

„Legalább mi többféle auktoritást ismerünk.”¹

I.

A kanonizáció aspektusai

Szinte biztos, hogy az utóbbi évtizedek fő irodalomelméleti kérdésirányai, a recepciókutatás, a szociológiai is érdekelt konstruktivizmus, a diszkurzuselméletek vagy az irodalmi kommunikáció archeológiájának egyik döntő problémájává az irodalmi kánonképződés vált. Még ha explicit módon nem is mindig tárgyalják, azokból a koncepciókból, amelyeket e teóriák képviselnek, könnyen „kiolvasható”: miként építhető rájuk a kanonizáció elmélete is. A kanonizáció minden bizonnyal „örök” jelentőséggel bír az irodalmi folyamatok önreflexiójában, hiszen — egyrészt — maga a befogadási folyamat is tartalmazza a kanonizáció mozzanatát: ahogy Paul de Man több elemzése is rámutat², az olvasás során (azaz a szövegek „(el)olvashatatlaná” válása során) a szövegek saját kontingens felépítményét kell megszüntetni, mintegy kánont alkotni a jelölők és a lehetséges jelöltek közötti „vadonban” („wilderness” — Geoffrey H. Hartman). Ezzel az „ösvényvágással” minden olvasat egyben kanonizációs tevékenység is. Ezenkívül — másrészt — még a „naív” irodalmi recepció közösségi szintjén is működik a kánonképződés: ahogy már Kant rámutatott, az esztétikai ítéletalkotás a közösségi legitimációra is igényt tart, s az ily módon közösségi térben kialakuló értékelési-értelmezési minták — a „csoportnyomás” szociálpszichológiai mechanizmusa „alapján” — kényszerítő-befolyásoló erejű kánonokká léphetnek elő. A kanonizáció tehát már az irodalmi folyamatok „önműködésében” is jelen van, nem lehet pusztán institutionális jelenségként értelmezni. Viszont: intézményesítő szerepe és más sajátosságai olyannyira „szétszórják” az egységes „kánon” kifejezés egységesnek szánt jelentését, hogy — még a (formálisan) egyazon kánonszerkezet feltérképezésében is — különböző aspektusok szerint kell

megközelíteni, meghatározni a tárgyalt jelenséget. Itt megemlítendő még a cenzúra is, mint a kánonok szükségszerű(?) korrelátuma. Mindkét diszkurzív eljárás a kulturális emlékezeten végzett „munkát” jelenti, sőt a cenzúra — intézményes műveletként — szolgálja (védelmezi) a kánonképzést³. A kánon mint egy irodalmi (szöveg)hagyomány kiválasztott része (amely — kontrollálható — „részként” az „egészet” hivatott reprezentálni, legalábbis formális funkciója szerint) az adott uralkodó diszkurzus intézményes segítségével már eleve úgy szerveződik, hogy a „hatalmi” érdekeknek nem megfelelő közelítésmódokat „kiszűrje”, hiszen egy irodalmi kánon kialakulásában természetesen nemcsak a szövegek kiválasztása játszik szerepet, hanem a szövegek széles kontextusa is meghatározódik, így pl. szemléleti paradigmák, interpretációs szabályok, szociális vonatkozások, stb. Azaz egy hatalmi úton kialakított kánon szerkezete részben már előhív egyfajta automatikus „öncenzúrát” is; a jelenségnek a Thomas S. Kuhn-féle paradigma-elmélet lehet a metaforája: a kánon szerveződése éppúgy elvégzi a cenzori „munka” egy részét („a látható szabályok ismerete nélkül”), ahogy egy adott értelmező közösség által kanonizált tudományos paradigma „előtermeli” a kutatók érdeklődési irányait⁴. Persze a cenzúra mégsem tekinthető teljes mértékben a kánonképzés ellenpárjának, ahogyan ez a konstruktivita „irodalomrendszer” modelljéből kimutatható: a cenzori kódok magát a *textet* helyettesítik egy másikkal (egy variáns texttel, amely azonban lényeges változást idéz elő a *kommunikáton*), és ezzel az írói és olvasói kódok közé épülnek be, míg a kanonizáció művelete mint kritikus kód „meghagyja” magát a *textet* és — Genette-i értelemben — egy paratextust rendel hozzá, ílymódon az olvasói és a már funkcionáló kritikus kódok közé belépve⁵. Ez a strukturális eltérés azt jelenti, hogy a cenzúrát (legalábbis részben) külön kell választani a kánontól, tehát e szöveg további — a kanonizációra vonatkozó — állításaiból nem lehet automatikusan a cenzúrára vonatkozó álláspontokat transzformálni.

