

2

Így negyvenen túl fordított rovar
vagyok: magányos és tanácstalan –
nem Samsa-mód, csak időrendileg.
Pilléből hernyó: rút átváltozás.

Sarjadnak fejlett rágószerveim,
nagy, tarka szárnyam törve földre hull,
már nem szállongok dús füvek felett,
pödörke nyelvem nektárt nem szipóz.

Helyette szám fojtós nedvvel teli
levélen csócsál, míg regresszióm –
a földi lét – lágy mélabúja tölt el.

Éjjel gonosz sünökről álmodom.

Radnóti Sándor

VÁLASZ A KÉRDÉSRE: MI A KLASSZIKUS?*

Ez a kérdés maga is klasszikus kérdés. Ami azt jelenti, hogy bizonyos mértékig távol áll tőlünk, és mégis szükségét érezzük nagy jelentőséget tulajdonító aktualizálásának. Mert a klasszikus jellemzői közé tartozik a távolság, a jelentős aktualizálhatóság, valamint egy többes szám, amely magába foglal bennünket.

Klasszikus kérdés, az időben távol keletkezett, de nem olyan távol, mint vélhetnénk. Az, ahogy ma a klasszikust intuitíve elgondoljuk, mindig feszültségtérben helyezkedik el, s ennek a térnek éppoly kevés köze van a szó II. századi latin eredetéhez,¹ az auktorok ókori és középkori listájához, mint a XVII. századi francia klasszicizmus szigorú logikai normativitásához, ahol a klasszikus a művészetelmélet nagy természet-

* Az alábbi tanulmány *főszövegének* műfaja előadás, amelynek duktusát szerettem volna megőrizni. Mindazonáltal különböző problémákat ki is akartam bontani, vagy legalábbis jelezni lehetséges megoldásuk irányát: ezért a főszöveget körülírtam jegyzetekkel. Ezeknek a néha hosszúra nyúlt függelékeknek a voltaképeni műfaja az exkurzus. Sőt itt sem álltam meg, s e kirándulások, illetve portyázások eredményeit – vállalva a neveltségesség némi kockázatát – egy rövid utószóval vezettem vissza gondolatmenetem főcspásához. A téma – ahogy mondani szokták – könyvtárnyi (óriáskönyvtányi) irodalmáról értelemszerűen nem adok tájékoztatót; a könyvészeti hivatkozások kizárólag azokra a munkákra vonatkoznak, amelyekhez közvetlenül, jobbára idézettel kapcsolodom. Köszönöm Heller Ágnesnek, Kocziszy Évának, Bán Zoltán Andrásnak, Dornbach Mártonnak, Márkus Györgynek a tanulmány előző változataihoz fűzött kritikai észrevételeit és tanácsait.

tudósai szerint természettörvényként működik, s ennek bűvárlata a művész jelentékeny feladata.

Az említett feszültségtér modern jelenség: pólusai – a temporalitás és a normativitás – a modernitásban újraértelmeződtek, vagy egy közös tér két pólusává váltak. Az egyik a klasszikus temporalizálása, a klasszikus szerző, a klasszikus mű időben, történelemben való elhelyezése (s ezzel a klasszikus korszak fogalma), a régiség tagolása, szembeállításra más történelmi vagy jelenkori *stílusokkal*. E temporalizálás nyomán a régi és az új, a klasszikus és az antiklasszikus, a klasszikus és a romantikus, a klasszikus és a barokk, a klasszikus és a manierista maga is polarizálódott, s a modernitás számos művészeti, művészetelméleti és kritikai harcát ezek között a fogalmi keretek között vívták meg. E szellemi harctereken a klasszikus mint normatív hagyomány az örök érték történelmietlen vagy a történelemből kiemelkedő szerepébe került, akár negatív, mint az újítás ellensége, mint halott, életellenes, hideg ismeret, akár pozitív, mint a bizonytalan és kétséssel szembeállított biztos, kiérlelt, mindig megszólítható szépség és műveltség. Úgy látszik, hogy a klasszika temporalizálása – történelmi relativizálása – mint antiklasszika és a normatívvá tett klasszika, mint klasszicizmus egymást megsemmisíteni akaró ellenfelekként állnak szemben egymással.

Ez az antinómia azonban csak kiélezett helyzetekben, valamint a vulgarizált reflexióban áll fenn. A gyanút már az is fölébresztheti, hogy a normativitás maga valami nagyon is időbelire vonatkozik: valamire, ami régen volt; s ma már – nincs. A klasszikus fogalmának modern normává válása nem az üres, az örök vagy a megállított időben történik, hanem a reneszánszok, renovációk, hagyományfeltárások, kulturális anamnézisek tapasztalati idejében. A normatív tehát temporális. De a temporalizálás is normatív: szembeállítja a maga új normáját, magyarázatot ad arra, hogy miért lehetett a klasszikus régen a norma, s ma valami más, vagy miért lehet ma újra norma a klasszikus, vagy éppenséggel ma miért más a klasszikus.

Azt lehet mondani, hogy a klasszikus modern fogalma kettős természetű; különböző mértékben és arányban tartalmazza mind a temporalizáló, mind a normaképző elemet. E kettős természet – úgy gondolom – nem szakadhat el egymástól, még akkor sem, ha az erőfeszítés éppen erre irányul. A művészet- és irodalomtörténet tudománya vagy a kritikai irodalom gyakran érzi ezt a nehézséget, amikor viszonylag értéktelen, leíró szándékkal akar jellemezni klasszikus stílusorszakokat, s megkülönbözteti például – mint Curtius – az ideálklasszikát a normálklasszikától,² mint Sainte-Beuve, a klasszikust a másodrendű, mérsékelt értelemben vett klasszikától,³ vagy mint Eliot, az abszolút klasszikust a relatív klasszikustól,⁴ vagy elválasztja a klasszicistát a klasszikustól. Ezek az operációk világosan arra utalnak, hogy a klasszikus fogalmában fenn akarjuk tartani az értéktartalmat, valami olyasmit, amely mindig módosuló és változó formájában – ha nem is követendő vagy irányadó, de – számunkra is mértékadó. S ha ilyen megkülönböztetéssel nem élnek, mint Wölfflin a klasszikus művészetéről szóló könyvében, akkor is a rendkívül szűkre szabott időbeli és térbeli elhatárolás és a mesterek megrostálása, az érett firenzei és római reneszánsz híres „vékony talaja”⁵ mutatja meg a normatív szándékot. Mint ahogy megfordítva, az első művészet-történész, Winckelmann, egy történelmileg szabatosan meghatározott korszak utánzását tekintette normatívnak. Egy történelmi korszak rendkívüli redukálása – amely oly jellemző a klasszikus fogalmára, hogy sok jelentős gondolkodó hajlott arra, hogy *egyetlen* abszolút klasszikusról beszéljen (mondjuk Homéroszról, Szophoklészről, Vergilius-

ról, Dantéról, Michelangelóról, Shakespeare-ről, Bachról, Mozartól, Goethéról) – a temporalizált normativitás jellemző tünete.

Temporalitás és normativitás együttes – és kiiktathatatlanak tűnő – hatására vall a klasszikus fogalmának antropológiai temporalizálása is. A klasszikust gyakran jellemzik emberi életkorral vagy életkorra jellemző tulajdonsággal, például a schilleri–herderi fogantatású normális gyermekkorral,⁶ az ifjúság örök tavaszával (Winckelmann, Herder stb.) vagy a férfikorral, illetve az érettséggel. E korok minden esetben nemcsak időt, hanem normát is jelentenek. Goethe közismerten az egészséggel hozta összefüggésbe a klasszikust.⁷ Az egészséges ellentéte a beteg, a normálisé az abnormalis. Nemcsak Goethe patológizálta az antiklasszikust. Ezek a metaforák a modern klasszikafogalom antropocentrizmusára is utalnak. A klasszikus – humanista normaként – olyan művészeket, műalkotásokat, illetve korszakokat választ ki, illetve interpretál át, akik s amelyek legfőbb problémája az ember nagysága, méltósága, szépsége, ha tetszik, istenülése. Ezért jelenik meg a klasszikus kvintesszenciája – legalább is a német eszmetörténetben – három, bizonyos mértékig mesterségesen létrehozott és mesterségesen redukált klasszikus korszakban, a görög antikvitás csúcspontján, az érett reneszánszban és a weimari klasszikában.

A klasszikus normának ez a közhelyszerű tartalmi meghatározása azonban maga is bezárja a klasszikus fogalmát egy történelmi időbe és helybe, a klasszikus Lessing–Herder–Schiller–Hegel vonalán végrehajtott értelmezésébe – bármilyen bámulatosan hosszan tartó volt ennek a meghatározásnak a hatása, s ma sem hatástalan. Ám ugyanakkor ki is vívta minden időben az ellenkezést, például azért, mert a klasszika e fogalmának „nem adatot meg, hogy fölismerje az érzéki, a szép *phüszisz* szolgásgát, tökéletlenségét, esendőségét”.⁸

Vegyünk egy köznapi példát. A *Coca-Cola Classic* azt jelenti, hogy a Coca-Cola-gyár visszatért a „rég, jó, kiérlelt” recepthez, és visszatért a szintén régi, harmonikus, tömör, egyszerű, nyugodt (és történetesen antropomorf) palackformához. De nem szabad elfelejteni, hogy ezt a renovációt egy világméretű diadochus-harc során hajtotta végre, melyben a nagy ellenfél, a Pepsi-Cola állt az antiklasszikus, a modern világhoz tartozást, innovációt, fiatalságot, „miénk a jövő”-feelinget sugárzó oldalon.⁹

Azt jelentené-e ez, hogy a normatív minden közelebbi meghatározása temporálisan relativizálja a klasszikus fogalmát, s eredeti erejét csak akkor tarthatja meg, ha mintegy meghatározatlan normaként funkcionál? Ha így volna – és sokan gondolják így –, akkor a temporális és normatív szétválna a klasszikus fogalmában, és e fogalom megosztódna. Az egyik oldalon egy nagy zsákba kerülne mindaz, amit valamikor klasszikusnak tekintettek, mindaz, ami valaha, különböző történelmi meghatározottságokból következően, klasszikus tekintéllyel bírt. A másik oldalon pedig e történelmi meghatározottságtól függetlenül a klasszikus bármely területen, bármely irányban a szellemi rangot, a hierarchia csúcsát, a maradandónak bizonyuló kiválóságot jelentené.¹⁰

Ám ez a szétválasztás aggályos. Még azok a minimáldefiníciók, amelyeket adtam, sem tudták elkerülni az ellenpólus megjelenését. Ha bármiben a legkiválóbb teljesítményt nevezem klasszikusnak, akkor ezt a maga meghatározatlan, formális voltában is a telő idő méri. A klasszikushoz hozzátartozik régisége és még *mindig* aktuális volta. Klasszikus versenyszám az, ami régóta szerepel az olimpián; klasszikus rekord az, amit évtizedek óta nem tudnak megdönteni. A másik póluson pedig az a kérdés, hogy bizonyos tekintélyek még *mindig* azok, s ezek mintegy kiemelkednek a tisztán történelmi

meghatározottságból. De hiszen éppen ez a klasszikus alapkérdése: hogyan lehetséges ez?

