

Tanulmány

KOSZTOLÁNYI NYELVMŰVÉSZELET-ÉRTELMEZÉSE A HATÁS- ÉS BEFOGADÁSELMÉLET LÁTÓKÖRÉN

– A modernség mint megújuló alakulástörténet –

DOBOS ISTVÁN

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar
tanszékvezető egyetemi tanár

E-mail: dobos.istvan@btk.ppke.hu

ORCID 0009 0003 5530 7333

Kosztolányi's Interpretation of Language Art from the Perspective of Effect and Reception
Theory

– Modernity as a History of Renewal –

Jauss links the emergence of the subject that has lost its center and unity to the dawn of the second wave of modernity in 1912. In my view, Kosztolányi came closer to the poetic doctrine of the second wave of modernity as a novelist than as a lyricist. The crossing of boundaries between speech registers and points of view, the unidentifiability of the self and the other, the unrecognizability of voice and gaze, and the contingency of meaning are the distinguishing features of his narrative language. In Jauss's concept of the threshold of an era, the emphasis is on transition, not paradigm shift. The Hungarian writer and later reception aesthetics agree that classical modern literature is also capable of renewal in parallel with the development of the avant-garde. The break with the closed, organic form of the autonomous work of art opens classical modern literature to a reception that creates together with language. Kosztolányi almost literally anticipates Jauss's insight: the reader „becomes the co-creator of the work.” The striking coincidence can perhaps be explained by the fact that both drew on the same sources, namely Valéry's essays.

Keywords: Dezső Kosztolányi, modern literature, modernity, avant-garde, language, reception aesthetics

■ A hazai irodalomtudomány hallgatólagos tudásától eltérően Jauss a modern irodalom kezdeteit nem a szubjektivitás romantikus esztétikájában vagy az ezzel szembeforduló romantikaellenességben pillantja meg. Adorno elméletét, amely ezt a korszakhatárt beilleszti a felvilágosodás dialektikájának átfogó folyamatába, Jauss egyoldalúnak véli, mivel az irodalmi folyamatokat nem tekinthetjük pusztán hagyománysértések sorának. A produkciót öncéllá változtató negativitás révén a francia avantgárd hagyománnyal szakító szövegei (*textes de rupture*) kitüntetett kanonikus helyzetbe kerülnek a modern irodalom egy sereg klasszikus szerzőjével szemben, akik saját koruk társadalmát ugyancsak hatékonyan provokálták. Jauss a tagadás és intézményesülés dialektikájaként ragadja meg a *modernség folyamatát*, melyben a létrehozó és a befogadó tevékenységének egyaránt része van: „A negativitás esztétikája elkerülhetetlenül a törés [rupture] metafizikájába csap át.”¹ Jauss a romantika utáni modern korszakváltást egyre gyorsuló folyamatát a klasszikus retrospektív fogalmával együtt értelmezi:

Stendhal a romantikust, Baudelaire a „modernitét”-t definiálja úgy, mint éppen aktuálisat, mely holnap már maga is klasszikus. Nem sokkal később a modernség fogalma már oly elhasználdottnak tűnik, hogy az avantgardizmusával helyettesítik. A mostani utolsó lépés: a posztmodernség a modernség utáni modernnek állítja magát.²

Klassik – wieder modern? című írásában (1975) Jauss azt vizsgálja, miként lehet egy klasszikus művet a jelenkori tapasztalat horizontjában úgy időszerű jelentéssel feltölteni, hogy a múltbeli és a jelenkori értelem közötti összekötő fonál ne szakadjon el, amint az egy naiv aktualizálás vagy a szigorú historizálás esetében elkerülhetetlenül bekövetkezik. Jauss írásaiban a *klasszikus* a produkcióesztétika jelzője, míg a recepcióesztétikáé a *modern*. Ezzel szemben Paul de Man nevezetes *Bevezetése*, melyet Jauss tanulmánygyűjteményének amerikai kiadásához írt, Jauss olvasási modelljét nem modernnek, hanem klasszikusnak nevezi, mivel túlnyomóan mimetikus: „ha az irodalmi megértésbe bevonódik egy elvárás horizont, akkor ez arra utal, hogy egy perceptív érzetnek felel meg, s talán helyes azt állítani, hogy »imitálja« ezt az érzékelést.”³ A *klasszikus modern* fogalma az amerikai posztmodern alapvető dokumentumaként hivatkozott John Barth *The Literature of Exhaustion* (1967) című szövegéből merített idézetként fordul elő Jaussnál, mely „egyszerre jelzi a 20.

¹ Hans Robert JAUSS, „Negativitás és esztétikai tapasztalat”, ford. BONYHAI Gábor, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. BERNÁTH Csilla et al., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 178–210 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 196.

² Hans Robert JAUSS, „Az irodalmi posztmodernség”, ford. KATONA Gergely, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 211–235, 211.

³ Paul de MAN, „Bevezetés”, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 407–430, 426.

század ezentúl már klasszikus modernségének a végét és – röviden – irányt mutat az új avantgárdok indulásához.⁴ Az bizonyos, hogy klasszikus és modern viszonyának a megragadásához a megértés dialogikusságának hermeneutikai alapelve szolgál kiindulópontként a hatás- és befogadáselméletben.