A kánonok — ahogy Alois Hahn rámutat⁶ — mindig a tradíció „reflexívvé válásával” jönnek létre, tehát általában egy „korszak-köszöb” nolanusi aspektusa (H. Blumenberg)⁷ felől: a „múlttá” vált szövegek a kanonizáció során újra a „jelen” horizontjába kerülnek, az emlékezés tevékenysége révén. Azaz a kanonizáció hatalmi eljárásként azt éri el, hogy rekonstruál egy múltat (re-konstruál, azaz újraalkot, újraformál), ami az adott közösség kulturális identifikációjának ellenőrzését, sőt kialakulását is

befolyásolhatja. A kánon jelenvalóvá teszi a múltat, azaz meghatározza önmaga eredetét is, tehát „rendet” vág a „szöveg univerzumban”, és így meghatározza azt a „jelöltet”, amelynek „birtokában” az adott közösség „igazságát” is a magáénak tudhatja. Tehát a kanonizáció mint a diszkurzus hatalmi „eszköze” is működhet. Az a jelenség, amely az olvasás és a recepció kikerülhetetlen velejárója, egyben ki is ragadja az olvasó kezéből az interpretációs hatalmat. A kánonképzés és -fenntartás olyan struktúrát igényel, amely egyben biztosítja önmaga továbbélését, a hatalom „megtartását”. Aleida és Jan Assmann szerint a kanonizáció intézményes diszkurzív műveletei három fő csoportba oszthatók⁸: egyrészt a már említett cenzúra működésére, másrészt a szöveggondozásra (a kanonizált korpusz változatlan alakban való megőrzése, illetve folyamatos jelenvalóvá tétele: újrakiadások és az oktatásban mint a tudás ellenőrzött továbbhagyományozódásának terén szerephez jutó memoriterek kiválasztása és „megtaníttatása”), harmadrészt pedig az „értelemgondozásra” („helyes”, kanonikus interpretációk, megfelelő kommentárok: előszavak stb.). Az irodalomban mint szociális részrendszerben ezen eljárásoknak döntő szerepe van: egyrészt a szövegek köré „fonódó” diszkurzus Foucault által leírt műveletei is idesorolhatók, hiszen a kánonképzésben közreműködik az ellenőrzés (cenzúra), a „beszélők” ritkítása (a kánon hatalommal felruházott értelemkövetői, interpredikátorai beépülnek az esztétikai kommunikáció csatornáiba), vagy pl. a kommentár (kritika, interpretáció)⁹ Érdekes jelenség az elő- és utószavak, kíséző tanulmányok funkciója: ezekenél összekapcsolódik a szöveg- és az értelemgondozás, hiszen a kanonizált szöveg a kommentár nélkül nem is juthat el az olvasóhoz, a kommentár mintegy paratextussá válik (hogy ez milyen fontos diszkurzív művelet, arra jó példa lehet Théophile Gautier Baudelaire-előszavának hatása a Baudelaire-recepcióra¹⁰). Az alapvető kanonizáló eljárások közé tartozik még a „szerző elve”, a szerzői „névalírás” mint a kánonba való belépést irányító paratextus (példának kínálkozhat: Homérosz vagy éppen Toldy Ferenc és a *Fanni hagyományai*)¹¹. A szerző elve szintén beléphet a szöveggondozás műveletébe: Rien T. Segers pl. Virginia Woolf kanonizálódásában nagy szerepet tulajdonít a nem-fikciós, önéletrajzi jellegű stb. könyveknek (amelyek jóval több példányban jelentek meg, mint „maguk” a művek)¹².

