vagy akár Cioranhoz mérhető alkotót. Talán egyedül Arthur Koestlerre lehet hivatkozni, ám ő nemcsak abban különbözik az említettektől, hogy alig írt szülőhazájának nyelvén, de abban is, hogy hihetetlenül nem tekinthető az angol nyelv olyan öntörvényű művészájának, mint a *Nostromo* vagy a *Pale Fire* szerzője.

Ha a magyar irodalmár be akar kapcsolódni a nemzetközi kutatásba, aligha hivatkozhat anyanyelvének kultúrájára. Amikor külföldiek számára készítenek méltatást anyanyelvén írott művekről, mintegy kénytelen azt várni olvasójától, hogy becsületszóra fogadja el a tárgyalt művek értékelését. Természetesen lehet arra gondolni, hogy e hátrányos helyzet nem változtatható meg, mert nyelvünk viszonylagos elszigeteltségének következménye. Lírai vagy akár elbeszélő költeményeknél inkább elfogadható ez az érv, mint prózában írt regények esetében. Ha nem csalódom, ez idáig egyetlen ilyen magyar nyelvű alkotás sem került be a vitathatósága ellenére is létező nemzetközi kánonba. Föltehetjük önmagunknak a kérdést, van-e olyan magyar regény, mely igényt tarthatna arra, hogy a műfajt döntően megváltoztató alkotások körébe kerüljön.

Érdekes eltűnődni azon, hogy talán az úgynevezett nagy irodalmak remekművei sem csupán fordításban élnek. Gide prózába írta át a *Hamletet*, a *Faust* Nervaltól származó francia változata pedig sok kívánnivalót hagy maga után. Musil nagy regényének Philippe Jaccottet készítette fordítása ugyan hevenyészett megítélésem szerint jobb, mint Tandorié, de ez is legfőbb segítség lehet az eredeti szöveg megértéséhez. Mivel az irodalomban a mellékjelentés a lényeg, ez pedig többnyire elvesz a fordításban, minden azon múlik, létrejön-e a mellékjelentéseknek új rendszere. Nagy költő képes ezt megteremteni, s ilyenkor lehet ugyan vitatkozni az eredeti s a fordítás viszonyán, de végül is ez utóbbinak a nyelvi önértéke számít. A fordíthatóság fokozatainak s módjainak tanulmányozása olyan terület, melynek viszonylagos elhanyagoltságára már Rába György kezdeményező erejű könyve, *A szép hűtlenek* (1969) fölhívta a figyelmet. A magyar irodalomkutatásnak

e nagy adóssága egyúttal arra is emlékeztet, hogy a fordíthatatlanság fokozatainak tanulmányozásából lényegesen többet megtudhatnánk az egyes irodalmak nemzeti jellegéről, mint a nemzetjellemeire vonatkozó fejtegetésekből.

Ugyancsak a fordíthatóság lehet szempont annak mérlegelésekor, miként is vélekedjünk a hazai irodalomkutatás örökségéről. Lehet, hogy nincs igaza azoknak, akik úgy vélik, valamely nyelv rendszere meghatározza a gondolkodást és korlátozza az elme tevékenységét, azt mégsem lehet tagadni, hogy egy nyelv fölépítése hatással van az egyén gondolataira s érzékelésére. Még idegen nyelvű értekező próza magyarrá fordításának is lehetnek nehézségei – az angol „cause” és „reason” szónak például egyaránt az „ok” a megfelelője, a „novel” és a „romance” kettőssége – mely a tizennyolcadik század óta az epikával foglalkozó munkákban, sőt az utóbbi évtizedekben még a történetírás elméletében is központi szerepet játszik – aligha ültethető át magyar nyelvre, az „un énoncé” és „une énonciation” megkülönböztetésnek sincs egyértelmű megfelelője, mint ahogyan a „tartalom” és „forma” sem teremti meg az értelmezési lehetőségeknek azt a körét, amelyet a „der Gehalt” és „die Gestalt” sugalmaz. Mindegyik példát olyan értekező szövegekből vettem, amelyek magyar változata teljesen félrevezető, anélkül hogy a fordítót lehetne hibáztatni.

Másfelől ha kísérletet teszünk a magyar irodalomtörténetírók jelentős munkáinak lefordítására, az általuk használt végső szókinccs idegen megfelelőjét olykor hiába keressük. A huszadik század végén már aligha lehet magától értetődően indokoltnak tekinteni irodalomkutatásunk nemzeti hagyományát. Természetesen ezzel korántsem azt akarom sugalmazni, hogy fordítsunk hátat ennek az örökségnek. Mindössze arra gondolok, hogy többé már nem lehet szó önelvű nemzeti irodalomtörténetírásról – ahogyan azt Horváth János képviselte igen magas szinten –, és talán jobban előterbe lehetne állítani a múlt teljesítményei közül azokat, amelyek könnyebben érvényesíthetők a jelenkor nemzetközi kutatásának távlatából. Példaként Thienemann könyvét, az *Irodalomtörténeti alapfogalmakat* említeném, mely nemcsak azért látszik korszerűnek, mert a hatás helyett a recepciót állította az összehasonlító kutatás középpontjába, hanem amiatt is, mert a törzsszöveget nyitó, berekesztő s kiegészítő szerkezeti alkotók – szerzői név, cím, előszó, ajánlás stb. – összehasonlító vizsgálatát évtizedekkel korábban kezdeményezte, mint Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, 1967), Barbara Herrnstein Smith (*Poetic Closure*, 1968), Edward Said (*Beginnings*, 1975), Gérard Genette (*Seuils*, 1987) vagy A. D. Nuttall (*Openings*, 1992).

Nyilvánvalóan lehet arra hivatkozni, hogy Thienemann könnyebb helyzetben volt, mint amelyben a mai magyar kutató találja magát. Ő egyértel-

műen a német szellemtörténethez igazodott. Ma sokkal zűrzavarosabb a helyzet. Különböző külföldi irányzatok egyidejű hatásának vagyunk kitéve. Legtöbbünk csak egy-egy nyelvterületet ismer igazán jól, s ezek szaknyelvét olykor nehéz összeegyeztetni egymással, különösen akkor, ha magyarul értekezünk.

A szaknyelv különbözősége mellett azonban még egy tényező okozza a hazai kutatás szétszórtságát: abban sincs megegyezés, mivel érdemes foglalkoznunk.

Hogyan lehet meghatározni az összehasonlító kutatás tárgyát? Az irodalomtörténet úgynevezett tényei nem egyebek, mint szélesebb körben elfogadott ítéletek. Az állandó szöveg s a lángelme kultusza egyaránt elősegítette a kánonalkotást, a huszadik század végén azonban kétségbe lehet vonni ennek az eszménynek az időszerűségét. Elképzelhető, hogy a mai olvasó többre becsüli Wordsworth „The Prelude” néven ismertté vált önéletrajzi költeményének 1805-ben befejezett változatát a később átdolgozott, s a költő halála után, 1850 júliusában megjelentetett változatnál, s a hasonló példák sokasága bizonyíthatja, hogy az utolsó kézjegy hitele nagyon is kétségbevonható, s hiú ábránd az irodalmi művet véglegesíthető zárt nyelvi képződménynek tekinteni, mert az sokkal inkább a zenei kompozícióhoz hasonlít, amelynél „a kotta lezárásával az alkotás folyamata korántsem ér véget”.⁵

Ha az egyes mű nem tekinthető állandónak, akkor még kevésbé mondható ez a művek érvényesnek, hitelesnek tekintett csoportjáról. Sklovszkij egykor úgy vélekedett, az irodalomtörténetnek az a célja, hogy a peremen levő jelenségeket a központba helyezze, a század végére viszont már két szembenálló felfogás váltotta föl e kiegyeztetésre törekvést: a nyugati kultúra egységét hirdető Northrop Frye nevével fémjelezhető értékörzés hívei az egész társadalom alapvető mítoszainak tárházát látták a kánonokban, a palesztin szülőhazájától messze távozott Said viszont a nyugati irodalomkutatás intézményeibe idegenként befogadottak nevében a társadalmi megosztottság megnyilvánulásainak bélyegezte őket.

Minden értelmezésben három tényező: a hit, a felejtés és az emlékezés játszik döntő szerepet. Iser így foglalta össze egy 1988-ban tartott ülészak tanulságát.⁶ E kiinduló föltevést azzal az észrevétellel lehet kiegészíteni, hogy az értelmezés gyakorlati igények szerint intézményeket hoz létre, s ezek teremtik meg, illetve tartják fenn a kánonot. Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* még a törvény föltétlen érvényével szemben a kánon rugalmasságát emelte ki, Lukianosz viszont már az utókor mércéjeként fogta föl a kánonot, mely sokkal állandóbb, mint a körülmények (pragma) szempontjából elfogadható mérték (metron). Ebből a kiindulópontból némelyek arra következ-

tetnek, hogy a hosszú ideig alakuló kánonok a legtartósabbak. A zsidó kánon elfogadása vagy hét évszázadig, a keresztényé mintegy négyszáz évig tartott. Frye ez utóbbiban véli megtalálni azt a közös nevezőt, amely a nyugati kultúra egységének záloga. Életművén végigvonul a föltevés, hogy a művek többségét a Blake által „nagy kódnak” nevezett *Bibliához* viszonyítva lehet értelmezni. *A csavar fordul egyet Mózes első könyvét*, Petőfi költeménye, *Az ítélet* vagy Dosztojevszkij regénye, az *Ördögök a Jelenések könyvét*, az *Iskola a határon* a *Római levélnek* és *Dániel könyvének* egy-egy részletét olvassa. Sok más társukkal együtt arra figyelmeztetnek, hogy a kánonokat az idézet tartja érvényben, mely a fordításhoz hasonlóan a szövegek közöttiség egyik módjának tekinthető.

Az is adja az összehasonlító vizsgálat létjogosultságát, hogy az irodalom nemzeti jellege többet és kevesebbet, főként pedig mást jelenthet a különböző időszakokban. Ismeretes, hogy a középkor túlnyomó részében a latin nyelvű szövegek alkották a kánonot – Curtius erre alapozta az európai kultúra egységét. Ez arra is emlékeztethet, hogy a kánon sokszor a magas kultúrához tartozik. A rövid távon népszerű művek gyakran a feledés homályába vesznek, másfelől viszont időről időre próbálkoznak a kánon bővítésével, ami annyit is jelenthet, hogy a népszerű benyomul a magas kultúrába: olyan nyelv és műfaj tesz szert megbecsülésre, amely korábban nem számított elfogadottnak. A két világháború közötti népi mozgalom például osztály szempontból tágította a magyar irodalmat. Sinka versei vagy a szociográfiák irodalom rangjára emelkedtek. Noha nem teljesen lezárt kérdés, mennyire sikerült e törekvésnek átalakítania az egész magyar anyanyelvű közönségnek az elképzelését az irodalomról, tagadhatatlan, hogy maradandóbb változást hozott, mint a kánon feminista felülvizsgálata, mely számos más irodalomban válságot idézett elő, ám nálunk eddig legföljebb tétova próbálkozásnak mondható.