A klasszikus mű sem végzi el maga – mint Gadamer feltételezi – a történelmi távolság legyőzését, a művészet régebbi hagyománya is előfeltételezi a jelen–múlt dialógusát. Jóllehet a modern irodalom nem minden veszteség nélkül (Emil Staiger) igyekszik kivonni magát a klasszikus tekintélye alól, ugyanakkor nem zárkózik el kanonizálódott művek újraolvasása elől, tudatosítva nyilvánvaló távolságukat a jelentől, nem keltve azt a látszatot, hogy a műalkotásban időtlen igazság fejeződik ki.⁵

Jauss az *esztétikai modernizmus korszakváltásáról* írt tanulmányaiban⁶ a modernitás fogalomtörténetét elemzi a felvilágosodástól napjainkig.⁷ Kosztolányi nyelv-szemléletének biopoétikai összetevői felől külön figyelemre méltó, hogy az egyik keretező esszé *A művészet mint természetellenes: Az esztétikai fordulat 1789 után (Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789)*⁸ a történelem, a természet és az esztétika viszonyának a felvilágosodásban felvetett új kérdésével foglalkozik. Célja, hogy előtérbe helyezze egy olyan történelmi antropológia kezdeteit, amely 1750 körül alakult ki, és azóta az esztétikai tapasztalat változó horizontjait támasztja alá. Ebből az elméleti kiindulópontból világossá válik, hogy a modernség felgyorsuló művészeti hullámai *nem váltják le* önmüködően az ember és természet kapcsolatáról a tizennyolcadik század közepén kialakult elképzelést.

Kosztolányi a modernség szellemében régi szövegek újraolvasására vállalkozott. Összhangban áll ez a gyakorlat Jauss megfigyelésével: „a múltbeli művészet felszabadult recepciója megfelel a kortárs modern művészet felszabadult termelésének.”⁹ Az idő gyorsuló mozgását érzékelte Kosztolányi, de nem fejlődésfolyamatként gondolta el a modern irodalom kiteljesedését. Nemcsak az újítások sűrűségének növekedését látva tekintette viszonylagosnak a művészi „korszerűséget”, de általában kétségesnek vélte az újabb fejlemények utólagos elrendezését bármiféle előrehaladó besorolás szerint. Vajon korszerűbb-e Juhász Gyula természetlírája mint Petőfié? Kosztolányi tanúja volt annak – amit később Jauss a modernizmus esztétikai folyamatának elvével azonosított –, hogy *a művészeti korszakok, stílusok és iskolák érvé-*

⁴ Hans Robert JAUSS, „A recepció elmélete”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 9–35, 31.

⁵ Hans Robert JAUSS, „A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége”, ford. KATONA Gergely, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 85–135, 86–87.

⁶ Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), 864.

⁷ Hans Robert JAUSS, „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, in JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 67–104.

⁸ Hans Robert JAUSS, „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789”, in JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 119–157.

⁹ JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 7.

nyességi ideje fokozatosan lerövidül. Az új varázsa a folytonos felülmúlásban gyorsan elenyészik, így fedezi fel a „nouveau” esztétikája (Baudelaire) a mulandó szépet, mely egyre rövidebb időszakokban számít érvényesnek. „Ami a modernizmus művészetét minden megelőző korszak művészetétől megkülönbözteti – írja Rainer Warning az 1900 körüli korszakküszöb kapcsán –, az a korszakos egység elvesztése”.¹⁰ Kosztolányi az elsők között adott hírt a futurizmusról, de mint különös, furcsa újdonságról, melyről bizonyosan egyelőre nem lehet tudni, hogy „mi szunnyad benne”.¹¹ Négy évvel később tér vissza a jelenség értelmezéséhez, amikor úgy véli, hogy éppen azért született meg olasz földön a jövőbe tekintő futurizmus, mert ott minden a múlthoz kötődik:

Képzelnék egy földet, ahol minden emlék, a kilincs és a székláb, a késnyél és a leghitványabb téglá is, ahol a nyelv [...] már maga kész, nagyon kész dal, ahol a színek a klasszikus hagyományok rabságába beleszáradnak, ahol a formák még mindig bilincsekbe dermedeznek. Ez nem is otthon, de börtön.¹²

Ebben a visszatekintő értékelésben is megmutatkozik a korszakküszöb és a korszaktudat közötti különbség, a *várakozás és a tapasztalat aszimmetriája*, mely Reinhart Koselleck historiográfiája szerint a rekonstruktív megértés alapfeltétele.¹³ Nem Baudelaire kortársai, hanem egy későbbi nemzedék, Mallarmé és Valéry ismerte fel, hogy a romantika elutasítása a modernizmus új korszakát alapozta meg, amely a hangsúlyos természetellenességéből fakadt.

Kosztolányi második, 1913-as futurizmusértékelése ahhoz a korszakküszöbhez kapcsolódik, amelyet a kortársak nyilván nem így érzéltek. Az, hogy mi volt a közös James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound és Marcel Proust művészetében az esztétikai tapasztalat szempontjából az új küszöbén, recepcióesztétikai megközelítésben még a legérzékenyebb kortársak előtt is rejtve maradt 1912 körül. Az immár *klasszikusnak számító modernség* tudata fokozatosan alakult ki. Megfelelő időtávlat kellett ahhoz, hogy alakítói felismerjék az egymással versengő *irányzatok heterogén sokszínűségében a korszakos egységet*. Jauss a tizenkilencedik század közepén kezdődő modernség nyitott horizontjának *eltolódásait* (*Verschiebungen im offenen Horizont*

¹⁰ „Was die Kunst der Moderne von der aller vorausliegenden Epochen unterscheidet, ist der Verlust epochaler Einheit.” (Rainer WARNING, „Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne”, in *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, szerk. Rainer WARNING és Winfried WEHLE, 481–519 [München: Walter Fink, 1982], 481.)

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Futurismo”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról*, szerk. RÉZ Pál, 412–413 (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 413. (*A Hét*, 1919. július 11.)

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Futurismo”, in KOSZTOLÁNYI, *Szabadkikötő*, 416–417, 416. (*Élet*, 1913. január 26.)

¹³ Reinhart KOSELLECK, „»Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien”, in Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft*, 349–375 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979).

der Moderne)¹⁴ öt korszakküszöb viszonyában rekonstruálja: a kezdet mítoszai (1750 körül), a művészet mint természetellenes (1789 után), az aura elvesztése (1848 után), szürrealizmus, Apollinaire és Valéry (1912 körül), posztmodern (1967 körül). Kosztolányi a modern irodalom egyik fontos hivatását a még itt nem lévő felismerésében látta. Mondhatni, utalva egy közelmúltbeli vitára, számára az esztétikai modern *befejezhetetlen* vállalkozás maradt.¹⁵ Kosztolányi elgondolása kapcsolatba hozható az esztétikai tapasztalat szerepének hermeneutikai értelmezésével: a művészet azért nélkülözhetetlen, mert az idő adott horizontján belül megmutatja, mi lehet még fel nem ismert, vagy elképzelhető.

