

## A stíluskorszakok problémái – megoldási javaslatok

Az egyik legújabb – figyelmünk előterébe került – irodalomtudományi stíluselmélet szerzője, Johannes Andregg állapítja meg: „Nyilvánvalóan senki sem hiszi, hogy felvázolható a nyelvvel foglalkozó tudományágak és aldiszciplínák valamiféle előzetes rendszere, amelyből a stílus kutatás határai egzakt módon leolvashatók. Egy efféle rendszer olyasmit feltételez, ami alapvetően teljesíthetetlen, és soha nem is fog teljesülni, nevezetesen: minden nyelvi jelenség átfogó, hierarchikusan tagolt és teljes érvényű leírását. Az azonban nagyon is elvárható a stílus kutatástól, hogy az általa igényelt terület meghatározását adja. Épp ezért kérdéses, vajon sikerül-e a stílust mint a nyelvhasználat módját meghatározva célszerűnek elismert módon behatárolni a stílus kutatás tárgykörét.”<sup>1</sup>

Ez a figyelemre méltó megállapítás jelzi tehát, hogy a stílusfogalom maga is vita tárgya. „A stílus” – úgymond – „jelentheti egy sokféle módon alkalmazható szabályrendszer specifikus használatát, amely rendszert maga a grammatika rögzíti.” Ismert, hogy eléggé elterjedt a bizalmatlanság „a szubjektivitás szégyenfoltját hordozni látszó stílusfogalommal szemben, másfelől viszont a grammatikai kategóriák állítólagos objektivitásába vetett megkérdőjelezhető bizalomnak tulajdonítható, hogy a nyelvészet, amikor a költészettel foglalkozik, a stílus fogalmának eliminálására, s annak a grammatika révén történő pótlására törekszik” – olvassuk ugyanennél a szerzőnél.<sup>2</sup> Ugyanakkor az is köztudott, hogy „a stílus fogalmi meghatározása garantálja a nyitottságot, éspedig mind a leírási módot, mind a nyelvi jegyek elkülönítését tekintve”.<sup>3</sup>

Mármost, ha így áll a dolog a stílus kutatással, talán még bonyolultabbá válik a probléma, ha a stílusok egész korszakokra kiterjedő jelenségét vizsgáljuk. A stíluskorszakokkal foglalkozó szakirodalomnak csak a válogatott bibliográfiája több mint félezer tételre rúg. E gazdagság nem csupán a téma izgalmas voltára, kimeríthetetlen terjedelmére utal, hanem paradox módon a fenomén természetének megoldhatatlanságát is mutatja.

S ez így van végig a történetiségben. Az úttörők közt, akik a problémát egyáltalán felismerték és az első kísérleteket végezték, hogy a „stílus” és a „stíluskorszak” jelenségét leírják, utalásokat tegyenek vagy akár behatóan tárgyalják azt, a tulajdonképpeni ős, J. J. Winckelmann mellett ott látjuk Goethét és Schillert, Hegelt, a filozófus-esztétát, Schlegelt és Schleiermachert; s nem hiányzik a sorból Karl Marx sem, és természetesen Wilhelm Dilthey, aki talán

a leghatásosabb impulzusokat adta a modern elméletalkotáshoz. Nem hagyhatjuk említés nélkül a stílus kutatás két „csillagát”: Alois Riegl, és Heinrich Wölfflin, s mellettük még természetesen számtalan többé-kevésbé neves tudóst sem, némelyikük nevével az alábbiakban még találkozunk.

Mármost ha egy miniatürizált időbeli keretben csupán néhány elemét emelhetjük ki a stílus korszak-kutatás problémakörének, akkor legalábbis *három fő szempont* ötlük szemünkbe, s ezek „vörös fonálként” húzódnak át két évszázad szakirodalmán. Először is: mit értsünk tulajdonképpen stíluson; másodsor: mi a forrása egy-egy stílus megjelenésének, mi az oka akár egész stílus korszakká való kiteljesedésének; s végül harmadszor: miképpen függ össze a stílus korszak hullása, pontosabban kifejezve: átalakulása egy kor általános művelődési állapottal?<sup>4</sup>