A kánonképződés tanulmányozása annyit jelent, hogy rövid és hosszú távú oksági folyamatokkal, előzményekkel és következményekkel foglalkozunk. Ez a tevékenység értékek bevezetését tételezi föl. Mivel a különböző kánonok egymással vitatkozó hiedelemrendszereket testesítenek meg, csakis az eltérő kultúrák párbeszéde lehet a történetírás alapja. Ebből a szempontból a magyar irodalomkutatásnak valószínűleg két kihívással kell szembenéznie. Egyrészt azt szükséges eldönteni, megszabadulhatunk-e a föltevéstől, hogy irodalmunk idegen mintákat követ és/vagy elmaradottságát kívánja felszámolni, másfelől az etnocentrizmus, illetve az Európa-központú szemlélet háttérbeszorulása idején már a sokkal általánosabb kérdéssel is szembe kell néznünk, miféle más érték válhatja föl a fejlődést.

Lehetséges-e egyáltalán történetírás? A „die vergleichende Literaturwissenschaft”, „la littérature comparée”, illetve „comparative literature” kifejezés nem utal történetiségre, és e szakterület legtöbb művelője ma nem lát különbséget összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet között, sőt egyes kutatók a különböző művészeti ágak összehasonlító vizsgálatát szorgalmazzák. Az észak-amerikai egyetemeken nincs esztétika tanszék, helyette a comparative literature oktatói vállalkoznak az „interarts studies” művelésére.

A kánonfönntartó intézmények elfojtják a történelmet, amikor múzeum má alakítják a múlt örökségét. Az akadémizmus és a történeti tudat hiánya egyaránt emlékeztetkieséshez hasonlítható. Horváth János nem nagyon tudott mit kezdeni a huszadik század irodalmával, mai irodalmáraink többségének szakmai illetékessége viszont erre a századra korlátozódik. Napjainkban az a kísértés látszik erősnek, hogy a modernség jegyében értelmezzünk. Foucault az ismeretelméleti szakadást állította a figyelem középpontjába, amely csakis a felejtés igen kegyetlen formájának elismerésével lehetséges. Akkor mondhatjuk, hogy Európát egy adott időpontban a reneszánsz, a barokk, a felvilágosodás, a romantika vagy az avantgarde jellemezte, ha lényegyet keresünk a történelemben, figyelmen kívül hagyjuk a jelenségek széles körét, és arra törekszünk, hogy fejlődési vonalat rajzoljunk meg. Ez a felfogás kétségkívül szemben áll az enciklopédikus szemlélettel, melynek hívei a sok szerző által készített történeti munka kiegyensúlyozottságában hisznek. Az ilyen vállalkozás azonban aligha nevezhető történetírásnak, hiszen oksági összefüggés inkább csak akkor jöhet létre, ha nemcsak a tárgy, de az alany is azonos. Valószínű, hogy történetet csakis valamely kutatóban kialakult értékmezőnek a távlatából lehet elmondani.

Magától értetődik, hogy ezzel mindössze azt állítom, miként *nem* képzelhető el valami, s ebből korántsem következik bárminek a *lehetséges* volta. Meg tudjuk-e állapítani annak okát, miért jött létre valamely mű vagy akár irányzat? Hasonló-e egymáshoz a következő két kérdés: Miért lett vége az Osztrák–Magyar Monarchiának és mi indokolta a romantika megjelenését? Azért keletkezik-e valamely irodalmi mű, mert igény van rá, és hogyan értendő ez az igény? Van-e értelme annak, hogy elégséges és elégtelen bizonyítékról beszéljünk az irodalom kutatásában? Ilyen kérdéseket tettek föl azok, akik 1969-ben az új történetiség nevében indítottak folyóiratot. Akkor úgy látszott, a mozgalom a régi történetiség ellen irányul. Negyedszázad távlatából azt mondanám, a *New Literary History* sikeresen hiteltelenítette az „új kritikát”, de lényegében nem tudott meggyőző választ adni arra a kérdésre, miben is különböznék az új történetiség a régitől. Szóba hozták ugyan

annak a lehetőségét, hogy visszafelé is lehetne irodalomtörténetet írni, de hamarosan kiderült, hogy voltaképp eddig is ezt tették az irodalmárok, hiszen a megfigyelő s a megfigyelt között nincs korlát, a kutató maga is a történelem része. Az új történetiség megvalósítására törekvő mozgalom legfőbb anyiban érte el célját, hogy érvénytelenítette azokat a munkákat, amelyek nemcsak a múltat, hanem a jövőt is vonalszerűnek és zártnak látták.

Mennyiben van átfedés történeti és művészi érték között? Talán ez a legfogasabb kérdés, melyre az irodalmárnak választ kell keresnie. Veszítettek megbecsültségükből azok a költemények, amelyekről kiderült, hogy nem kuruckoriak, hanem Thaly Kálmán szerzeményei. Kassák szabadverseinek értéke elválaszthatatlan a vers korábbi alakzataitól. Nemcsak a nemzeti, de az összehasonlító történetírás célul is a „korát megelőzte” kifejezéssel jellemezhető, melynek fordítottja a „korszerűtlen”, „idejétmúlt”, esetleg az „elmaradt”, „vidékiek”, sőt „parlagi”. Az utóbbi évtizedeknek egyik legnagyobb művelődéstörténeti vállalkozása a „központ” és a „peremvidék” szembeállításával magyarázza tizenharmadik századi művelődésünket. Talán nem fölösleges latolgatni, vajon az irodalmunk vizsgálatában használt fogalmak közül a „történelmi fordulat” nem vezethető-e vissza az okozatiság kissé elsietett, nem eléggé átgondolt felfogására. Ami érvényes a történetírásban, nem okvetlenül alkalmazható a műalkotásokra. Nemcsak a kelet-európai kutatók által emlegetett „déalage”, de az amerikai irodalomtörténetekben szereplő „fősodor” fogalmát, sőt akár még egy olyan jelentős munka alapföltevését is kétellyel lehet fogadni, mint Jauß már említett munkája.

A metaforikus kijelentések igazolhatóságáról aligha könnyű érdemlegeset mondani. A történeti folyamatok minősítésekor Jauß ugyanúgy előre- s visszafelé mozgást vagy olykor folytonosság megszakítását jelentő metaforákra – Horizontwandel, Epochenschwelle, Wendepunkt, Bruch, Ursprung, Vorgänger, Fortschritt, Rückkehr – hagyatkozik, mint a tizenkilencedik századi történetírók. Ugyanez mondható Viktor Žmegač *Der europäische Roman* című könyvére, a regény elméletének hatalmas anyagot áttekintő, ám mégis rendkívül szigorúan megállapított kánon alapján végzett, s ennyiben kissé maradi szellemű, mert a kultuszt olykor a művészi hatás rovására hangsúlyozó történeti összefoglalására. A meghaladás elve mindkét esetben egyértelműen értékválasztást sugall, amiből arra lehet következtetni, hogy kisebb művészi hatása van annak a műnek, mely időben későbbi, fejlődésben viszont korábbi. Föltennem a kérdést, vajon nem vezet-e indokolatlan egyszerűsítéshez történeti és művészi érték viszonyának ilyen felfogása s nem lehetséges-e, hogy az efféle szemlélet a tudomány s a technika fejlődésének képzetét

vonatkotatja a művészetre. A vonalszerű előrehaladás eszménye olykor gátolhatja a történést abban, hogy észrevegje a művészi értéket. A visszhang, kultusz, „Wirkungs-“ s „Rezeptionsgeschichte“ néha el is fedheti a művet. Meggyőző-e az európai regénynek olyan története, melyben Huxley részletes méltatást kap, miközben Hamsun, Raymond Roussel, Bulgakov, Jahn, Céline, Nabokov vagy Queneau meg sincs említve? A művészet értelmezésének nem a kanonizált szövegek rangjának megerősítése az igazi próbája, hanem a még nem szentesítettnek a fölfedezése. Történeti és művészi érték feszültségbe kerülhet egymással, másrészt viszont észrevehetővé válhat hiteles és nem hiteles, lényeg és látszat, „Sein” és „Schein”, illetve „Sein” és „Werden” rejtett egysége.

Az esztétikai hatás nem azonos a fejlődéstörténeti hellyel. Richard Strauss 1948-ban fejezte be a *Négy utolsó ének*et, két évvel azután, hogy Boulez megírta *Első zongoraszonátáját*, mégsem bizonyos, hogy van sok értelme megkérdezni, melyik a jobb zenemű. Az irodalom esetében még veszélyesebb az újszerűség jegyében értékelnünk, mert az öncélú művésziség önmagában sem könnyen tisztázható szempontját eszmetörténeti vonatkozások is kiegészíthetik, módosíthatják, sőt keresztezhetik. Jobb regény-e a *Tariménes utazása* az *Etelkánál*? Az időszűrség, illetve elavultság mindig a kutató távlatának a függvénye. Könnyű azt állítani, hogy az értékes, ami megelőzi a későbbit, és az értéktelen, ami korábbit őriz meg, ha egyszer az időszűrség, illetve elavultság mindig a kutató távlatának függvénye. Ennek szemléltetésére egy-egy mondatot idéznék. Egyikük szerint Dugonics műve a romantikát vetíti előre, másikuk az elavult barokk kultúra megnyilvánulásának minősíti ugyanezt a könyvet. „Az *Etelka* sok tekintetben közelebb áll Kisfaludy Károly és Vörösmarty nemzedékéhez, mint Kazinczy és Kármán” – mondja az egyik irodalomtörténész.⁷ A másik viszont így nyilatkozik: „A heroikus regény sablonjaiba, cirádás barokk mondataiba erőltetett tősgyökeres magyarság különös egyvelege, a vaskosan társalgó hősök meglepő ellágyulásai még kísérletnek is alig járnak meg.”⁸

Az újnak nevezett történetiség legfőljebb árnyaltabb a réginél, de a különbség nem lényegi a kettő között. Az „episztémé” az ismeretelméletre utal, a „paradigma” a természettudományokra. Erős a gyanúm, hogy e kölcsönzött fogalmak nem igazán alkalmasak műalkotások minősítésére. „Alapjában véve (Au fond) talán nem vagyok más, mint eszmetörténész” – írta magáról Foucault,⁹ Thomas Kuhn 1962-ben megjelent művének pedig végül is *A tudományos forradalmak szerkezete* a címe, s alapföltevése – mely szerint a tudomány „föhalmozó folyamat” („cumulative process”) – aligha érvényesíthető egyszerűen a művészetekre. Ha a fejlődésnek valamely szakaszából az

a fontos, ami a következőt megelőzte, akkor a tizenkilencedik századból azt emeljük ki, ami előrevetített huszadik századi jelenségeket. Vajon nem nevezhető-e az ilyen távlat kissé rövidlátónak? Nem érezzük-e torzítónak azt a véleményt a tizennyolcadik századról, amelyet a tizenkilencedik hangoztatott? Nem vezetett-e félre az a felfogás, mely a „preromantikusnak” tekintett jelenségeket értékelte föl? „Ha valaki pusztán megelőzi korát, egyszer az utol fogja érni.” Wittgenstein gunyoros megjegyzése nagyon is helyénvaló lehet.¹⁰ Remekműről csak azután lehet beszélni, ha valamely regényt, költeményt, színművet, festményt, színdarabot vagy zeneművet befogadtak a korábbi alkotások kánonjába. A jelen műalkotásaiból a múlt választ, olyan fejlődési irány alapján, amelyet csakis utólag lehet meglátni.