A próbálkozást, hogy a klasszikus normativitását tartalmilag meghatározzuk, alighanem valóban föl kell adni. Ez ugyanis általában vagy bezárja a klasszikust a múltba, és nosztalgikus-lehetetlen normát állít, vagy valamiképpen túlfeszíti a normativitást, legtöbbször úgy, hogy az aktuális mintakövetést, utánzást írja elő.¹¹ Minden klasszikus korszak, amelyben a klasszikus tartalma adott volt, aktuálisnak tartotta a mintakövetést, így az alexandriai klasszicizmus, az augustusi latin klasszika, az érett reneszánsz, illetve klasszikus humanizmus, a XVII. századi francia kultúra és a XVIII. századi angol *Augustan Age*, a Bodmerrel és Winckelmann-nal induló grecizáló német klasszika – amely szemben állt a német földön is meglévő latinizáló, franciás klasszicista irányzattal (Gottsched) –, valamint a XX. század eleji klasszikus újjáéledés. A probléma az, hogy klasszikusok ma is vannak, a hagyomány pluralizálásával és fantasztikus kiterjesztésével jóval számosabban, mint bármely mintakövető korszakban, de aktualitásukat nem abból nyerik, hogy utánoznunk kell őket, hanem abból, hogy nem szűnik meg az értelmezésük iránti igény. Abban ugyan megegyezhetünk, hogy a klasszikusnak valamikor mintaképpé kellett válnia,¹² s ez igaz a modern klasszikusokra is, például Proustra, Schönbergre, Picassóra, Fellinire. A klasszikus művész, illetve klasszikus mű kétségtelenül nem hagyja úgy a világot, ahogy találta, és a változás – hogy úgy mondjam – elsőfokú jele, hogy utánzásra ösztökél. Ez azonban szükséges, de nem elégséges ismérv: számos nagy hatású, sokat utánzott mű és művész hullt ki a maradandóság rotáján, vagy vált mérsékelt vagy normálklasszikussá.

A klasszikus mai meghatározásában fontosabb az, amit másodfokú aktualitásnak neveznek. *Klasszikus az az időben megszilárdult – s ezért a régiség egy bizonyos fokára jutott – emberi mű, amelynek értelmezése viszonylag állandó, és értelmezésigénye mégis eleven, amellyel kapcsolatban azt a lehetőséget érezzük, hogy közvetlen dialógust folytassunk vele, hogy folyamatosan fenntartsuk vagy újra fölvegyük az érintkezést vele.*

A klasszikus retrospektív fogalom. A klasszikusok önmaguk és koruk számára nem klasszikusok. „A régiek szorgalmas és szellemdús tanulmányozása által keletkezik csak a klasszikus irodalom a számunkra – a régieknek maguknak nem volt” – mondta Novalis.¹³

Fontos leszögezni, hogy a klasszikusokkal való dialógus nem állandó, hanem potenciális kapcsolat. Amellett sajátos formája ez az aktualitásnak. Századunkban szorgalmas és szellemdús tanulmányozással két nagy jelentőségű művészetelméleti mű aktualizált elfelejtett vagy rossz hírbe kevert művészi korszakokat a régiségből, Alois Riegl KÉSŐ RÓMAI IPARMŰVÉSZET-e és Walter Benjamin NÉMET BAROKK SZOMORÚJÁTÉK-a. Mindkettő rendkívüli mértékben aktuális volt, ezt Benjamin nyomatékosan hangsúlyozta is, de Riegl szcientista aszkézise mögött sem volt félreérthető a saját korrallal való összecsengés. Eltekinthetünk mindkettő nyilvánvaló antiklasszicizmusától, mivel a fenti meghatározáskísérlet is eltekinthet a klasszikus hagyományos tartalmi normáitól. Pontosan abban a korszakban keletkeztek, amikor a klasszikus fogalma végleg kiszabadult az antikvitáshoz, illetve az azt mintaképpül választó korszakokhoz való rögzítettségéből. A fölerősödő antiklasszicizmus ennek éppúgy tünete, mint a más, idegen és elfelejtett, valamint újabb kultúrák kitüntetett műveinek és alkotóinak új klasszikusként való számbavétele. Mégis, a viszonylag hosszú idő, amely módot ad e két mű hatástörténetének feltérképezésére, világosan mutatja, hogy késő római műalkotások éppúgy nem váltak a fenti értelemben klasszikussá, mint Gryphius. Azt mondanám, aktualitásuk túl forró volt ahhoz, hogy egy következő korszakra is megőrizték magukat.¹⁴

A klasszikusok aktualitása mindig a forrónak és a hidegnek az elegye. Ezért jelenthet úgynevezett hidegségük forró kihívást (egy nietscheánus átértelmezésre), mint Roland Barthes-nak Racine. És ugyanakkor éppen ő volt, aki – noha negatív hangsúllyal – feltárta a klasszikusok át-, illetve felülírhatatlanságát, amit én a velük való párbeszéd keretfeltételeként értelmezésük bizonyos kikristályosultságának és állandóságának, önazonosságnak neveznék. Egy régi megkülönböztetéssel élve: a klasszikus mű elsődleges módon nem igényel magyarázatot (ami nem jelenti azt, hogy tudományos magyarázatokra ne volna szükség, de a kapcsolatnak, a dialógus felvételének ez nem feltétele), s értelmezésük hagyománya eléggé erős ahhoz, hogy minden újraértelmezés, átértelmezés, ellenértelmezés, sőt az értelmezéstörténetben beállt szakadások után is mindig újra helyreálljon identitásuk. Pontosabban azt lehet mondani róluk, hogy az értelmezéstörténet bármilyen viszontagságai nem ingatnak meg egy elsődleges, noha nagyon általános értelmezést, amelyet lehet, hogy valóban csak az olyan tautológia fejez ki, mint Szerb Antal frivol jegyzete Goethéről a SZÁZ VERS című antológiában („*Ő volt Goethe*”), vagy hogy „*Racine az Racine*”, de ez – ellentétben Barthes kritikái nyilaival – olyan különösen erős identitásról tanúskodik, amelynek mintegy az előterében zajlik a konkrét értelmezések versengése.¹⁵ Ez valóban ellentétes a nem klasszikus értelmezésével, amelyben a különböző értelmezések mintegy különböző identitásokat adnak tárgyuknak, előfordulhat, hogy teljesen kisajátítják őket. „*Önálló jelentés, azaz nem valami mást jelent, hanem önmagát jelent, s ezzel önmagát értelmezi is*” – hangzik Hegel híres meghatározása a klasszikus szépségről.¹⁶ Természetesen ezt a megállapítást is értelmezésként olvassuk: hermeneutikus kultúránkban semmilyen emberi mű nem tud kilépni az értelmezésigény köréből. S mégis, annyiban igaz, hogy a klasszikus mű kitüntetettsége abban az intuícióban van, hogy másodlagosnak tekintjük a történelmi differenciát, és elsődlegesnek – még nyilvánvalóan erős állag- vagy szövegromlás esetén is! –, hogy *ugyanazt* nézzük, halljuk, olvassuk – *ugyanazt* értelmezzük.

Másodlagosnak tekintjük a történelmi differenciát, de nem tekintjük másodlagosnak a klasszikus történelmiségét. A klasszikus nem a történelem felett áll, de nem is zárul be történetiségébe, hanem a történelemben keletkezik, és a történelemben jut el hozzánk, s mint ilyen, fogjuk fel jelenkorinak. Ebből következik forrósága és hidegsége, távolsága és közelsége. Temporalitásának e paradoxonát szépen jellemzi Gottfried Boehm: A klasszikus művekben „*minden múltbeli – ők maguk a múltban keletkeztek – visszafolyik a jelenbe*”.¹⁷

E paradox temporalitás ugyanakkor szorosan összefügg meghatározásom ama kitételével, hogy klasszikusak csak emberi művek lehetnek. Nincs klasszikus természeti tárgy.¹⁸ Vallási kinyilatkoztatás, szent könyv sem lehet klasszikus, maga a szentség fogalma ellentétes a klasszikuséval.¹⁹ Normativitás és temporalitás ott nem egy dolog két pólusa, hanem a hívők számára atemporálisan normatív, a történelmi kritika számára pedig temporálisan nem normatív.

Más kérdés, hogy a klasszikus fogalma a művészetvallás formájában, az antikvitás-kultuszban, a klasszikusok istenítésében és istenülésében közel került a valláspótlékhoz, egy szekunder esztétikai valláshoz. Így különböztette meg Karl Reinhardt a klasszikust mint tradíciót és a klasszikust mint epifániát – az istenség láthatóvá válását.²⁰ De mivel Görögország istenei már nem istenek számunkra, és az esztétikai vallás is történelmivé vált, miközben a klasszikusok továbbra is értelmes jelentéssel bírnak, ezért van szükség arra, hogy új választ adjunk a régi kérdésre: mi a klasszikus.²¹

Jegyzetek

1. Amely nyelvtani kérdésekben javasolja valamely régi szónok, illetve költő mintául vétele, méghozzá olyanét, aki az akkor már majd' hétszáz éves censzus adórendszerből vett hasonlat alapján a régi seregben a hat *classis*ből nem a hatodosztályúakat (*proletarii*) szaporítja, hanem elsőosztályú (*classicus*) és adóköteles. (Aulus Gellius: NOCTES ATTICAE 19, 8, 15.)

2. „Ezzel jellemzek minden olyan szerzőt, aki korrekt módon, világosan, művészien ír; minden olyan korszakot, amelyet ilyen művek jellemeznek, anélkül, hogy művészi csúcserőteket reprezentálnának. Például: Xenophón, Cicero, Quintilianus, Boileau, Pope, Wieland. A normálklasszika utánozható és tanítható. Előnyös egy irodalom ökonómiaja számára, ha az ilyen állományok bőségesen kéznél vannak. De aggályos, ha a nagyságkülönbségek (amelyek egyben lényegi különbségek) nem tudatosodnak az irodalomban. Ez volna a kritika feladata.” Ernst Robert Curtius: EUROPÄISCHE LITERATUR UND LATEINISCHE MITTELALTER. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1993¹¹ [1948]. 278.

3. Vö. Charles-Augustin Sainte-Beuve: KI A KLASSZIKUS? In: IMA AZ AKROPOLISZON. A FRANCIA ESSZÉ KLASSZIKUSAI. Európa, 1977. 262. és 265.

4. T. S. Eliot: MI AZ, HOGY KLASSZIKUS? In: Eliot: KÁOSZ A RENDBEN. Gondolat, 1981. 349., 364. Az angol kritika régi dallama az angol nemzeti klasszika – Pope, Addison & Co. – provincializmusa. Vö. például Matthew Arnold: INFLUENCE OF ACADEMIES. In: Arnold: ESSAYS IN CRITICISM (FIRST SERIES). New York: Chelsea House, 1983. 47. k.

5. Vö. Heinrich Wölfflin: DIE KLASSISCHE KUNST. EINE EINFÜHRUNG IN DIE ITALIENISCHE RENAISSANCE. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. 1968⁹ [1898]. 268. Tizenhét évvel később, a MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ALAPFOGALMAK már polarizált lehetőségekként mutatja be a klasszikus és a barokk stílust, és ezzel Wölfflin az anti-klasszikus stílus kanonizálásának megalapítója lesz (vö. Ursula Link-Heer: ZUR KANONISIERUNG ANTIKLASSISCHER STILE. In: Renate von Heyderabend [Hrsg.]: KANON – MACHT – KULTUR: THEORETISCHE, HISTORISCHE, SOZIALE ASPEKTE ÄSTHETISCHER KANONBILDUNGEN. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998. 156. kk.). Wölfflin egyébként már első könyvében, a RENAISSANCE UND BAROCK-ban (1888), amelyben még

Burckhardt és a közfelfogás nyomán a barokkot a klasszikus hanyatlástermékének tekinti, azt tervezte, hogy bemutatja az *antik* barokk stílust is. A művészettörténet egyetemes energiájaként felfogott két egyenrangú történelmi *stílus-áramlat* tételezése viszont *nolens volens* a klasszikus normatív fogalmának kiterjesztése is.