I. Ami az első kérdéskört illeti, hogy tudniillik *mi is tulajdonképpen a stílus*, már itt a legkülönbözőbb megközelítésekkel találkozunk. És óvatossággal! Nem lehet csodálkozni azon, ha egy oly bátor szakférfiú, mint Gottfried Semper ilyenképpen nyilatkozik: „meg sem kísérlem, hogy belemenjek a legkülönbözőbb definíciók és értelmezések vizsgálatába, amelyeket e fogalmak az esztétika tudománya alappillérei tételezéséhez nyújtottak” (113). Vajda György Mihály joggal teszi fel a kérdést a biedermeier kapcsán: „...Irányzat, de mi a jellege? A szakirodalom erről a mai napig nem tudott döntésre jutni a tekintetben, hogy vajon egy stílusról, egy világnézetről, egy társadalmi jelenségről, egy életmódról, egy irodalmi és művészeti korszakról, vagy egyáltalán miről van szó?”<sup>5</sup> A zene tudományban teljesen hasonlóképpen áll a dolog. Hans Mersmann-nál ezt olvassuk: „A műalkotás faktorai közt, legalábbis a zene körében, a stílus fogalma a legellentmondásteljesebb és legkomplikáltabb dolgok közé tartozik” (333).

És mégis: rengeteg idevonatkozó megfogalmazással találkozunk, az elemi iskolai tankönyvek szintjén mozgó leegyszerűsítésektől egészen a történetfilozófiai megközelítésekig. A legtöbb szerző igen óvatosan nyilatkozik. Georg Simmel úgy véli, hogy „a stílus lényegét ritkán tudjuk pontosan leírni” (461). Alois Riegl – úgymond – „ösztonszerűen érzi azt a benső szükségyszerűséget”, amit ő stílusnak tart. Ernst Hans Gombrich úgy véli, hogy „van valami benső sorsszerűség, amit stílusalakzatok öveznek”. Hermann Broch azt tartja: „A stílus olyasvalami, ami egy kor minden életmegnyilvánulásán egyetemlegesen átáramlik” (585). Wilhelm Worringer szerint „valamely magasabb képződmények azok, amelyeket elmosódott körvonalazással ugyan, de a »stílus« sokértelmű fogalmával” jelölünk (196). A fiatal Lukácsnál a stílus egyszerre forma, ugyanakkor az irodalomtörténet alapfogalma, de mindenesetre szociológiai és történeti kategória is.<sup>6</sup> Már Hegel „ábrázolásmódról” beszélt, Schleiermacher „képzeteink kifejezéséről”, Wölfflin „formai rendszerekről”, Gombrich „egy jellegzetes módról”, Riegl egy, az emberi akaratot „kielégítő alakításról”. A legmerészebb meg-

fogalmazások a szellemtörténet képviselőitől származnak. Fritz Strich megállapítja, hogy „a stílus az örök emberi szubsztancia egységes és sajátos megjelenési formája az időben és a térben”. Ludwig Coellen szerint a stílus „a térszervezés olyan törvényszerűsége, amelyben egy művészeti periódus »világfogalma« művészileg kifejezésre jut” (233). E ponton természetesen mélyebb magyarázatát szeretnénk kapni annak, hogy mit is értsünk „emberi szubsztancián” avagy a „világfogalmon”.

(Mielőtt továbbszólnánk szemlénkben, feltétlenül meg kell említenem legalább azokat a művészeket és teoretikusokat, akik a fogalom megvilágításához lényegesen hozzájárultak, így többek közt: Stendhal, Mme de Staël, Flaubert, Buffon, Damaso Alonso, aki a stílus kutatásra egyenesen egy irodalomtudományt kíván felépíteni; az újabb időkből pedig: Wolfgang Kayser, Sayce, Billeskov-Jansen, Charles Bally, Bender, Arnold Hauser.)