Könnyű azt sürgetni, hogy irányzatokban gondolkodjunk. A magyar irodalomtörténetírás hagyományában ez eddig csak igen hézagosan érvényesült. Mikszáth műveinek viszonyát például aligha sikerült körülírni a nyugati irodalmakból ismert irányzatokhoz képest. A vonalszerű előrehaladás ábrándja általános nehézségeket is okozhat. Ismeretes, hogy a szép és a fennkölt szembeállításával már Kant is ösztönzést adott az időben korábbi korszerűsítésére, s a romantikusok a civilizált klasszicizmusnál többre becsülték az addig barbárnak tartott paraszti kultúrát. Flaubert újra fölfedezte a maga számára Boileau-t, a tizenkilencedik századi realizmustól és naturalizmustól eltávolodó regényírók korábbi időszakokban keletkezett művekben, sőt olykor a szóbeli kultúrában kerestek ösztönzést, Artaud pedig Bali szigetének szertartásait tekintette az új színház kiindulópontjának. Petőfi s Arany bizonyos szempontból Vörösmarty ellenében fordult vissza a barokk népiességhez. Azzal egy időben, hogy Thienemann a fejlődés fő mozgatójának tette meg az irodalom önelvűsödését, a népi mozgalom némileg visszafordította ezt a folyamatot.

Volt idő, mikor a programzene, illetve a naturalizmus számított korszerűnek. Herder, Friedrich Schlegel vagy a közelmúltban Dieter Wellershoff minden más műfaj tulajdonságainak egyesítésében, Gide és Gottfried Benn a saját kizárólagos lehetőségeinek megtalálásában látta a regény korszerűségének zálogát. A modernség a felvilágosodás haladáselvű történelemképének a része és könnyen megfeleltethető az iparosodás eszmeiségének. A romantikusok a szerves fejlődés körkörösségét állították szembe ezzel a célelvűséggel. A posztmodern helyzet – ha van ilyen – mindkettőnek tagadását jelenti. A fogyasztói társadalomban az új átminősül, mintegy annak előfeltételévé lesz, hogy minden ugyanaz maradhasson. Megszűnik a kereskedelmi s a művészi érték szembenállása, mely Baudelaire s Flaubert alapföltevése volt. Érvényét veszti a beteljesülés és a várakozás, kairosz és kronosz, meg-

határozott és véletlen, lényeg és jelenség, szerves egész és töredék, magas és népszerű kultúra, mű és helyzet, időtlen s alkalmoszerű, valóság és kitalált, jelentett és jelentő, komoly és komolytalan, betű szerinti és metaforikus, elsődleges és másodlagos jelentés (denotáció s konnotáció), értelmezett és értelmező szöveg, nyelv és metanyelv, saját megnyilatkozás és idézet, sőt kánonhoz tartozó s azon kívüli kettőssége. A nemzeti jelleg ugyanúgy elhalványulhat, mint ahogyan a nyelvjárások veszítettek önállóságukból – már csak azért is, mert a katonai s gazdasági egyeduralom a civilizáció egyetlen mintájává emelheti az Amerikai Egyesült Államokat –, ám az értelem egyetemességének eszményét minden beszédmód visszavonhatatlanul helyi meghatározottságának elismerése válthatja föl.

Magától értetődik, hogy nehéz jósolni, de megkockáztatható, hogy az irodalomnak mint szocio-kulturális intézménynek a helye is változhat. Nemcsak a viszonylag rövid múltú hangversenysterem s képtár, de a lényegesen hosszabb hagyományra visszatekintő könyv létjogosultságát is egyre több támadás éri. A huszadik század végi magyar irodalmár indokolatlannak vélheti a század első felének derülését, azt a vélekedést, mely szerint „a múlt szellemi öröksége az idő folyásában egyre növekszik és ebben a növekedésben nincsen megállás vagy visszaesés”.¹¹

Korántsem tagadnám a felejtés indokoltságát – a nemzeti kánonból joggal hullnak ki művek –, de az is elképzelhető, hogy az emlékezet hiányossága értékvesztéssel is jár. A szerves fejlődés romantikus gondolatának elutasítása közben a két háború közötti korszaknak elméletileg legképzettebb magyar irodalmára meggondolatlanul következtetett arra, hogy „a folytonosságban nincsen virágzás és nincsen hanyatlás”.¹² Ma még lehetetlen megmondani, átmenetről van-e szó, de annyi bizonyos, hogy az irodalom vonzóereje világszerte csökkent az utóbbi években. A felvilágosodás az erkölcsi tanítás eszközünek tekintette az irodalmat, a romantika öntörvényű szervezethez, az avantgarde tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. A huszadik század végére számomra még leginkább a művészet a művészetért történetietlen eszménye őrizte meg a hitelét. „Nem vagyok inkább modern, mint ősrégi (ancien) [...]. A költészet szabad növény; mindenütt nő, anélkül hogy magját valaki is elvetette volna” – hangoztatta Flaubert.¹³ A kultúra történik velünk, a művészetet viszont teremtik. Az előbbi esetében indokolt, az utóbbinál talán nem elengedhetetlen a vizsgálat történetisége. Ahogyan végéhez közeledő századunk egyik nagy költője írta: „Vajon nem a priori történetileg hatástalan-e a művész, nem tisztán szellemi jelenség-e, s talán nem kell-e minden történeti fogalomkört eltávolítani tőle [...]?”¹⁴

Üdvösnek tartanám, ha nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás párbeszédében lassan ez utóbbi javára billenne a mérleg, jelenleg azonban több értelmét látom, hogy a műalkotások némely csoportjának együttes értelmezésére törekedjünk, ahelyett hogy nagy történeti összefüggéseknek olyan leírására vállalkoznánk, melynek előfeltevésével szemben nagyon is sok kifogás fogalmazható meg. A lehetséges ellenvetések közül itt csakis egyetlen teszt vizsgálat tárgyává: azzal kívánok foglalkozni, mennyiben lehetséges a huszadik század végén folytatnunk az összehasonlító történetírásnak azt a hagyományát, amely a kánonokat tekintette rendezőelvnek. A kérdés föltevését az indokolja, hogy az avantgarde mozgalmak kétségbe vonták a kánonok létjogosultságát s így az addigi összehasonlító kutatások egyik létalapját tették kérdésessé.

2. Avantgarde és kánonalkotás

Mindenekelőtt hadd hivatkozzam arra az előfeltevésre, mely szerint valamely közösségben irányadónak tekintett alkotások és értelmezések összességét szokás kánonnak nevezni. A kánonokról írt korábbi tanulmányaimban az érték, a közösség, a kulturális intézmény és a történelem fogalmának segítségével próbáltam jellemezni őket.¹⁵ Ezúttal a kánonalkotás és az avantgarde örökségének viszonyával foglalkozom. Témaválasztásomat az indokolja, hogy míg az összehasonlító vizsgálat alapjául szolgáló kánonszerűség szorosan összefügg a klasszicista poétikával, a regény fölemelkedése után az avantgarde mozgalom megjelenése jelentette a legnagyobb kihívást vele szemben. Az avantgarde időszemlélet a jövőre, a kánoni a múltra irányul, s a mai olvasó, néző vagy hallgató a visszahozhatatlan múlt s a meghatározatlan jövő kettős vonzaskörében értelmez. Az avantgarde megjelölést a huszadik század elején a művészet lényegét alapjában véve átminősítő művészeti mozgalmakra vonatkoztatom, míg a modern szóval tágabb összefüggésrendszerben, a mindenkori jelen távlatából érzékelhető irányt, olyan viszonyfogalmat jelölök, melynek érvényessége a változó időtől függ.

A tekhné (ars) megtanulása és továbbadása rendkívül fontos szerepet játszott az antik költészetelméletben, és ez az örökség máig serkenti a kánonképződést. A kultúra kánonjai olyan megkülönböztetés eredményei, melyek elválaszthatatlanok a valamely közösségben elfogadott értékektől. A művészeti kánon csakis akkor létezhet, ha a művészet és nem művészet között intézményesült a szembeállítás, vagyis létezik színház, hangversenyterem, könyv- és képtár. A kánonszerű szemlélet és az oktatás kölcsönösen föltételezi egymást; Nagy-Britanniában például évszázadokon át Cambridge és

Oxford egyeteme, Közép-Európában s így Magyarországon is a kései tizenkilencedik századtól legalábbis a huszadik század közepéig a humán gimnázium volt a felfogás egyik letéteményese. Mindkétféle intézményben megkövetelték a görög vagy legalább a latin nyelv ismeretét. Ennek az igénynek a háttérbe szorulása olyan kultúra eltűnését vonta maga után, melynek hiánya erősen korlátozza a mai közönség értelmező képességét. Berzsenyit más-ként olvassa az, ki otthonosan mozog Horatius világában.

Magától értetődik, szoros összefüggés tételezhető fel valamely nemzet s nemzedék tudata, valamint általában a politikai változás és a kánon között. Az avantgarde vonatkozásában megállapítható, hogy e mozgalom(csoport)ra jellemző álláspontnak a felvilágosodásban kereshető a fő előzménye, mely hihetőleg először ösztönzött arra, hogy azokat a műveket sorolják a kánonhoz, amelyek a fejlődést szolgálják. Ez utóbbit természetesen különbözőképpen lehet körvonalazni, s ebből az is következik, hogy a felvilágosodás nemcsak saját kánont teremtett, de egyben az előírások időtlenségét is rombolta az érték történeti meghatározásával. Nagy hatású örökséget hozott létre, midőn az irodalmat az erkölcsi tanítás eszközévé tette. A franciáknál Zola újra föllevenítette ezt a hagyományt, s az oroszoknál még Tolsztoj, sőt Dosztojevszkij alkotásaiban is éreztette hatását, a huszadik századra azonban kétségessé vált a példázatoság művészi érvénye. Már Flaubert, Fontane s Henry James öntörvényű nyelvi alkotásnak tekintette a regényt, és ezt az eszményt érvényesítette Proust és Joyce. Elképzelhető, hogy azért sem került magyar regény a nemzetközi tudatba, mert nálunk továbbra is irányadó maradt a példázatoság. Az is lehetséges, hogy ugyanez adja meg a választ a kérdésre, miért nem érik el a huszadik század orosz regényei tizenkilencedik századi elődeik magas színvonalát.