A korábbi esztétikai tapasztalat a modernség alakulástörténeti folyamatában maga is újra a retrospektív korszakképzés elvének van alávetve. Ez a hatástörténeti összefüggés biztosítja a *strukturális analógiában rejlő összehasonlítási lehetőséget*, jelesül Kosztolányi modern nyelv művészetről alkotott felfogása és a modernség befejezettségét cáfoló Habermas posztmodernségkritikája között. A visszatekintés mai távlatából az író nyelv szemléletének több lényeges vonása új megvilágításba kerülhet.¹⁶ Habermas a frankfurti iskola kritikai filozófiáját vallja, ezért határozottan bírálja a posztmodern gondolkodást. A felvilágosodás központi eszméihez – haladás, tökéletesség, optimizmus, racionalizmus – való ragaszkodása egyértelműen megmutatkozik *A kommunikatív cselekvés elmélete* (1981) című kétkötetes főművében. Habermas ebben fogalmazza meg az „uralomtól mentes diskurzus” eszméjét, amelyben a „kommunikatív racionalitás” révén „konszenzust” kell elérni, azaz az egyenlő és ésszerű kommunikációnak általános egyetértésre kell jutnia, és társadalmi fejlődéshez kell vezetnie. Kosztolányi bizonyos értelemben ennek az álláspontnak az ellenpólusát képezi, amennyiben nem hisz a társadalmi fejlődésben, az ész és logika esendőségét hangsúlyozza, s a nyelvjátékok különbözőségére hivatkozva kételkedik a kölcsönös megértés sikerében. A felvilágosodás eszméivel, fejlődéshítével kapcsolatban reflektált kételyeinek ad hangot, s fenntartásokkal él az egységre és teljességre való törekvéssel szemben, különösen, ha az a modern társadalom széttöredezettségét mesterségesen kialakított közösségekben akarja megszüntetni. A konszenzus ez utóbbi esetben kikényszerített lehet, erről szól a kommün tébolyult légkörét felidéző *Édes Anna*, vagy ironikus formában a falanszter színrevitele az *Esti Kornélban*.

A régiből újat csinálni! – ez a modern irodalom legméltóbb hivatása Kosztolányi művészi hitvallása szerint. Hagyomány és újítás viszonyát sokoldalúan megvilágította esszéiben. A kérdés elevenségét tanúsítja – többek között – a *Tradition und Innovation* című konferenciakötet, közelebbről Hans Robert Jaus *A régiből újat*

¹⁴ JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 9.

¹⁵ Vö. Jürgen Habermas két előadásával: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980), *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1985), itt: Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988).

¹⁶ Hermann LÜBBE, „Historisierung und Ästhetisierung: Über Unverbindlichkeiten”, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 30, 1. sz. (1985): 5–22.

csinálni? Hagyomány és innováció az esztétikai tapasztalatban című tanulmánya.¹⁷ Az „időhézag hermeneutikája” rávilágít arra, hogy egy előtörténet általában csak egy bekövetkezett fordulat utótörténetéből ismerhető fel teljes mértékben.

A korszakküszöb fogalmát értelmező Jauss szerint a romantikus természet felé fordulás kudarcát a modernizmus arra irányuló kísérlete követte, hogy a természetet teljesen kiszorítsa az esztétikai tapasztalattól. A természetellenesség – az emberi szubjektum osztódásának folyamatában – Baudelaire *Rêve parisien* (*Párizsi álom*) című művében éri el tetőpontját, s Valérynél a határát. *A szegény kisgyermek panaszzai* minden elemében hangsúlyozza világának megalkotottságát. Nyelvezete korához képest is mesterkéltén túldíszítettnek, érzelgősnek hathat, ugyanakkor erőteljesen fejezi ki Kosztolányi személyiségfelfogásának egyik alaptételét: a gyerekkort úgy értelmezi mint teljességet, s azt sugallja, hogy a felnőtté válás beszűkülést hoz, a gyermeklét kezdeti tisztasága elvész. A magyar költészet egyik legegységesebb hangvételű kötete ugyanakkor nem csatlakozik az ember eredeti természetének mitizáló elképzeléseihez, amelyekről Edward W. Said *Beginnings* (1975) című könyvében esik szó.¹⁸ Kosztolányi modern költőként elfordul a *hozzáférhetetlen eredet* felvilágosodásban gyökerező kulturális mítoszaitól. Kosztolányi szerint az ember létviszonya a természethez különösen összetett formában jelenik meg a nyelvi műalkotásban.

A *modernizmus új hullámának* korszakküszöbét 1912 körül datálja a recepcióesztétikai alapozású integratív irodalomtörténet-írás: ekkor Apollinaire *Égöv* (*Zone*) címmel – az avantgárd fogalmával jellemezhető – programadó nyitóverset fűzött *Szeszek* (*Alcools*) című kötetéhez.¹⁹ 1912 decemberében megjelent *Az ablakok* (*Les Fenêtres*), a *Hullámok* (*Ondes*) ciklus első darabja is, egy nagyon „különböző stílusú versekből”, más néven beszélgetésversekből (*poèmes-conversations*)²⁰ álló sorozat, amely a későbbi, 1912 és 1914 között írt *Kalligrammák* (*Calligrammes*) című gyűjtemény első részét képezte. *Az ablakok* és az *Égöv* közötti lírai metszetben megragadható korszakküszöb a modernség új hullámában nyilvánul meg, amelyet számos elméleti kiáltványban éppoly polifonikusan, mint kétértelműen hirdettek. A *modern költészet új hulláma* joggal tekinthetné magát az *esztétikai modernizmus avantgárd-*

¹⁷ Hans Robert JAUSS, „Aus Alt mach Neu? Tradition und Innovation in ästhetischer Erfahrung”, in *Tradition und Innovation: XIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, Bonn, 1984*, szerk. Wolfgang KLUXEN, 393–413 (Hamburg, 1988).

