

detileg így szólt: „*ma már áttetsző megint*”, ebből a költő az „*áttetsző*” szót kihúzta. Végül a 24. sor eredetileg így kezdődött: „*amit a hiány hagy*”. A költő a „*hiány*” szót áthúzta, és fölé a „*test*” szót írta.

A szöveg töredékessége ellenére is figyelemre méltó, hiszen Nemes Nagy Ágnes költészetének kései hangján szólaltatja meg a búcsú motívumát. Jelentőségét növeli, hogy Nemes Nagy Ágnes ezekben az években már alig írt, így a töredék egyik utolsó verskísérlete.

Köszönet illeti Kerek Verát, hogy rendelkezésemre bocsátotta a kéziratokat.

Ijjas Tamás

MAGHÁZ

Amit az időről tudok, az körülbelül
ennyi. Műanyag hordót görgetsz
a kertben, gyűjtöd az esővizet
szobanövényeidnek, sietsz, mert
mindjárt szakad. A kerítés mögül
bámullak, talán a rácsok miatt,
de idősebbnek tűnsz, pedig ugyanabban
a percben születünk, a különbség
köztünk legfeljebb hét szívdobbanásnyi.

Ha elfelezzük az időt, majd újra félbevágjuk,
az első negyed végén te táncolsz a zuhéban,
én félek, nem vagy cukorból, nevetsz,
sós vagy, és lenyalogatod a könnyeimet.
A harmadik negyed elején, 17 évesen,
úgy lestem át hozzátok, mint most, Sanyit
megpofoztad, s kirántotta kezét a szoknyád
alól. Mossa meg, követelted, de
gondosan, mint egy gyümölcsöt, amivel
megkínál. A negyedik negyed most
kezdődik, ahogy az első csepp eléri
a tarkóm, rohansz befele, hogy nem
vagy cukorból, a torkomban bennragad.

Ha csak félbeszeljük, akkor a legszebb
a magház, de mintha sértetlen lenne az
alma, úgy csókolódzunk 15 évesen.
Egymástól tanuljuk, aztán félbehagyjuk
a leckét, még megjegyzed, hogy

málnaszörpöt ittam, és hogy finom
volt azt is kipipálad, a többi feladathoz
beír a tanár úr egy hiányjelet.

Évismétlőkként újra megpróbáljuk, de
mikor összetapadnánk, fejemre
koppint a fa, és felnyihog a két 16
éves hülyegyerek. Neked adjam
a tiltott gyümölcsöt? Csak ha megmosod
alaposan. Én jártam hittanra, te nem,
nyugodt lehettem, hogy az alma
a Jóisten ujjbegye. Mióta
anyád fekvőbeteg lett, a bátyád
azt a fát is kivágta. Te addig is
csak virágot neveltél. Ez nárcisz,
ez krókusz, ez tulipán, a markodban
a hagymákat így memorizálad.

Nem vagyok cukorból, maradok
még egy kicsit, lyukakat furkállok
az ujjammal a földbe, mintha lenne
bármim is, ami majd az esőzések
után kihajt. Mégsem keserű a szájjíz,
s lám a bolygó gyümölcshúsa is
megkásásodott, talán valaki
gondosan lemos a héjáról mindent,
s becsukott szemmel beleharap.

Bari Károly

GÁZEL MASZÚD MODORÁBAN

Ildikónak

A kelő fényt ki megedzi: te vagy az,
aki szemeimben lakik: te vagy az,
a kihajtott gallérú ég kérdezi:
csak az létezhét, aminek neve van?
a szívemben amit érzek, nevenincs,
de nem múlik, egyre előbb, létezik,
titokzatos mélység a sors, jól tudom,
aki hidat tett fölėje: te vagy az,
földből kinyúló kezek közt szaladok,

aki az álomból kiment: te vagy az,
a leomló idő elől ki elránt,
s aki jövőt, múltat készít: te vagy az.
Tükre szikrás életünknek én vagyok,
aki a tüzet táplálja: te vagy az.

Demény Péter

RACHEL ÉS JOZEFIN

*Roger Martin du Gard-nak
és Karácsony Benőnek*

Az ember Rachelről olvas,
az érzéki fiatalasszonyról,
aki tiszta szívből szereti az ő Antoine-ját,
szellemes és kalandvágyó
és fergeteges szerető,
és végül tiszta szívből elhagyja,
mert tiszta szívének túl sok a nyugalom,
vágytalan vágy.

Visszateszi a kötetet a polcra
és naivan azt hiszi,
ezzel vége minden rachelkedésnek,
távozz tőlem, Sátán!

Ám hirtelen egy másik könyv
kerül a kezébe,
amelyben Jozefin ragaszkodik
a drága kis Hektor úrhoz,
miközben szüntelenül Michelt
emeleti, azt a dögöt a hülye ecsetjeivel,
felfújja kis arcát, úgy utánozza az embereket,
megennivaló és elszalad a kópé Ferdinánddal,
bár továbbra is imádja a kis Hektor urat.

És az ember nem érti, mi szüksége
az antoine-oknak rachelekre
és a hektoruraknak jozefinekre
és úgy tesz, mintha minden rendben lenne,
holott nem mindig alszik éjszaka
és titokban megért minden antoine-t
és nála senki jobban a kis hektor urat,

és mégsem érti, az ördög vigye el,
illetve, pardonnez-moi, sacré és au diable,
mit esznek ezek minden rachelen
és mit enne ő,
ha megadná az élet.

PERPETUUM MOBILE

Hát ide figyeljen, tisztelt uram,
nem akarom én megbántani, dehogya,
annyi és olyan közünk nem volt és nem lehet egymáshoz,
mindössze azt szeretném leszögezni,
hogya mókuserékben –
tudja, ugye, mi az? –,
mókuserékben tehát,
ebben a nem is annyira külső, testi, fizikai,
mint sokkal inkább belső, lelki, pszichikai jellegű,
végeérhetetlen mozgásban,
ahol a vég rögtön kezdet,
a kezdet pedig azonnal véggé válik maga is,
és így nem is tudni tulajdonképpen,
minek a kezdete vagy vége és mi is,
ebben az utolérhetetlen valamiben,
rabságba szerkesztett szabadságban,
és annak minden –
szeretném, ha pontosan megértene –:
MINDEN fajtájában,
melyeket bizonyára szintén ismer, úgymint:
a szerelem-mókuserékben,
a szeretet-mókuserékben,
a megalkuvás-mókuserékben,
a bűntudat-mókuserékben,
a barátság-mókuserékben,
egyszóval minden számban,
amelyben bajnokságot szoktak rendezni
különféle egzotikus helyszíneken,
ezekben tehát mind, egytől egyig
páratlan vagyok, nyugodtan mondhatom,
egyedüli példány,
az örökös, túlszárnyalhatatlan és megismételhetetlen
(érti, uram?!)
mókuserék-bajnok.

Kulcsár Szabó Ernő

BUDAPEST – BÉCS – BERLIN: A NYUGAT ÉS A KÖZÉP-EURÓPAI MODERNSÉG

„Minden láng csak részekben lobban”

(*Ady Endre: KOCSI-ÚT AZ ÉJSZAKÁBAN*)

„A tűz egyáltalán nem [tér szerű] test, hanem folyamat”

(*Ernst Mach: ERKENNTNIS UND IRRTUM*)

„...ha teremői nem is, együtthatói vagyunk a világ ké-
pének, s ahogy a világot látjuk, önmagunk által látjuk
úgy, és ez a jelenség velünk együtt jelenik meg és tűnik
el [...] minden örök folyamat része csupán, az egyik ál-
lapotból a másikba árad át, és így semmiről se mondhat-
juk, hogy »van«, minden csak »válík« valamivé éppen.”

(*Hermann Bahr: IMPRESSIONISMUS*)

Van a *Nyugat* recepciójának egy régóta tisztázatlan s minél gyakrabban reflektált, annál szövevényesebb kérdése, amely körül még ma is inkább felületinek bizonyul az – egyébként meglévő, de épp ezért törekeny – közmegegyezés, mintsem alapkutatásokkal alátámasztott tudásnak. Ez pedig a kulturális, illetve az irodalmi megújulás viszonyának kérdése.¹ Közelebről is annak a feltáratlansága, hogy az irodalmi megújulás egy átfogóbb kulturális átalakulásnak volt-e a része vagy pedig fordítva, ez utóbbi hozta volna magával az örökölt irodalmi hagyomány arculatának átformálódását. Talán bizonyos tanácsstalanságot is leplezhet ez ügyben a *Nyugat*-szakirodalomnak az a módszer-tani nagyvonalúsága, amellyel rendszerint a párhuzamos lezajlású folyamatok esemény-szerkezetének kölcsönösségében szemléli és tekinti rendezettnek azt a dilemmát, vajon elsősorban irodalmi horizontban merült-e föl a kultúra kérdése, avagy maga az irodalom – közelebről is annak létmegértési potenciálja – vált kulturális problémává.

A folyamatok kellős közepén és komoly riválisok szorításában a folyóirat maga persze nemigen kárhozzatható azért, hogy ez ügyben még a harmincéves jubileumán is nyilvánvaló ellentmondásokba bonyolódik. Mert míg egyfelől azt tekinti egyetlen vezérlő-elvének, hogy „minden irodalmon kívüli befolyás ellen” megvédje az írói megnyilatkozás szabadságát, „hítet és önbizalmat” viszont annak folytonosságából akar meríteni, „amelynek célja ugyanaz, mint induláskor volt: a nyugat-európai kultúrába illeszkedő magyar irodalomért dolgozni”.² A rövid szerkesztőségi cikk ily módon egyszerre állítja az irodalom autonómiáját, illetve egy optimális kulturális modellbe való beillesztésének szükségességét. Amennyiben ugyanis a kulturális beilleszkedés követelményének érvényesítése nem szá-

¹ Jelen értelmezési kísérletnek is főként abban van a kockázata, hogy a kultúra és az irodalom jelenségének lényegi összekapcsolhatóságában sem lehetünk egészen bizonyosak. Nemcsak Benn, hanem Heidegger is úgy látta, „a művészet nem tekinthető sem a kultúra teljesítmény-területének, sem a szellem jelenségének, [a művészet] abba a történetébe tartozik, amelyből »a lét értelme« [...] egyáltalán meghatározódik”. Martin Heidegger: HOLZWEGE. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 19947. 73.