A felvilágosodás döntően újat hozott a fejlődés szempontjának érvényesítésével, de egy tekintetben megtartotta a folytonosságot a klasszicizmussal: többnyire nemzetköziséget hangoztatott. A nemzeti kánonok s így a nemzeti irodalomkutatás igényét a tizennyolcadik–tizenkilencedik század fordulóján a romantikusok fogalmazták meg. Az avantgarde ebben a vonatkozásban is visszatért a felvilágosodás szelleméhez, elutasítván a gondolatot, hogy a kultúra a nemzetjellem kifejeződése. Míg Novalis, Friedrich Schlegel vagy Coleridge szerves képződményhez, addig Marinetti vagy Kassák tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. E szembeállításban nemcsak a szerveség és megszerkesztettség, mesterkéletlen természetesség és kiagyaltság, megtervezettség vagy egyenesen a szó szoros értelmében vett kiszámítottság, de a körkörösség és a meghatározott irányban, valamely cél felé előre haladó

mozgás képzete is benne rejlik, sőt a helyi adottságokban gyökerezettség meglétének, illetve hiányának gondolata is.

Túlzás, torzító egyszerűsítés nélkül mégsem állítható, hogy a korai huszadik század újtói hátat fordítottak volna a romantikának. Shakespeare, a paraszti kultúra s a középkor fölértékelésével, (nyárs)polgár és alkotó, tájékozott műkedvelő és eredeti tehetség, másokat utánzó tanult mesterember és önállóan kezdeményező, ihletett, öntörvényű képzelőerővel, látnoki képességgel megáldott lángeleme szembeállításával a romantika előkészítette kultúra s művészet megkülönböztetését. Az a gondolat, hogy az alkotó ember nem más, mint aki erőszakkal a kimondatlan, sőt az addig nem gondolt világba hatol be, s a meg nem történtet teszi megtörtétté, a még nem látottat láthatóvá – „der Gewalt-tätige, der Schaffende, der in das Un-gesagte aus-rückt, in das Un-gedachte einbricht, der das Ungeschehene erzwingt und das Ungeschaute erscheinen macht”¹⁶ – kiindulópontként szolgált mindazok számára, akik halott nyelvhez hasonlították a kánonhoz tartozó művek jelrendszerét. A romantika kánonromboló örökségének szószólójaként értelt Baudelaire 1863-ban a következőképpen: „Vannak a világban, sőt még a művészek világában is olyan emberek, akik a Louvre-ban gyorsan elhaladnak nagyon érdekes, igaz másodrangú képek mellett, anélkül hogy egyetlen pillantást is vetnének rájuk, és révedezve horgonyoznak le egy metszet által népszerűsített Tiziano vagy Raffaello előtt, azután pedig meglegedetten távoznak, magukban azt állítva, hogy ismerik e múzeumot. Olyanok is léteznek, akik valaha olvasták Bossuet-t s Racine-t és úgy vélik, birtokukban az irodalom története.”¹⁷

Baudelaire különös hangsúllyal értekezett arról, hogy a művészi érték változatlan s történeti összetevőből áll. A fényképezés megjelenését látva, hajlamos volt úgy gondolni, hogy az átmeneti, tűnékeny, sőt esetleges, véletlenszerű jelenti a modernséget, s ez már magában rejtette a kánonrombolás lehetőségét. A pillanatszerűségnek és az értéknek egymáshoz közelítése mintegy előrevetítette az aleatorikus művészet lehetőségét, mely központi jelentőségűvé vált Cage tevékenységében, és kiindulópontul szolgált Paul Virilio számára, ki *Az eltűnés esztétikája* (1980) című könyvében az egyre jobban gyorsuló világban élő s a számítógép képernyőjét használó ember távlatából értelmezte át a művészet mibenlétét.

Az avantgarde annyiban megismételte a romantika lázadását, hogy visszafejlődés utáni újrakezdet hirdetett. *A korszerű művészet él* (1926) című röpiratában Kassák a naturalizmust és az impresszionizmust Giottóhoz képest hanyatlásként értelmezte, s elődként Cézanne-ra hivatkozott. Hasonlóan értelt Pound a *Pavannes and Divisions* (1918) lapjain, midőn Arnaut Daniel

és Cavalcanti megfogalmazásmódjának pontosságát állította szembe a viktoriánus költők modorosságával.

„Es gibt kein Zurück.“ Gottfried Benn 1943-ban leírt szavai arra vonatkoznak, hogy az avantgarde lényege kizárja a visszatérést valamilyen természetesen vélt állapothoz.¹⁸ A modernségnek a túllépés, felülmúlás, meghaladás az előfeltétele, s az avantgarde tevékenység következtében a művészet kísérletezés és utánérzés kettősségére hasadt szét. Az így keletkezett feszültség bomlasztó hatást tett az összehasonlító vizsgálódásra, amennyiben kérdésessé tette, mi is alkotja az ilyen kutatás tárgyát. A figyelembe veendő jelenségek halmazának növekedése az addig irányadónak tekintett hagyományok érvényességének elbizonytalanodásához vezetett.

Létezik-e nemzetközi kánon a kultúrában? E kérdésre egyértelmű igennel válaszoltak azok, akik 1851 óta világkiállításokat rendeztek. E hatalmas szeregszemlék erősen kitágították az alkotó művészek látókörét. Ismeretes például, hogy Debussy 1889-ben ilyen alkalommal hallott jávai zenét, mely azután hozzásegítette, hogy nemcsak Wagner, de némileg az európai zene örökségétől is el tudjon távolodni. A világ különböző részeinek kultúráját egymás mellé helyező nagyszabású bemutatókon kívül az egységes nyelv megteremtésére irányuló törekvések is hozzájárultak az avantgarde kialakulásához. Kosztolányi elutasította az eszperantót, Kassák viszont szenvedélyesen érdeklődött iránta – a *Munka* első, 1929. januári számában *Technikai haladás, mesterséges világnyelv* címmel közölt tanulmányt, Halka László tollából.

Mi elengedhetetlen része a kultúrának? Milyen mértékben kell ismernie egy mai magyar olvasónak a nemzeti múlt értékeit? Az avantgarde örökség távlatából igen élesen lehet föltenni e kérdéseket, hiszen e mozgalom szabadság iránti igénye elválaszthatatlan a nemzeti sajátosságok megtagadásától. Ha elfogadjuk a fejlődés elvét, szóba hozható, vajon Petőfi népiessége nem ismétli-e meg azt, amit Gottfried August Bürger, a magyar földön is jól ismert balladák szerzője a *Költemények* (1778) előszavában és *A költészet népszerűségéről* (1784) című értekezésében hirdetett. A műfajok elavulásának a lehetőségével is lehet számolni. Talán Madame de Lafayette tette az első lépést abban az irányban, mely azután a tragédia leértékelődéséhez és a regény fölemeléséhez vezetett. Való igaz, hogy nemcsak Arany János, de Tennyson is írt hosszabb elbeszélő művet versben, mint ahogyan vonósnegyesek és hatalmas történelmi jeleneteket ábrázoló festmények is készültek a tizenkilencedik század második felében, de ekkor már a regény, a szimfonikus költemény és a tájkép közelebb állt a kánon központi részéhez, mint az említett három műfaj. Kassák a maga értékrendje alapján teljesen indo-

koltan nevezte maradiságnak, hogy az 1883-ban, 1886-ban, illetve 1900-ban született Babits, Tóth Árpád s Szabó Lőrinc az 1875-ben megjelent *Les fleurs du mal* című versgyűjteményt jelentette meg magyarul 1923-ban.¹⁹

Mielőtt azonban messzemenő következtetést vonnánk le a magyar művészet megkésetttségéből, nem szabad abba a kísértésbe esnünk, hogy műalkotások immanens értékére hivatkozzunk. Bartók nemzetközi elismertsége olyan jelentős előadónak is köszönhető, mint Furtwängler, Hans Rosbaud, Mengelberg, Paul Sacher, Szergej Kuszzevickij vagy Yehudi Menuhin, akik egyes műveinek bemutatására vállalkoztak. Nem teljesen indokolatlan megkérdézni, vajon nem volna-e több a nemzeti kánonba oly későn bekerült Csontváry festményeinek nemzetközi megbecsültsége, ha láthatók lennének alkotásai nagy nyugati képtárakban. Az igényes közönség túlnyomó többségének csakis arra nyílik alkalma, hogy a kánon részeként emlegetett műveket ismerje meg, s ebből a szempontból aligha lehet figyelmen kívül hagyni a hozzáférhetőséget és a sokszorosíthatóságot. A művészettörténésznek nyilvánvalóan nehéz olyan festményekről, szobrokról vagy épületekről nyilatkozni, amelyeket viszonylag ritkán tud megtekinteni. Nabokov s Beckett, sőt a második vonalhoz sorolható Koestler, Ionesco vagy Cioran példája is igazolhatja, mekkora előnyt jelent az irodalomban a többnyelvűség.

Manapság oly sokat írnak a kánonok osztály, faj és nem szerinti kitágításáról, hogy talán arra is lehetne gondolni, e bővítésekhez hasonlóan nem volna-e indokolt a kevésbé fordított irodalmak fokozottabb figyelembevételé. Egyre jobban fenyeget a veszély, hogy csakis a legelterjedtebb nyelveken írt műveknek lesz esélye bekerülni a világirodalomnak nevezett s mindinkább merevedő kánonba. Kisebb nyelvi közösségekben a befogadók önálló részre szívesebben fordul olyan könyvekhez, amelyeknek értékét szentesíteni látszik a nemzetközi közmegegyezés vagy legalábbis egy-egy híressé vált irodalmár, ahelyett hogy anyanyelvén olvasna olyan alkotásokat, melyeket nem vagy alig ismer a külföld. Természetesen magunknak is érdemes föltenni a nehéz kérdést: vajon a magyar nyelv viszonylagos elszigeteltsége okolható-e azért, hogy egyetlen magyar regény sem került be a nemzetközi köztudatba. Írtak-e nálunk olyan könyvet e műfajban a huszadik század során, melynek helye volna a világirodalomnak nevezett kánonban? A felvilágosodás és az avantgarde örökségének szellemében egyenesen arra kelene keresni választ, a *Pacsirta* vagy az *Aranysárkány* fejlődéstörténetileg későbbi szakaszt képvisel-e, mint a *Madame Bovary*? Ha az előrehaladás követelménye alapján létrehozott kánon szelleméhez ragaszkodom, könnyen tagadó lehet a válasz erre a kérdésre, mert Kosztolányi két legjobb regénye, huszadik századi irodalmunknak e két nagyszerű teljesítménye szerkezetileg

aligha „újszerűbb” az egymástól viszonylag távoli szövegrészek közötti motivikus kapcsolatot rendkívüli művészettel megteremtő francia regénynél; ha viszont az avantgarde kánonromboló örökségét képviselem, akkor dönthetek úgy, hogy nem ismerek különbséget nagy és kis művészet, lényeges és mellékes között, s ebben az esetben egyszerűen értelmetlennek tartom, ha megkérdézik, miért írtam többet Kemény Zsigmondról, mint bármely más íróról, miért foglalkoztam tanulmányban Bánffy Miklóssal vagy miért vállalkozom – legalábbis szóban – az *Ábel a rengetegben* boncolgatására.