¹⁸ Edward W. SAID, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Columbia University Press, 1985), 414.

¹⁹ Hans Robert JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaire: „Zone” und „Lundi rue Christine”*; *vorgetragen am 11. Jan. 1986.*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1986/1. (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1986).

²⁰ Philippe RENAUD, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Âge d'Homme, Coll. «Lettera 1», 1969), 570. A műfaji megnevezésekről lásd 237, 314.

jának.²¹ A bekövetkezett horizontváltást az *Égőv* és a *Hétfő Rue Christine (Lundi Rue Christine)* kontrasztív értelmezésével vázolja fel Jauss.

A modern költészet avantgárd korszakküszöbét az egyidejűség új elve, a beszédsszólamok közötti határok átlépése, a másik hangjának ismerős idegensége, a beszéd felismerhetetlensége, összességében a nyelv valóságának esetlegessége jelzi.

Az *egyidejűség* új elvét emeli ki Kosztolányi 1915-ben – szinte a modernség új hullámát 1912-ben elindító Apollinaire verseivel egyidőben –, Kassák Lajost méltató írásában:

Olvastam egy expresszionista verset, amelynek homlokán ez a különös jegyzet állt: éjjel 2 óra 45 perctől 2 óra 47 percig. Ez azt jelenti, hogy a költő ekkor és ennyi ideig írta a költeményét. A vers egy éji olvasó víziója volt, a lámpástól átfűlt fő sok-sok látománya, egymás hegyén-hátán, egyszerre összefogva, de oly tömör együttesben, hogy az ember csakugyan érezte e két perc babonás valóságát [...]. Új formát keres. Az expresszionizmusban találja meg. Egyszerre sok érzésgondolat rohan meg bennünket, és ezeket egyszerre kell kifejeznünk, egy markolással. Úgy, ahogy néhány új festő egyszerre ábrázolja, amit lát, néha egymásra kenve a két képet. Csak hogy a költészet időbeli művészet, a költőnek inkább módjában van ez az ábrázolás, a kísérlete nem feneklik meg komikumban. A vállalkozás merész és érdekes.²²

Jauss az 1912-es korszakküszöb meghaladásaként értelmezte Duchamp *horlogisme*-fogalmát, mely azt az igényt fejezi ki, hogy a talált tárgyat, a *ready-made*-et napra, órára és percre kell datálni, így utalva a nézőt arra a pillanatra, amikor az időfolyamba beíródott.²³ A tényszerűség, az időfolyamat dokumentálása, a hiteles részlet a 19. századi realizmusban az utánzott valóság illúziójának igazságát garantálta volna, most viszont arra szolgál, hogy a modern mindennapok valósága fiktívnek tűnjön. Az ismerősség látszatának lerombolása az avantgárd modernizmus célja. Ennek az új esztétikai tapasztalatnak a paradoxonát értelmezi Adorno az „elidegenedett világ második elidegenítésének” („einer zweiten Entfremdung der entfremdeten Welt”).²⁴ Alapvető feltevése szerint éppen a nem szinguláris dolog (kerékpárvilla) vagy a mindennapi életben használt sztereotip mondatokból álló beszéd válik – Valéry *objet ambigu* elnevezéséhez folyamodva – kétértelmű esztétikai tárggyá a kiemelés

²¹ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 8.

²² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Kassák Lajos”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tükörfolyosó: Magyar írókról*, szerk. RÉZ Pál, 558–559 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 558. (*Nyugat*, 1915. június 1.)

²³ „egy jövőbeli pillanatra ... kész tervet készítünk ... A lényeg tehát ez az óramű, ez a pillanatkép ... Ez egyfajta találkozás.” (RENAUD, *Lecture d'Apollinaire*, 304.)

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur II.* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), 97.

pillanatának felirata által.²⁵ Kosztolányi a jelentés egyértelműségével és referenciális megbízhatóságával kapcsolatos kételyei ellenére sem vált a nyelv felfüggesztésének hívévé az eredet tekintélyének, s a szubjektum autoritásának leépülése után. Megkockáztatható a feltevés: *Kosztolányi regényíróként közelebb került a modernség második hullámának költészettanához, mint lírikusként.* A beszédszólamok és nézőpontok közötti határok átlépése, a saját és az idegen azonosíthatatlansága, a hang és a tekintet felismerhetetlensége, a jelentés esetlegessége elsősorban az elbeszélő nyelv-művészetének a megkülönböztető vonása.

Az *Égöv* nyitó verseiben az avantgárd modernista költészet megtestesítőjévé a nagyváros képeinek kaleidoszkópja válik, a gyorsan és állandóan változó világ mint esztétikai táj, amely csodálatot vált ki, ezzel szemben Baudelaire természetidegen paradicsoma szorongást kelt. Kosztolányi kétségtelenül érdeklődött a modern technika új vívmányai iránt. Mérsékelt lelkesedése kifejezte szkepszisét az avantgárd jövőbe vetett határtalan bizalmával szemben. Alaphangoltságát a világ érzéki gazdagságának befogadására kész ámulat és áhítat határozta meg: „Marinetti, aki ízlési és tapintási hangversenyeket is rendezett, kudarcot vallott.”²⁶ Jobbára iróniával fogadta a modern kor új megváltóit, akik élen jártak a vallásos hit blaszfémiát súroló kisajátításában. Kosztolányi az avantgárd háború iránti lelkesedését leszállítja az érzéki materialitások szintjére, ellenben felemeli a fájdalom átélésének erényét: „Marinetti a háborút csak így határozza meg = súly + szag. Ennek a szelíd költőnek a meghatározása talán ez lenne = könny + könny ... a végtelenig. Kassák Lajosnak van egy nemes és egyszerű ékszere: a fájdalom.”²⁷ A Bábel tornya, mint az elidegenedés ősmítosza, mely az *Égöv* rejtett tengelye, a szinte mindenütt jelen lévő nyelvi viszonylagosság alaptémájához kapcsolódva áthatotta Kosztolányi értekező irodalmát. Az embert nemcsak az *elkerülhetetlen félreértés* sújtja, hanem az *én emlékezetének elhalványulása* is. Az *Égöv*ben a *flâneur* mindenben felfedezi és dicséri a technológia költészetét és az ipar művészetét párizsi sétáján, miközben saját énje elkerüli őt. Kosztolányi költészetére nem jellemző a nagyváros feltűnő látványaihoz kötődés, de jelen van a céltalanul szemlélődő ember, aki eufórikusan magába szívja az élet véletlenül eléje kerülő képeit, *mintha arra lenne kárhozthatva, hogy múltbeli életének minden emlékezetes pillanatával úgy találkozzon, mintha az egy idegen én anamnézise lenne.* Az izgalmas látvány hatására felidézett én ismerős idegenként tekint a visszaemlékezőre.