6. A gyermekkor metaforáját a kultúra előtti kor, a természeti, „naív” állapot jellemzésére is alkalmazták, s ebbe az állapotba a görög kultúra megalapítója, Homérosz is beletartozik. Kezdetben csak a kultúra gyakorlóí és megvalósítói, a szélesebb értelemben vett homéridák számítanak klasszikusnak. A latinizáló klasszikafelfogásnak – civilizáltság- és urbanitás-eszményének megfelelően – paradigmátikus klasszikusa ezért Vergilius. A klasszikus e státusát azonban két dolog keresztezte. Egyrészt a grecizálás előtérbe nyomulása. Így beszél például Lessing Vergiliust leértékelve Homéroszról mint második természetéről, a minták mintájáról. (LAOKOÓN. In: Lessing: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSAI. Gondolat, 1982. 231., 268., 275.) Ekkor azonban még nem Homérosz klasszikus, mint inkább – Shakespeare-rel együtt – „Originalgenie” voltára kerül a hangsúly. A másik szempont viszont az az érdek, amely a régit és az újat szembeállítva konzolidálni akarja az utóbbit, és önálló érvényességet akar tulajdonítani neki. Schiller tanulmányában a régi naiv, természeti és gyermeki, a modern – amelynek előzményeit már a latin költészetben felismeri – zömmel szellemi és szentimentális. Az, hogy a modern klasszikafelfogásban Homérosz evidens klasszikussá válik (l. a 7. jegyzet Goethe-idézetét vagy például már Friedrich Schlegel GESCHICHTE DER POESIE DER GRIECHEN UND RÖMER-jét 1798-ból [in: Schlegel: STUDIENAUSGABE Bd. 2. Paderborn stb.: Schöningh, 1988. 30.]) és a gyermekkor a görög klasszika egyik lehetséges metaforájává, szerepet játszik mintakép voltának megvonása. „*Mérce és elérhetetlen példakép*” igen, de nem követendő minta. „*A férfi nem válhat újra gyermekké, csak gyerekessé. De nem gyönyörködik-e a gyermek naivitásában, és nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja?*” (Marx: BEVEZETÉS A POLITIKAI GAZDASÁGTAN BÍRÁLATÁHOZ. MARX ÉS ENGELS MŰVEI, 13. köt. Kossuth,

1963. 176.) Így rekapitulálja és tartja érvényesnek több mint hatvan év után Marx Schiller gondolatát.

7. „Egészségesnek nevezem a klasszikust, és betegnek a romantikust. És így a Nibelung-ének, valamint Homérosz azért klasszikus, mert mindkettő egészséges és derék. A legtöbb új mű nem azért romantikus, mert új, hanem mert gyenge, erőtlen és beteg, és a régiék nem azért klasszikusok, mert régiék, hanem mert erőteljesek, üdék, derűsek és egészségesek.” (Johann Peter Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Budapest: Magyar Helikon, 1973. 396.)

8. Benjamin: A NÉMET SZOMORÚJÁTÉK EREDETE [1925]. In: ANGELUS NOVUS. Budapest: Magyar Helikon, 1980. 377. E motívum korábban ugyancsak megjelent, méghezűz meglepő kapcsolódásokban is. Így a klasszikusistiszletet olyan monumentumának, mint Keats ODE ON A GRECIAN URN-jének ambivalens soraiban: „Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave / Thy song, nor ever can those trees be bare” (Tóth Árpád e helyen emfatikussá egyneműsítő fordításában: „Szép ifjú! nótád tündér lomb alatt / örökre szól s örök a lomb a fán” – ÓDA EGY GÖRÖG VÁZÁHOZ.) Hegel is átálta ezt az összefüggést: a „szenvedés és halál többé-kevésbé ki volt zárva a klasszikus művészet ábrázolásából, vagy csupán mint természeti szenvedés lépett fel... Nem mondhatjuk, hogy a görögök a maga lényeges jelentésében fogták fel a halált. Sem a természeti mint olyan, sem a szellem közvetlensége a testiséggel való egységben nem volt számukra valami önmagában negatív, s a halálban ezért csupán elvont elmúlást láttak, rémület és félelmetesség nélkül, olyan megszűnést, amelynek nincsenek további felmérhetetlen következményei az elhaló egyén számára.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK II. Akadémiai, 1955. 100. k. A klasszikus tudata, a klasszikus retrospektív értéke összefügg a szép phüszisz, a forma maradandóságával, a halhatatlan test, az e világi halhatatlanság eszméjével. „Non omnis moriar.” (A fennmaradás bizonyossága Horatius klasszikus locusában sajátosan összefügg a klasszikus minta hagyományként való választásával és követésével: „én szabtam görögök mértékére latin / verseket legelőbb.” ÓDÁK III, 30. MELPOMÉNÉHEZ. Kosztolányi Dezső fordítása.) Az e világi halhatatlanság eszméje fontos ösztönzője lehetett a klasszikus esztétikai vallássá változásának. A maradandóságnak azonban nem kell

tartalmi meghatározottságnak lennie a klasszikus modernizált fogalmában, hanem e fogalom keretfeltételévé válhat.

9. Régi és új, múlt és jövő ellentéte ez. A Pepsi-Cola reklámklipje a klasszikus Coca-Coláról, mint halotról, elfelejtetről nyilatkozik. A jövőben egy régészprofesszor vezetésével régészdiákok tárnak fel egy települést. Előkerül a Volkswagen-bogár. A professzor az ifjak kérdésére elmagyarázza, hogy ez a XX. századi primitívek járműve volt. Előkerül – ha jól emlékszem – a frizsider. A professzor ezt is megmagyarázza. Majd előkerül a klasszikus Coca-Cola-palack, ám a professzor tanácstalan. A fiatalok ebben a pillanatban előhúzzák pepsi-colás dobozaikat, és lelkesen koccintanak. *Forever young*...

10. A francia kultúra határozott lépéseket tett a klasszikus fogalmának tradíciótól való elválasztására, illetve a tradíció kiterjesztésére. „Shakespeare egyike annak az öt vagy hat írónak, akik a gondolkodás minden szükségletét és táplálékigényét kielégítették; úgy tűnik, e kiemelkedő géniuszok nemzetek és éltették az összes többi. Homérosz megtermékenyítette az ókort: fiai Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész, Arisztophanész, Horatius, Vergilius voltak. Dante életet adott az újkori Itáliának, Petrarcatól Tassóig. Rabelais megteremtette a francia irodalmat: tőle származik Montaigne, La Fontaine, Molière. Anglia teljes egészében Shakespeare-rel azonos, mind a mai napig tőle kölcsönzi nyelvét Byron, párbeszédeit Walter Scott.” François René de Chateaubriand: SÍRON TÚLI EMLÉKIRATOK. Osiris, 1999. 138. „Az Izlés templomát, úgy hiszem, újra kell építenünk; de ez az újjáépítés egyszerűen kitégítés: hogy pantheonja legyen minden kiváló embernek, mindazoknak, akik jelentős mértékben és maradandóan növelték a szellem örömeinek és értékeinek állagát... ...a méltók közül nem zárnék ki senkit, és mindenkinek megadnám a maga helyét, Shakespeare-től, a legszabadabb alkotó lángelmétől és a legnagyobb, noha öntudatlan klasszikustól kezdve Andrieux-ig, a kicsinyített klasszikusok benjáminjáig. »Több hajlék is van atyám házában«; ez ne csak a mennyek országára vonatkozzék, hanem a szépség földi országára is.” Sainte-Beuve: KI A KLASZTIKUS? I. h. 265. k. (A kitégített panteonba már a Kelet „Homéroszai” is beleférnek.) Valéry szerint minden sikerült romantikus műalkotás sikerültsége révén klasszikus. (Vö. in: OEUVRES II. Paris: Édition de la Pléiade, 1966. 365. k.)

Nem árt tudni, hogy Sainte-Beuve ökumenikus Parnasszusa Goethe ösztönzésére megy vissza (l. 7. jegyzet). Friedrich Schlegel pedig, aki élesen szembeállította a klasszikus és a progresszív (romantikus) művészetet (a kettő antinómiáját abban látta, hogy az egyik mintaképeket – ősképeket – kíván, a másik örök haladást, az egyik zárt, a másik nyitott), *ugyanakkor* a klasszikus több más fogalmával is kísérletezett. Beszélt modern klasszikusokról, „*a romantikus művészet klasszikusairól*” is, valamint ezt írta: „Dante és Shakespeare klasszikus »is«, tekintettel minden – ethosz, filozófia és költészet – egyesítésére.” Friedrich Schlegel: AUS DEN HEFTEN ZUR POESIE UND LITERATUR [1796–1801]. In: i. h. 186., 174. és 281., töredék, 195., 194., 199.

11. A klasszikus modern fogalma tulajdonképpen abból származik, hogy a mintakép *adott* volta megszűnik. Ez hívja elő, de ez is ássa alá a tartalmi meghatározás igényét. E meghatározási kísérlet csúcsa alighanem Hegelé, aki – noha a legerősebb normatív tartalmi meghatározást adja – a norma *követését* nem tartja sem lehetségesnek, sem kívánatosnak. Ugyan ezt mondja: „*Nemcsak klasszikus forma van, hanem klasszikus tartalom is, továbbá egy műalkotás formája és tartalma oly szorosan kapcsolatos, hogy a forma csak annyiban lehet klasszikus, amennyiben a tartalom is az...*” (Hegel: ELŐADÁSOK A VILÁGTÖRTÉNET FILOZÓFIÁJÁRÓL. Akadémiai, 1966. 131. k.) Mindazonáltal teljesen alaptalan – noha gyakori tévedés – Hegelt klasszicistának tekinteni. Az unáig idézett diktum („...*a klasszikus művészet az eszménynek fogalmilag megfelelő ábrázolása, a szépség birodalmának betetőzése... Ennél szebb semmi sem lehet és nem is lesz.*” ESZTÉTIKA II. I. h. 95.) nosztalgikusnak sem tartható, s csak az a következtetés vonható le belőle, hogy a művészet e tartalmilag meghatározott klasszikusban éri el *történetfilozófiai* beteljesedését, de nem meríti ki *esztétikai* lehetőségeit. A klasszicizmus követelése Winckelmann óta egyre erőteljesebben, mert egyre kevésbé magától értetődően a klasszikusok *utánzása*, amelyet Hegel a fenti mondat szerint is lehetetlennek tekint, *hiszen* azoknál szebb semmi sem lehet és nem is lesz. De ez nem elégikus hang. A művészetnek éppenséggel más irányba kell fordulnia. S e más irányból nézve a klasszikus eszmény – Hegel 1823-as művészetfilozófiai előadásainak leírása szerint – „*hideg, önmagá-*

ért, önmagában lezárt, alakja önmagáé; semmi sem szabad tőle” (Hegel: VORLESUNGEN ÜBER DIE PHILOSOPHIE DER KUNST. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998. 185.). Hegel szerint a romantikus művészetnek nagyobbak és szabadabbak a szubjektív *művészi* lehetőségei, mint a klasszikusnak. Ebből következik, hogy az ő tartalmilag erősen meghatározott klasszikusfogalma kifejezi a klasszikus modern fogalmának azt a vonását, hogy *minden, ami már klasszikus, a múlt részévé lett, és nem folytatható*. A XVIII–XIX. század fordulójának jelentékeny tipológiai a régi és új megkülönböztetésére (naiv-szen-timentális, klasszikus-progresszív/progresszív/romantikus, görög-hesperikus/nyugati) már e felismerés felé tapogatóztak, amely a maga részéről előkészíti a modern klasszikafogalom másik jellegzetességét, hogy *a klasszikusok jelenbeliségét, aktualitását az élő nemzedékek számára nem a folytathatóságban, nem a kontinuitásban kell keresni*. A maga módján mindenki végrehajtotta azt, amit a görög klasszikával a legszorosabb szellemi kapcsolatban lévő költőről Peter Szondi mondott: „*Hölderlin legyőzi a klasszicizmust, anélkül, hogy elfordulna a klasszikától.*” (ÜBERWINDUNG DES KLASSIZISMUS. DER BRIEF AN BÖHLENDORFF VOM 4. DEZEMBER 1801. In: Peter Szondi: SCHRIFTEN I. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978. 358.)