Ha a jelzett mélyenszántó megközelítéseket mérlegeljük, s már tudni véljük, hogy mi is az a stílus és a stílus korszak, akkor is legalább három gonddal szembesülünk. Mindenekelőtt felmerül a kérdés: vajon a stílus korszakok minden művészeti ágat átfognak-e (ezen a véleményen volt például a fiatal Lukács), avagy hogy ez az általánosítás áthidalhatatlan nehézségekbe ütközik-e? A legtöbb elméletalkotó ez utóbbi nézetet vallja. Már Hegel megállapította, hogy „...megengedhetetlen egy műnem stílusának törvényeit átvinnünk egy másikra” (100). Walzel ezzel szemben úgy véli, hogy „éppen a fogalom kiterjesztése járul hozzá a művészetek kölcsönös megvilágításához”. A gyakorlatból azonban tudjuk, mennyire problematikus például a Wölfflin által az építészetre és festészetre kidolgozott öt „fogalmi párt” (öt „szemléleti kategóriának” nevezte ezeket) átvinni a zenére vagy az irodalomra. H. J. Moser a „stílus korszak-posztulátumot”, amelyből visszamenőleg levezethetjük az egyes művészeti ágak jegyeit, gúnyosan „szellemi spekulációnak... Münchhausen-módszernek” nevezte. Egyre fokozódó ellenszenvvel fogadta e hipotéziseket, „egyre tarthatatlanabb légváraknak” minősítette őket (399). J. A. Schmoll is kételyeit fejezte ki a fogalom határoltág nélküli kiterjesztésével szemben; Dagobert Frey pedig úgy véli: ezekben az esetekben „szubjektív kitalálásokkal és szimbolikus értelmezésekkel” van dolgunk (525).

Egy újabb problémakör: Nem sokkal világosabban látunk akkor, ha a stílus fogalmát „külsőleg leírható absztrakt formai elemekre korlátozzuk, az anyag és a tartalom formáira”, ahogy azt Hermann Pongs szemléli (407). Ez a redukció ugyanis nagy valószínűséggel egy formális-esztétikai megmerevedéshez, azaz a stílus kutatás halálához vezetne (407). Emlékezetünkben él, hogy éppen ez volt a helyzet az ún. „szocialista realizmus” esetében. – Továbbá felmerül az a kérdés is: érvényes-e az örökké visszatérő két kontrahens alapfogalom tételezése a stílus vonulatokban? Ezek: a klasszika és romantika Hegelnél és Schlegelnél; Schillernél a naiv és a szentimentális; Nietzsche-nél az apollói és dionüszoszi; Wölff-

linnél a klasszikus és a barokk; Worringernél az absztrakció és a beleélés; Fritz Strichnél a beteljesedés és a végtelenség; ismét más elméletalkotóknál: a statikus és dinamikus ellentétpárja; az immanencia és a transzcendencia; a kozmikus és a végtelen fogalompárja.

II. E hullámzóan egymást átszövő fogalmak esetében ugyanúgy, mint a stílus-korszakok apropóján, felmerül a második alapkérdés: *Mi a tulajdonképpen indító-oka, a legmélyebb gyökere* e jelenségek: a stílusok, stílus-korszakok létrejöttének, létezésének, és hullásának, átalakulásának? Heinrich Wölfflin maga *A művészettörténet alapfogalmai* című műve utolsó fejezete címében tette fel ezt a kérdést, mondván: „A fejlődés miértje”. Nos, erre a miértre ismét a legkülönbözőbb és legellentétebb véleményeket halljuk. Elmosódó vízióktól a vulgármaterialista magyarázatokig terjednek a rejtély feloldási kísérletei. Ha az irracionális termékeny impulzusai iránt vagyunk fogékonyak, akkor a legáttetszőbb forrásokra Diltheynél bukkanunk, aki szerint „az individuum a művészet által az isteni erővel lép közvetlen kapcsolatba... s az élet mélységeiből a régi eltávozottak árnyai tolnak fel, mágia és varázslat bomlanak ki, tündérek és kísértetek népesítik be az emberi világot” (133). Nem meglepő, hogy a századfordulón az életfilozófiák erőterében élesen elutasították Semper materialisztikus nézeteit, aki szerint ugyanis „a műalkotás nem egyéb, mint a nyersanyag, a technika és a célirányosság mechanikus úton létrejött produktuma” (168). Ez a megítélés maga azonban már Alois Riegl-től származik, ő volt a vezéralakja ugyanis annak a tudományos hadjáratnak, amely egy teleológiai értelmezésű stílusteória érdekében a materialista felfogás leküzdését tűzte ki célul. Riegl teljesítménye tudománytörténetileg ténylegesen korszakalkotó volt; a későbbiekben is nagy hatású nézetei fő összefoglalása *Spätromische Kunstindustrie* című műve. Riegl tisztában volt vele, hogy elsőként tételezte: „a műalkotás egy meghatározott és céltudatos Kunstwollen (művészi akarat) eredménye” (162), s ezzel a felfedezésével gondolta semlegesíteni a materialista felfogás – úgymond – bénító befolyását. A „jelenségek mágikus összefüggésének eszméje” hamarosan meghódította az európai művészetet, s ez a körülmény lett lényegében a forrása valamennyi aktivista, avantgardista stílusiránzatnak. Megállapítható azonban, hogy Riegl nem önkényesen járt el művészetfilozófiája kimunkálásakor, hanem zseniális ösztönnel mintegy „kiérezte” azt a kor szellemiségéből. Riegl tételével a modern esztétika „megtette a döntő lépést az esztétikai objektivizmustól az esztétikai szubjektivizmus felé vezető úton” – állapította meg találóan Wilhelm Worringer (193). Theodor Lipps is úgy véli, hogy a műalkotás létrehozása többé már nem az esztétikai tárgy öntörvényű formai sajátosságai vonalán történik, hanem azt kizárólag a szemlélő szubjektum magatartása határozza meg. C. K. Weinberg úgy véli, ezzel egy régi ismerős szabadult ki a feledés homályából, nevezetesen „a romantikus történetfilozófia szelleme” (248). Hegel még úgy