²⁵ Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 117.

²⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Szépség”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, 3. kiad., 300–303 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 301. (*Pesti Hírlap*, 1932. december 25.)

²⁷ KOSZTOLÁNYI, „Kassák Lajos”, 559.

az udvaron a szilfa vén árnyéka,
 a kapunál – az arcom nézi tán?
 – egy idegen és merev tulipán.

(A szegény kisgyermek panaszai)

A megpillantott idegenben fedezi fel a sajátot az élet forgatagában szemlélődő én:

Vallom, hogy nagy vagy és mindig tudom,
 a kávéházban és a villamosban,
 a lármás körúton,
 és féltve viszlek a tömegbe mostan,
 hol száz idegen szem mered felém
 és gonddal nézek minden elmenőre:
 ó, életem, enyém.

(Csendes, ünnepi óda az élethez)

Az én térben és időben való szétszóródása a névtelen tömegben való létezés euforikus tapasztalata.

Tűrhetetlen vágy fogott el,
 hogy szaladjak, kóboroljak, megfürödjek,
 elmerüljek, elterüljek
 az idegen életekben.
 Már futottam is a lépcsőn
 a városba, boltívek közt,
 Petronio templomához,
 a titkos találkozóra.
 Mindenünnen fény kiáltott,
 fény sikoltott rám az úton,
 mint egy emlék, mint a múltból,
 fény kiáltott, hogy megálljak,
 fény kiáltott, hogy maradjak.

(Bologna)

Az önelvesztés élménye az érzékelés határainak kitágításával, elsősorban a színesztézia vagy érzetcseré (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) metaforájának a kiaknázásával kapcsolódik össze.

A rézkupaknak öblén halkan szítál a tört fény,
ha jó az alkonyat

(*A lámpagyújtó énekel*)

A látvány, a látomás és az emlék egyidejűsége az esztétikai érzékelés szokatlan teljesítményét követeli meg az olvasótól, akit a szöveg a társalkotó szerepébe helyez.

Most a palicsi tó úgy fénylik, mint az ólom
és a beléndeken s a vad farkasbogyókon
alszik a fény.

(*Csáth Gézának*)

Minden cselekvés és mozgás tiszta történéssé olvad össze, ahogy később József Attilánál az *Eszmélet* nyitó képében:

Földtől eloldja az eget
a hajnal s tiszta, lágyszavára
a bogarak, a gyerekek
kipörögnek a napvilágra;
a levegőben semmi pára,
a csilló könnyűség lebeg!
Az éjjel rászálltak a fákra,
mint kis lepkék, a levelek.

A jelentésteremtő nyelv személytelen működése és nem valamely emberi arccal és alakkal ellátható beszélő hozza létre a vers trópusait. Az esztétikai érzékelés átalakításának poétikai eljárásai között a másik végletet a társalgási versekre emlékeztető beszédtöredékek képviselik.

Apollinaire beszélgetésrészletei egyszerre banálisak és homályosak, mert el vannak vágva a beszéd eredetétől és céljától. A strukturális analógiát Kosztolányi *Egy asszony beszél* című kísérlete és a modernség második hullámát jelző társalgási vers között az teszi lehetővé, hogy a korábbi lírai hagyománytól eltérően mindkettőben az olvasó a kirekesztett harmadik fél, vagyis nem dialógusban rendelődik hozzá mindaz, ami elhangzik. Jass értelmzésében az a tény, hogy Apollinaire két, egyidőben lezajlott beszélgetés hiteles gyorsírással feljegyzését tette közzé további kommentár nélkül, de pontos hely- és időmeghatározással, alátámasztja azt a tézist, hogy beszélgetésverse és Duchamp ready-made-je az irodalmi és művészeti avantgárd *analóg kísérletének* tekinthető az 1910-es évek első felében. Kosztolányi a belső beszéd részleteit kihangosítja, s az *elszigetelt diszkurzus* mint a ready-made, a *jelentéstől el-*

idegenedett, kontingens valóságot mutatja be. A belső valóságot ugyanúgy, mint a külsőt, elérhetetlennek éljük meg.

A jelentésteremtő nyelv személytelen működése analóg a modernség második hullámának újszerű irodalmi hatásával, amelyet Apollinaire *orfikus festészet* névvel illetett: a világ elevensége tárul fel a látványban, az egyidejű mozgásban (*action synchrone*), s a fény marad meg, mint – akárcsak Robert Delaunay számára – az egyetlen valóság. A *hangulatlira* (*lyrisme ambiant*) megújított poétikája próbára teszi a megértést. Kosztolányinál elsősorban nem a modern nagyváros forgatagában átélt kontingens „itt és most”-ban tárul fel az élet nem sejtett titokzatos sokszínűsége, hanem a látványtól a látomásig vezető *euforikus elmerülés pillanatában*:

a csillagok
léleklő lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe

(*Hajnali részegség*)