² HARMINC ÉVFOLYAM. *Nyugat*, 1937. I. 3.

mít az irodalom külső befolyásolásának, akkor logikailag az irodalomnak kényszerűen egybe kell esnie a kulturalitással. Ám ha az utóbbi kettő mégsem tekinthető azonosnak egymással, akkor csupán arról lehet szó, hogy az irodalom autonómiája olyan kulturális modellnek a sajátja, amely nincs (teljes) érvényben a századelő Magyarországn. Vagyis az irodalmi rendszer autonómiája ebben az értelmezésben mégiscsak a külső befolyás alá helyezés árán biztosítható, ami aztán a kulturalitás magasabb integráló rendszereként szavatolná az írói szó szabadságát. A kultúra e következtetés szerint nem eshet egybe az irodalommal.

Kultúra és irodalom viszonyának tisztázatlanságából következik persze az is, hogy a *Nyugat* hol annak ideológiáját követi, hogy az irodalom megújulása maga ösztönzi az olvasói ízlés korszerűsödését, hol pedig azt hangsúlyozza, hogy az innovatív potenciálnak csak egy már meglévő, vékony polgári olvasóréteg új iránti érzékenységében van meg a létfeltétele. A két feltétel kölcsönös összekapcsolódása egy olyan homályos jelentésű lélektani-fiziológiai médiumon keresztül megy végbe, amelyet kezdetben az „*ideg(i) élet*” érzékenységének³ metaforáival, a húszas évektől fogva pedig inkább az „(új) életérzés”⁴ kifejezésével jelölnék. Az irodalmi kommunikációnak ez a különösen kitüntetett antropológiai médiuma,⁵ miközben kiválóan alkalmas volt a modernség új tapasztalatának és kezdetben nem könnyen artikulálható tartalmának jelzésére, közvetve az egyik legmeggyőzőbb bizonyítékát adja annak, hogy a *Nyugat* döntően még XIX. századi összefüggések szerint értelmezte az esztétikai tapasztalat mibenlétét. Nemcsak azzal, hogy – annak fennen hangoztatott függetlensége ellenére – az irodalmat a szociokulturális térben megjelent új élettartalmak megszólaltatására rendelte,⁶ hanem

³ „A »modernség« pedig a legjelentősebb, legcsodálatosabb kultúrhelyzet. Ha az evolváló emberiséget hosszú oszlopban, hegyen-völgyön ismeretlen vidékek felé vonuló tábornok képzelem, akkor a modernnek az első sor. Azok, akik az első lépcsőt teszik a még ismeretlenbe, akik szentől szemben állnak a kaósszal, melyből lassan és folytonosan az új ember születik. [...] Első! Szinte vallásos borzongást érzek, ha ezt intenzíven elgondolom. [...] Nagyon érthető és nagyon komolyan veendő, hogy a modernnek vallásos szektákhoz hasonló szektákba verődve választottaknak érzik magukat és gögösek vibráló idegeik érzékenységére, mint azok extatikus látomásaira és a művész zsenijére.” Így például Balázs Béla: MŰVÉSZETFILOZÓFIAI TÖREDÉKEK (FOLYTATÁS) VI. *Nyugat*, 1909. II. 157–158. (Kiem.: K. Sz. E.)

⁴ „A dolgok ekképp elvesztik sziklaszerű merevségüket, valami lebegő szabadságot kapnak és belső csillogást. A költőben pedig áhítatos, metafizikus új életérzés kíséri ezt a szemléletet. A szokatlan új kapcsolások esztétikai gyönyört adnak a léleknek és jólesett az a különös borzongás is, amelyet az érzéki tapasztalatok világának szimbolista fellazítása nyújtott.” Így pedig Komlós Aladár: ADY ENDRE. *Nyugat*, 1926. I. 103. (Kiem.: K. Sz. E.)

⁵ Hermann Bahr már 1891-ben egy „*ideges romantika*”-tól, majd ezt pontosítva „*az idegek misztikájától*” várta a naturalizmus legyőzését, és úgy vélte, a modernségnek ez az „*új idealizmusa*” mindenekelőtt „*az idegek parancsát*” követi majd. De az „*idegi élet*” nála is inkább a naturalizmus külső irányultságával van szembeállítva. Vagyis miközben „*belülre*” helyezve félreérthetetlenül *fiziológizálja* a világhoz való viszony megváltozását jelző antropológiai tapasztalatot, annak nem a medializáltságát vagy a közvetítettségét, hanem csupán a jelentéstani hozzáférhetlenségét hangsúlyozza: „*Az új idealizmus az új embereket fejezi ki. [...] Ők már csak az idegekkel élnek át a dolgokat, csak az idegek felől reagálnak. Az idegek szintjén történnek velük az események, s az idegektől jönnek azok hatásai. A szó azonban értelmes és érzéki; ezért azt csak virágnyelv gyanánt használhatják: beszédük mindig jelkép és hasonlat.*” Hermann Bahr: ZUR ÜBERWINDUNG DES NATURALISMUS. THEORETISCHE SCHRIFTEN 1887–1904. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1968. 156. k. Ugyanakkor az is jól látható itt, hogy az új korszak egyik halmozottan használt vezérszava egyidejűleg maga is legalább két kontextusba illeszkedik bele. Önmagát olykor még korrigálva is képes hol XIX. századi, hol pedig századvégi horizontban „*megszólalni*”.

⁶ Kiss József – írja 1908-ban Ignótus – „*ott a legerősebb, ott jelent nálunk újságot és nyereséget, s a maga bélyegét ott nyomta rá (mert bizony rányomta) nemzeti irodalmunkra, ahol az ipari és kereskedelmi élet levegőjétől körülvevett mai ember szól belőle, aki másképp érez, másképp szenved, a természetet is másképp nézi, mint a, hogy úgy mondjam, agrárius világ neveltje, s ahol mindezek számára új hangot, új ritmust csal ki gömöri nyelvkincséből. S éppen ebben senki-nek sem folytatása nálunk, legkevésbé annak az Arany Jánosnak, aki a városi fejlődést az anyafölddel összenőtt lélek tartózkodásával szemlélte...*” Ignótus: HAGYOMÁNY ÉS EGÉNYSÉG. *Nyugat*, 1908. I. 105.

azzal is, hogy ezt az alárendelést ekkor már igen naivnak számító hermeneutikai implikációkkal hajtotta végre. Minthogy a művészetben Ignótus szerint az olvasó csak a maga egyéni „*lelke mására*” rezonál, az irodalmi művel való találkozásból így éppen annak lehetősége zárul ki, hogy a befogadót a sajátjától idegen értékvilágok is esztétikai tapasztalatban részesíthessék. Az irodalmi kommunikáció ilyen módon mind a befogadás, mind az alkotás felől az érzések kondicionálta hasonló érzések csereforgalmára egyszerűsödik, melyet az alkalmazkodás megfelelő volta és az (egymástól egyébként elszigetelt) individualitások közeledésének reverzibilitása tart mozgásban. Így jön létre egy olyan művi, még a divinatorikusnál is egyszerűbb kommunikációs szimmetria, amelyben az egymásra hangolt fiziológiai kondíciók („*idegi lehetőségek*”) biztosítják a továbbított nyelvi üzenet tökéletes átvehetőségét.⁷

Attól persze még, hogy az esztétikai hatás Ignótusnál elsősorban jelentéstovábbítás és érzések, idegi hangoltság dolga, az induló Nyugat XIX. századi kötődései távolról sem zárják ki a művészeti modernség új tapasztalatának megszólaltathatóságát. Kosztolánczy Tibornak az a megfigyelése, hogy *A Hét* korszaka után kialakuló irodalmi rendszerben különös jelentőségre tesznek szert a „*fejlődés*”, az „*idegzet*” és a „*lélek*” terminusai,⁸ filológiai oldalról is azt támasztják alá, hogy a magyar modernség vezérfogalmait jelentős százalékban egybehanganak az európaiakkal, még ha karakteres eltérés mutatkozik is közöttük. A berlinihez képest nagyobb hatású bécsi modernség meghatározó képzetkörei Gotthart Wunberg szerint lényegében négy vezérfogalom (a „*lélek*”, az „*idegek*”, az „*én*” és az „*álmom*”)⁹ körül rendeződnek másutt meg nem ismétlődő hálózatos struktúrába.¹⁰ És valóban, elegendő egyetlen pillantást vetnünk az irodalmi modernség Ignótus-féle elképzelésének premisszáira, hogy lássuk: Ignótus hasonló elgondolásait főként az választja el Heinrich Hart berlini, illetve Hermann Bahr bécsi programjaitól, hogy bár maguk az irodalom diszkurzusán belül artikulálódnak, érvelésmódjuknak a másik kettőhöz képest feltűnően gyöngye az irodalmi beágyazottsága. Úgy is mondhatnánk, igen hézagosan és csak felszínesen illeszkednek az irodalom kortárs nemzetközi folyamataihoz.

Míg Heinrich és Julius Hart rövid életű lapjai az új művészet (s különösen a naturalizmus) világ- és emberképpformáló hivatását¹¹ hangsúlyozták, Bahr komplexebb kifejtésű elképzelésain kevésbé érződik a *Bildung* diszkurzusának emlékeztete. A „*legyőzendő*” naturalizmusnak szentelt esszéiben mechanikusnak és alulartikulálótnak vélte az „*idegek művészetének*” referenciális formáját.¹² Valamivel korábbi modernségességében

⁷ A művészetben a siker tehát azon múlik, hogy „*sikerült[-e] felebarátaimba belevinnem – még pedig teljesen belevinnem – azt, ami addig csak bennem magamban élt. Áll ez minden művészetre, de különösen az írásra...*” Ignótus: A NYUGAT MAGYARTALANSÁGAIROL. *Nyugat*, 1911. II. 1037.

⁸ Kosztolánczy Tibor: „RETTENETESEN KÖVETELŐ FÉRFÜ” – IGNÓTUS ÉS A MAGYAR IRODALMI MODERNÉG LEGITIMÁCIÓJA. Bp., 2002. (Doktori disszertáció, kézirat.) 145.

⁹ Gotthart Wunberg: DEUTSCHER NATURALISMUS UND ÖSTERREICHISCHE MODERNE. In: Jacques Le Rider–Gérard Raulet (Hg.): VERABSCHIEDUNG DER (POST-)MODERNE? EINE INTERDISZIPLINÄRE DEBATTE. Tübingen: Narr, 1987. 92.

¹⁰ A korszak e vezérszavai Bécsben „*változatos fénytörésekben mutatkoznak meg. Már pusztán a gyakorisági statisztika is a korszak előtérbe állított problémáiként támasztaná alá őket*”. Uo.

¹¹ „*Az ókorok az volt a feladata, hogy az embert kiszabadítsa az állati lét posványából, a modernség célja pedig az, hogy az emberit művelve emelje föl az istenihez.*” Heinrich Hart: DIE MODERNE. EINE VORLÄUFIGE BETRACHTUNG. *Die Moderne*, 1891/1. 4.