A klasszikus tartalmi meghatározásának nagyszabású kísérletei a XX. század közepén minden jel szerint lezárultak. Az utolsó jelentős humanista javaslat E. R. Curtius, az utolsó jelentős teologizáló – a klasszika-filológiát mintegy új vallás alapjává tevő – javaslat Karl Reinhardt nevéhez fűződik. (L. 2. és 20. jegyzet.) A legkülönösebb tartalmi értelmezés T. S. Elioté, idézett esszéjében (l. 4. jegyzet) és másutt. Ez a klasszikus listák XIX. századi kiterjesztésének – például Sainte-Beuve meghatározásának – és XX. századi relativizálásának ellenhatásképpen szigorúan retrospektív és reduktív, anglikatolikus színezetű „imperialis”-univerzalisztikus elgondolás, amely – noha lekicsinyli az angol klasszikát – benne áll tradíciójában. Listája Vergiliusra és Dantéra s legföljebb még Racine-ra szorítkozik. Vö. Frank Kermode: THE CLASSIC. London: Faber & Faber, 1975.

Az, hogy a klasszikus tartalmilag meghatá-

rozhatatlanná vált, nem kell, hogy megsemmisítse azt az intuíciónkat, hogy a klasszikus műveket valamilyen igazságtartalom tünteti ki. Walter Benjamin Goethe WAHLVERWANDSCHAFTEN-járól az 1910-es, 20-as évek fordulóján írott bámulatos kritikájában megkülönböztette a művek „dologi és igazságtartalmát”, amelyek „idők múltával” különváltak. „Az író és az író korának közönsége tud a műben meglevő reáliák létezéséről, de csak ennyiről; jelentésük többnyire rejtve marad előttük. Mivel azonban annak, ami a műben örök, ez az alapja, a korabeli kritika, bármily magasan álljon is, a műben inkább a hatékony s nem a nyugvó igazságot leli meg, az időleges hatást inkább s nem az örök létet.” (Walter Benjamin: GOETHE: VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK. In: ANGELUS NOVUS. I. h. 100.) A történeti távolság, amely a halványuló dologi tartalmak elidegenítő eleme ellenére előhívja a műalkotás igazságtartalmát, valamint létrehozza és fenntartja az „örök létet”: nos, ebben a leírásban felismerjük a klasszikusok dinamikáját. Mindazonáltal nem kell az igazságtartalomnak metafizikai töltetet tulajdonítanunk és közelebről meghatározniuk. Nem azért, mert meghatározhatatlan, hanem azért, mert minden egyes mű más meghatározásokat igényel, és ezek is plurálisak. Sőt a műnek a *tagolt* történeti távolságban, nemzedékek és korszakok sorában mindig újra létrejövő, noha tartalmilag mindig különböző igazsága – az igazságok hosszú szekvenciája – inherens igazságtartalmának a rendelkezésre álló legjobb igazolása.

12. „...klasszikussá csak akkor válik egy szöveg, ha a legkülönfélébb szövegek mintaképül szolgál, mint Homérosz Vergiliusnak, Vergilius Miltonnak stb.”, s ehhez a megállapításhoz bizvást hozzátehetjük a szövegek mellett a tárgyi emlékeket. Jan Assmann: A KULTURÁLIS EMLÉKEZET. Atlantisz, 1999. 101. „Tu se' lo mio maestro e il mio autore; / Tu se' solo colui da cui io tolsi / Lo bello stile che m'ha fatto onore.” („te vagy nekem a példa és a mester; / te vagy és senki más, kitől arattam / a szép stílust, mi ékít becsülettel.” – Weöres Sándor fordítása) – mondja Dante Vergiliusnak (INF. I. 85–87.).

13. Novalis: FRAGMENTE. Hrsg. von J. Minor. Jena: Diederichs, 1923. 2. 242. Ennek nem mond ellent, hogy a tudatos „klasszikus” hagyományválasztás rendkívüli öntudata a latin klasszikának – Cicerónak, Vergiliusnak, Horatiusnak – ismert jellegzetessége. Főszabály-

ként levonható az, amit Frank Kermode említ: a klasszikus mű feltétele, hogy olyan nemzedék olvassa (nézze, hallja), amely távol került azoktól, akik számára létrehozták. (Vö. THE CLASSIC. I. h. 118.) „Egy-egy költő dicsősége végül is azoknak a névtelen nemzedékeknek a lelkesedésén vagy közömbösségén múlik, amelyek – könyvtárak magányában – újabb próbának vetik alá a művek maradandóságát.” Jorge Luis Borges: A KLASSZIKUSOKRÓL. In: Borges: AZ IDŐ ÚJABB CÁFOLATA. Budapest: Gondolat, 1987. 250.

Igaz, beszélünk *élő* klasszikusokról. Vizsgáljuk meg e szokásmondás jelentését. Akiről ezt mondjuk, annak műve már kifejtette hatását, és ez a hatás le is ülepedett. Megjósoljuk, hogy műve klasszikus lesz, de azt is gondoljuk, hogy már lezárt, és ami ezután következik, az ráadás. Egy harapósabb értelmezési változat szerint az élő klasszikus túlélte magát, s csak zavaró tényező az egykori művével folytatott dialógusban, saját szobrának éjjeliőre.

14. A klasszikusok minden egyes korszakban szerzők (alkotók) és művek *listáját* jelentik. A katalógus természete szerint redukzív: nemcsak a szerzőneveket korlátozza, hanem műveiket is. Ez mindig alkalmas ad panasza és lázadásra, és lehetőséget ad a felfedezésre, a lista megváltoztatására. Az az állandóság, amelyet a klasszikusoknak tulajdonítunk, megfér dinamikus változásaival. A változékonyság felismerése toposszá vált, amely mintegy kontrakározza az e világi halhatatlanság eszméjét. Dante sorai ezt példázzák: „Credette Cimabue nella pittura / Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / Sì che la famma di colui è oscura.” („Lám, festészetben Cimabue tartott / minden teret, és ma Giottot kiáltják: / s amannak híre éjszakába hajlott.” – Babits Mihály fordítása. PURG., XI. 94–96.) Az e világi hír: hiúságok hiúsága. Dantét magát sem kímélte a fáma elhomályosulása, „az idők során magára maradván – a teljes érdektelenség és érteitlenség vette körül” (Fr. W. J. Schelling: A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJA. Akadémiai, 1991. 376.). A XIX. század szilárdította meg helyét, méghozzá különböző motívumokból: szerepe volt benne az olasz nemzeti renovációnak, a középkor kultuszának (romantika, pre-raffaeliták) és a filozófiai esztétikának. Schelling DANTÉRŐL FILOZÓFIAI VONATKOZÁSBAN című írása 1803-as: „Dante műve profetikus alkotás, az egész modern költészet mintaképe... Akik a kései korok költészetét nem felszínies fogalmak alapján, ha-

nem forrásánál akarják megismerni, azok e nagy és szigorú szellem alkotásán gyakorolhatják magukat, mert így megtudhatják, hogy mi módon lehet átfogni az újabb kor teljességét, és hogy e teljességet nem valamiféle laza kötelekek egyesítik.” (In: *Világosság*, 1986. június, melléklet, 33.)

A XIX. század máskülönben is – mint már a fenti Chateaubriand- és Sainte-Beuve-idézetek mutatták – a klasszikuslisták jóvátételének, valamint kiterjesztésének százada. Két jellegzetes példa a század első, illetve második feléből Johann Sebastian Bach hírnevének helyreállítása, tiszteletének intézményesítése, majd Rembrandt felfedezése. Rembrandt „klasszikussá” válásának – a görög mintához ragaszkodó Burckhardt élethossziglani berzenkedése ellene ezt éppúgy mutatja, mint majd Simmel elragadtatása – az eszményit tagadó egyénítése sokáig útjába állt. Delacroix ezt írta: *„Egyszer talán még fel fogják fedezni, hogy Rembrandt sokkal nagyobb Raffaellónál. Leírom ezt az istenkáromlást, amelytől minden iskolamester haja az égnek mered, anélkül, hogy véglegesen állást foglalnék ebben a kérdésben. Csakhogy minél öregebb leszek, annál inkább kezd kialakulni az a véleményem, hogy az igazság a legszebb és legritkább dolog...”* (DELACROIX NAPLÓJA. Szépművészeti Alap Kiadó, 1963. 133. k. A kérdés történetéhez vö. Joseph Gantner: JAKOB BURCKHARDTS URTEIL ÜBER REMBRANDT UND SEINE KONZEPTION DES KLASSISCHEN. In: CONCINNITAS. BEITRÄGE ZUM PROBLEM DES KLASSISCHEN. Basel: Benno Schwabe & Co, é. n. [1944]. 83–115.)

Ezek a változások új művészeti világképek-ről adnak hírt, ám a korábbi *kánonváltásokkal* ellentétben valószínűleg nem – vagy legalábbis csekélyebb mértékben – ítélnék felejtésre másokat. Delacroix istenkáromlása nem fenyegeti Raffaello hírét. A listák rendkívüli bővülésének immár kétszáz éves folyamatában (amelyben nagy szerepet játszottak az idegen kultúrák, s játszanak ma a különböző társadalmi és kulturális kisebbségek) a művészeti világképek parcializálódásával és pluralizálódásával, a klasszikusokhoz való viszonyban a mérték jelentősebbé válásával a mintánál, az aemulatio (versengés) és mindenekelőtt az exemplaritás (példaszerűség) jelentősebbé válásával az imitációnál (utánzásnál) a klasszikusok katalógusa bővíthető készletté válik. (Rainer Warning úgy véli, hogy Kant ÍTÉLŐERŐ-jéből levezethető a klasszikus mint exempláris.

A szép: példa, olyan szabály, amely nem adható meg, ellentétben a jóval, ahol a jótett egy megadható szabály példája. Meghatározatlan norma, amelynek semmi köze a klasszicizmus tökéletességnormájához. Rainer Warning: ZUR HERMENEUTIK DES KLASSISCHEN. In: Rudolf Bockholdt [Hrsg.]: ÜBER DAS KLASSISCHE. I. h. 77. kk.) A „klasszikus mintaképpelleg szétörrik, és épp ezáltal nyílik fel jelenkori tapasztalati tartalma”. Hans Robert Jaub: ÄSTHETISCHE ERFABUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 794.