A klasszikus modern és a vele egyidejű avantgárd esztétikai tudata között az egyik jelentős különbség, hogy *Kosztolányi visszatekintve* mutatja be a modern irodalom új hajnalát, s ami belőle kibontakozott, míg a „kozmoszba derülő ember”, a *jövőbe néz: Kassák szilárd meggyőződése, hogy nemzedékének esélye van arra, hogy jól látható korszakküszöböt jelöljön ki avantgárd mozgalmával* a modern művészet történetében. Ezzel az aktivista szellemi beállítottsággal az olasz futuristákhoz kerül közel. A modernség második hullámának meghatározó alakja, Apollinaire elutasítja mind a futuristák jövőmitosztát, mind Baudelaire mulandó szépségét (*beauté fugitive*). Amit a jövőben szépnek kell nevezni, annak nem szabad sem a jelenben bekövetkező sokszerű változás élményéből, sem egy ismeretlen jövő eksztatikus várakozásából fakadnia. Kosztolányi *homo aestheticusa*, aki számára – Nietzsche szellemében – a „létezés és a világ csakis esztétikai jelenségeként nyeri el örök igazolását”²⁸ kapcsolható az *orphikus festészet*ként értett nyelvművészet elképzeléséhez, amely mindent, ami objektív kiolt a kontingens itt és most egyidejűségében, hogy végül felragyogjon benne egy világharmónia mély dimenziója.

A századforduló apokaliptikus hangulata 1912-ben idejétmúltnak tűnt a modernizmus avantgárdjainak, ahogy fokozatosan veszített jelentőségéből Kosztolányi kortárs művészeti tapasztalatában is. Az egyszerre megjelenő, egymásnak ellentmondó és gyorsan felbomló iskolák egymásmellettsége egy folyamat, amely a nemrég kialakult modernizmus hallatlan fellendülését jelezte. Kosztolányi gyorsan reagált a változásokra, már 1907-ben számot vetett az olasz futurizmus programjával. Mari-

²⁸ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 54.

netti *Futurista kiáltványát* 1911-ben fordították le németre *Der Sturm* címmel, magyarul 1912-ben jelent meg.²⁹ Az avantgárd modern első hullámában legalább három, egymástól alapvetően különböző irányzat – az olasz futurizmus, a francia kubizmus (és orfizmus), valamint a német expresszionizmus – egyszerre lépett a versengő művészeti irányzatok nemzetközi színterére. Az egységes korszaktudat felbomlása maga után vont minden egyenrangú, szabadon hozzáférhető múltbeli művészet „musée imaginaire”-jének kialakulását, amelyet *Walter Benjamin az aura-vesztés jelenségeként* írt le.

Tudvalévő, hogy Kosztolányi költészetét, irodalomszemléletét jelentősen befolyásolta Rilke hatása, fordításai és tanulmányai tanúskodnak erről. Első Rilkeről szóló tanulmánya 1909. szeptember 16-án jelent meg a *Nyugat* hasábjain. A következő három Rilkeről szóló értekező szöveg az első átfertő változatának tekinthető. Kosztolányi jól érzékelte, amit a visszatekintés távlatából a recepcióesztétika is megerősít, hogy a *Das Stunden-Buch (Imádságos könyv)* fordulópont Rilke korai és kései költészete között. Jauss a modernség 1912-es korszakküszöbével hozza kapcsolatba a *Duinói elégiákat (Duineser Elegien)*, amelyet Rilke 1912-ben kezdett el írni.

A korszakküszöb Jauss által kidolgozott fogalmában *az átmenetre kerül a hangsúly, nem a paradigmaváltásra:*

A korszakküszöb metaforája lehetővé teszi, hogy *a még nem és a már nem között fennálló hermeneutikai különbségben, azaz a horizont fokozatos változásaként ragadjuk meg az egyidejű nem egyidejűségét* [Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen], ennél fogva nem kell többé feltételeznünk az „objektív szellemet” vagy egy történelmi korszak hipotetikus egységét.³⁰

Apollinaire szemszögéből nézve – írja Jauss – az új esztétikai tapasztalat, amely küszöböt képez a „még nem”, az *Égöv*, és a „már-nem”, a *Hétfő Rue Christine (Lundi Rue Christine)* között, úgy határozható meg, mint amely láthatóvá teszi az irodalmi valóság megváltozott fogalmát.

Az 1912-es korszakküszöböt Nietzsche feltételezésével határozza meg: „a szubjektum mint sokféleség ekkor egy olyan folyamat kezdetén állna, amelyben a szubjektum euforikusan affirmálja a modern világtapasztalat határainak feloldódását, ugyanakkor nem találja többé önmagát az idegenné vált múltjának töredékeiben.”³¹ Az önmegfosztás új tapasztalatában az emlékezés elveszítette identitásképző erejét: ebben az értelemben az „én” halálát éli át a felejtés elkerülhetetlen folyamatában *Az eltűnt idő nyomában (À la recherche du temps perdu)* elbeszélője újra és újra. Nem

²⁹ BITTERA Jenő, „A futurista festők mozgalma”, *Művészet* 11, 7. sz. (1912): 264–268, <https://www.mke.hu/lyka/11/264-268-futurizmus.htm>.

³⁰ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 31.

³¹ Friedrich NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente*, Kritische Gesamtausgabe, szerk. Giorgio COLLI és Mazzino MONTINARI, VII/3. köt. (Berlin–New York: Walter De Gruyter, 1967), 382.

véletlen, hogy Kosztolányi, kinek értekező irodalmában mély nyomot hagyott Proust „titáni regénye”, a *Swannék oldalán* (*Du côté de chez Swann*) egyik idevágó részletével, a combray-i harangtorony leírásával ragadja meg *saját fordításában* az én tünékenységgel szembeesítő Proust művészetének lényegét:

És még ma is, ha valamilyen járókelő „útbaigazít” egy nagy vidéki városban vagy Párizs egy előttem ismeretlen negyedében, s ha a távolban egy kórház haranglábát mutatja nekem vagy egy kolostor tornyát, fejében a hegyesedő papi süvegével, mint valami célpontot, melyet el kell érnem, emlékezetem bármily csekély és homályos hasonlóságot tud is találni e tornyok és az eltűnt kedves torony között, mihelyt hátrafordul a járókelő megbizonyosodni, vajon nem tévedtem-e el, ámulva láthatja, hogy feledve megkezdett sétámat vagy sürgős utamat, ott rekedek a torony előtt órák hosszáig, gyökeret vert lábbal álldogálok, emlékezni próbálok, érzem, amint lelkem mélyén visszahódítom a feledés árvizétől elöntött területeket, és azok lassanként kiszáradnak, megint fölépülnek, s ekkor – és sokkal szorongóbban, mint az imént, amikor a járókelőtől fölvilágosítást kértem – még mindig keresem az utam, befordulok egy utcán... de... benn a szívemben...³²

Kosztolányi két olyan óriásmondat zsúfoltságára ad érzékeny magyarázatot, mely együttesen harminc sort tesz ki:

Itt az író [...] az emlékek áradata ragadja el és sodorja visszafelé az elmúlt időbe, akár egy megduzzadt záporpatak, és vele együtt kell rohannia, akár akar, akár nem, s egyszerre, egy lélegzetre vagy inkább egy szuszra kell kimondani mindent, ami hirtelen eszébe jut, különben, ha pontot tenne oda, ahova pont nem való, egyszerre megsemmisülne az emlékezés és szellemidézlet egész varázsa.³³

Az önkéntelen emlékezet pillanataiból helyreállított hiteles tapasztalatot a valóság torzításainak ellenálló tudattalan őrizte meg. Kosztolányi azt sugallja, hogy az elvesztett múlt az írás megszakítatlan folyamatában állítható helyre. Ezzel lényegében megegyezik Jauss új távlatot nyitó értelmezése, mely szerint Proust számára az átláthatatlanná vált valóság kizárja az igaznak a jelenben való megvilágítását, de az anamnézis révén az igaz, a jó és a szép transzcendens birodalmához való reflexív hozzáférést is: „A most kezdődő modern kor költészete akkor nyerheti vissza a művészet által megtagadott megismerő funkcióját, ha lemond a már ismertek felisme-

³² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Rövid és hosszú mondat”, in KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 242–244, 243. (*Pesti Hírlap*, 1935. január 13.)

³³ Uo., 243–244.

réséről, és az elérhetetlenné vált valóság ellenállásának újraértékelését a világ és az én valódi feltárásaként értelmezi magában az írás aktusában.³⁴

Jauss elgondolása szerint a decentralált szubjektum képlete határozza meg 1912-től a modernség új korszakküszöbét Apollinaire, Ezra Pound és T. S. Eliot költészetében, illetve Proust, James Joyce és Virginia Woolf regényeiben. A hozzáférhetetlen valóság modern tapasztalata, s a „szubjektum mint sokféleség” Nietzschehez köthető felismerése mélyen áthatja a húszas évektől Kosztolányi regénypoétikáját. Ennek felel meg – többek között – a rögzített, szubjektumhoz kötött nézőpontok lebontása, valamint a többszólamúság és az öntükrözés. A szereplők személyisége közötti átmenetek, a szubjektum egységének felbomlása, az én titokként megképződő, áthatolhatatlan világa jelzi, hogy az emberi jellem alapvetően megváltozott. Jauss korszakképzése a középpontját és egységét veszített szubjektum megjelenését a modernség második hullámának 1912-es korszakküszöbéhez köti. Nemcsak a regionális időeltolódást veszi figyelembe az 1920-as évek végén a magyar irodalomban későmodern korszakküszöböt tételező másik konstrukció.³⁵ A „késő modern” Jauss szóhasználatában nem önálló korszakfogalom, hanem a modernség második hullámának egyik változata. Jauss modernségfelfogását megkülönbözteti, hogy a szubjektum paradigmátikus megkezdett decentralizálását nemcsak a veszteség kategóriáival értelmezi, hanem olyan új esztétikai tapasztalat megjelenéseként, amelyben a „modernitás klasszikusai” a nyelv felülvizsgálatának különböző fokozataiban egyszerre tágitották és újralétesítették a szubjektivitás határait.³⁶ A fenti összefüggés az autonóm én auravesztésének közös nevezőjében is összefoglalható: az auratikus és a posztauratikus művészet közötti törés az egyik markáns választóvonal a modernitás alakulástörténetében, amelyet a kortársak is felismertek, de ezt nem annyira hiányként, mint inkább az esztétikai tapasztalat – produktív és befogadói – határainak kitágulásaként élték meg. A szerves műalkotás klasszikus elvével való szakítás felszabadítja az esztétikai befogadást a szemlélődő tétlenség alól azáltal, hogy bevonja a mű jelentésének létrehozásába, jelentésteremtő értelmezésébe, mely egy befejezhetetlen feladat. Kosztolányi szinte szó szerint megelőlegezi Jauss felismerését: az olvasó „a mű társalkotójává válik” („Er wird [...] zum Mitschöpfer des Werks”).³⁷ A szembetűnő egybeesésre talán az adhat magyarázatot, hogy mindketten azonos forrásból, Valéry esszéiből merítettek, közelebbről a francia költő nevezetes mondása volt ihletőjük: „Mes vers ont le sens qu'on leur prête” („Verseimnek az a jelentése, amit az olvasók tulajdonítanak nekik”). Az esztétikai avantgárdok prófétái és teoretikusai nem ejtették rabul Kosztolányit. Átlátott a haladás illúzióin, nem esett

³⁴ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 34.

³⁵ ERNŐ KULCSÁR SZABÓ, „Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken”, in *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I.*, szerk., Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF és Peter ZAJAC, 23–41 (Berlin: Frank & Timme, 2006).

³⁶ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 35.

³⁷ Uo., 36.