¹² „*Minden lelki jelenség visszavezetése azok valódi, azaz természeti okaira.*” Eugen Wolff: DIE JÜNGSTE DEUTSCHE LITERATURSTRÖMUNG UND DAS PRINCIP DER MODERNE. In: Gotthart Wunberg (Hg.): DIE LITERARISCHE MODERNE. DOKUMENTE ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS DER LITERATUR UM DIE JAHRHUNDERTWENDE. Frankfurt/M.: Athenäum, 1971. 22.

(DIE MODERNE, 1890) az esztétikai világtapasztalat olyan formáit tekinti igazán korszerűnek, amelyekben konstitutív érvénytel jelenik meg a test, az érzések és a gondolatok közt megoszló érzékelés összetettsége: „a külső élet belépése a belső szellembe, ez az új művészet. De hármias az igazság, hármias az élet és ezért hármias az új művészet hivatása is. Egy(ik) igazság a test, egy igazság van az érzésekben, egy igazság a gondolatokban”.¹³ Miként a Hofmannsthal-féle „nyelvválság” (EIN BRIEF) poétikai következményeinek, úgy e megbomló aiszthészis irodalmi antropológiájának is – lényegében Babits¹⁴ kivételével – kevés nyomát találjuk az induló magyar modernség szerzőinél.¹⁵

Ugyanakkor, mivel Berlin és Budapest – kulturális tér gyanánt is – lényegében párhuzamosan (Gründerzeit, Kiegyezés) nyeri el a maga klasszikus-modern arculatát, az irodalmi modernség kibontakozásának logikájában annak ellenére vannak bizonyos hasonlóságok, hogy mind Eugen Wolff, mind pedig a Hart fivérek programjaiban áttételesebben (de nemegyszer a későbbi avantgárdok intenzívebb retorikájával) kapnak hangot az irodalmon kívüli tényezők. Az a hang és érvelésmód azonban, amellyel Ignótus az irodalomról szólva hivatkozik a (nagyvárosi) „fejlődés”, a szociális átrétegződés és az ízlésvilág változásának dinamikájára,¹⁶ távolról sem ismeretlen a berlini modernség alapszólamában. „Minden erjedésben és mozgásban van – írja Wolff még 1888-ban. – A tudomány törvénye a fejlődés, a vallásos meggyőződésnek meg az a parancsa, hogy szenteld meg a munkanapot! És századunk minden felfedezése és találmánya a mozgás törvényein alapul.”¹⁷ A Nyugat irodalmi modernségének egyik sajátos paradoxona éppen abból adódott, hogy míg irányzatszerkezetének képződése a szecesszióból kibontakozó bécsi modernség alakulására emlékeztet, addig a kultúra- és irodalomszemléleti struktúrája – a mintegy húszéves ütemkülönbség ellenére – inkább a naturalizmussal induló berlinivel mutat hasonlóságokat.

Az újnak az a centrális fogalma, amelyre minden értékfogalom vonatkozik, itt erős szociális-kulturális potenciállal van felruházva, és a kultúraalkotó értelmiség körében egy ideig a társadalmi átrétegződési folyamatok dinamikája közepette is bizonyos köz-

¹³ Bahr: ZUR ÜBERWINDUNG DES NATURALISMUS, 37.

¹⁴ Nála viszont nemcsak a korai értekező prózában vannak meg e szinkron tájékozódásnak a bizonyítékai. Mert Babits gondolkodásának bármily „erős [volt is a] kötöttsége a XIX. század közepének nemzeti-nemesi liberalizmusához” (Németh G. Béla [előadása]. In: Kabdebó Lóránt [szerk.]: VITA A NYUGATRÓL. Petőfi Irodalmi Múzeum & Népművelési Propaganda Iroda, 1973. 173.), költészetében is hamar versalkotó tényezővé válik a szenzualizált világtapasztalat nyomatéka. Rába György már 1972-ben rámutatott, hogy „Babits szeriálitása [...] – például az Anyám nevére vagy az Esti kérdés című versében – a tudat állandó mozgását és tartalmának lényegi azonosságát ragadja meg. Amikor Babits versmondta a szeriálitással megszakít egy-egy kijelentést, ezeknek a villámfényeknek a vibrálása a közvetlen, a hirtelen életet (mi úgy helyesbíthetnénk: életjelenséget) adja vissza”. (Rába György [előadása]. Uo. 39. [Kiem.: K. Sz. E.]) A tudat itt tehát elsősorban a freudi értelemben vett érzékszervként viselkedő tudat, azaz inkább a vitalitás szenzuális „szerve”, mintsem az absztrakt gondolaté. Ami Rába szerint e versekre jellemző, az „a tudatban visszaverődött és sűrűsödött benyomások, emlékképek, legendák szuggesztív megjelenítése, a tárgyias érvényesség zárait feszegető alanyiség dinamikus együttese”. Uo. 38.

¹⁵ Igen jellemző e szempontból, hogy Szabó Dezső 1911-ben Verlaine „csodálatos érzék-képzelet”-ét állítja szembe a „logikai folyamatok, bizarr mondatrend, keresett szavak” Mallarmé-jával. Szabó Dezső: PAUL VERLAINE. Nyugat, 1911. II. 764.

¹⁶ „...a holnap művészete más lesz, mint a tegnapi volt... (...Ez mindenütt így van, s nálunk most csak azért oly felöltő, mert akik ma Magyarországon húsz-harminc évesek, teljesen más kohóból kerültek ki, mint apáik. Városi élet, kereskedelem, ipar, tudós foglalkozás, utazás és faji elvegyülés olyan sokféleségből, mely mára valósággal új magyar fajtát teremt a tegnaphoz képest.” Ignótus: IRODALMI MODERNÉG. In: IGNOTUS VÁLOGATOTT ÍRÁSAL. Szépirodalmi, 1969. 626. (Eredeti könyvbéli megj.: Ignótus: KÍSÉRLETEK. Bp., 1910.)

¹⁷ Eugen Wolff: DIE JÜNGSTE DEUTSCHE LITTERATURSTRÖMUNG UND DAS PRINCIP DER MODERNE 38.

megegyezés övezi az érvényét. A kulturális innováció főbb értékeszményei tekintetében a háborúig nagyjából egy irányba mutatnak a hagyományos és az új liberalizmus szemléleti vektorai. John Lukács tárgyilagos – és Schorske Bécs-könyvének hatásától sem érintetlen – munkája is arra emlékeztet, hogy a *Nyugat* modernségprogramját támogató értelmiség körében kialakult átmeneti konszenzus jelentős hátszelet biztosított a magyar modernség kibontakozásának.¹⁸

Jóllehet, a maga átfogó – a zenétől az irodalmon át a bölceletig korszakképző – jelentősége szerint Bécszet szokás a századfordulós modernség szülőhelyének tekinteni, az új megkerülhetetlenségének nyomatéka az előbbi két kulturális térben bizonyul erőteljesebbnek. Mert igaz ugyan, hogy a nyolcvanas években nemcsak Bécs, de még München és Drezda regionális művészeti hagyományainak is nagyobb a vonzereje a berlininél. De az 1902-ben Bécsből Berlinbe érkező fiatal Stefan Zweig – szűk kultúrafogalma ellenére is oly jellemző – megfigyelése szerint, „a kísérletező kedvű ifjúságot éppen az vonzotta ide, hogy Berlinnek nem volt évszázados hagyománya, kiforrott kultúrája. Hiszen a hagyomány mindig gátol is. Bécs szervesen kötődött a régihez, istenítette önmaga múltját, így óvatos volt, várakozó álláspontra helyezkedett a fiatal tehetségekkel szemben, gyanakvóan nézte a merész kísérletezést. Berlin azonban gyorsan óhajtott fejlődni, személyes formát öltve, s ezért nagyon is hajhászta az újat. Természetes volt tehát, hogy az egész birodalomból, de még Ausztriából is áradtak Berlinbe a fiatalok, és a tehetségesebbeket a siker igazolta; a bécsi Max Reinhardt Bécsben két évtizedig várhatott volna türelemmel, hogy megkapja azt a pozíciót, amelyet Berlinben két év alatt kivívott magának”.¹⁹

A *Nyugat* önértelmezése szerint nálunk is a kulturális cezúra és a hagyomány megszakításának jelzései a hangsúlyosabbak, következésképp a *fin de siècle*, a dekadencia szölamait is felülírja a haladáshit és a változás szilárd reménye. „Az Arany János Magyarországá [...] – így Schöpflin 1927-ben – általában véve egy egységes világfelfogás alapján állt. A kor kíséző zenéje, a költészet, ennek megfelelően egyszólamú volt, unisono zengette az összes magyarok életideáljait. Ebbe az egyszólamúságba aztán a fentebb nagyjában felsorolt körtevényzőknek a nemzeti életbe és az egyes emberek életébe való behatolása alapján, lassanként új és új hangok hangzottak bele, [...] a magyar ének kezdett egyre polifonabbá válni, mint ahogy polifonná vált az egész magyar világ.”²⁰ Az persze többé-kevésbé érthető, hogy amikor a *Nyugat* a népnemzeti epigonköltészet anakronisztikus szölama ellenében hangsúlyozza saját, „polifon” eredetiségét, az érvelésnek rendszerint az epika éppen nem „unisono” újításai szorultak ki a látóteréből. Előtérbe ezért szükségszerűen hol a liberális-polgári tradíciók hiányának kritikus láttelelei, hol pedig – némelykor a modernizáció szerkezetű anomáliáinak jelzésével is²¹ – a kulturális izlésvilág elmaradottságának következményei kerültek. (Ex negativo támasztja alá a berlini és a budapesti modernség hasonlóságait annak a radikális-konzervatív kritikának a hangneme is, amely már a századvégen megelőlegezte a világnézeti és politikai szándékutalajdonítás 1918 utáni ko-

¹⁸ „1906 után mintha létrejött volna valamiféle erősödő és viszonylag békés egymás mellett élés a legrégebbi és azóta már asszimilálódott fővárosi zsidó burzsoázia és a nem zsidó középosztály meg a felsőbb osztályok alacsonyabb rangú rétegei között. Még a kultúrák és az ideológiák képviselői között is.” John Lukács: BUDAPEST, 1900. A VÁROS ÉS KULTÚRÁJA. Európa, 1991. 219.

¹⁹ Stefan Zweig: A TEGNAP VILÁGA. Európa, 2008. 151.

²⁰ Schöpflin: A KETTÉSZAKADT MAGYAR IRODALOM. *Nyugat*, 1927. I. 606.