A XX. század utolsó két évtizedének kultúrharcá terebélyesedő amerikai kánonvitája is, amikor ikonoklaszta energiája alábbhagy, a listák – meglehet, meglazult kötőerejű listák – újraírásának kulturális folyamatává válik. Vö. például Henry Louis Gates Jr. THE MASTER'S PIECES: ON CANON FORMATION AND THE AFRICAN-AMERICAN TRADITION című írását (eredetileg a *South Atlantic Quarterly*-ben [1990], most LOOSE CANONS. NOTES ON THE CULTURE WAR, New York, Oxford: Oxford University Press, 1992), amely mintegy az intézményesen kanoizáló Norton antológiák sorozatába való felvételét készíti elő egy – *Norton Anthology of African-American Literature*-nek. A fehér, halott, európai férfi kánonának kritikája valójában új kánonok létrehozásának kísérlete, új klasszikusok teremtése, új hagyománysorok feltárása és megnyitása. Ebben a folyamatban mind a kánonkritika, mind a kánonteremtés sajátosan újra rendkívül erős motívóként tartalmi meghatározottságot nyer az *elnyomás* fogalmában. A régi klasszikus álláspont fenntartása itt nosztalgikus „»antebellum esztétikai pozíció«, ahol a férfiak férfiak voltak, a férfiak fehérek voltak, a tudós kritikusok fehér férfiak voltak, és a nők meg a színesek hangtalan, arctalan szolgák és munkások, akik teát töltöttek és brandyt szolgáltak fel az öregfiúk klubjában”. (I. m. 17.) A művészettörténet feminista kritikájának nagy érdeme, hogy feltárt számos elfelejtett vagy háttérbe szorult jelentős női életművet (például Judith Leyster, Artemisia Gentileschi, Mary Cassatt, Berthe Morisot), de az a kísérlete, hogy visszamenőleg, tehát a feminizmus korszaka előtt is kontinuitást mutasson ki a női művészek között, és így szinte alternatív művészettörténet jöjjön létre a maga alternatív klasszikusaival, fölülte kétséges számomra. Linda Nochlinnal értek egyet, aki szerint közelebb állnak saját korszak-

kuk és horizontjuk férfi, mint más korszakok női művészeihez. Idézi Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews: THE FEMINIST CRITIQUE OF ART HISTORY, *The Art Bulletin* LXIX (September 1987). 336.

15. Roland Barthes: RACINE AZ RACINE. In: MITOLÓGIÁK. Budapest: Európa, 1983. Ez az enigmatikus, dühös kis írás persze maga is többféle értelmezésre ad lehetőséget, amelyből egy másikat most, egy harmadikat pedig a 20. jegyzetben vetek föl. A tautológia ugyanis jelentheti a teljes transzparenciát, amelyre viszont igaz Adorno diktuma: „*Ami mindenkinek érthető, az az érthetlenné vált.*” (Theodor Wiesengrund Adorno: ÄSTHETISCHE THEORIE. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973 [1970]. 273.) Friedrich Schlegel azt mondja a 20. KRITIKAI TÖREDÉK-ben, hogy „*egy klasszikus írásmű sohasem kell, hogy maradéktalanul megértett legyen. Hanem azoknak, akik műveltek, s akik magukat művelik, kell, hogy mind többet akarjanak tanulni belőle.*” (In: A. W. és F. Schlegel: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSOK. Gondolat, 1980. 215. A fenti aforizma fontos és érdekes változata: „*Egyetlen klasszikus írásművet sem lehet maradéktalanul megérteni. Ezért örökké kritizálni és interpretálni kell őket.*” AUS DER HEFTEN ZUR POESIE UND LITERATUR [1796–1801]. In: STUDIENAUSGABE. Bd. 5. 671. sz. töredék. I. h. 214.) Ennek következménye a klasszikusok befogadásának intenzitása és az, hogy általában – legalábbis elvben – igényeljük az újra találkozást velük; a vizontlátást, viszonthallást, újraolvasást. A maradéktalan megértés a klasszikusok teljes elhidegedésének útja. Az elsődleges, általános értelmezés önevidenciája azonban nem ezt jelenti. Hogy valójában mit, azt legegyszerűbben a klasszikus alakok példáján szemlélhetjük. Vannak olyan mitológiai, illetve irodalmi jellemek, amelyek keletkezésüktől, néha homályba vesző megjelenési helyüktől elszakadva önálló életet kezdenek élni, értelmes jelentéssel bírós figurákként szerepet kapnak az életvilágban és a kultúrában, például új műalkotások anyagává válnak. Oidipusz és Antigone, Don Juan és Don Quijote, Faust és Hamlet. Ha azt mondjuk valakire, ő egy Don Quijote, akkor nem akarjuk teljesen megfeleltetni az elmés-nemes búsképű lovagnak Cervantes regényében, sőt mivel igen különféle emberekről állíthatjuk, ezért már ez a mindennapi kijelentés is megmutatja, hogy az

elsődleges értelmezésben való nagyfokú és megszilárdult közmegegyezés nem fosztja meg ezeket a kiváltképpen erős identitású alakokat „titkuktól”, amelyek új, „másodlagos” értelmezésekre sarkallják a befogadókat – köztük azokat az alkotókat, akik új Don Quijotékkal, Don Juanokkal vagy Faustokkal kísérleteznek. Ezek a nagyon különböző értelmezések és nagyon különböző művek azonban megegyeznek a fiktív alak evidens *realitásában*.

Ez a példa talán arra is alkalmat ad, hogy a mitikust elvállasszuk a klasszikustól. A felsorolt alakok közül néhányan mitológiai eredetűek, néhányan – Don Quijote, Hamlet – nem. Ám mind akkor nyernek szilárd körvonalat, akkor jelenik meg elsődleges értelmezésük önevidenciája, amikor egy szinguláris mű – az utóbb klasszikussá váló mű – ezt kikényszeríti. „*A mítoszon végzett munka*” (Hans Blumenberg) cseppfolyós metamorfózisainak ezzel vége szakad, s kialakul az elsődleges és másodlagos értelmezés különbsége. Ez nem jelenti azt, hogy klasszikus alakok remitizálására ne kerülhetne sor egy anarchista hermeneutika jegyében, de figyelemre méltó, hogy a kisajátító jellegű, radikálisan átalakító és megváltoztató értelmezésnek sokkal gyakrabban tárgya az olyan mitológiai alak, amely nem vált – vagy csak nagyon későn vált – klasszikus, központi irodalmi alakká, például Orpheusz (noha persze számos Orpheusz-történetet ismerünk). A mítoszt és a klasszikust megkülönbözteti az utóbbi utólagossága és modern fogalmának kései – XVIII. század végi, XIX. század eleji – kialakulása is. A klasszikusok retrospektív kiválasztásának és kiválogatódásának nem utolsósorban több – vagy néha igen sok – nemzedéknyi szilárd identitásuk az alapja.

16. Hegel: i. m. II. köt. 3. 1823-as művészettfilozófiai előadásaiban ezt mondja: a klasszikus művészet „*legmagasabb formája az egyszerű önmagában nyugvás*”. Hegel: VORLESUNGEN ÜBER DIE PHILOSOPHIE DER KUNST. BERLIN, 1823. I. h. 170.

17. Gottfried Boehm: DAS IMAGINÄRE MUSEUM UND DIE SPRACHE DER BILDER. In: Rudolf Bockholdt (Hrsg.): ÜBER DAS KLASSISCHE. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. 216. „*Ami »klasszikus«, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot – mert az állandó közvetítésben maga hajtja végre annak leküzdését. Ezért ami »klasszikus«, az »időtlen«, ez az időtlenség azonban*

a történeti lét egyik módja.” Hans Georg Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. Gondolat, 1984. 206. **18.** Időnként persze szó esik „klasszikus talajról” – például Goethe beszél így. Ám legtöbbször kiderül, hogy ez az emberi mű metaforája. Így az UTAZÁS ITÁLIÁBAN: „Azzal, amit klasszikus talajnak nevezünk, más a helyzet. Itt nem kell képzelegni, itt elég az embernek úgy vennie a tájat, amint van: akkor is csak a legnagyobb tettek döntő színtere...” Goethe: ÖNÉLETRAJZI ÍRÁSOK. Európa, 1984. 145. S így a híres V. RÓMAI ELÉGIA: „Froh empfind’ ich mich nun aus klassischen Boden begeistert, / Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir. / Hier befolg’ ich den Rat, durchblättere die Werken der Alten / Mit geschäftigter Hand, täglich mit neuem Genuß.” (Babits Mihály fordításában – aki a klasszikus talajt klasszikus országnak magyartja: „Ó, mily lelkesüléssel tölt el e klasszikus ország! / Mily jól értem a múlt és a jelen szavait! / Itt a tanácsot megfogadom, s nap-hosszat a régi / írók könyveiben keresek új örömet.” Beszélnek továbbá „klasszikus Európáról” (Pierre Chaunu azonos című könyvében), ám ez természetesen éppúgy a klasszicista korszakot jelenti (1630–1760), mint Foucault ugyanazon évben, 1966-ban megjelent A SZAVAK ÉS A DOLGOK-jának klasszikus episztéméje.

19. „Ha zseniként szemléljük, Pál apostol sem Shakespeare-rel, sem Platónnal nem veszi fel a versenyt...” – mondja Kierkegaard. De nem szabad így tekinteni: az apostol fogalma csak a paradox-vallásos szférában működik, a transzcendens autoritás érzékileg megalapozhatatlan, s csak a paradox hit révén elfogható ereje által. Világi autoritások, mint például egy királyé, léteznek és mulandók. Zsenialitást számon kérni az apostoltól a hit botránya, a királytól felségsértés. A zseninek nincs autoritása. Kierkegaard: ÜBER DEN UNTERSCHIED ZWISCHEN EINEM APOSTEL UND EINEM GENIE. In: Kierkegaard: DER BEGRIFF DER AUERWÄHLTEN. Hellerau: Jakob Hegner, 1917. 315. és passim. Kierkegaard itt nagyon modern megkülönböztetéssel él. Vergilius középkori autoritását IV. ECLOGÁ-jának Krisztus-próféciaként értelmezett jövendölése alapozta meg. Az istenszobornak és a szentképnek nyilvánvalóan transzcendens autoritása volt. (Ám ez az autoritás nem vetekedhetett Isten szavával, a Szentírással. Késő ókori kommentátorok egyenesen ennek bizonyítékaként tekintettek arra, hogy a Biblia nem felel meg Platónon iskolázott iro-

dalmi ízlésüknek. [Vö. Arthur C. Danto: PHILOSOPHY AS / AND / OF LITERATURE. In: Danto: THE PHILOSOPHICAL DISENFRANCHISEMENT OF ART. New York: Columbia University Press, 1986. 137. k.] Megkockáztható, hogy a szerzők és művek akkor válnak zsenikké, illetve zseniálissá, amikor elveszítik ezt az autoritást. De a modern zsenifogalomnak is létrejön az autoritása a klasszikus intézményes fogalmában, sajtószertűen pedig az esztétikai vallásban, a zsenikultusz klasszikusokat istenítő változtatásban – amelynek Kierkegaard a leghatározottabb ellenfele volt. Az esztétikai vallást Hegel a maga korából a görög antikvitásba, mint a klasszikus művészet történetfilozófiai helyére transzponálta, s úgy vélte (a görög istenszobrokra, mint a paradigmaticus klasszikus műalkotásra, az emberi testben megjelenő istenre, mint a klasszikus foglalatára gondolva), hogy a műalkotás a zseni, mint különös szubjektum révén „a szabad önkény műve, a művész pedig az isten mestere”. (Hegel: A SZELLEM FILOZÓFIÁJA. ENCIKLOPÉDIA III. 560. §. Akadémiai, 1968. 349.)