gondolta, hogy a művészeti produktumok az abszolút szellem testet öltéséből születnek, az ő nyomdokain haladva tekintette Dilthey azonosnak a korszellemet és a korstílust. (Persze e termékeny gondolattól aggasztó elágazások is keletkeztek, gondoljunk csak a harmincas évek szélsőséges eszmeáramlatai által megkövetelt stílusparadigmákra.<sup>7</sup>)

Ha a tudományos objektivitás jegyében és kellő érzékenységgel járunk el, kitapinthatjuk a szellemtörténeti gondolkodásban fokozatosan feltűnő hangsúlyeltolódásokat. Hegel még úgy gondolta, hogy a belső formák fejlődésének meghatározó alapja a világnézet (440), s ebben, mint tudjuk, Lukács György is követte őt, méghozzá korai, a német szellemtörténettel eljegyzett korszakában,<sup>8</sup> s hasonlóképpen Herrmann Nohl, de azzal a lényegi korrekcióval, hogy „a művészet legszebb és legmélyebb titka abban rejlik, hogy noha lényegileg az emberből magából jön létre, de túllép az individuum szükségszerűen korlátozott céljain” (434). A fiatal Lukács hol „világnézetről”, hol „korhangulatról” beszél, végül is merész fordulattal oda konkludál, hogy a világnézet és a forma közt mély összefüggés áll fenn. E gondolati konklúzióknak aztán sokban végzetes következményei lesznek nála a későbbiekben, így például a harmincas évek elején, amikor az expresszionizmus (azaz antirealizmus) forrásairól, azaz hogy a független szocialisták (USPD) ideológiájáról elmélkedik. Úgylehet Lukács megengedhetetlenül leegyszerűsítette a Schillertől származó polaritást. De még távolabbra ment a konzekvenciák levonásában Gombrich, midőn kritikailag megállapította: „Semmi rendkívüli nincs abban, ha egy művészeti irányzatot egy politikai vallomásszférával azonosítanak” (633). Nem egy gondolkodó óvott az ilyen messzemenő konzekvenciáktól, többek közt Karl Mannheim, aki Lukács „kísérletét” az *értelmezési* lehetőségek tartományába utalta az ideológia szerepéről szóló könyvében.<sup>9</sup> Dagobert Frey emlékeztet: már Walzel óvott attól, hogy „a művészi alakítás kategóriáit egyszerűen azonosítsuk a világnézettel” (529).

Persze a kísérletek, miszerint a „korhangulatot”, a „világnézetet” stb. jelöljük meg a stílusok, sőt a stílusorszakok létrejöttének magyarázatául, nem voltak teljesen idegenek a szellemtörténettől sem. Már Lukács említett tanulmányában találunk utalásokat a kérdés megközelítésének *szociológiai* mozzanataira. Ernst Heidrich „bizonyos külső körülményekről” beszél (305). Gombrich egyenesen és nyersen kimondja: „Két hatalmas erő alakítja a változásokat: a technikai találmányok (mi ma azt mondanánk: a modernizáció) és a társadalmi konfliktusharc” (623). Klaniczay Tibor hasonló, noha lényegesen finomabb megállapításokra jut: „Minden stílus... átalakulására, új stílus keletkezésére akkor kerül sor, ha az írókban és művészekben gyökeresen megváltozik az ember külső és belső világának, a társadalomnak, a természetnek a szemlélete, látásmódja.”<sup>10</sup> Eszerint tehát a stílus nem esztétikai, hanem történeti, művelődéstörténeti kategória, s ez Klaniczaynál egyúttal azt is jelenti, hogy a stílustörténet nem lehet egyidejűleg az irodalomtörténet rendező elve. Ezzel azonban Klaniczay nem