²¹ „Drága magyarom! Te átveszed a XX. századot, de hol van az egész ragyogóan komoly és kacér XVII. század? A XVIII.-nak csak a felét bírod, a XIX.-ben pedig most jutottál el Théophile Gautier koráig.” Laczkó Géza: A VÍGSZÍNHÁZBAN. *Nyugat*, 1908. II. 279.

ordinátáit.)²² Hozzá kell itt még tennünk, hogy a *Nyugat* „nem endogén” innovációval összekapcsolt kulturális eredetiségének gondolatán már sokat módosít a modernségnek a harmincas évek korszakküszöbén túl kirajzolódó képe. Halász Gábor nevezetes MAGYAR SZÁZADVÉG-e már a folytonosságot hangsúlyozza, amikor a polgári szabadelvűség hagyományának szerves megalapozottságával²³ jellemzi a korszakot. Sőt bírálja a *Nyugat*ban még fölértékelt pozitívizmust, s elemző érveléssel először emlékeztet Asbóth jelentőségére. Némi áttételességgel és olykor nagyon is közvetve, de lényegében sokat megelőlegezve abból, amit 1998-ban úgy összegzett Kenyeres Zoltán, hogy nem a *Nyugat* „a modern magyar irodalom időszámításának kezdete”, „indulása lényegében véve folytatás volt”, és „nem volt modern sem a nemzetközi, sem a hazai kísérletező irodalmak irányait tekintve”.²⁴

Az, persze, hogy a gondolkodás-, kultúra- és irodalomtörténeti folyamatok komplex összefüggésében a modernség arculatára nézve mi bizonyul konstitutívnak, aligha rögzül végleges koordináták közé. A *modernség* mibenlétének identitása a hatástörténet jóvoltából ugyanis még akkor sem szilárdul meg, ha Webertől Blumenbergig és Gehlentől Derridáig van bizonyos folytonosság az arculatkölcsonzónek számító tényezők között. Márpedig ha érvényben vannak ilyenek, akkor a hozzájuk való viszony bizonyára van olyan beszédes a magyar modernség karakterére nézve is, mint a Bécs–Berlin–Budapest összehasonlításban mutatkozó regionális eltérések. Nem mintha az utóbbiak másodlagosak volnának. Másutt ugyanis éppen artikulált föltárásuk – s nemegyszer egymással összeegyeztethetetlen jellegzetességeik – nyomán alakult ki az európai modernség mára mindinkább decentrált képe, mellyel párhuzamosan részint még genezisének obligát párizsi származtatása is kérdéssé vál(hat)ot.

Mindez azt is jelenti, hogy akár a processzuális, akár a megszakításos átrendeződés permanens mozgását vesszük alapul, a modernség jellegzetesen temporális képződményével egyre kevésbé látszik összeegyeztethetőnek a centrum(ok) vs periféria(-ák) territoriális logikája. Thomas Mann, Svevo, Kafka vagy Kassák például bizonyosan nem párizsi mintákat követett. Az is tudott volt, noha a kutatásban kevésbé érvényesült, hogy egyik fontos szakaszán a berlini modernség erős skandináv hatás alatt állt, és bár Ham-sun, Ibsen, Strindberg vagy Garborg művei másutt is népszerűek voltak, a német befogadás önmegértésbeli teljesítményének sajátosságai – két regionális kultúramodell különös művelődés-, sőt akár vallástörténeti affinitásai okán – annál bizonyosan komp-

²² „Az ő álláspontjuk a demokratikus-materialista kozmopolita embereszmének és emez álláspont legfőbb képviselőjének, a nemzetközi zsidóság (Semithentum) legnagyobb diadalát jelenti. Tevékenységük tökéletesen, mondhatni: jellegzetesen anarchista, és ők maguk testetik meg ama fejlődési lejtő legalsó fokának képviselőit, amelyen a francia forradalom eszméi vezették a napnyugati kultúrvilágot. Jaj annak a társadalomnak, annak a népnek, mely egy olyan kornak e tébolyult képviselőit követi, amelyik óriás léptekkel siet a bukás és a pusztulás felé!” Erwin Bauer: DIE „MODERNEN” IN BERLIN UND MÜNCHEN. In: Manfred Brauneck–Christine Müller (Hg.): NATURALISMUS: MANIFESTE UND DOKUMENTE ZUR DEUTSCHEN LITERATUR 1880–1900. Stuttgart: Metzler, 1987. 447.

²³ „Akadémikusok hát és mégis korszerűek, nemcsak a tudomány mértékével mérve, ahol lépést tartottak a nyugattal. Korszerűek a polgári kultúrában és városiasságban, amelyet ők képviseltek először teljes tudatossággal a patriarkális irodalom és a még mindig birtokhoz kötött nemesi életforma mellett. A társasági életet az ő magánéletük jelenti a századvégi Pesten és nem az arisztokratáké; a Wohl-nővérek szalónja, vagy Pulszkyé, a De Gerando családé Párisba is odaillene tudós vendégeregével. Háttérük mindenképpen a főváros; elsorvadnának vidéken. Emberek, akiknek újságokra, ismert kávéházakra, mindennapos találkozásokra, a Belvárosra és a gombamód szaporodó utcáisorokra, lármára, változatos-ságra és egyes épületekhez fonódó emlékekre van szükségük, hivatalra, színházra, könyvtárra és műemlékre; urbanus polgárok.” Halász Gábor: MAGYAR SZÁZADVÉG. *Nyugat*, 1937. I. 304.

²⁴ Kenyeres Zoltán: KOROK, PÁLYÁK, MŰVEK. Akadémiai, 2004. 85. k.

lexebb összefüggésekből magyarázhatók, mint hogy Ola Hansson vagy Arne Garborg maga is hosszabb időt töltött a birodalmi fővárosban. Hasonlóképp nálunk is revízióra szorul annak ismétlődő vélelmezése, hogy a német kulturális dominancia megszakítása is a Párizsra tekintő *Nyugat* érdeme volna. Szabolcsi Miklós 1972-ben úgy fogalmazott, hogy „a Nyugat *eleinte hagyományosan franciás tájékozódása mellett – itt főleg Gyergyai Albertet kell kiemelni – az első korszakban erősebb az oroszos tájékozottság...*”²⁵ A hetvenes évek hazai modernségkutatásának uralkodó paradigmája itt némileg elváltoztatja a lapban mutatkozó statisztikai arányokat (is). Mert nem pusztán azt hagyja figyelmen kívül, hogy Gyergyai csak 1920-ban publikál először a *Nyugat*-ban (akkor is a svájci német Spittelerről...). Azt is, hogy az első évfolyamokban nincs igazán nyoma a franciás orientáció szorgalmazásának, sőt, a többé-kevésbé kiegyensúlyozott arányokon belül a francia kultúra képviselője nem hangsúlyosabb a németénél.²⁶ Lukács és Balázs Béla kiválásáig ez utóbbinak a reflexiója ráadásul elmélyültebb és szisztematizáltabb Szabó Dezső vagy Laczkó Géza (egyébként távolról sem igénytelen) francia „helyzetjelentésénél”.

Legyen azonban mégoly decentrált, multi- vagy „polifokális”²⁷ az irodalmi modernség keletkezési folyamatainak összképe, a századforduló új világtapasztalatának szerkezetében éppúgy mutatkoznak közös komponensek, mint az ember kulturális és természeti konstitúciója közt újraéledt feszültség feldolgozásának módjaiban vagy a – széles („stiláris”) spektrumra kiterjedő – írásmód nyelvszemléleti alapjaiban. Alighanem csak ezek a komponensek teszik lehetővé, hogy a folyamatok minden divergens dinamikája ellenére viszonylagos egységben szemlélhessük az 1880 és 1920 közötti korszakot. Ez az egység itt „*legvilágosabban művészetelméleti eszmélkedésekben jut kifejezésre; bennük összpontosulnak azok az erők, amelyeknek a különben centrifugális hatása látszólag lehetetlenné teszi az egységes korszakképet*”.²⁸ A korszak így lényegesen „*több belső hasonlóságot képes felmutatni, mint amennyinek a különböző áramlatok képviselői tudatában voltak*”.²⁹

Ha a modernség keletkezésében – mint azt a nemzetközi szakirodalom újabban hangsúlyozza – a világhoz való viszony egészét átható mediális fordulat bizonyul meghatározónak, akkor a William Jamestől Bergsonig és Ernst Machtól Freudig kimutatható ösztönzések rendre azzal a tapasztalattal hozhatók összefüggésbe, amelyet 1872-ben előlegezett meg A TRAGÉDIA SZÜLETÉSE. A fiatal Nietzsche itt olyan korszak nyitányát jelentette be, melyben az (érzékelés materialitásához kötött) esztétikai tapasztalat megelőzi a világhoz való hozzáférés minden egyéb formáját.³⁰ S ez nem egyszerűen a modernség világának mindent átjáró esztétizáltságát jelenti (másodsorban, persze, mindmáig ezt is), hanem hogy a modernségben „*valóban a művészet vált az artikuláció elsődleges médiumává s [hogy] alighanem többel járult hozzá a korszak önmegértéséhez, mint a filo-*

²⁵ Szabolcsi Miklós (*előadása*). In: Kabdebó Lóránt (szerk.): VITA A NYUGATRÓL, 168–169.

²⁶ Az orosz orientációt pedig olykor kardinális melléfogások kísérik. „*Rousseau nagyobb író, mint Kropotkin, de kisebb gondolkodó.*” Láncki Jenő: SZOCIOLÓGIAI KÖNYVTÁR. *Nyugat*, 1908. I. 546.

²⁷ Ez utóbbi terminushoz l.: Helmuth Kiesel: GESCHICHTE DER LITERARISCHEN MODERNE. SPRACHE, ÄSTHETIK, DICHTUNG IM ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT. München: C. H. Beck oHG, 2004. 25.

²⁸ Helmut Koopmann: DEUTSCHE LITERATURTHEORIEN ZWISCHEN 1880 UND 1920. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. 11.

²⁹ Uo. 148.

³⁰ „...*mert a lét és a világ csak mint esztétikai fenomén van örökké igazolva.*” Nietzsche: KRITISCHE STUDIENAUSGABE. Bd. 1. (Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.) München: DTV, 1999. 47.

zófia”.³¹ S ha ebből a fordulatból az életvilág hozzáférhetőségére nézve az következik, hogy „nem minden, ami van, művészet; de a művészetben mutatkozik meg minden, ami van”,³² akkor szorosabb értelemben ezen a korszakküszöbön veszi kezdetét az a folyamat, amelyet a világ mind teljesebb medialisációjának szokás nevezni. Mégpedig egy olyan, egyre gyorsuló episztémétörténeti folyamat, amely néhány évtized alatt azután magát a művészetet is megfosztja annak ígértétől, hogy továbbra is a világtapasztalat kitüntetett médiumának számíton. Egyszersmind közvetett bizonyítékát is adva annak, hogy a művészet már a századfordulón sem kulturális-művelődési tényezőként, hanem mint aisztheziológiai fenomén értékelődött föl.