Sokan Hans-Georg Gadamer klasszikafogalmában észlelik a klasszikus megkérdőjelezhetetlen autoritását, illetve az ún. „harmadik humanizmus” vallásos klasszicista elemét. „Mert ami Gadamer számára a klasszikus lényegét teszi ki, hogy ugyanis kiemelkedik az ízlés változásából, minden korszaknak a magáét mondja, történetileg egyszeri és felülmúlhatatlan, az különös módon egy olyan könyvre áll, amelyet tudomásom szerint soha nem neveztek klasszikusnak, nevezetesen a BIBLIÁ-ra.” Gunter Scholtz: DIE THEOLOGISCHEN PROBLEME DES KLASSIK-BEGRIFFS. In: Rudolf Bockholdt (Hrsg.): i. h. 21. Ha nem tagadható is, hogy Gadamer előtt a klasszikusnak egy mélyen a német hagyományban álló, tartalmilag telített képzele lebeg, és a klasszikusok „Sagkraftjának” van valami misztikus színezete nála, mégis, abban a vitában, amelyet Hans Robert Jausszal majd három évtizede lefolytatott, aktuálisabbnak tűnik nekem az ő álláspontja. (Jauss: [AZ] IRODALOMTÖRTÉNET MINT AZ IRODALOMTUDOMÁNY PROVOKÁCIÓJA. In: Jauss: RECEPCIÓELMÉLET – ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT – IRODALMI HERMENEUTIKA. Budapest: Osiris, 1997. 64. kk.; Gadamer: i. m. 387. k. L. még Rainer Warning: i. m.) A vita lényegében arról folyt, hogy ki szólítja meg a másikat, a klasszikus mű a jelenkori befogadót vagy meg-

fordítva. E látszólag banális kérdésben Gadamer áll a konzervatív és Jauss az állandó készenlétet kívánó aktivista oldalon: „*a múltból származó műalkotás csak akkor felelhet nekünk, csak akkor lehet »mondanivalója« a számunkra, ha feltettük azt a kérdést, ami visszahozza a művet a múlt távolságából*”. (Jauss: i. m. 65. k.) Én úgy gondolom, hogy a klasszikus kivételes – tehát nem, mint Gadamernél, a múlt és jelen közötti közvetítés mintaképeként felfogott – esetében a megértésben rejlő alkotó mozzanat *némileg* háttérbe szorul: éppen ez a klasszikus sajátossága. A klasszikust nem kell visszahozni a múlt távolságából, mert jelen van. Ezt próbáltam kifejezni a viszonylag megszilárdult értelmezés és a mégis eleven értelmezésigény játékával, a *másodfokú* aktualitással és értelmezéssel.

20. Karl Reinhardt: DIE KLASSISCHE PHILOGIE UND DAS KLASSISCHE [1942]. Eredetileg kötetben in: K. R.: VERMÄCHTNIS DER ANTIKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960. 334–360. In: Heinz Otto Burger (Ed.): BEGRIFFSBESTIMMUNG DER KLASSIK UND DES KLASSISCHEN. Wege der Forschung CCX, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. 66–97. Noha az apostolok művei nem klasszikus művek és a BIBLIA sem klasszikus (bár ami igaz, igaz, egyes szerzőit – a tág keblű Sainte-Beuve Jóbót és Salamont, Borges Jóbót – neveztek már klasszikusnak), megfordítva – mint erre az előbbi jegyzetben utaltam – már korántsem így áll a helyzet. Lehet az „isten mestereként”, istenekként, illetve szentekként tekinteni a klasszikusokra. Már a „*Racine az Racine*”-tautológiában az általam az imént megvédett evidenciaelem mellett jelen van a kultikus érinthetelenség mozzanata, amely kétségtelenül bornírttá is válhat. A klasszikusok tisztelete olykor vallásos színezetet ölt – lásd a Shakespeare-kultuszt, melyet Dávidházi Péter vizsgált meg tüzetesen (ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJE. A MAGYAR SHAKESPEARE-KULTUSZ TERMÉSZETRAJZA, Gondolat, 1989; THE ROMANTIC CULT OF SHAKESPEARE. LITERARY RECEPTION IN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE, London: Macmillan – New York: St. Martin’s Press, 1998) –, a klasszikusok panteonba, a nemzeti klasszikusok nemzeti panteonba kerülnek; a múzeumok XIX. századi alapformája sem véletlenül a görög templom. Nem jogosulatlan – különösen a német kultúrára vetett tekintettel – úgy írni le a klasszikus fogalmának két-

száz éves történetét, mint az esztétikai vallás vezérfogalmát. Amiképpen az sem jogosulatlan – különösen a francia kultúrára vetett tekintettel –, hogy a klasszikust olyan új, a kánont helyettesítő normatív intézmény vezérfogalmának tekintsük, amely az új esztétikai tapasztalatokhoz – mindenekeelőtt a műalkotás és a befogadás szingularizálódásához, individualizálódásához és ezzel az eminens művek utánzandóiból inkább példaadóvá, mintaszereüből inkább mértékké válásához – igazítja a művészet szociokulturális funkcióját. „*Az irodalom értékét egyre kevésbé társadalmi funkcióján s egyre inkább az egyedi olvasóra gyakorolt hatásán mérik. Ezeknek a hatásoknak »szinguláris irodalmi műalkotások«* individuális olvasók általi befogadásakor kell bekövetkezniük, a szövegolvasások már nem – vagy legalábbis nem elsődlegesen – vonatkoznak íráskompetenciák mindig új szövegekben megjelenő utánzására és megörökítésére. A normatív poetológia helyére a filozófiai esztétika kezdeményei lépnek, s a filozófiai esztétika az olvasói tapasztalat jelenségtérületét állítja előtérbe. A szerző felmentése a társadalmi magatartásformákhoz való mindaddig szokásos orientációtól (goût) és hagyományozott normák reprodukciójától (imitation) megfelel annak, hogy a művek a »modellszerűség« státusából a »szingularitás« aurájába lépnek, és a recepció olyan játéktérre nyílik meg, melyben a »magányos olvasónak« meg kell találnia a műhöz való individuális beállítottságát, hogy ezzel kiképezhesse személyiségét. Az ilyen hármas individualizálás horizontjában már nem volt helye a kánonnak, mely a szabályozásért, az interakciót elősegítő komplementaritásért és a kommunikatív magatartás reprodukciójáért felelt.” Hans Ulrich Gumbrecht: „PHOENIX AUS DER ASCHE” ODER: VOM KANON ZUR KLASSIK. In: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): KANON UND ZENSUR. ARCHÄOLOGIE DER LITERARISCHEN KOMMUNIKATION II. München: Wilhelm Fink, 1987. 291. Vö. módosított amerikai változatával: „PHOENIX FROM THE ASHES” OR: FROM CANON TO CLASSIC. *New Literary History* 20 (1988). 141–163. A klasszikus funkciója az irodalom és a művészet társadalmi részrendszerében annak tapasztalható azonosossága: ez mintegy a rendszer szükséglete.

Mind a művészetvallás kritikailag tekintett esszencialista elmélete, mind a szociokulturális részrendszer konvencionalista elmélete a klasszikus tartalmilag normatív meghatározott *erős* fogalmán alapul, s ennek belső kö-

vetkezménye mindkét oldalon a kiüresedettnek tekintett fogalom feladása. Ez viszont korrelál azzal az – elsősorban amerikai – modern kultúrkritikával, amelyben „a hierarchizálatlan textualitás irányába való egalitáriánus elmozdulás” következményeképpen immár „nincs helye a klasszikusoknak, csak a szövegeknek, és minden szöveg egyenlőnek született”. Joel Weinsheimer: PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS AND LITERARY THEORY. New Haven & London: Yale University Press, 1991. 126. A kulturális hagyomány negatív értelemben vett morális és politikai jellegű tartalmi túlmeghatározásán alapuló kritika hatására a kánon és a klasszikus közötti különbség látszólag megszűnik (legfőleg az utóbbi misztifikáltabb), s a kánonkritika – vagy inkább kánonleplezés – visszahatására még olyan szerzők is kánonról beszélnek, mint Harold Bloom, aki pedig THE WESTERN CANON című könyvében (New York: Riverhead Books, 1994) nyilvánvalóan a nyugati irodalom klasszikusainak és klasszikus műveinek új hierarchizálására vállalkozik. (Huszonhat író körül be válogatásába, a középpontban Shakespeare-rel.)

A kanonikus és a klasszikus közötti különbséget azonban célszerű fenntartani. A kanonikus *belülről* atemporális rögzítettséget, *kívülről* ennek történelmi intézményként való leírását jelenti. Nem vitatható, hogy a klasszikust is lehet kanonizálni: ez történt a „normálklasszikával”, ez történt az esztétikai vallás intézményesítésével, s alighanem a „klasszikussal”, mint tananyaggal is. A klasszikus „készlet” intézményes fenntarthatósága és hozzáférhetősége bizonyos feltételezi a kanonizálást. De klasszikus az – tartalmilag nem meghatározott, *gyenge* normatív fogalma alapján –, amely kiszabadul a kánonból (vagyis temporalizálja az atemporális készletet): temporális párbeszédre lép *velünk*. A mindig egyedi klasszikushoz – egyedek, egyedileg, rögzítetlenül, de tagadhatatlanul némi távolsággal – hozzátartozunk. Az élő nemzedékek távolsága ez a kizárhatatlan halottaktól, akik kérdéseket intéznek hozzánk, és válaszolnak kérdéseinkre. **21.** Az elmondottakból következik, hogy a klasszikus a kulturális hagyományozás egy módja. A tradíció emlékezetét fenntartó objektívációk több más modusát említettem (mítosz, kánon, szent szöveg). E módozatok közé tartoznak a múlt azon megőrzött emlé-

kei, amelyek bizonyos korszakokban fölhevülnek (azaz radikálisan aktualizálódnak), máskor viszont hidegek, némák – és/vagy fölülírhatók (azaz radikálisan átértelmezhetőek). E típusok között cserebomlások és metamorfózisok lehetnek; egyikükre-másikukra utaltam. A klasszikus bizonyos állandóságot és hosszú tartamú identitást jelent, de ez az állandóság és tartam nem végtelen. A klasszikus is a felejtés tárgyává válhat (és ezzel persze elveszíti klasszikus státusát), új művek válhatnak a régiségből klasszikussá, továbbá kanonizálódhat (kritikailag nézve: túlzottan kihűlhet, megmerevedhet), illetve reinitizálódhat (túlzottan felforrósodhat, felolvadhat) – az is lehet, hogy e két utóbbi lehetőség ugyanaz kívülről, illetve belülről tekintve. Elveszítheti dialogikus képességét, és átírhatóvá válik.