kisebb instanciát cáfol, mint Goethét, aki a stílust a művészet legfőbb normájának minősítette. A zenetudós Kathi Meyer úgyszintén a szociális, nemzeti és mindenekelőtt az etikai-konfeszionális áramlatok alapvető stílusképző kisugárzásáról szól (382).

E teoretikusok számára tehát többé-kevésbé az ún. „alépitményi faktorok” indukálják a korstílust, amely ily módon nagyon hasonlít a marxi tézisekre „az anyagi termelési viszonyok felépitményéről” (630). Marx javára kell írunk, hogy ő ezzel az egyszerű megfeleléssel nem elégedett meg; mint tudjuk, fejtörést okozott neki az a körülmény, hogy a görög művészet – saját korából kioldva is – még ma is művészi élvezetet nyújt számunkra (129). E gondolatmenetek mindenesetre a „teremtés misztériumáról” szóló sejtelmeket éles fénnel világítják át. (Lásd például: C. J. Friedrich: *Style as the principle of historical interpretation*.) A múlt század végi pozitívizmusból kiindulva, át a Kunstwollen újromantikus történelemfilozófiáján, a legújabbkori teóriák materialisztikusabb, de legalábbis történeti értelmezésre hajlanak. Az elméletalkotás e hullámmozgása (Ludwig Coellen ezt „fundamentális történelmi princípiumnak, a világfogalom törvényszerű immanens mozgásának” nevezi) tökéletesen megfelel Wölfflin megfigyeléseinek, amelyeket ő a művészettörténeti fejlődés övezeteiben rögzített.

III. Mindez azonban még mindig nem ad teljes magyarázatot harmadik számú gondunkra, arra tudniillik, hogyan is állunk a stílusorszak fogalmával a *huszadik században*? Sokan úgy vélik: az expresszionizmus után már nincs többé általánosan érvényes stílus; a késői huszadik századnak nincs világos stílusarculata. Az avantgarde utolsó hullámai, az „új-tárgyiasság”, az ún. neoklasszicizmus (a harmincas években), a második világháború utáni neorealizmus aránylag gyorsan „lefutottak”, úgy tetszik: a „posztmodern” inkább mesterségesen erőltetett, mintsem szervesen létrejött jelenség. George Kubler jellemzőnek tartja, hogy a stílus fogalma egyre ritkábban fordul elő a kézikönyvekben (677). A Ludwig Coellen által közvetített „stílusmeghatározottság” (266) helyett sokkal inkább a Baudrillard szerinti „totális stílustalanság” (552), a káosz uralkodik, amely megakadályozza, hogy saját korunkban tájékozódni tudjunk, amiként J. A. Schmoll-Eisenwerth panaszkodik (654). Szerinte a XX. század racionalizmusa kéz a kézben halad Bergson filozófiájának irracionálisával, Rilke költészetével, Picasso festészetével (633). „A realitívizmus nyert igen nagy teret..., az értékek széthullása figyelhető meg” (540, 581) – közli a szerző. A harmincas évek komor szellemi égaljára, az európai szellem totális elsötétülésére tekintve írta le egykor Hermann Broch a kétségbeesésről tanúskodó szavakat: „Úgy tűnik számomra... mágikus jelentősége van annak, hogy egy korszak, amely a halállal és a pokollal van eljegyezve, oly stílusban létezik, amely nem tud többé ornamentális elemeket szülni” (586). Broch, aki tudvalevően igen távol állt a mar-

xizmustól, e „stílusnélküli stílus” legmélyebb okait az „örök időkre tervezett manchesterizmusban” látta (589). – Nos, hogy vajon örök időkre szól-e ez a projektum, mindennemű változás nélkül, az nagyon is kérdéses; Klaniczay mindenesetre úgy vélte még, hogy a korstílust egy társadalmilag-történelmileg meghatározott *kollektív közlés* határozza meg.<sup>11</sup> Időközben azonban nagyon is kérdésessé vált, hogy az ellenérdekű szociális szubjektumoknak van-e még artikulálható, közös stílust képző „kollektív közlésük”. A posztmodernnek – amely a széthullást sugallja – nincs is szüksége ilyen típusú közlésre.