A művészet *aiszthészisz*-aspektusának szükségszerű – mert már Wagner óta érlelődő – felértékelődésével a századfordulón kezdetét vevő korlátlan medialisáció legáltalánosabban a lét stabilizált értelmezése és a keletkezés (a nevezetes nietzsche-i *Werden*) dinamikájának új viszonyában volt megalapozva. Mert míg a világban lezajló folyamatok (a történelem, a gondviselés általi) *szellemi* vezéreltsége és lényegi rendjének „igaz egésként”³³ való megragadhatósága még a XIX. század utolsó harmadában is szilárd diszkurzív alapzatnak bizonyult, az érzékelés materializálódásának ez a különös, átfogó fordulata – gazdagon dokumentálja ezt az utóbbi évtized mediális kultúrakutatása – hamarosan fellazította annak konzisztenciáját. „Nincs semmi – olvasható a GÖTZEN-DÄMMERUNG (1889) zárlatában –, ami létünket irányíthatná [...], mert ez azt jelentené, hogy az Egészet irányítaná [...] Az, hogy [...] a lét módját nem szabad egy *causa prima*-ra visszavezetni, hogy a világ sem szenzoriumként, sem »szellem«-ként nem egységes, csak ez a nagy felszabadulás, – csak ezzel van helyreállítva a keletkezés árta(lma)tlan-sága.”³⁴

És nem véletlenül emlékeztet rá Kittler, hogy „miként Nietzsche esztétikája, úgy nyelv-elmélete is az ideg ingerületekből indul ki”:³⁵ a két meghatározó kulturális médium (a „szellem”/absztrakció és az érzékelés/érezékelőképesség) megértésmódjai közti feszültség a századfordulóra éleződik ki episztémétörténeti jelentőséggel. Az aiszthészisz felértékelődése a tapasztalatban innen kezdve mind kérdésesebbé teszi a *Bildung* jelleget, „szerves” képződésű kulturalitás kumulatív, egymásra „rétegződő” és összegződő hagyományának érvényét. A „szelleminek” a médiuma a kiteljesedő, a tökéletlentől az optimális felé, a natúrától a kultúrába vezető művelési folyamatok szilárd narratív rendjét közvetíti, amelyben épp annak a mozgásnak nincs helye, amely a „szenzorium” médiumához kötődik. Vagy ahogyan Nietzsche hangsúlyozza, még a gondolati kapcsolatok is olyan *ideg ingerületek*hez kötött *affektusok* mozgásában³⁶ keletkeznek, amelyek nem a logikai regulatívák kauzális rendje szerint mennek végbe. A nem tudatos érzékelés irányíthatatlan mozgása és kontingens történései iránti áttörésszerű érdeklődés arra vall, hogy a századelő művészeti és kulturális tapasztalatában különös intenzitással lépett érvénybe annak belátása, hogy a stabilizált rendszerek kényszere alá helyezett gondolkodás anyagtalan „szelleme” távolról sem vezet igazabb világ megértéshez, mint az érzékletek mediális „üzenetére” is érzékeny (a kor egyik kedvelt sza-

³¹ Günter Figal: DER SINN DES VERSTEHENS. Stuttgart: Reclam, 1996. 80–81.

³² Uo. 81.

³³ „Az igaz az egész.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel: DIE PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES, WERKE 3. (Neu ed. Ausg. von Eva Moldenhauer u. Markus Michel.) Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 24.

³⁴ Nietzsche: KSA. Bd. 6. 97.

³⁵ Friedrich A. Kittler: AUFSCHREIBESYSTEME 1800 • 1900. München: Fink, 1995³. 235.

³⁶ L.: KSA. Bd. 1. 879–880., ill. Bd. 13. 53–54.

vával: „intuitív”) értelmezés. „A fogalmak és absztrakciók vezette embernek”³⁷ nincs módja az önmagáról való tudás „közvet(it)ettségeinek” fölismerésére, vagyis annak megértett tapasztalatára, hogy „a maga közvetlenségében az ember [is] közvetítve van önmagához...”³⁸

És valóban, Hofmannsthalról Krúdyig jól mutatja a századforduló/századelőli irodalmának egyik innovatív vonulata, hogy a létnek a „gondolkodom, tehát vagyok” premisszáiban megalapozott megértésmódja nemhogy nem meríti ki a világtapasztalat *humán* formáját, hanem a valóság elsajátításában kifejezetten paralizálja – vagy legalábbis erősen korlátozza – a test aiszthészisének materiális (=érzékszervi) teljesítményét. Másképpen szólva az én és a dolgok hozzáférhetőségének azt az antropológiai médiumát, amelynek szemantikája nem írható át az „ész nyelvére”.³⁹ „Ekkor olyan ez nekem – rögzíti e mediális törés tapasztalatát Hofmannsthal (EIN BRIEF) –, *mintha a testem csupa rejtjel(kulcs) volna, amelyek mindent felnyitnak előttem. Vagy mintha valami új, sejtlemtelen viszonyba léphetnék az egész léttel, ha a szívünkkel kezdenék gondolkodni. De amikor elmúlik rólam ez a különös megvarázsoltság, semmit nem tudok mondani róla; s ugyanígy akkor sem tudnám értelmes szavakkal bemutatni, miben állt ez az engem és az egész világot átjáró (durchwebend) harmónia s hogyan vált számomra érezhetővé, ha képes volnék valami pontosabbat közölni (angeben) a bensőmben zajló mozgásokról vagy vérem todulásáról.*”⁴⁰

Az aiszthészis új világtapasztalatában ekkor persze már távolról sem a romantikus rációkritika fogalmazódott újra. Ez a folyamat – annak története során először – úgy változtatja meg a felvilágosult ész rendíthetetlennek vélt státusát, hogy magát az ész „szervét”, a tudatot is az érzékszervek közé sorolja vissza. Annak a kritikának a – modernségkutatásban agyontárgyalt – jelentőségéhez képest, amely a romantikától eltérően immár az e világi szekularizáció körülményei közt tapasztalta az ész korlátait, itt nem egyszerűen a ráció végtelen lehetőségeibe vetett hit megrendüléséről van már szó, hanem magának az ész és a tudat kitüntetett helyének a megszüntetéséről. Bizonyosan nem teljesen véletlen egybeesés, hogy Freud a CHANDOS-LEVÉL-lel egy időben(!) vizsgálja felül a tudatos tudat és a tudatalatti „zónája” közti hierarchikus viszonyt. Mert ha a kettő lényegében a tudat és a pszichikum egyenrangú viszonyát képezi le, „milyen szerepe marad [...] az egykor mindenható, minden mást elfedő tudatnak? – kérdezi AZ ÁLOMFEJTÉS-ben. – Semmi egyéb, mint egy a pszichikai minőségek észlelésére szolgáló érzékszervnek. [...] A lelki apparátus, mely az észlelőrendszerek érzékszerveivel van a külvilág felé fordítva, maga is külvilág a tudati érzékszerv számára, melynek ez utóbbi viszonyon nyugszik a teleologikus igazolása”.⁴¹ (Kiem. az eredetiben.) Az az érzékelés- és nyelvestétikai fordulat azonban, amelynek a lehetőségeit ez az episztémétörténeti jelentőségű felismerés az irodalom antropológiai alapjainak átrendezésével nyitotta meg, csak évtizedekkel később vette kezdetét a magyar modernségben. Egyidejű áttörésének alighanem az állott az útjában, hogy az irodalmi megújulás reflexiója 1914-ig inkább a Wolff és Hart-

³⁷ Nietzsche: KSA. Bd. 1. 889.

³⁸ Helmuth Plessner: GESAMMELTE SCHRIFTEN. Bd. VII. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. 463.

³⁹ „A nyelv magának az észnek a nyelve.” Hans-Georg Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. Gondolat, 1984. 281.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal: SÄMTLICHE WERKE KRITISCHE AUSGABE. Bd. 29. (Hg. von Ellen Ritter.) Frankfurt/M.: Fischer, 1991. 52. Az EIN BRIEF magyar fordításai közül saját értelmezésem a Schein Gáboréhoz áll a legközelebb: „*Mintha csupa rejtjelkulcsból állna a testem, melyek mindent megnyitnak számomra. Ilyenkor úgy érzem, mintha új, sejtlemekkel teli viszonyba léphetnék a lét teljességével, amint a szívünkkel kezdenék gondolkodni. De amikor elmúlik rólam ez a különös varázslat, képtelen vagyok róla bármit mondani; éppígy akkor sem tudnám józan szavakkal bemutatni, miben állt az egész világot és véle engem is átszövő harmónia, és hogy miként vált érezhetővé számomra, ha képes volnék valami pontosat mondani lelkem benső mozgásairól, vérem todulásáról.*” Enigma, 1996. 2. 38.

⁴¹ Sigmund Freud: GESAMMELTE WERKE. Bd. II/III. Frankfurt/M.: 1999. 620. k.

féle programra, mintsem a Hermann Bahréra⁴² emlékeztetett. Az irodalmi-poétikai innováció eredetének külső rögzítése, kulturális és társadalmi körülményekben való megalapozása ugyanis – a humántapasztalat új formáinak hangoztatása ellenére – olyan esztétikai elvekhez kötődött, amelyek a valóság felől definiált s vele szembeállított művészetértés XIX. századi horizontjának a termékei.⁴³

Bár az utóbbi évtizedek kutatása a korszaknak számos olyan új belső ellentmondását hozta felszínre, amelyek a modernség közös (sőt: lokalizálható) eredete ellen és centrumainak egyenértékű teljesítménye mellett szólnak, ezeknek az ellentmondásoknak a sorában máig előkelő helyet foglal el a felvilágosodás hagyományához való viszony megváltozásának kérdése. Nem mintha érvényét vesztené volna a felvilágosodásnak az a dialektikája, amely Adorno és Habermas közt mintha maga is mind pontosabban „képezné le” a XX. századi modernség dinamikáját. Ami itt új fejleménynek mondható, az inkább az, hogy a századforduló művészeti-kulturális tapasztalatára nézve nem annyira az akkor egyszerre és egyidejűleg ható antagonizmusok (fejlődéshit vs célvesztett pesszimizmus, rációhit vs rációkritika, észelvűség vs irracionizmus) következményei, hanem – rajtuk keresztül – a modernség *időszerkezetének* artikulált föltárlása bizonyul igazán beszédesnek. És ebben a nézetben az irodalmi/művészi modernség újfajta „kinetikus” létmódja többnek mutatkozik annál, hogysem a belőle származó innovatív potenciál – az önmagát ismételten igazolni képes ráció módjára – az ész teremtette modern világ fogyasztásainak felvilágosult kritikájára korlátozódni.