A klasszikus a viszonylag folyamatosan fennmaradó *aktív*, identikus kulturális hagyomány. Itt azonban egy műfaji megjegyzést kell tennem, amely bizonyos mértékig visszakapcsolja e fejtegetéseket a klasszikus fogalmi tradíciójához. A fentiekben többször kísérleteztem azaz, hogy a klasszikus szó mindennapi használatából vonjak le következtetéseket. Ezek érvényessége korlátozott, metaforikus, átvitt, használatukban van valami irónia vagy önirónia. Mint Cole Porter dalában, a YOU'RE THE TOP-ban, amely az élet legkülönbözőbb területein sorolja fel azt, ami „top”, mint például a Colosseum és a Louvre Múzeum, a Strauss-szimfónia melódiája, a Shakespeare-sonett és Mickey Mouse, a Nílus, a pisai ferde torony, Mona Lisa mosolya, Mahatma Gandhi, a Napoleon Brandy, a celofán: „*You're the top, you're a Waldorf salad, / you're the top, you're a Berlin ballet, / You're the nimble tread of the feet of Fred Astaire, / You're an O'Neill drama, you're Whistler's Mama, / You're Camembert.*”

Úgy látszik, hogy a klasszikus a maga kifejezett és mély jelentésében a kulturális objektívációk két nagy területére korlátozódik, a művészetre és a filozófiára, és a klasszikus minden más fogalma származtatottan e két területre vonatkozik. Kierkegaard is Platón és Shakespeare-t állítja Szent Pállal szembe. Nem véletlen, hogy a klasszikus modern fogalmának kialakulását a zsenigondolat megjelenése előzi meg. Ez szabadítja ki ugyanis a klasszikus normativitását az imitációkényszerből, és tárja fel visszatekintve a klasszikus művek újító

természetét. A klasszikus fogalma ugyanakkor meg is zabolazza az innovációt, ellene hat kizárólagosságának, és regulálja a zsenifogalmat. A klasszikus modern fogalma a művészet zsenijének intézményesítésével vette kezdetét (gondoljunk arra, hogy AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁ-ban csak a művész lehet zseni), s ha elfogadjuk is Kierkegaard-ral, hogy a zseninek nincs autoritása, a klasszikus fogalmának különböző intézményesítései természetesen autoritativak. Ám a fogalom életerejét az mutatja, hogy minden intézményellenes lázadás után, autoritását lebontva visszatérhetünk hozzá: megszólíthatjuk a klasszikus művet és a klasszikusokat. A művészi, illetve spekulatív zseni hiperindividualista eszméje történetének kétszázötven éve alatt jócskán vesztett erejéből, de fennmarad, mint a klasszikushoz hozzárendelt vagy hozzáképzelt epifenomén.

Kérdés, hogy a művészetben és a filozófián kívül az ilyesmi lehetséges-e. A kulturális emlékezet a történelem nagy alakjait (géniuszeit) és nagy (akár zseniális) cselekményeit nyilvánvalóan nem a klasszikus módjára őrzi meg. Nagy Sándor, Nagy (III.) Antiochos, Nagy (II.) Mithridates, Nagy Konstantin, Nagy Theodosius, Nagy Teodorik, Nagy Károly, Nagy Alfonz, Nagy Alfréd, Nagy (Anjou) Lajos, Nagy III. István, Nagy Szolimán, Nagy Péter, Nagy Katalin, Nagy Frigyes – hogy csak azok közül az uralkodók közül válogassak, akiket a hagyomány nem a „hódító”, a „hitvalló”, az „oroszlánszívű”, a „jámbor”, az „igazságos”, a „bölcst”, a „jó” vagy éppenséggel az „erős”, a „szép”, a „kopasz”, a „kövér”, a „hosszú”, a „szép hajú” stb. jelzővel tüntet ki, hanem egyértelműen és általánosan a nagyságot tulajdonítja nekik – nem klasszikus. Julius Caesar nem történelmi tettei révén lett klasszikus. Alakját Plutarkhosz életrajza és Shakespeare római tragédiája tette klasszikussá, *szerezőként* pedig irodalmi műve, a DE BELLO GALLICO és a DE BELLO CIVILI révén vált azzá, intézményesen a *Bibliotheca Classicák* integráns részeként, primeren pedig a velünk folytatott dialógusban (amelyben persze már a tettek leírásának, az irodalmi mű mögött álló történelmi alak jelentőségének s bizonyára a Plutarkhosz és Shakespeare által preformált befogadói képzetnek is szerepe van).

Mi a helyzet az egyes specifikus diszcipl-

ínák, a szakirodalmak „klasszikusaival”? A modern természettudományban a klasszikusnak sajátos jelentése alakult ki, amely csak részben és csak negatív hozható összefüggésbe a klasszikus általános fogalmával. Mert míg az általános fogalomban az érvényesség megmaradásának sarkalatos szerepe van, addig a természettudományok retrospektíve az érvényesség korlátozására használják a klasszikus jelzőt, s így éppen akkor válik a fizika „klasszikussá”, amikor a kvantumfizika megvonja tőle egyetemes érvényességét. A kísérletes tudományok régi eszménye a megismételhetőség (amit az imitációval, utánzással, mintakövetéssel hozok összefüggésbe), ám a tudományok önfejlődése szempontjából a megismétlés a klasszikus kísérletek esetében funkciótlanná vált. Ugyanakkor mérték jellegük, exemplaritásuk is nehezen határozható meg immanens módon. A modern természettudomány az igazi avantgarde: valóban végrehajtja, amit számos anticlasszikus, futurista művészeti mozgalom a zászlajára írt: a régieket kizárja az eleven életből, s legfőljebb a tudománytörténet nagyjaiként tiszteli – érvényességük nem aktuális tudományos jellegű, hanem filozófiai vagy művészeti természetű. Ennek feltétele a természettudományok olyan mértékű specializálódása, amely – ellentétben a művészettel és ideálja szerint a filozófiával – közönségét, befogadóját is nagymértékben specializálta. „A természettudományok irodalmi hagyományát... az időbeli mélység hiánya jellemzi. Rendszerint igen jelentős eltérést találunk egy-egy természettudományos diszciplína teljes történetének időtartama és aktív hagyományának történelmi kiterjedése között” – írja Márkus György (MIÉRT NINCS HERMENEUTIKÁJA A TERMÉSZETTUDOMÁNYOKNAK? In: Márkus: KULTÚRA ÉS MODERNITÁS. T-Twins-Lukács Archívum, 1992. 312.), majd a fizika és a filozófia különbségére annak alapján mutat rá, hogy „a filozófia... ismeri a hagyomány egy harmadik kategóriáját is [a „legújabb» releváns irodalom és egy-egy irányzat, iskola eszméit programatikusan meghatározó – a természettudományokban legfőljebb néhány évtizedes múltra visszatekintő – »alapvető» művek mellett], ugyanis a klasszikus tradícióét. *Klasszikusak a (rendszerint távolabbi) múlt amaz írásai, amelyeknek a jelenkori kulturális gyakorlat »időlenül» (vagy legalábbis korszakos) érvényességét tulajdo-*

nít, azaz felruházz azzal a képességgel, hogy valami jelentőset mondjanak bármely kor problémáiról még akkor is, ha ez egyidejűleg párosul e művek specifikus kulturális kontextusának, valamint annak belátásával, hogy közvetlenül egy ma már idejétmúlt problémakomplexust igyekeztek megválaszolni. Ezért a filozófusok mint filozófusok (s nem pusztán mint eszmetörténészek) újraolvassák, értelmezik, vitatják stb. ezeket a szövegeket, még ha szerzőik szigorú értelemben vett »tanításait« (a Lehrmeinung jelentésében) gyakorta még csak plauzibilisnek sem tartják. Mi több, egyes művek nemritkán akkor is megőrződnek klasszikusokként, ha széles értelemben vett álláspontjukat és megközelítésmódjukat is ma már szinte egybehangzóan elvetik, mégpedig abban az esetben, ha ezeket »paradigmatikusan tévesnek« tekintik”. (314. k.)

A társadalomtudományoknak ezzel szemben vannak klasszikusai (Márkus Marxot, Weber, Durkheimet említi), bár én úgy gondolom, hogy ők részben mint a társadalomtudomány szakirodalmának alapjait megvető, irányzatait meghatározó művek szerzői funkcionálnak, részben pedig filozófiákká, világnézetekké válva lettek klasszikussá. Más diszciplínákban viszont – amilyen a matematika, a sakk, a hadművészet vagy akár Apicius szakácsművészete – a művészi vonatkozásokat jutalmazza a fogalom alkalmazhatósága.

Itt azonban már olyan területen vagyunk, ahol nagyon is meg kell fogadnunk Eliot bölcsességét, aki nem vállalt kötelezettséget arra, hogy miután meghatározta a klasszikus fogalmát, a jövőben nem alkalmazza majd „bármely

más, megszokott értelemben... ..teszem azt, itt van egy nagyon érdekes könyv, a címe: A GUIDE TO THE CLASSICS, amely arról szól, miről ismerhető fel egy Derby-győztes ló”. (Eliot: MIT JELENT AZ, HOGY KLASSZIKUS? I. h. 347. k.) A téma ugyanis kimeríthetetlen. Például a jog szabályrendszerében és a hozzá kapcsolódó humán tudományokban, de még művészetek (például a balett) esetében is a klasszikus – ahhoz hasonlóan, ahogy a természettudományban leírtam – a keletkezés pusztán történelmi távolságát és az érvényességi kör korlátozását is jelentheti.

Újabb kérdés: lehetnek-e a műalkotásokat bemutató művészetek (színház, zenei előadóművészet) klasszikusak. Ezt a kérdést persze csak rögzíthetőségük biztosítása után lehet föltenni. Talán ezek historiográfiája és gyakorlata éppúgy elválik egymástól, mint a tudománytörténet az élő természettudománytól. Ezért nincs – vagy csak tisztán történeti értelemben van – klasszikus színielőadás. Ha Szvjatoszlav Richter meglepő nézete – hogy ugyanis az a legtökéletesebb zongoraművész, aki legpontosabban adja vissza azt, amit a kottában talál –, igaz volna, akkor persze be lehetne állítani az időtől független abszolút csúcspot. Ám ez nem lehetséges. De ettől függetlenül – legalábbis számomra – talány, hogy a „történelmi felvétel” lehet-e klasszikus felvétel. Mert az, hogy a zongoraművészek közül legtöbbször Artur Schnabel, Richter, Arturo Benedetti Michelangeli lemezeit hallgatom, és számomra ők klasszikusként funkcionálnak, bizonyára nem perdöntő tanúvallomás ebben a kérdésben.

Utószó és összefoglalás

A klasszikus problémájának körbejárását – és körbeírását – csak abbahagyni lehet. A kör vonalát talán meg lehet rajzolni, de a vonal végtelen számú pontból áll. Befejezésül mégis ki szeretném emelni fejtegetéseimből és még egyszer röviden megvitatni azt a három állítást, amely elképzelésem fundamentuma.

Az első állítás a történeti leírás és az értékelés egybekapcsolódására vonatkozott a klasszikus modern fogalmában. Ha valamiről azt mondom, klasszikus, akkor egyszerűen mondok valamit a történetiségéről és az értékéről. Nem állítom, hogy a klasszikus fogalmának temporális és normatív pólusát nem lehet külön elgondolni, s törekedni egy olyan helyzet megkonstruálására, amelyben vagy az értékmentes, tiszta történeti leírás, vagy a metafizikai állandó eszménye mintegy megsemmisíti a másik pólust. Ám amíg ezek az eszmények – mint *tendenciák* – jelentős mértékben jellemzik a klasszikus

fogalmának modern odisszeáját, az elképzelt végállapotban nem ismerhetünk rá dinamikus kultúránkra.

A második állítás a klasszikus általam javasolt gyenge fogalmán belül két szintet különböztetett meg: a klasszikus mű egy elsődleges erős identitását és egy másodlagos erős ösztönzést „*örök kritizálására és interpretálására*”. Ez a meghatározás feltételezi a mű fogalmát, s az is következik belőle, hogy a klasszikus jelző mindig műre, illetve művekre vonatkoztatott. Azok a törekvések, amelyek relativizálni kívánják a mű fogalmát a művészetekben, illetve a filozófiában, szükségképpen feladják a klasszikus fogalmát, és megfordítva, a klasszikusok listájába való felvételt meg kell előznie akár perifériális képződmények (például levelek, vázlatok, rajzok, zenei ötletek, tárgyi emlékek, emlékezések, beszédek, naplók) műként való megszilárdításának. Továbbá a művet valaki műveli, létrehozza: a klasszikus fogalma feltételezi a szerző rekonstrukcióját vagy akár konstrukcióját.