A kánonokkal szemben azért is szabad bizalmatlanságot érezni, mert a befogadónak mindig lehetnek olyan elfogultságai, melyeken nem tudja túltenni magát. Ilyen elfogultság az én esetemben az erdélyi kultúra, melyhez nyelvi, zenei, látványszerű, történelmi, illetve családi élmények kapcsolnak. Egyáltalán nem képezem, hogy az *Erdélyi történet* szerzője egy-két rövid elbeszélésen kívül egyenletesen kidolgozott műalkotást hozott volna létre, és úgy sejtem, valószínűleg Tamási említett könyve sem sorolható azok közé a magyar regények közé, melyek nemzetközi távlatból nézve kiemelkednek, noha szerzőjének legjobb műve. A kánonszerűség elválaszthatatlan az újraolvashatóság mértékétől, ám a többször olvasható művek köre viszonylag szűk, és az értelmezés lényegéből fakad, hogy egyéni előítéleteink hozzásegíthetnek olyan részértékek meglátásához, melyeket a befogadók többsége nem érzékel. A műalkotások befogadásához hozzá tartozik, hogy szerethetnek olyan képet, amelyet senki más nem értékel. Nem érti a művészetet az, aki a nagy műveket nem élvezi, de alkatunknál, neveltetésünknel fogva egyenként más és más kis mester alkotásait becsülhetjük. Magyarázhatom, miért is kedvelek egy verset vagy regényt, de nyilvánvalóan nincs mód meggyőzni bárkit is olyan mű értékeiről, amelyet elutasít, mert számára nem jelent élményt.

Kánonszerűen olvasni nem egyéb, mint annak a fölismerésnek hívévül szegődni, hogy csakis a többszöri befogadásnak lehet mélysége, a művek túlnyomó többsége pedig nem viseli el, sőt kifejezetten megszenvedti a többszöri befogadást. *Kemény Zsigmond* című munkámban megpróbáltam eltávolodni azoktól az értelmezésektől, melyeket korábbi tanulmányaimban adtam az ő műveiről; Ottlikről írott könyvemben kísérletet tettem az *Iskola a határon* többszöri elolvasására. Vajon hány magyar regényt lehet alávetni hasonló műveleteknek?

A kánokokat gyakran a vaskalapossággal, maradisággal hozzák összefüggésbe, s való igaz, hogy az öregedéssel tompul az érzékelő képességünk, időérzékünk megváltozásának azonban másik vetülete is létezhet. Tudom, hogy mind kevesebbszer hallgathatom meg *A nibelung gyűrűjét*, olvashatom

végig *Az eltűnt idő nyomában*, s ezért talán célszerűbb a hátralevő időben ezekkel foglalkozni, hiszen megértésükben legjobb esetben csak félúton vagyok, mint olyan alkotásokkal bíbelődni, melyeket már jórészt megfejtettem. A kánon központi részéhez sorolt, vitathatatlanul nagyszerű művek többsége úgymint megközelíthetetlen marad számomra – nyelvi s történeti ismereteim hiánya miatt sosem lesz fogalmam Tu Fu költeményeinek szépsége felől, pedig vagy harmincöt éve olvasgatom őket különböző fordításokban.

Annyi bizonyos, hogy az avantgarde nemcsak a nemzeti hagyományok létjogosultságát tette vitathatóvá, de általában rombolta a kulturális kánonokat. Legelőször is a befejezetlenség elfogadtatásával. Az irodalomban például már a beszélt s írott nyelv ellentétének csökkentése is a műalkotás körvonalazatlanságát, azonosíthatatlanságát sugallta. Gertrude Stein, Céline s Queneau törekvése mintegy szelídebb megnyilvánulása volt a nyelv tönkretételére irányuló szándéknak, mely az olasz s orosz futuristáknál, a dadaista mozgalom képviselőinél éppúgy megfigyelhető, mint Beckett-nél vagy John Cage 1975–76-ban kiadott *Üres szavak* című hosszabb szövegében.

A töredékszerűséget már a romantikusok is becsülték, ám az ő kánonjuknak ez az eszmény még csak a peremén helyezkedett el – a fokozatosan kibontakozó szerves formáéhoz képest, mely azt sugalmazta, hogy a nagy mű saját kiterjeszkedésként teremti meg önmagát, tehát döntő szerepet játszanak benne az egyes szerkezeti egységek – például jelenetek – között folytonosságot biztosító átmenetek. Az ilyen alkotás időben távoli elemek közötti összefüggések megértését igényli. Wagnerra éppúgy lehet gondolni, mint Proustra. Az avantgarde ezzel szemben a mozaik-, sőt halmazszerűséget, a folytonosságot megszakító vágást (montage) juttatja érvényre, a szerves forma helyett látszólag egymáshoz nem illő részeknek esetleges hatást keltő összeragasztását (collage), illetve -szerelését vallja eszményének és különböző anyagokat felhasználó összeállításaiival (bricolage, assemblage, installation) az összművészetre törekvő romantikával szemben a művészetközöttiség (intermedia) irányába mutat.

Már az 1889-ben Párizsban megrendezett világiállításra jellemző volt a gép tisztelete, a konstruktivisták pedig a hivatásának megfelelő tárgy szépségét emlegették. 1913-ból származik az első readymade, melyet Duchamp kiállított. Ebből a tényből legalábbis három következtetésre lehetett jutni: 1. érvényét veszítette a műalkotás eredetiségének, egyszerűségének, példatlanságának romantikus követelménye, 2. az ötlet, illetve az elgondolás fontosabbá vált a megvalósulásnál, 3. az életmű folytonossága előtérbe került a befejezett termékhez képest. Az avantgarde olyan tevékenységként jelentkezett, amelynek résztvevői nem remekmű alkotására törekedtek. Maga Du-

champ az állította, hogy a „a festményeket a nézők csinálják”,²⁰ a mozgalom későbbi változatának, a konceptualista művészetnek egyik vezető képviselője pedig már egyenesen így fogalmazott: „A művészet csak kontextusként létezik, ez a természete – nincs más minősége.”²¹

A romantika műfajok tekintetében szűkítette az irodalom körét, az avantgarde kiterjesztette annak fogalmát, amennyiben nem különleges nyelvként, de sajátos olvasási módként határozta meg, s bevezette a látható, illetve hallható költészetet, vagyis megszüntette annak a határvonalnak az egyértelműségét, mely a művészet különböző ágai között korábban kialakult. Talán még a tudományhoz, illetve a bölcsülethez is közelítette a művészi tevékenységet, érintvén annak a lehetőségét, hogy e másik két területhez hasonlóan a művészetnek sem kell okvetlenül közönséget föltételeznie a szó szoros értelmében.

Az elmondottakból könnyen arra lehet következtetni, hogy aki érvényesnek fogadja el az avantgarde örökségét, annak szükségképpen tagadnia kell az eddigi összehasonlító kutatásban döntő szerepű kánonok létjogosultságát. A továbbiakban annak okát próbálom kideríteni, miért nem helyénvaló ez az állítás.

1906-ban Ady *Új versek*, a következő évben Rilke *Neue Gedichte* címmel adott ki gyűjteményt. 1936-ban Allen Tate *Reakciós értekezések költészetéről és eszmékről*, 1948-ban F. R. Leavis *A nagy hagyomány* néven bocsátotta a közönség elé eszmemfuttatásait. E külsődleges jelek mögött két jelenség húzódik meg: az avantgarde-nak nem sikerült teljes mértékben átalakítani a művészetéről kialakult elképzeléseket, azért sem, mert sok jelentős alkotó pályafutásának legfőbb viszonylag rövid szakaszáig tartozott az avantgarde-hoz. Picasso már 1917-ben Ingres modorában festette meg *Olga a hintaszékben* című képét, és Sztravinszkij is inkább csak egyetlen évtizedig tekinthető e mozgalom megtestesítőjének. A húszas években már döntő hatású újklasszicizmus megjelenését az is elősegíthette, hogy az avantgarde elnevezésben benne rejlő harcias, szinte katonai szemlélet érvénytelenedését értékbizonytalanság követte. 1928-ban Gropiust Hannes Meyer svájci építész váltotta fel a Bauhaus irányítójaként. Az ő kijelentése – „A tradicionalizmus örökölt ellenség, a modernizmus hamis barát” – olyannyira kifejezte a két háború közötti időszak válogató (eklektikus) hajlamát, hogy azt még Kassák is érvényesnek fogadta el.²² *A ló meghal a madarak kirepülnek* s a számozott versek szerzője 1935-től egy sor olyan kötetet adott ki, melyek rímes szövegeivel a kései tizenkilencedik század életképszerűségéhez tért vissza. Régeyre talán fölösleges is kitérni, hiszen nyelvük alapján akár maradinak is lehetne nevezni őket – az 1929-ben megjelent *Angyalföld* például alighanem

ugyanannak a naturalizmusnak a szellemében készült, melyet szerzője három évvel korábbi s már említett röpiratában a hanyatlás megnyilvánulása-ként könyvelt el.