Az tehát, hogy Nietzsche-nél a gondolatot az érzelmek (hozzáférhetetlen) grammatikája kondicionálja, Freudnál a tudat az érzékszervek egyikének minősül, és Machnál „s[n]em az én az elsődleges, hanem az érzetek”⁴⁴ – nem pusztán és talán nem is elsősorban a klasszikus modernség „kétarcúságának” egyik bizonyítéka a sok közül. Bizonyára az is, amennyiben úgy is tekinthető, mint az aiszthészisnek a racionális világismerettel egyenrangúsított, sőt fölé is emelt világtapasztalata. („*A fizika Mach, mint ahogy Hertz számára is – írja Jonathan Crary – alapvetően az érzékelés kérdése. Hertztől eltérően Mach azonban [ugyanúgy, mint Nietzsche, Bergson, Avenarius, Hans Vaihinger s mások] abban hitt, hogy a tudományos racionalitásnak végső soron az élet szolgálatában kell állnia. Egy tudományos állítás értékét az szabta meg, hogy mennyiben elégítette ki az ember biológiai szükségleteit, mennyiben járult hozzá az élet minőségi gazdagodásához.*”)⁴⁵ Az érzékelés ilyen materiá-

⁴² A bécsi modernség majdani vezéralakja ugyan még Berlinből, de Wolff-fal már nem egybehangzóan, a mindenkori újhoz rendelt önértékből, annak immanens *temporalitásából* származtatja az állandó változás jelentőségét: „Csak semmi állandót, csak semmi tartamot, csak semmi maradandót! Áramlást, mozgást, szakadatlan fordulatot, mert minden új jobb, már csak azért is, mert fiatalabb, mint a régi.” Hermann Bahr: BRIEFWECHSEL MIT SEINEM VATER. (Ausgewählt v. Adalbert Schmidt.) Wien: Bauer, 1971. 154.

⁴³ Ignotus első „neo-vojtjinának” meglehetősen ellentmondásos okfejtése például még 1926-ban is az Aranytól örökölt „műesztétika” olyan újrafarmálásán fáradozik, ahol a képződés (vagy a képződmény?) *logikai* szükségszerűsége adná a kompozíció tökéletességét, de ennek a maradéktalan tökélynek egy racionális következményrendhez igazodni képes(?) *naturális* szerveség hitelessége(?) volna a biztosítéka: „*A novela vagy a regény vagy a dráma akkor szükségszerű, ha, egyebek közt, nincs motívuma, ami ne valamiből következék s amiből ne következék valami. [...] ...a szobrász, a festő, a költő még ezer és egy dolgot mondhat hozzá, de mind az ezer erre az egy végre megy: a szükségszerűsége. Organikusság, hitel, logika, egyensúly, konstrukció: mind ennek variánsai, motorai, ekvivalensei. Ennek a kicsodának, ami a valóságban nincs meg, vagy nem kell, hogy meglegyen, hogy a való való gyanánt hasson. A művészetben kell – s talán okát is lehet adni, miért.*” Ignotus: KÖLTÉS ÉS VALÓ. NEO-VOJTJINA. Nyugat, 1926. II. 63.

⁴⁴ Ernst Mach: ANALYSE DER EMPFINDUNGEN UND DAS VERHÄLTNIS DES PHYSISCHEN ZUM PSYCHISCHEN. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. 19.

⁴⁵ Jonathan Crary: AUFMERKSAMKEIT, WAHRNEHMUNG UND MODERNE KULTUR. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002. 137.

lis medializációja⁴⁶ – Babbitól az érett Kosztolányi szövegalkotásáig – nálunk is több formában kerül feszültségbe a felvilágosult örökséggel. De a modernség időszerkezetébe illesztve nagyobb hangsúllyal szemlélteti azt az összefüggést, amely történetileg új formában képződik meg az érzékletek/képzetek mediális működése és a modernség fő vonatkoztatási pontja, az innováció között. E kettőt ugyanis hatástörténetileg először kapcsolja úgy egymáshoz a létértelmezés *kinetikus* „kódja”, hogy mindkettőnek egy cél nélküli és feltartóztathatatlan mozgás temporalitásában – mint az elhalt önmagáról „leváló” szüntelen keletkezésben – ismerteti fel az elsődleges létmódját. Az időbeliségnek ez a „mozgásformája” nem annyira a kinezis lineáris folytonosságában, hanem elsősorban egy olyan szüntelen keletkezésben tapasztalható, amely újra meg újra saját addigi identitását érvénytelenítve különbözik s válik le önmagáról.

A minden pillanatban keletkező és elhaló élet biológiai-fiziológiai dinamikájából Mach számára például kényszerítő erővel az következik, hogy az én csak amaz érzetek változó kombinációinak kontinuitásában van (illetve: gondolható el), amelyek a testben soha nyugvóponton nem jutó temporális változások sorozatában teszik lehetővé, hogy hatásuk alatt az én „egységként” tapasztalja önmagát. De minthogy az érzet-elemeknek még a kapcsolódási pontjai sem állnak fenn tartósan, lényegében „nem a testek hozzák létre az érzeteket, hanem a testet magát »érzetkomplexumok« képezik”.⁴⁷ Ennek az ideiglenes egységnek is permanens változások és mozgások kölcsönöznek tartósságot – nemcsak a fentebb már idézett „külső”, Wolff-féle értelemben, hanem az én egységének „realitására” vonatkozóan is: „az ember egyetlen pillanatban sem ugyanaz, ahogy a teste is állandó keletkezés (Werden). Egyedül az egy akarat van: az ember minden pillanatban megszülető képzet”.⁴⁸ És valóban, annak még a gyöngye elméleti „aláépítésű”⁴⁹ hazai modernségben is rangos bizonyítékai vannak, hogy a századelő irodalmi/művészeti antropológiáját mind mélyebben hatotta át a racionális éniintegráció kérdése ssége s vele a „szellem” és „szenzorium” medializálta világtapasztalat növekvő feszültsége. „Már most az ember gondolkodása – írja 1910-ben Babits Bergson kapcsán a Nyugatban – lényegileg a testi világra irányul. A gondolkodás ugyanis eredetileg fegyver volt a létért való harcban; az értelmet a fejlődés hozta létre fegyverül, az élő lények teremtő fejlődése teremtette, mely maga is teremtő idő s így mindig ujat hoz. [...] hogy is várhatnók, hogy a fejlődés által teremtett fegyver megértse magát a teremtő fejlődést: az élet egyik kései mellékterméke, az ész, megértse magát az Életet?”⁵⁰

⁴⁶ „...a mechanikai fizika sajátosan nagy fejlődése következtében a térbelinek és időbelinek egyfajta fokozottabb realitást tulajdonítunk, mint a színeknek, hangoknak, illatoknak. Ennek megfelelően a színek, hangok és illatok idő- és térbeli szövedéke valóságosabbnak látszik, mint ők maguk [külön-külön]. Az érzékek fiziológiája azonban világossá teszi, hogy a tereket és időket ugyanúgy érzeteknek nevezhetjük, mint a színeket és a hangokat.” Mach: ANALYSE DER EMPFINDUNGEN 5.

⁴⁷ Uo. 20.

⁴⁸ Nietzsche: KSA. Bd. 7. 208. A fiatal Nietzschének ez a megfigyelése azonban már abban is az akarat mi-benléte felől sokszor félreértett DER WILLE ZUR MACHT felé mutat, hogy az akarat itt sem a szubjektum tulajdona, hanem épp, mint Machnál a test és az érzetek viszonyában, megfordítva: „az akaratnak van szüksége a művészre”. Uo. 209. Vagyis „egyedül az akarat van és él. Az empirikus világ csak megjelenik és lesz/keletkezik (wird)”. Uo. 208.

⁴⁹ A Nyugatnak 1935–36-ig – írja Szabolcsi Miklós – „alig van következetes teoretikus s kritikai vonala. Az egyik kritérium, amit [a] kritikai teoretikus tevékenység következetes jelének szoktunk tekinteni, az irodalmi folyamat teljes áttekintése, a 20-as években teljesen hiányzik, és csak Németh László kezdi meg. [...] De általában, ismétlem, mindenféle filozófiai szaktudományos aláépítésű kritika – az esszéíró nemzedék fellépéséig hiányzik a Nyugatban”. Szabolcsi (előadása), 168.

⁵⁰ Babits Mihály: BERGSON FILOZÓFIÁJA. Nyugat, 1910. II. 947.

Nem véletlenül válik tehát a modernség középponti artikulációs médiumává egy úgy értett *innovatív* dinamika, amely egy tranzitorikus, mindig csak átmenetileg fennálló, de szüntelenül új kezdetet igénylő teljhatalom, az élet autarkijában⁵¹ teszi láthatóvá az új megkerülhetetlen nyomatókát – és a nem tudatos érzékelés materialitásának időbeliségét rajta keresztül kapcsolja össze a feltartóztathatatlan, mindenre kiterjedő változásával. Az „örök visszatérés” oly rejtelmesnek tetsző metaforikájában ezért meghatározó itt az új kezdet állandósult ismétlődésének hangsúlyossága, ahol egyedül az elkülönbözés újbóli visszatérésének van azonossága.⁵² Ez a történeti előzmény nélküli összekapcsolódás, amely valóban *eredetivé* teszi a századfordulós világtapasztalat időszerkezetét, olyan mozgásformát tulajdonít az életnek (vagy éppenséggel ismer fel benne), amely erőteljesen visszahat a dolgok rendjének s benne az ember történeti elhelyezkedésének reflexiójára is. Mert ahogy az élet, amely elmúltában saját volt-létét, keletkezésében pedig a jövőjét olyanként teszi „láthatóvá”, mint valamit, ami egyszerre áll ön maga mögött és ön maga előtt,⁵³ úgy az individuális szituáltság megszilárdíthatatlanságának tapasztalata is ennek a *nyugvópont nélküli dinamikának* a horizontjában kerül az ismételt önmegbizonyosodás változás- és innovációkényszere alá. Úgy is mondhatnánk, a temporalitás, az időbeliség *történetileg* megváltozott alapszerkezetében változik meg magának a *történetiségnek* is a (korábbi) tapasztalata. A történeti idő tudata a századfordulótól fogva mind kevésbé lesz a mindennapi világ fölé rendelt – s egyfajta világszellem mozgásban tartotta – folyamatnak a tudata. 1914-re pedig bebizonyosodni is látszik, hogy az egyedinek az időbelibe való belevetettsége, korlátozottsága és kiszolgáltatottsága nem abban a rendben történik, amelynek „a világ ítélőszékeként” értett „világtörténelem” az instanciája.⁵⁴ Ez az új történetiség tudat radikálisában, a szüntelen és megszilárdulás nélküli változás jegyében van temporalizálva, és mint korszaktudat mindent átfogó érvénnyel, „a saját kor átmenetiségéről való tudásként”⁵⁵ épül be a korszak alaptapasztalatába.