Fölvetődhet a kérdés, hogy az, amit elsődlegesnek és másodlagosnak neveztem, nem olyan ellentét-e, amely kizárja egymást. Az értelmezési hagyományban beállt törés és a radikálisan új értelmezés nem képezi-e újjá magát az értelmezés tárgyát is. Nos, azt hiszem, hogy a klasszikus különleges státusát, kontinuitásának alapját az előzetes értelmezés ereje adja. A klasszikus művekkel való megismerkedésnek sajátos természete van, amelyet abban a – persze túlzó – paradoxonban tudnék összefoglalni, hogy egy klasszikus művet nem lehet először látni, olvasni, hallani. Mert az első találkozást is hosszú előtörténet előzi meg, amely az ismeretlennek egy bizonyos fokú ismertséget kölcsönöz. Nehéz volna pontosan meghatározni ennek az ismertségnek az összetevőit: idézetek, variációk, vélemények, történetek, tanítások stb. A klasszikushoz való viszony kevésbé a felfedezés, mint inkább a ráismerés. A klasszikusokkal való első találkozás mindig *már* valamifajta műveltség keretében történik, amelyre kivált illik Pierre Bourdieu kritikai kontextusban leírt, de igen találó fenomenológiai jellemzése, hogy ugyanis „*a műveltség tagadja önmagát, mint valami »képzettet«, azaz művi és mesterséges úton megszerezhető, ...második természetté, habitussá válik, nem pedig csinált és lett dolog...*”. (ELEMENTE ZU EINER SOZIOLOGISCHEN THEORIE DES KUNSTWAHRNEMUNG. In: Bourdieu: ZUR SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. 194.) Az a kulturális beállítottság, habitus, amelyben a klasszikusok általános előmegértése megvalósul, már régóta nem az úgynevezett klasszikus műveltség. Jóval extenzívebb és kevésbé intenzív.

„*Nem az a klasszikus mű..., amely ilyen vagy olyan elengedhetetlen érdemekkel rendelkezik; hanem az a könyv, amelyet az emberek – a legkülönbözőbb okoktól vezéreltetve – nemzedékeken át előlegezett áhítattal és titokzatos hűséggel olvasnak*” – írta Borges. (A KLASSZIKUSOKRÓL. I. h. 250.) Az előlegezettséghez azonban társul a testre szabás, a klasszikusok értelmezésének individualizálása. Úgy tapasztaltam, hogy ez a szellemi feladat magától értetődőbb, nyilván azért, mert kulturális gyakorlatunkban általánosabb (például a ma keletkező művek interpretációs kényszere esetében), az előzetes megértés evidenciája pedig kivételes – csak a klasszikusokra jellemző. A leckét nem az újraértelmezés igényének megmaradása adja fel – noha ennek jelentőségét aligha lehet túlbecsülni –, hanem az értelmezések viszonya a klasszikusok evidens előmegértettségéhez. Ez néha egyenesen a kurrens értelmezésekkel szembeni tisztelettudó közömbösséggel vezet (egy erősen egyénített személyes interpretáció jegyében). Például az Ermitázs DANAÉ-jának ikonográfiai meghatározása (Erwin Panofsky érdeme) különböző egyéb hipotéziseket váltott fel, melyek mutathattak a görög mitológia irányába éppúgy, mint

az ÓSZÖVETSÉG felé: „Vénusz várja Marsot”, „Ráchel várja Jákobot”, „Sára várja Ábrahámot”. Egy mezítelen nő az ágyban vár egy férfit. Az előzetes értelmezéshez hozzátartozik, hogy ez Rembrandt vázsza: a rembrandtinak akkor is jelentése van, a fel- és ráismerés értelmében, ha nem tudjuk szakszerűen megfogalmazni, s ha az adott képet magát először látjuk. A klasszikusok *neve* világokat nyit meg, amelyeket a magunk kitágított világával azonosítunk. Bizonyára emfatikusan szertelen, mégis igazságot tartalmaz Pilinszky alábbi – többször megfogalmazott – gondolata: „*Vannak bizonyos alkotók, akik számomra egyszerű szónak, szótári szavakká váltak. Nem irodalom- vagy kultúrtörténeti nevekké. Számomra fű, fa, tenger vagy pityang ugyanúgy szó, behelyettesíthetetlen megnevezés, mint Mozart, Hölderlin, Bach, Dosztojevszkij vagy Leonardo. Az, hogy ki tudom mondani és le tudom írni, hogy fa, ugyanolyan rejtélyes és egyetemes »valami«, mint amikor módomban áll kimondani: Mozart, Platón, Novalis.*” (RADNÓTI MIKLÓS. In: Pilinszky János: A MÉLYPONT ÜNNEPÉLYE I. 450.) Ha tetszik, ez is a „*Racine az Racine*”-kérdés egy értelmezése.

Harmadik állításom egy pusztá birtokos rag, az, hogy a klasszikusok halmaza a mi kultúránk része, amelynek hagyományához hozzátartozunk. Ebben az összefüggésben tulajdonítok fontosságot két modernné vált fogalom, a kanonikus és a klasszikus megkülönböztetésének. Nevezhetjük konvencionalistának az előbbi és esszencialistának az utóbbi fogalmat. Ez annyiban igaz, hogy művek kanonikussá válását szinte a művészeti intézményelmélet szellemében a kanonizáció, e kollektív erő eredményének tulajdonítjuk, míg azt, hogy egy mű klasszikussá vált, magának az individuális műnek, illetve individuális alkotójának. Delacroix és kora felfedezett valamit Rembrandtban, de azt Rembrandt tulajdonának tekintette, noha az előző nemzedékeknek nem volt rá szemük. Ezt addig gondolhatjuk így, amíg azonosítjuk magunkat azzal a hagyománykomplexummal, amelyben létrejöttek a klasszikusok.

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy ez a megszorítás súlyos következményekkel jár. A klasszikus fogalmának tartalmi meghatározottságaitól való eloldozódása olyan mértékű kiterjeszkedéssel, pluralizálódással járt, hogy az egyre bővülő lista kezelhetőbbnek tűnik egy kánonelmélet keretében. A kánonról szóló irodalom rendkívüli megszorodása az utóbbi másfél évtizedben – és nem csak a kánonvita hazájában – erről tanúskodik. Ez persze nemcsak módszertani kérdés, hanem annak tünete, hogy a végtelenül szaporítható lista a maga egészében senki számára sem lehet átlátható, globális voltában semmilyen értelmező közösség és senki emberfia számára sem teljesítheti a két feltételt egyszerre: az evidens előértelmezettséget és a feladatnak tekintett értelmezést. A hagyománynak azokat a jelentős műveit, amelyek felé nem irányul a befogadás e játéka, *valóban* a kánonok tárolják. Az olyan fölényes olvasó, mint Harold Bloom listája is szükségképp individuális, peremein pedig (a függelékek lajstromaiban) gyakran esetleges. A másik tekintélyes olvasó, Borges pedig a maláj és a magyar irodalomról szólva, melyet egyáltalán nem ismer, csak biztosítani tud bennünket arról, „*hogya módot adna rá az idő, hogy tanulmányozzam őket, meglelnék bennük minden szükséges lelki táplálékot*”. (I. m. 250.)

A klasszikusok kontingenciája azonban jobban illik hagyományukhoz, mint a kánon kizáró és felvevő mechanizmusa: „*művek százai és ezrei, mind egy üzenettel: csak tagok részére*”. (Joel Weinsheimer: PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS AND LITERARY THEORY. I. h. 130.) A kulturális közösségek és egyedek klasszikuslistáinak különbözősége, állandó átrendeződése, vonzása és választása – *vitája* – maga is hozzájárul a kultúra dinamikájához.

Végezetül szeretném tisztázni, hogy noha rendkívüli jelentőséget tulajdonítok a magaskultúra fennmaradásának szempontjából a klasszikusoknak, mégsem gondo-

lom a klasszikust jelenkori kultúránk kizárólagos vagy akár legfőbb paradigmájának. Nem gondolom – mint egykor Friedrich Schlegel –, hogy „*csak a klasszikus művek képezik a kritika voltaképpeni tárgyát*”. (AUS DEN HEFTEN ZUR POESIE UND LITERATUR [1796–1801]. 666. töredék. In: i. h. 214.) A kulturális hagyománynak vannak más jelentős típusai. A ma születő művészet és filozófia pedig éppen úgy nem lehet klasszikus, mint ahogy Novalis megállapítása szerint a régieké sem volt az a maguk idejében. Ez természetes: a klasszikus retrospektív módon keletkezik.

Komplikáltabb kérdés, hogy kívánatos-e és lehetséges-e törekedni rá. A halhatatlanságban való bizodalom horatiusi hagyományában ma van valami visszás. Vonzóbb az olyan magatartás, amilyent a XX. század második felének bizonyára legnagyobb magyar költője, Weöres Sándor tanúsított TÚZKÚT című kötetének KÖSZÖNTÉS-ében 1964-ben: „*Nem áhítok sikert és dicsőséget a jelentől, még kevésbé a jövőtől. A költők úgy gondolnak az utókorra, mint csalhatatlan isteni ítélőszékre; pedig taknyos csecsemő, örüljön, ha kicserelem a vízes pelenkáját, nekem ne osztogasson babért. Birkózzék velem, mint kiskgyerek az apjával, és a birkózásban erősödjék. Mihelyt számára elfogadható leszek, szabályokat és gátakat farag belőlem: még síromban is azokkal tartok, akik nem tisztelik rám fogott vagy valódi rigolyáimat, bátran túllépnek a bearanyozott hülyén, olyan kezdemények és tetők felé, amilyenekről én nem is álmodhatok.*” Ezek az avantgardista hagyományban fogant szavak még mindig tartalmazznak három olyan előfeltevést, amelyet ma vonakodnánk osztani. Az első az egységes művészetfogalom, a második a műalkotások vetekvő természete (aemulatio), a harmadik a művészet fejlődésének gondolata. A második kettő az elsőből következik, és ilyen következtetéseket – különösen, ha a „*birkózás*” régi és új művek között megy végbe – antiklasszikus irányból szoktak levonni. (A klasszikusok kitüntetett tisztelete inkább hanyatlástudattal párosul.) Ám ma az a kérdés, hogy klasszikus és antiklasszikus közös diskurzusa fenntartható-e.

A művészet (és a filozófia) fogalmának történelmi heterogenitása nem új jelenség, de az talán igen, hogy egy helyen és egy időben számos ilyen fogalom fejt ki hatását, egymástól gyakran majdhogynem függetlenül. Pluralizálódásuk és parcializálódásuk növekedési rátájában állt be lényeges változás. Mivel a klasszikus fogalma retrospektív és nem prospektív, ezért nem fogalmazhatunk meg sejtéseket jövőbeli klasszikusokról – ha lesznek ilyenek. Nem jelent ismérvet a hagyománnyal való eleven és tudatos kapcsolat (a hagyomány-„ápolás” a modern kultúrában gyakran vezetett a perifériára), de még az identifikáció tartalmi igénye sem. Mert azt ugyan elmondhatjuk, hogy minden klasszikussá vált műalkotás – alapult légyen bármilyen, gyakran homlokgyenest ellentétes művészetfogalomra – valamiképp *reprezentatív*, valamiképp teljesíti Hamlet kívánalmát, s felmutatja „*maga az idő, a kor testének tulajdon alakját és lenyomatát*”, továbbá minden klasszikus mű történelmi távolságát legyőzi az identifikáció, saját magunk felismerése másban, ám a dologi tartalmak ezt az igazságtartalmat saját korunkban elfedik.

De ez nem baj. A mi időnkben keletkezett kultúrának nem lehet kritikai mércéje egy jövőbeni állapot.