Nemcsak azoknak lehet igazuk, akik az avantgarde életének viszonylagos rövidségét emlegetik, hanem talán azoknak is, akik arra hivatkoznak, rengeteg rossz mű keletkezett e mozgalom igézetében. Sőt, még azon is érdemes elgondolkodni, vajon joggal emlegetik-e a posztmodern helyzet elméletirői a huszadik század első felében keletkezett kezdeményező erejű alkotások kisajátíttóságát. Webern műveit már az értő kortársak is nagyon sokra becsülték. Ma bizonyára szélesebb körben ismerik a munkásságát, népszerűségéről azonban aligha lehet beszélni. Bartóknak is vannak kiemelkedő alkotásai – például a *Négy zenekari darab* (op. 12, 1912–21) vagy az *I. hegedű-zongora szonáta* (1921) –, amelyeket még Magyarországon is ritkán játszanak. Az avantgarde irodalom s zene termékeinek túlnyomó többsége rendkívül ritkán kerül a közönség elé. A *Finnegans Wake* ma is kevesek olvasmánya. A huszadik század első felének magyar avantgarde költészetéből Kassák szabadverseit és talán Németh Andor 1927-ben írt *Fekete csillag* című alkotását leszámítva igencsak kevés szöveget tart számon a tágabb olvasóközönség; a *Ma* szerkesztője köré csoportosult vagy vele vitázó költők többségének legföljebb a neve hangzik ismerősen, műveikre nem szokás emlékezni. Joggal állapította meg a huszadik századi irodalom egyik kiváló szakértője, hogy „líránkban nem tudott gyökeret verni az az avantgarde szellemiség, amelyik következetesen igyekezett lerombolni az irodalom szentélyeit”.²³

A mozgalom életének viszonylagos rövidsége, illetve a szellemében fogant művek többségének egyenetlen művészi színvonala és/vagy viszonylagos hozzáférhetetlensége egyaránt okolható azért, hogy a korai huszadik század újítóinak nem sikerült gyökeresen átalakítani a művészeti kánonokat. Még döntőbb szerepe lehetett a mozgalom elméleti örökségében rejlő önellentmondásnak.

Miközben a huszadik század elejének újító szándékú művészei a természetre hivatkozó romantika visszafelé tekintő felfogásával szemben az utópia szellemét hirdették, az úgynevezett primitív kultúra tisztelete révén mégis folytatták a romantika hagyományát, vagyis elfogadták azt a tizenharmadik század végén elterjedt álláspontot, hogy a művészet annak a fölélesztését jelenti, ami ősi, csiszolatlan, sőt „barbár”. Bartók 1911-ben kiadott *Allegro barbaro* című zongoradarabja éppúgy ezt a szellemet tükrözi, mint Sztravinszkij 1913-ban bemutatott fő műve, a *Le sacre du printemps*. A paraszti kultúra vagy a középkor művészetének fölértékelésével a romantikusok két-

ségessé tették a fejlődés elvének érvényességét, „egyszerűségük” miatt discsérendő, meghatározhatatlan időben vagy korábban keletkezett alkotásokat emeltek a kánonba s így bizonytalanná tették történeti s művészi érték viszonyát. Midőn a *Meistersinger* első felvonásának záró jelenetében Kothner az iránt érdeklődik, kitől tanulta az éneklést Walter von Stolzing, a lovag Walter von der Vogelweidére hivatkozik, akiről Beckmesser azt jegyzi meg, hogy már régen meghalt. A városi jegyző által képviselt korszerű vitathatóságát azután Sachs hangsúlyozza, a második felvonás harmadik jelenetében. Az orgonamonomológban így minősíti Walter von Stolzing dalát: „Es klang so alt, und war doch so neu.” Némely alkotások hatásának története egyértelműen elárulja, hogy „ugyanaz a mű” egyik kor távlatából nézve maradnak, másoknak értékrendje alapján kezdeményezőnek minősülhet. Johann Sebastian Bach *Actus tragicus* néven ismert, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” kezdetű, BWV 106. jegyzékszámú, viszonylag korai, 1707 körül írt kantatáját keletkezésének idején ódivatúnak tartották, a romantikusok viszont újszerűségéért értékelték nagyra, mert „a szétdarabolt, töredezett (zerbrochen) forma a korai tizennyolcadik században régiesnek, a tizenkilencedikben modernnek számított”.²⁴

A történelemnek kiiktathatatlan sajátossága a felejtés, melynek következtében a kortársak újnak vélhetik azt, ami voltaképpen igen régi. „Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, mely régi, de mi újnak látjuk” – írta Kosztolányi.²⁵ A régi s új viszonylagosságából vagy egyenesen rejtett egységéből, történeti s művészi érték feszültségéből származó bizonytalanságot az avantgarde sem oszlatta el, hiszen eredeti összefüggésrendszeréből kiemelve, egykori rendeltetésétől megfosztva becsült magyar népdalt, afrikai szobrot vagy Bali szertartást. E tájékozódás kifejezetten gyengítette a történelemnek a felvilágosodástól örökölt célelvű felfogását, s arra emlékeztetett, hogy e tizennyolcadik századi örökség figyelmen kívül hagyta az Európán kívüli kultúrákat.

Igaz, Williams Carlos Williamstől Kassáig több költő is hangoztatta a szimbolistákra jellemző több- vagy mélyértelműség, rejtett másodlagos jelentésből származó homály kiiktatását, ám az elv még náluk is szembekerült a gyakorlattal, a szürrealisták pedig egyenesen a romantikusokra hivatkozva igyekeztek visszatérni a metaforikus kifejezőmóddhoz, melyet legalábbis Vico óta az emberi történelem korábbi szakaszával hoztak összefüggésbe a metonimikus (allegorikus vagy fogalmi) s a leíró nyelvhez képest. A Schönberg, Berg s Webern képviselte második bécsi iskolától ugyan távol állt a népzene, ugyanez azonban már köztudottan nem mondható Bartókról s Sztravinszkjról. 1904-ben a drezdai néprajzi múzeumban fedezte fel a maga

számára Kirchner a néger szobrászatot, mely azután nemcsak az expresszionistákra, de Picassóra és másokra is döntően hatott. A barátságos és ellenséges természet szembeállítását sem feleltethető meg olyan maradéktalanul a romantika s a modernség ellentétének, mint azt Jauß állította, hiszen Messiaen zenéje elválaszthatatlan a madárhangok szenvedélyes gyűjtésétől, az avantgarde egyik legkövetkezetesebb képviselőjének, Cage-nek pedig egész munkásságára rányomta bélyegét a természetbe való visszavonulásnak Thoreau által képviselt, vitathatatlanul romantikus kultusza.

A kétarcúságnak jellegzetes példaként lehet hivatkozni Schönberg felfogására. Egyrészt csakis az újat ismerte el művészi értéknek, másfelől viszont éppúgy ragaszkodott a szerves forma romantikus követelményének fönntartásához, mint Pound vagy az angolszász „új kritika” képviselői, akik egyébként roppant szigorú és hatásos kánonalkotók voltak – a Cleanth Brooks és Robert Penn Warren szerkesztette, először 1938-ban, majd bővítve 1950-ben és 1960-ban kiadott, *A költészet értése* (Understanding Poetry) című gyűjtemény nemzedékek számára meghatározta, milyen verseket és hogyan kell olvasni. A második bécsi iskola létrehozója *Fejlődésem* című eszme-futtatásában így írt a tizenkétfokúságról: „ez az eszme kifejezetten evolúció eredménye, semmivel sem forradalmibb, mint bármely más alakulás a zene történetében.”²⁶ Hasonlóan jellemző a század egyik legkövetkezetesebben városi költőjének 1933-ban tett kijelentése: „Nagyváros, iparosítás, intellektualizmus, mindazok az árnyak, amelyeket a korszak gondolataimra vetett, a század minden hatalma, mely saját tevékenységemben jelen van – vannak pillanatok, melyekben ez az egész meggyötört élet elsüllyed és csak a sík messzeség, az évszakok, a föld, az egyszerű szavak: a nép marad.”²⁷

Az avantgarde elkötelezett, sőt politikus művészetet hozott a l’art pour l’art helyére, de e törekvése aligha járt maradéktalan sikerrel. Jónéhányan azok közül, akik a társadalom megváltoztatásának céljával indultak, a későbbiekben föladták a derűlátó jövőbenézést. Művészet s ipar szövetkezésében a költészetnek aligha lehetett döntő szava, a huszadik század második felére jellemző művészetközötti (intermediális) tevékenység egyik kifejezetten baloldali egyénisége pedig már jellemző módon így nyilatkozott: „A modernizmus szerintem az ipari kapitalizmus kulturális eszmeisége.”²⁸

Az avantgarde elméleti örökségének önellentmondását legföljebb – igen óvatosan – úgy próbálhatjuk feloldani, hogy megkockáztatjuk a föltevést: a mozgalom legharcosabb szószólói ugyan egyenes vonalú fejlődés eszményét hirdették, az igazán jelentős alkotók többsége viszont némi kétellyel élt a felvilágosodásnak ezzel a hagyatékával szemben. Benn 1933-ban így fogalmazott: „az ember [...] idősebb a francia forradalomnál, rétegeztebb, mint

ahogyan a felvilágosodás gondolta.”²⁹ Ebben a megnyilatkozásban is a romantika örökségének egyik összetevője fedezhető fel, akár Duchamp következő állításában: „A művészetet önmagukat kifejező egyének egymást követő sora teremt. Haladásról nincs szó, az nem egyéb, mint nagyravágyás a részünkről.”³⁰

A művészséget nem előre-, hanem visszatekintő értékelés teremt, mivel „minden történő végtelen jövőből a visszahozhatatlan múltba fordul (rollt)” – ahogyan a bölcselel mondja.³¹ Valamely szöveg, festmény, szobor, zenemű vagy akár mozgókép a kánonteremtődés folyamata révén válik műalkotássá. Ezt a fölismerést fogalmazta meg 1957-ben a dráma egyik megújítója, Jean Genet, Giacometti munkáinak mérlegelésekor: „Nem igazán értem, kit is neveznek a művészetben újitónak. Kellene-e valamely művet a jövő nemzedékeknek érteni? De hát miért? És mit is jelentene ez? Hogy hasznát vehessék? Mi célból? Nem tudom. Sokkal világosabban látom – ha nem is éppen nagyon tisztán –, hogy minden nagy igényű műalkotásnak létrehozása pillanatától fogva óvatosan le kell szállnia az évezredekbe, s lehetőség szerint el kell merülnie az olyan halottakkal benépesített, ősrégi éjszakába, akik hajlandók magukra ismerni e műben. Nem, nem, a műalkotás nem gyerekek nemzedékeihez, hanem a halottak megszámíthatatlan népéhez szól, akik befogadják vagy elutasítják. Olyan halottakról beszélek, akik sosem éltek.”³²

Megkockáztatom a föltevést, hogy egyedül a képzőművészetben sikerült az avantgarde-nak legalábbis részlegesen áttörnie a kánonok intézményesült kereteit. Sőt, talán még ezen a területen sem lehet teljesen diadalról beszélni, hiszen a mozgalom tevékenységének jelentős része nehezen őrizhető meg vagy legalábbis nem helyezhető el közgyűjteményben – némely épületek sohasem készültek el, a dadaizmus egyes megnyilvánulásai, a letörölt szövegek, az utcaművészet s a részben nyelvi, részben rajz jellegű falfirkák (graffiti), az intermediális alkotások, a happening, illetve performance jellegű tevékenységek nem mindig tárolhatók. Sőt, némi túlzással akár azt is lehet állítani, a befejezett termék helyett folyamatszerű tevékenységre irányuló, a tudomány tényeit műalkotássá alakító avantgarde lényegénél fogva nem válhat részévé valamely kánonnak. „Korunk kész művészeti termékei iránt némi ellenszenvet érzek, haszontalannak érzem tartósságukat” – jelentette ki 1975-ben egy több területen is kísérletező magyar alkotó.³³