Innen látható be igazán, hogy a századfordulós művészeti modernség keletkezése miért nem ismétli meg a *Querelle des Anciens et des Modernes* egyik korábbi mintáját sem. Mert bármely változatát tekintjük is a régít felváltó új életbelépésének, a temporalizált és medializált esztétikai tapasztalat egyikben sem teszi már lehetővé, hogy az „eszeményi szépség” bármely formája idő fölötti érvényre tegyen szert. Normatív státusra némelykor talán igen, hisz a modernség számos programja tünteti ki a szépség egy-egy változatát, de ezek Baudelaire-től Hofmannsthalig olyan premisszák uralma alatt állnak, amelyek már egy önmagától állandóan elkülönböző történeti folyamat tudatának a termékei. Ez a képlet, amint arra Jauss rámutatott, éppen azt nem teszi lehetővé, hogy „valamely meghatározott múlt [például a romantika] konstitutív ellentétét képezze a modern művészetbeli szépségnek”.⁵⁶ Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a magyar modernség innovatív folyamatainak gyakori külső – társadalmi-kulturális – származtatá-

⁵¹ „Az élet autarkijája az élet révén mindig újraképződik, és ez csak az autarkia felől érthető meg.” Figal: NIETZSCHE. Stuttgart: Reclam, 1999. 224.

⁵² „Nem az ugyanaz tér vissza, nem a hasonló tér vissza, sokkal inkább a visszatérőnek a visszatérése az, ami ugyanaz.” Gilles Deleuze: DIFFERENZ UND WIEDERHOLUNG. München: Fink, 1992. 373.

⁵³ Vö. Figal: KRISE DER AUFKLÄRUNG. FREIHEITSPHILOSOPHIE UND NIHILISMUS ALS GESCHICHTSLOGISCHE VORAUSSETZUNGEN DER MODERNE. In: Silvio Vietta–Dirk Kemper (Hg.): ÄSTHETISCHE MODERNE IN EUROPA. GRUNDZÜGE UND PROBLEMZUSAMMENHÄNGE SEIT DER ROMANTIK. München: Fink, 1997. 62. k.

⁵⁴ G. W. F. Hegel: GRUNDLINIEN DER PHILOSOPHIE DES RECHTS. WERKE 7. 503. k.

⁵⁵ Koopmann: DEUTSCHE LITERATURTHEORIEN ZWISCHEN 1880 UND 1920, 6.

⁵⁶ Hans Robert Jauss: LITERATURGESCHICHTE ALS PROVOKATION. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979⁶. 56.

sa következtében az induló *Nyugat* irodalmát egészében nem is tudta áthatni az esztétikai tapasztalat olyan temporalizációja, amely ne látott volna konstitutív – s ezért saját arculatát is meghatározó – ellenpontot a XIX. századi nemzeti klasszicizmus népiességként konzerválódott örökségében.⁵⁷ Ha az európai modernség folyamatainak kibontakozási logikáját tekintjük, a kezdődő magyar modernségnek pontosan a történeti tapasztalat új időszerkezetéhez való ellentmondásos viszonya rejt bizonyos regionális vonásokat. (Félreértés ne essék, nem kizárólag az „endogén” irodalmi származtatás gyöngeségei vezetnek itt ellentmondásokhoz – „*a modernitét esztétikai és történeti tapasztalata Baudelaire számára is egybeesik*”⁵⁸ –, hanem a múlttal szembeállított modernségkép bizonyos üdvtörténeti artikulációja.)

Az újnak mindenekelőtt a változó ízlésszerkezettel, a szociális és kulturális átrétegződéssel és különösen a szüntelenül hangoztatott városiasodással való indoklása meglehetősen beszédes jelzése annak, hogy a „haladásellenes” múltat a *Nyugat* egy stabilizálódó új állapottal állította szembe. S ebben az oppozícióképzésben a modernség paradigmatikája szempontjából itt most nem annyira az újnak a mássága a lényeges, hanem az a tény, hogy a retrospektív értelemben *konzerváló hagyománnyal* – a modernség fő „hajtóerejének” feltűnő megbénításával – egy prospektív értelemben *konzerválódó új* kerül szembe. A mozgások és változások ilyen „stadiális” rendje szerkezeti/térbeli szimmetriákat vezet be a történelembe, és így szinte szükségszerűen kerül a múlthoz való viszonyítás kényszere alá. Ami aztán egy olyan legitimációképzés csapdájává lesz, amelynek óhatatlanul is az örökölt diszkurzív rend „rajzolja ki” a mozgásterét. „*A Nyugatot szabadságharca* – írja 1930-ban Ignótus – [...] két várat fogott ostromlóra. Az egyik a költészet nemzeti mivoltáról s rendeltetéséről vallott felfogás volt. A másik az irodalmi hivatalosságról vallott. Mindkettő bevehetetlennek tetsző, mert a magyar költészet legmagasabb lendületének, a magyarság minden tereken való legnagyobbjainak, a magyar kultúrtörökvés legszentebbjének emlékeitől vagy erejétől védett.”⁵⁹ Az erő, védettség és stabilitás e szakralizált tere azonban csupán egy olyan hagyomány elrajzolt hiperbolája, amely nemcsak látszólagos „tökéletessége” miatt nem temporalizálható. A magyarság „legnagyobbinak” emlékezeti tere gyanánt elsősorban az a funkciója, hogy egy magánál tökéletesebb térnek tartson tükröt. Vagyis hogy rajta keresztül váljék láthatóvá az az *abszolút tér*, amely „felülírja” a klasszikusok időbeli rendjét. A jelen tehát nem azért abszolút, mert voltaként mutatja a múltat, hanem mert a „legnagyobbinak” ad otthont, s így a legértékesebbet teszi hozzáférhetővé: „*A harc eldőlt, foganatja meglelt – e harc során jutott közönséghez s emelkedett harmadik magyar klasszikusi rendbe a legnagyobb magyar jelenség, Ady Endre, s utána és sodrában Babits Mihály és Móricz Zsigmond.*”⁶⁰

Ami itt élesen szembemegy a modernség új alaptapasztalatával, az éppen ama belátásnak a hiánya, amely permanenssé és megállíthatatlanná tette az innováció dinamikáját. Közelebről: a mindenkori újnak az a tudása önmagáról, hogy neki sincs módja kitérni a múlttá válás kényszere elől. A *Nyugat* egészében tehát azért nem sajátíthatta át a modernitás új időszerkezetből adódó dinamikáját, mert szerkezeti érvénnyel ugyanolyan mozdulatlan autoritást épített be az új mibenlétébe, mint amelyet a múltnak tulajdonított. S ez azért nem történhetett másképp, mert az önmagaként a pusztá *fenn-*

⁵⁷ Ennek az oppozícióképzésnek a logikáját Ignótusnál például jól dokumentálja Kosztolányi Tibor értekezése. L.: Kosztolányi: „RETTENETESEN KÖVETELŐ FÉRFIÚ”, 116–120.

⁵⁸ Jauss: LITERATURGESCHICHTE ALS PROVOKATION, 55.

⁵⁹ Ignótus VÁLOGATOTT ÍRÁSAI, 698.

⁶⁰ Uo. 700.

állítás statikájához szögezett s e minőségében (önlégiült hagyományvédelem, berögzítő önismétlés, konzerváló epigonizmus) támadott múlt konstitutív ellenpontként csak egy önmagának szintén elégséges modernitást kondicionálhatott. Mert bár a vár bevétele kétségkívül változás, de annak vonatkozáspontja továbbra is maga az erődtítmény marad. A *limes térbeli* átlépése ezért a változás *időbeli „túloldalán”* nem rendezi át alapvetően az örökölt koordinátákat. Egy közöttük berendezkedő, ott *helyet foglaló modernség ezzel maga is foglya* marad annak a horizontnak, amely nemcsak a régi formában tartalmazta *anciens* és *modernes* ellentétét,⁶¹ hanem még a róla való beszéd logikáját is rá tudta kényszeríteni az új változások megértésére.

A kezdődő európai modernség innovációkényszer alá került folyamatai viszont mindenekelőtt azzal különböznek régi és új addigi összeütközéseinek következményeitől, hogy az új körülmények életbelépése azúttal nem ígér semmiféle stabilizációt, hanem – a potenciális nyugvópontok ismételt felszámolásával – a megállapodhatatlanság iteratív tapasztalatát állandósítja. Ami értelemszerűen megváltoztatja az újkori esztétikai tapasztalat fausti („*verweile doch, du bist so schön*”) alapszerkezetét is: a szépnél való elidőzés tartóssága s „inkorporált” élvezetének ismétléskényszere helyett egy eredendő autokinézis jegyében az átmeneti létesülés önmagától való gyors elkülönözése és az érzékelés kontingens dinamikáját kísértetiesen „leképező”, mindig új és „eredeti” konnexiók ideiglenessége íródik bele a modernség irodalmának szenzualizált diszkurzúzába. A múltkonynak, az eliramlonak, a tranzitorikusnak és a pillanatnyinak ez az állandósulása Baudelaire-től Bennig és D’Annunziótól Adyig konstitutív érvénnyel hatja át a modernség minden változatát, és a baudelaire-i „*l’éternel du transitoire*” paradox létmódja értelmében az így historizált szépség el is veszíti az esztétikai megkülönböztetés hagyományában megszilárdult helyének kitüntetettséget.⁶² E státuszváltozásnak nem egyszerűen tünetértékű, hanem bizonyító érvényű jele, hogy az esztétikai tapasztalat új időszerkezete már Baudelaire-nél is mily kézenfekvő módon teszi lehetővé „*a modernnek a divatossal való társulását*”.⁶³ A divat tartósságának és egyidejű illékonyságának különös dialektikáját⁶⁴ ugyanis ugyanaz a – saját eredetét „elfelejtő” – allegorikus

⁶¹ Már az 1972-es Nyugat-konferencián többféle összefüggésben utaltak arra a folytonosságra, amely a XIX. század, illetve a Nyugat művészet- és társadalomfelfogásának szerkezetében is megmutatkozik. Szabolcsi Miklós úgy fogalmazott, hogy az esszéíró nemzedék felléptéig (Halász Gábor 1932-ben publikál először a Nyugatban – K. Sz. E.) „*esztétikai ideálban egy olyan »higgadt klasszicizmus« képe áll előtérben, amely a túl-retorizálástól, a túl-elméletiességtől, a túlfilozofálástól egyaránt tartózkodik és amely egyenes folytatása valamilyen módon a múlt század vég kritikai vonalának. Az esztétikai ideál mélyén itt még mindig valamely módon a Gyulai Pál munkálhat*”. Szabolcsi (előadása). In: Kabdebó (szerk.): VITA A NYUGATRÓL, 168.