Ugyanakkor nem egy teoretikus kétségbe vonja, hogy létezett-e akár a múltban is egyáltalán valamennyire is egységes stílusorszak. J. A. Schmoll-Eisenwerth úgy véli: „Romantikus vágyálom csupán, ha a művészet egységét, a művészet és az élet egységét mint ideálképet tételezzük, és azt visszavetítjük a múltba. Sajátos szuggesztió tekint ránk a visszapillantó tükörből: a rohamosan távolodó távolság perspektivikus megrövidülése határozza meg ítéletünket; úgy tetszik: a távoli korok – úgylehet – egységesebbek voltak, azaz – úgy véljük – harmonikusabbak, boldogabbak... Az elmúlt korok stílusjegysége nem más, mint fikció!” (642–643.) Ha elfogadjuk ezt az érvelést, akkor a jelenkori művészet – a régi nagy stílusorszakok felstilizálása okán – kontúrok nélküli káoszként jelenik meg előttünk. Arnold Schönberg ezzel szemben úgy véli, hogy „az atonális zene nem egy régi korszak záró aktusa, hanem egy új periódus kezdeté” (573).

Emlékezhetünk: a modernitás kezdetén az egységesítő kényszerrel az *individualitás jogait* állították szembe; a *gondolat* magasabb pozíciót foglalt el, mint a *stílus*. S mára mintha a stílusorszak fogalma is sokat veszített volna orientáló értékéből. Jelenkorunkban nem annyira a stílustörténeti paradigma a mérvadó, hanem sokkal inkább az ikonológiai. Hans-Georg Gadamer is kétli, hogy „az a klasszifikáló érdek, amelyet a stílustörténet elégit ki, vajon korrespondál-e a művésziességgel?” (597.)

Ezek után joggal merül fel a kérdés: vajon releváns-e még egyáltalán a „stílusorszak” fogalma? Ha Hegel híres mondására gondolunk, miszerint Minerva baglya csak a leszálló szürkületben kezdi meg röptét, akkor úgy vélhetjük: még semmi sincs végérvényesen elrendezve. Úgy lehet, a stílusorszakokra irányuló reflexió ideje éppen a nagy korszakok lezárulásával jött el. A reflexióra még mód van, hiszen a történelemnek még nincs vége.

1 Johannes ANDREGG, *Irodalomtudományi stíluselmélet*, Helikon, 1995, 3. sz., 232–251 (234). – Eredetileg: *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Vandenhoeck et Ruprecht V., Göttingen, 1977.

2 Uo., 233.

3 Uo., 239.

4 Utalásainkban az alábbi gyűjteményes mű dokumentumaira hivatkozunk: *Stilepoche – Theorie und Diskussion – Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute*, szerk. Peter PÓR-Sándor RADNÓTI, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris, 1990. (A szövegközi oldalszám-utalások tehát erre a kiadásra vonatkoznak.)

5 György Mihály VAJDA, *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie – Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas*, Böhlau V., Wien–Köln–Weimar, 1994, 98.

6 LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1910) = *Uő, Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 385–421.

7 Lásd e kérdéskörrel újabban: Peter Ulrich HEIN, *Die Brücke ins Geisterreich – Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Rowohlt V., Reinbek, 1992. – Mindkét totalitarisztikus rendszer kulturális paradigmája összefüggésében vizsgálja a kérdést: László ILLÉS, *Der Paradigmenwechsel und die totalitären Diktaturen – Die 30-er Jahre in Umriss*, Neohelicon, XX/1, 1993, 215–243.

8 Lásd a 6. sz. jegyzetet, 385–421.

9 Karl MANNHEIM, *Ideologie und Utopie*, Cohen V., Bonn, 1929, 2. kiad.

10 KLANICZAY Tibor, *A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban* = *Uő, Marxizmus és irodalomtudomány*, Bp., 1964, 66–109 (68–69).

11 Uo., főleg: 88, 108.