A hozzáférhetőség hasonló nehézségei a többi művészeti ágban is léteznek – Boulez 1974-ben bemutatott *Rituel in Memoriam Maderna* című művéből ugyan készült hangfelvétel, de a „mű” természetétől elválaszthatatlan, hogy alkalomról alkalomra változik s a zenészek csoportjainak térben kell elhelyezkedniök. Cage némileg félreérthetően némának nevezett darabja, a 4'33"

(1954) még nyilvánvalóbb példa a rögzíthetetlenségre, hiszen minden „előadáson” másféle hangokat lehet hallani az alatt az idő alatt, amíg a zongorista tétlenül ül a hangszerénél. Arno Schmidt írói jelentőségének fölbecsülését erősen nehezíti, hogy legeredetibb „könyveit” nehezen kezelhetőségük és magas áruk miatt még a közkönyvtáraknak is csak töredéke vásárolta meg, „elolvasásuk” pedig legalábbis meglehetősen körülményes. Ugyanez mondható a dobozregényekről. Jellemző példaként említhetem, hogy Bryan Stanley Johnson *A szerencsétlenek* című, Londonban 1969-ben megjelent regényét Magyarországon hagyományos könyvalakban adták ki, lehetetlenné téve, hogy a közönség a tizenegy részből kilencet eredeti rendeltetésének megfelelően, tetszőleges sorrendben olvasson. Az állandósíthatóság és a forgalmazhatóság mellett a viszonylagos lefordíthatatlanság is gátolhatja némely avantgarde szövegek befogadását valamely nemzetközi kánonba: a konkrét költeményeken és képverseken kívül a szójátékokban tobzódó anagrammatikus versek vagy regények – például Henri Michaux *Dans la nuit* című, kötetben 1930-ban kiadott költeménye, vagy Jean Ricardou regényei közül a *La Prise/Prose de Constantinople* (1965) – is nagyon nehezen ültethetők át másik nyelvre. Talán ez is okozza, hogy Esterházy Péter szépprózája viszonylag kevésbé élvezhető idegen nyelven – mindenesetre sokkal kisebb mértékben, mint (mondjuk) Nádas Péter elbeszélő művei, melyek közelebb állnak a történetmondás korábban szentesített hagyományaihoz.

Az avantgarde lényegéhez tartozott, hogy megkérdőjelezte a művészeti intézményeket – kivonult a képtárból, színházból és hangversenyeremből, és igyekezett lehetetlenné tenni az irodalmi szöveg elolvasását és a más nyelvre fordítást –, ezek azonban nemcsak túléltek e mozgalmat, de kemény ellenállást is tanúsítottak vele szemben. A magas és népszerű művészet ellentétét helytelenítő alkotók sokszor akaratlanul is e szembenállás fokozói lettek. Az került be a köztudatba, ami inkább megtartotta a folytonosságot a múlttal. Ami „avantgarde”-nak látszott, de „modern”-nek bizonyult. A klasszikusnak nevezett modernség – angol nyelvterületen „high modernism” – nemcsak vagy nem elsősorban történeti, hanem értékelő megkülönböztetés eredménye. Azokat a regényeket, költeményeket, festményeket, szobrokat, épületeket, fény-, illetve mozgókép jellegű alkotásokat, szín- vagy zeneműveket szokás ezzel a névvel illetni, amelyeket egyes intézmények szószólói mértékadónak, maradandónak, „modern klasszikusnak” tekintenek.

A huszadik századi kánon újraképződésének az előrehaladottságát próbálják leplezni azok a törekvések, amelyek túlzottan közelítik egymáshoz a klasszikusnak nevezett modernséget és az avantgarde-ot. Ilyen egyszerűsítéshez folyamodott Jauß is már idézett megállapításának megfogalmazása-

kor, midőn azt szerepeltette történeti okfejtésének kiindulópontjaként, ami az esztétikai tapasztalat vonatkozásában „az új küszöbén közös volt az 1912. év avantgarde mozgalmi és James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound és Marcel Proust között”.³⁴ Pound sokrészű műve, *Az énekek* – melyet szerzője 1904-ben kezdett írni és szinte haláláig, 1972-ig új részekkel gyarapított – párbeszédet folytat az *Odüsszeiával*, Ovidius művével, az *Átváltozásokkal* és Dante *Commediájával* is. Joyce és Virginia Woolf művei közül nem a nyelvet kezdeményező erővel megújító *Finnegans Wake* és *A hullámok*, hanem az *Ulysses* és *A világitótoronyhoz* került be a kánonba, mert e két utóbbi könyv ugyanúgy igazodik a történetmondás korábbi szabályaihoz, Homérosz, Sterne, Jane Austen és Henry James örökségéhez, mint ahogyan Proust regénysorozata erősen kapcsolódik Madame de Sévigné leveleihez, Saint-Simon *Visszaemlékezése*ihöz, az *Érzelmek iskolájához*, sőt az *Emberi színjátékhoz*.

Proust műve arra is emlékeztet: a huszadik századi regény megteremtői olykor egyenesen visszajára fordították Baudelaire állítását, amennyiben számukra éppenséggel nem a „korszerű”, hanem a már nem létező jelentette a legfőbb értéket. Nemcsak *Az eltűnt idő nyomában* elégikus hangnemű, de *A világitótoronyhoz* is: e többé-kevésbé önéletrajzi regény a huszadik századból nézve magasabb rendűnek, egységesebbnek s öntörvényűbbnek látatja azt az értékvilágot, amelyben egykor Virginia Woolf szülei – a tizenkilencedik század második felének jelentős értekező prózaírója, Sir Leslie Stephen és részben francia származású felesége – éltek. Woolf írásmódjára döntően hatott Henry Jamesé, akinél a próza átalakításának a szándéka szintén visszatekintő értékrenddel párosult. A „haladás” már *A bostoniak* (1886) főszereplője számára is gyanús jelszónak számít, *A galamb szárnyai* (1902) lapjain pedig a hanyatló Velence a világ kulturális szegényedését is jelképezi. Az *Itáliai órák* (1909) című útikönyvben az etruszk emlékek példája annak a gondolatnak a fölvetéséhez szolgál kiindulópontul, hogy a művészi élménynek semmi köze a haladás gondolatához, hiszen az esztétikai hatás a történeti képzelet fölfüggesztését idézi elő; a reneszánsz nagy teljesítményei s a tizenkilencedik század végi egységes Olaszország, művészet és anyagi gyarapodás, szellemi érték és politikai demokrácia között feszülő föloldhatatlan ellentét, s általában valamely nagy hagyomány teljes megszakadásának lehetősége, annak az érzése áll a figyelem középpontjában, hogy az anyagias jelennek s jövőnek semmi köze a szellemi értékekben gazdag múlt-hoz; Tintoretto megfeketedő képei pedig egyenesen azt sejtetik, hogy a jövő nemzedékek már egyre kevesebbet fognak látni a nagy művészetből, és a műalkotások értéke voltaképpen nem egyéb, mint a későn érkezettnek az erőfeszítése arra, hogy az általa talált nyomból visszakövetkeztessen a már

nem létezőre. Az *amerikai színtér* (1907) arról ad számot, hogy a hazájába visszalátogató író az ízlés roppant hanyatlását tapasztalja a „modern” világban, a *William Wetmore Story és barátai* (1903) című életrajz fordított arányt állapít meg az idő felgyorsulása és a művészetek értő befogadása között, a töredékben maradt regény, *A múlt észlelése* (*The Sense of the Past*, 1917) pedig roppant jellemző módon annál a részletnél szakad félbe, melyben az amerikai hősnek sikerül átlépnie a tizenkilencedik század eleji Anglia világába, amelyet oly sokra becsül.

Thomas Mann, Joyce, Musil, Faulkner és mások alkotásaira is lehetne hivatkozni annak igazolására, mennyire távol is áll az avantgarde utópia szellemétől azoknak a műveknek a világképe, amelyeket a naturalizmussal szakító huszadik századi regény kialakulásával szokás összefüggésbe hozni. Talán még az a föltevés is megkockáztatható, hogy nem annyira az avantgarde vers- és regényírásának termékei kerültek be a kánonba, mint inkább olyan alkotások, amelyeket könnyebben lehetett rokonítani a kánon részének tekintett korábbi művekkel. Az *Ulysses* vagy a *Doktor Faustus* olvasását nyilvánvalóan megkönnyítette, hogy mindkét regény régi történetet helyez új összefüggésrendszerbe, Apollinaire költészetének meglehetősen korai befogadását is alighanem az tette lehetővé, hogy hamar érezhetővé váltak benne a líraiságnak, sőt olykor egyenesen a dalszerűségnek már a tizenkilencedik században elfogadott jellegzetességei, s talán még *A ló meghal a madarak kirepülnek* s a *Fekete csillag* is azért vált viszonylag könnyen ismertté, mert mindkettő önként kínálja a Bibliára vonatkoztatott olvasási módot. Az énekek befogadását ugyan sokáig késleltették a szerzőjének politikai nézeteivel szemben fölhozott kifogások, sőt az is, hogy élménylírát, önkifejezést, egyékes személyiség vallomását keresték benne, újabban viszont már egyre több olyan értelmezés készült róla, mely vezérmotívumszerű fölépítést tulajdonít e hatalmas terjedelmű költeménynek, és kultúrák közötti párbeszédet megvalósító, korábbi szövegeket átértelmező műként a föltételezett nemzetközi kánon központi magjához sorolja. A közelebbi múltból is lehetne példát említeni annak igazolására, hogy valamely mű elismertetését a széles körben elfogadott kánonhoz kapcsolódás könnyíti meg – az osztrák Christoph Ransmayr kiváló regénye, a *Die letzte Welt* (1988) bizonyára azért is keltett viszonylag gyorsan nemzetközi visszhangot, mert Ovidius sorsának és költeményeinek újraértelmezéseként is felfogható.

Nemcsak a zenére, az irodalomra is érvényes a következő megállapítás: „A repertoáralkotás a korai tizenkilencedik századtól a jelenkorig általában véve előírászerű, tehát klasszicista alapozású: az ember nem régi, hanem időfeletti zeneként érzékeli azt, aminek állandó ismétlését óhajta.”³⁵ A be-

fogadás megismételhetősége nem szükségszerűen lehetséges vagy kívánatos avantgarde alkotások esetében. A Louvre látogatója a *Mona Lisa* s más könyvekből ismerős képek előtt áll meg, a hangversenyközönség arra kíváncsi, miként játssza a nagy zongorista a jól ismert *Apassionata* szonátát. A *puszta ország* vagy *A tulajdonságok nélküli ember* sokszor újraolvasható, az *Üres szavak* vagy Sollers 1981-ben kiadott központozás nélküli regénye, a *Paradicsom* viszont aligha. A kánonszerűség a huszadik századi művészet befogadásában is érvényesül. Tagadhatatlanul szerepet játszik ebben az üzlet, de az is, hogy a tapasztalt befogadó már tudja, mit érdemes újraolvasni, gyakran megtekinteni, illetve meghallgatni. E két tényező állandó feszültségben van egymással, hiszen a kánon egyszerre kerékkötője s előmozdítója a művészet befogadásának.