Németh G. Béla pedig a nemzetről alkotott elképzelések szerkezeti hasonlóságára emlékeztetett: „*mint a magyar birtokosság – úgy a hozzá alkalmazkodó magyar liberális polgári értelmiség sem alakított ki a nemzetre, a nemzeti történelemre nézve a századközépi nemzetjellemtanhoz képest új felfogást. Legfőbb vegyítette a pozitívizmus és szelentörténet elemeivel*”. Németh G. Béla (előadása). Uo. 175.

⁶² Erre utal Stefan Zweig, amikor a zenében is megrendülni látja a műveltségi ítéletbiztonság örökségét: „*Egyszerre zavar támadt a régi, örökéletűen kényelmesnek hitt rendben, kérdőjelek kerültek a csalhatatlannak kikiáltott »esztétikai szép« (Hanslick) normái mellé...*” Zweig: A TEGNAP VILÁGA, 68.

⁶³ JAUSS: STUDIEN ZUM EPOCHENWANDEL DER ÄSTHETISCHEN MODERNE. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. 239.

⁶⁴ A kettő összekapcsolására az induló Nyugatban is akad példa, de nagyon hagyományos, művelődéstörténeti nézetben. Vagyis épp az allegorikus elkülönözés újfajta, csak a modernség korszakküszöbén megjelenő mozgását föl nem ismerő változatban: „*A művészetnek és a divatnak ez immár untalan ismétlődő összekeverése talán már azok után sem látszik frivolitásnak, amiket a két dolog ősforrásáról meg lehet állapítani. Azonban nemcsak az ősforrás közös. A művészet és a divatok története összefonódott. A művészetek divata az úgynevezett stílus és ez a stílus, ez a modor ép úgy lehet sekélyes, vagy becstelen, mint ahogyan fel-feltünedeznek a divatban derék, artisztikus jelentőségű vonások*.” Lengyel Géza: A DIVAT. Nyugat, 1908. I. 203.

szemantikai mozgás biztosítja, amelynek önmagából származtatott feltétlensége Párizstól⁶⁵ a Monarchiáig⁶⁶ szinte mindenütt megjelenik a modernség mibenlétére vonatkozó kortárs reflexiókban.

E fejlemények eredményeképpen az esztétikai megkülönböztetés érvényét olyan művészeti tapasztalat teszi kérdésessé, amely a világ esztétikai megértésén keresztül láthatóvá tudta tenni az ész lehetőségeinek önmagából származó korlátait.⁶⁷ És az ugyan teljességgel valószínűtlen, hogy a modernség dialektikája a harmincas évekre azért fordult volna önmaga ellenébe, mert a közös eredetet – kifejezetten a modernség szellemében – elfelejtő avantgárdok áldozatul estek az innováció extrém módon felgyorsított dinamikájának. (Az esztétikai önmegértés új időszervezetétől ugyanis a századfordulón éppen a mozgás önfelszámoló formái voltak idegenek: „a modernség armatúrájaként”⁶⁸ értett allegorikus mozgás a maga természete szerint és per definitionem befejezhetetlen.) Az azonban igaz, hogy a negyvenes évekre tényleg kimerülni látszik az a századfordulós esztétikai potenciál, amely a világ „igaz” tapasztalhatóságának médiumává tette a művészeteket. Ebben a folyamatban a világ esztétikai igazoltságának nietzschei tapasztalata úgyszólván „alkalmazott” formaesztétikaként hajlik egy technomateriális aiszthézisz uralma alá, amelyben a legapróbb részletekig *styling és design* artikulálja a mindennapiságot.⁶⁹

Az új kultúrtechnikák azonban nem csak arra voltak alkalmasak, hogy – az esztétikai tapasztalat omnipotenciáját úgyszólván „kívülre vezetve” – manipulálhatóvá tegyék az érzékelést. Azzal egyidejűleg ugyanis, hogy a *Bildung* fennhatósága alól kikerült aiszthézisznek föltárták a technikai-materiális kondícióit, a magas művészetben is reflektálhatóvá vált az esztétikai megragadottság új alapzata. Mert a művészet allego-

⁶⁵ A Rimbaud-i „*Il faut être absolument moderne*” leginkább *térbeliként* értett maradéktalanságát utóbb Helmut Kiesel könyve is igyekezett némileg hasonló vagy legalábbis effajta *temporális* jelentéssel ellátni. Éppen arra a Hermann Bahrra hivatkozva, aki talán a legnagyobb hatással előlegezte meg, majd pedig maga is formálta a közép-európai modernség főbb karakterjegyeit: „nem pusztán egyszer kell modernnek lenni, hanem mindig modernnek kell maradni”. Kiesel: GESCHICHTE DER LITERARISCHEN MODERNE, 9.

⁶⁶ Bécsben Stefan Zweig is úgy érzékelt, nemzedéke az élet feltartóztathatatlan folyamatának aktuális részesültjeként kapcsolódik be az innovációba: „... nekünk elég volt, ha a művek szándéka pusztán a világ megváltoztatása, elég volt a mindenáron való modernség, hiszen úgy éreztük, ezzel a mi napunk jön el, most mi leszünk soron az életben”. Zweig: A TEGNAP VILÁGA, 68.

E visszatekintő értelmezés pontosságát mi sem szemlélteti jobban, mint Bahr egyik legelső, személyes „hit-tétele” az önmaga okán igenlendő új mellett. Amit a modernség létmódjaként ez az 1887-es szöveg affirmál, az megint csak a feltartóztathatatlan keletkezés nietzschei autarkiaja: „Minden szakadatlanul keletkezik, és aki egyszer már része ennek a világnak, csak akkor tölti be a feladatát, ha részt vesz ebben az örök keletkezésben (*ewiges Werden*) és erejéhez mérten segíti azt.” Bahr: BRIEFWECHSEL MIT SEINEM VATER, 153.

⁶⁷ Vö. Figal: DER SINN DES VERSTEHENS, 68.

⁶⁸ Walter Benjamin: GESAMMELTE SCHRIFTEN. Bd. I. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. 681. Az allegorikus armatúra megszüntethetetlen mozgásának egyébként itt sem nehéz fölismerni a nietzschei eredetét. De az az a – most nem részletezhető – különbséggel, hogy a nietzschei *Werden* a Wagnerrel való szakítás után már nem a szüntelen keletkezés mozgásformája, mely a kinézisben való alakatlan feloldódással fenyeget. Már a MORGENRÖTHE (1881) is saját temporális származása és szerkezete felől korlátozza a(z ott fejlődésként tárgyalt) mozgás teljhatalmát: „A keletkezés maga mögött vonsozolja a volt-létet” (KSA. Bd. 3. 54.), a DER WILLE ZUR MACHT idejére pedig már inkább egyfajta dinamikus *fennállás* létmódja jellemzi a *Werden* mozgásformáját. Ami nem mozgás és stabilizálódás kiegyenlítődését jelenti, hanem annak a „fölcserélődésnek” az állandóságát, hogy keletkezés mindig van, és ami van (azaz lét gyanánt „fennáll”), az mindig a keletkezés. 1887-ben már ezért tartja szükségesnek Nietzsche, „a keletkezésre rávévni a lét (*Sein*) karakterét” (KSA. Bd. 12. 312.). A *Werden* – mint mozgás és változás – identitása azonban ekkor sem változik meg: fiziológiai, vitális eredetű marad. Dinamikája továbbra is a *natúrából* származik, tehát nem rendelkezhet a *gépszerűség* jellemzőivel.

⁶⁹ Erről bővebben l.: Silvio Vietta: ÄSTHETIK DER MODERNE. LITERATUR UND BILD. München: Fink, 2001. 303.

rikus mozzanatának benjaminii rehabilitációja nem egyszerűen az élettelené tett szöveg (mint puszta írás, szó/tag és betű) materiális kiválását jelentette a szépség „organikus” képződményéből. A szellem (jelentés) és forma (érzéklet) közti szakadékot s a kető össze nem tartozását feltáró allegorikus mozgásnak elsősorban az ezt az elválasztást *puszta technikai történésként* végrehajtó, nem instancionálható és a (Bildung) kultúra(já)-ból levezethetetlen „gépies” autarkiaja volt az, ami az allegorikus „armatúra” művészi dinamikáját egymást megvilágító összefüggésbe hozta a humán diszkurzuson kívül megalapozott érzékelés működésével. A második modernség korszakküszöbének mindenekelőtt ezért vált konstitutív tapasztalatává a művészet, de különösen az irodalom médiumainak antropológiai uralhatatlansága. Ami aztán távolabbról nemcsak a XIX. századi értelemben vett *Bildung* esztétikai megalapozhatóságát tette kérdésessé, hanem távlatot nyitott a felvilágosult racionalizmus humánideálja szerinti szabadság törekénységére is. Mármost hogy az allegorikus armatúráról kezdetben „lekapcsolt” magyar modernség második szakasza miként részesült ebben a folyamatban, s hogyan emelkedett mégis a korszak világlírájának magasába, az alighanem egész XX. századi irodalmunk egyik legfőbb hatástörténeti kérdése.

Robert Frost

A VÖLGYBEN

Ott nőttem fel, hol a lápvilág
 Ködében ezernyi nesz lakik.
 Tudtam, hogy éjjel, a nádason át,
 Sápadt szűzlányok karja vág
 Utat a fénylő ablakig.

S a mocsár tavasszal megbomolt:
 Száz szíromarc meredt felém,
 És mind a száznak hangja volt.
 Hang hang után a szobámba hatolt,
 És megült mind a maga helyén,

De rám szabadították a ködöt;
 Tudták ők jól, mi gomolyog
 A köznapi locska beszéd mögött,
 Mely a magányba visszalökött:
 Belesápadtak a csillagok,

S elment, harmattal terhesen,
 Az utolsó hang is, el a tavasz –
 A mocsárba tért, megbújít odalenn,
 Hol magzat készül, mag terem,
 Hol magzat és mag ugyanaz.