áldozatul, mint Apollinaire és Marinetti a háborút igenlő ideológiájának, ahogy a nemzeti mítosznak vagy a közeli világorradalmat hirdető szocialista üdvtörténetnek sem. Kosztolányi az avantgárd jövő iránti pátosza nélkül fogalmazza meg a közelgő történelmi katasztrófa előérzetét. Kassákat azért méltatja, mert nála az avantgárd öntudat nem fordult az erőszak ideológiájának elfogadásába. Jauss azt sugallja, hogy az esztétikai avantgárdok történelmi vaksága részben az elutasított történelem és a megtagadott természet bosszújának következménye. Másfelől Nietzsche eszméjének követése, miszerint „a létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását”³⁸ is hozzájárult a vakság kialakulásához. Kosztolányi helyzete különleges, amennyiben elutasítja az evilági üdvtörténetek minden időszerű válfaját, nem ragadja magával a háború kitörésekor feltámadó pillanatnyi lelkesedés, mérsékelten örvend a technikai civilizáció új vívmányaiért, s noha számos tekintetben Nietzsche követője, a szemlélődő *homo aestheticus* magatartását tartja leginkább elfogadhatónak.

Kosztolányit nem érintette meg a modern esztétikai nevelésnek a történelem menetét befolyásolni képes idealista programja, melyet Jauss nagy ívű áttekintése, *A modernizmus irodalmi folyamata Rousseau-tól Adornóig (Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno)* részletesen bemutat.³⁹ A magyar író nem táplált reményeket sem a társadalmi, sem a művészeti forradalmak emancipációs ígéretei iránt, ezért a művészetet nem az elszenvedett történelmi csalódások kompenzálásaként fogta fel a felvilágosodás dialektikájának szellemében. A *játékban* megélhető szabadságot viszont feltétlen értéknek tekintette. Baudelaire modernség-felfogásához kapcsolódik Kosztolányi, amennyiben idejémtúlnak tekinti a rousseau-i természetfelfogást, kritikával illeti a magabiztos szubjektum önhitt elképzelését, s meghaladottnak véli a romantika idealizáló jelképességét. Az irodalom nem ad hasznos tanácsokat az olvasó életproblémáinak megoldásához, nem tárja fel az élet értelmének rejtélyét, nem fogalmaz meg örök igazságokat. A költemények „gyakorlati szempontból teljesen haszontalanok és ésszerűtlenek.”⁴⁰ Mindezek az örökletes antropológiai szükségletek és elvárások a művészetekkel szemben a felvilágosodás humanista emberképének távlatából fogalmazódnak meg, azt feltételezve, hogy az ember alapvetően ésszerűen gondolkodó lény. E hitében rendül meg az önkéntes halált választó Novák Antal, az *Aranysárkány* című regény számtan és fizika tanára.

A *homo aestheticus* gondolatában testet öltő öncélú művészet ars poétikája elmozdulást jelent az *esztéta modernség* (Jauss) új korszakába, melynek Baudelaire veti meg az elméleti alapját: „A költészetet nem lehet halál vagy kihalás nélkül a tudományhoz

³⁸ NIETZSCHE, *A tragédia születése*, 54.

³⁹ JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus...*, 67–104. A tanulmány angol közönség számára átdolgozott változata: Hans Robert JAUSS és Lisa C. ROETZEL, „The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno”, *Cultural Critique* 11. sz. (1988–1989): 27–61.

⁴⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Abécé a versről és költőről” in KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 434. (*Új Idők*, 1928. január 15.)

vagy az erkölcsöz hasonlítani; a költészetnek nem az Igazság a tárgya, hanem csak is önmaga” („La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même”).⁴¹ Baudelaire *esztéta modernsége* (Jauss) fontos viszonyítási pont Kosztolányi *homo aestheticus* fogalmának az értelmezéséhez, mivel legfőbb ihlető forrása, Jules de Gautier, *Les éléments esthétiques de la moralité* című műve a „surnaturel” (Baudelaire) gondolati hagyományába illeszkedik.⁴² Eszerint egyedül az esztétikai érzékenység az, ami a modern embert bukott természete fölé emeli: a képzelet felfokozása lehetővé teszi számára, hogy elérje egyéniségének a kitágulását, meg többszöröződését. Kosztolányi visszatérő személyiségképe a tükörszobában sokszorozódó én látványában ölt testet.

Baudelaire képzeletbeli múzeuma (*musée imaginaire*) az örökség újraértelmezését tekinti az utódok hivatásának: a historikus tudat ugyanis csak egy halott múltba képes eljutni. Kosztolányi műértelmezőként a *múlt újraélesztésére* vállalkozott a jelen távlatából. Ellenben az avantgárd időszemléletében a jövő a jelenben virtuálisan megelőlegezi önmagát. Kosztolányit nem sodorja magával az ipari civilizáció által kínált határtalan lehetőségek euforikus megragadásának hulláma, inkább *A haladás illúzióit* leleplező Baudelaire-rel tart. A modernség korszakolásának lényeges összefüggésére világít rá, hogy Kosztolányi megközelítésében *az avantgárd nem váltja le az esztéta modernnt*. Megegyezik a magyar író és a későbbi recepcióesztétika álláspontja abban a tekintetben, hogy *a klasszikus modern is képes megújulni* az avantgárd kibontakozásával párhuzamosan: az aura elvesztése után új kifejezőmódokkal kísérletezik. Jauss korszakkonstrukciójában az úgynevezett „*második avantgárd*”, a francia szürrealizmus, a dadaizmus, a konstruktivizmus nem nyitott új horizontot a modern esztétikai tapasztalat alakulástörténetében, mert nem vezetett be olyan művészi gyakorlatot, amelyet az első hullám ne hozott volna létre.

Az autonóm műalkotás zárt, organikus formájával való szakítás megnyitja a klasszikus modern irodalmat a *nyelvvél együtt alkotó befogadás* előtt, melynek ékes bizonyítéka Kosztolányi értekező irodalma.

⁴¹ Charles BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, szerk. Yves-Gérard LE DANTEC (Párizs, 1928).

⁴² Jules de GAULTIER, „Les éléments esthétiques de la moralité”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger* 109 (január-július) (1930): 161–197.