A szigorú válogatás a huszadik századi alkotásoknál is nagyon hamar elkezdődött. A két háború közötti magyar művészek a *Cahiers d'Art*-ból tájékozódtak a nyugati eredményekről, e kiadvány pedig elsősorban Picasso, Matisse és néhány más művész elfogadtatását tűzte ki célul. Boulez karmesterként és íróként egyaránt arról igyekezett meggyőzni a közönséget, hogy a huszadik század zenéjének „öt nagy” képviselője volt: Bartók, Berg, Schönberg, Sztravinszkij s Webern.³⁶ Hangversenyein s lemezfelvételeivel a reper-toár tágítása helyett egyre inkább ugyanazoknak az alkotásoknak mind elmélyültebb értelmezésére törekedett – hasonlóan az öt megelőző évtizedek nagy karmestereihez, Mengelberghez vagy Furtwänglerhez, akik idősebb korukban már szűkítették az előadott művek halmazát s Beethoven egy-egy szimfóniájának sokszori elvezénylésével a nagy mű tolmácsolásának szinte korlátlan lehetőségeire ébresztették rá a közönséget.

Nem kevésbé szigorú kánon jött létre a viszonylag könnyen fordítható regény területén. Eredetileg 1955-ben kiadott doktori értekezésében Jauß *Az eltűnt idő nyomában* (1918–27), az *Ulysses* (1922) s *A varázshegy* (1924) című műveket emelte az élvonalba.³⁷ Majdnem harminc évvel később, nem kizárólagos érvennyel, de mégis jellemző módon Ricoeur a következő három regényt választotta ki ugyanebből az időszakból: *Mrs. Dalloway* (1925), *A varázshegy* s *Az eltűnt idő nyomában*,³⁸ Viktor Žmegač pedig Proust, Thomas Mann, Gide, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil és Broch műveire tágította a kört.³⁹ E három példa azt sugalmazza, hogy nemcsak a regény műfaja, de az avantgarde megjelenése sem tudta csökkenteni az irodalom kánonszerű felfogásának erejét. A harmadikként említett kutató döntésének külön nyomatékot ad, hogy kelet-európai létére is angol, francia s német nyelvű művekre korlátozta választását, noha eredetiben olvassa a szláv irodalmakat. A műfaj tizenkilencedik századi kánonjában szerepeltet is orosz alkotásokat,

de a huszadik század esetében még a szerinte Rilke, Sartre, Camus, Dos Passos, Faulkner, Döblin s Huxley képviselte második vonalban sem említ a szóban forgó nyelvterületeken kívül létrejött művet. Nemcsak a kelet-európaiakat hagyja figyelmen kívül, de például a skandinávokat is, holott megkockáztatható a kérdés, vajon a Nobel-díjjal is kitüntetett Hamsun nem volt-e jelentősebb művész Huxley-nál. Žmegač az ironikus, játékos öntükrözés mellett a lélektani vonatkozások elmélyítését tekinti a huszadik századi regény fő ismérvének. Ebből a szempontból a norvég író kezdeményező szerepet játszott, vagyis mellőzése csakis azzal magyarázható: a horvát irodalmár a legelterjedtebb nyelveken írt művekre korlátozza a nemzetközi érvényű irodalmat. Döntése bajosan minősíthető önkényesnek, hiszen a könyvkiadók, oktatási intézmények és irodalmárok többsége valóban az általa kiemelt szerzők műveire összpontosítja figyelmét.

Lehet ezeket a kánonokat túlzottan szűknek és szigorúnak ítélni, de aligha tanulság nélkülinek. Ha valaki figyelmesen elolvassa akár a Jauß által kiemelt három regényt, az így nyert távlatból vajon nem tetszik-e majd kicsit elavultnak szinte minden olyan mű, melyet magyarul írtak a huszadik század első felében? A *Prae* aligha mondhat magának olyan nagyívű és kidolgozott fölépítést; mely – különböző módon és léptékben – mind Proust, mind Joyce alkotásának meghatározó jellegzetessége.

A kultúra bizonyos szabályok követését, a művészet újak létrehozását jelenti. Viszonyuk ellentmondásos, mert a kultúra léte elválaszthatatlan attól az alapföltevéstől, hogy a világmindenségnek van iránya, a művészet lényegéből viszont egyáltalán nem következik bármiféle történelemre vonatkoztatott célképzet. Kultúra nem létezhet kánon nélkül, mert közmegegyezést tételez föl. Környezet feladatkörét látja el – szemben a művészettel, amely tevékenység. A művészet lényegében különbözik a kultúrától, de nem tartható fenn nélküle, mert csakis intézmények segítségével lehet hozzáférhetővé tenni. Nehéz bízni annak az értékítéletében, aki nem ismeri a kánonhoz számító írói, zenei, képzőművészeti alkotásokat.

Mondhatnók tehát azt, hogy a kánon szükséges rossz a művészet szempontjából, de ez torzító egyszerűsítés volna, mert nagyon is elképzelhető, hogy a művészet csak részben történeti lényegű. A huszadik század egyik nagy karmestere így határozta meg a kánon alapkövetelményét: „Szükséges, hogy a műalkotásnak nemcsak magassága, de szélessége, nemcsak mélysége, hanem telítettsége is legyen.”⁴⁰ Ha az ilyen időtlen értékeknek van némi létjogosultsága, akkor elképzelhető, hogy az avantgarde sikere a művészet megszűnését vonná maga után. A feltételes módot az indokolja, hogy a számítóképes művészet elterjedésével még bekövetkezhet az, amiről a hu-

szadik század első felének újtói álmodoztak: jelentőségét veszítheti a megkülönböztetés művészet s nem művészet között. Ebben az esetben főnnállhat a veszély, hogy az avantgarde által maradiságukért joggal elmarasztalt, ám jelentős kulturális örökséget képviselő művészeti kánonok – művek és értelmezési módok egymásra vonatkoztatott rendszerei – végképp elveszítik kapcsolatukat a jelennel és a múlt tanulmányozható emlékeivé válnak. Lehetséges, a művészetek értelmezőinek föl kellene készülnie erre a lehetőségre, hiszen ilyen alapvető változás szükségessé teheti mindazoknak az elméleti előföltételeknek a felülvizsgálatát, amelyek hosszú idő óta kiindulópontul szolgáltak a műalkotások összehasonlító kutatásában.

- 1 VALÉRY, Paul, *De l'enseignement de la poétique au Collège de France = Variété V.*, Paris, Gallimard, 1945, 288.
- 2 SENECA, *Ad Lucilium epistulae morales II. = Œuvres complètes de Sénèque*, tome I, Paris, Garnier, 1885, 3.
- 3 JAUSS, Hans Robert, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, 2. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 9.
- 4 ŽMEGAČ, Viktor, *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*, 2., unveränderte Aufl., Tübingen, Max Niemeyer, 1991, 276.
- 5 KOCSIS Zoltán, Az utolsó kézjegy hitele, *Muzsika* 37:4 (1994), 18.
- 6 ISER, Wolfgang, Concluding Remarks, *New Literary History*, vol. 22, no. 1, Winter 1991, 234.
- 7 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, 2., átdolgozott kiad., Budapest, Révai, 1935, 211.
- 8 WÉBER Antal, *A magyar regény kezdetei*, Budapest, MTA, 1959, 46.
- 9 FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 178.
- 10 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen*, Oxford, Blackwell, 1984, 8.
- 11 THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 25.
- 12 Uo., 45.
- 13 FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, tome I, Paris, Charpentier, 1891, 137–138.
- 14 BENN, Gottfried, *Zur Problematik des Dichterischen = Gesammelte Werke in acht Bänden*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, Band III, 634.
- 15 *The Rise and Fall of Literary and Artistic Canons*, *Neohelicon* XVII/1 (1990), 129–159; *The Illusion of (Un)certainly: Canon Formation in a Postmodern Age*, *Dedalus* 1 (1991), 377–402; *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, *Literatura*, 1992/2, 119–133; *Canon and History = Visions in History/Visions of the Other*, szerk. GILLESPIE, Gerald–HIGONNET, Margaret R.–JONES, Sumie, Tokyo; University of Tokyo Press, 1994 (sajtó alatt).
- 16 HEIDEGGER, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, 170.
- 17 BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne = Écrits sur l'art*, tome II, Paris, Le livre de poche, 1971, 133.
- 18 BENN, Gottfried, *Pallas = Gesammelte Werke...*, i. kiad., Band III, 929.
- 19 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Budapest, Magvető, 1992, 170.
- 20 ARMAN, Yves, *Marcel Duchamp plays and wins*, Paris–New York–Genève, Marval–Yves Arman–Galerie Beaubourg–Galerie Bonnier, 1984, 119.
- 21 KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1991, 41.
- 22 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, i. kiad., 111.

- 23 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Budapest, Balassi Kiadó, 1994, 113.
- 24 DAHLHAUS, Carl, *Analyse und Werturteil*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1970, 70.
- 25 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi-Forum, 1990, 483.
- 26 SCHÖNBERG, Arnold, *Style and Idea: Selected Writings*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, 86.
- 27 BENN, Gottfried, *Antwort an die literarischen Emigranten = Gesammelte Werke...*, i. kiad., Band VII, 1702.
- 28 KOSUTH, Joseph, *i. m.*, 154.
- 29 BENN, Gottfried, *i. m.*, 1698.
- 30 ARMAN, Yves, *Marcel Duchamp...*, i. kiad., 82.
- 31 HEIDEGGER, Martin, *Der Begriff der Zeit*, Oxford, Blackwell, 1992, 18.
- 32 GENET, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti = Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979, 43.
- 33 RONTE, Dieter-BEKE László, *Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970–1993*, Budapest, Present Time Foundation, 1994, 60.
- 34 JAUSS, Hans Robert, *Studien zum Epochenwandel...*, i. kiad., 9.
- 35 DAHLHAUS, Carl, *Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, szerk. HERZOG, Reinhart-KOSELLECK, Reinhart, München, Wilhelm Fink, 1987, 92.
- 36 BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, 304–305.
- 37 JAUSS, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, 11.
- 38 RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, 1984, 152–225.
- 39 ŽMEGAČ, Viktor, *Der europäische Roman...*, i. kiad., 253.
- 40 FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften*, Dritte Auflage, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1956, 30.