Természetesen az irodalmi kanonizáció szociális-intézményes szerkezetének nemcsak hatalmi aspektusú vonatkozásai vannak: olyan

belső szerveződésről van szó, amelyek bizonyos cselekvési normák, társadalmi szabályok interaktív funkcionálása révén alakultak ki és változtak meg. Ez a — történeti — dimenzió meghatározza a kánonok dinamizálódását, hiszen a társadalmi normák és ezek esztétikai közvetítése a művek recepciótörténete során olyan distanciákhoz juthatnak az olvasói elvárásokkal szemben, amelyek kizárják őket az adott irodalom-rendszer kommunikatív működéséből. Erre a jelenségre utal Hans Robert Jauss nevezetes példája az 1857-es Flaubert- és Feydeau-regények kortárs elvárásai horizontjainak elemzésével¹³, bemutatva, hogy a társadalmi elvárások megváltozásával miként dekanonizálódott a sikeresebb fogadtatású regény. Ugyancsak Jauss írására lehet hivatkozni azt bizonyítandó, hogy ezek az elvárások természetesen esztétikai normaként is közvetítődtek¹⁴, tehát maga a kanonizációs folyamat — bár az elvárásrendszerek révén szociális meghatározottságú — az esztétikai kódok megváltozásában is jelentkezik. Természetesen a szociális elvárásai horizontok, illetve cselekvési normák befolyásolják az irodalomkritikai intézményrendszert, sőt, az oktatást is, amelynek szoros kapcsolódása a kanonizációs folyamatokhoz már Arisztotelész óta egyértelmű¹⁵. Idekapcsolódik az a probléma is, hogy az esztétikai kánonok nemcsak korszakhoz, történelmi szituációkhoz, hanem eltérő társadalmi csoportokhoz, illetve különböző kultúrákhoz is hozzárendelődnek, ennek megfelelően elkülönöződnek egymástól. Nem véletlen, hogy az utóbbi időkben, a posztmodernség decentrált kultúra-eszménye számára az egyik fő kérdést az jelenti a kanonizáció kapcsán: miként írhatják újra „saját” irodalmukat azok a kisebbségi közösségek, amelyekre gyakran más elvárásokból felépülő, „többségi” kánonok „kényszerültek”¹⁶. Ugyanez a szerkezeti probléma jelenik meg az interpretációs stratégiák, olvasásmódok kánonképződése terén, ahol — a tudományos közösségek közötti párbeszéd nehézségének kuhni felfedezését figyelembe véve — gyakran egymást félreértő vagy nem értő kánonok versengését lehetne kimutatni. Ezzel az érvelés ismét visszaérkezett a „hatalom” kérdéséhez, hiszen a kánonképződést döntően befolyásoló előfeltevés- és elvárásrendszerek mindig előre megalkotják az interpretáció terét, így az irodalmi kritika szükségszerűen kánon-kommentárrá válik, mivel a deskriptív szándék nem juthat maradéktalanul érvényre. A kritikát így — akarva-akaratlanul — preskriptív szempontok határozzák meg.

Szociális funkciói mellett az irodalom maga is kánonalkotó, azaz: kanonizálja önmagát. Ismeretesek a kanonizáció különböző poétikai

szabályai (imitáció, interpretáció, innováció), amelyek az irodalmi kánon működését, folytonosságát, illetve megszakítását megvalósítják. Persze a különböző-társadalmi, illetve poétikai eszmények más és más viszonyulást követelnek meg a kánonhoz. Már az ókori irodalomban is többféle orientációs funkciója volt az irodalmi kánonnak (a tökéletes és befejezett kánontól való elszakadás igénye; a kánon mint minta követése; az „elérhetetlen” kánon automatizált követése, illetve újraértelmezése)¹⁷, és ezek az alapvető attitűdök a modernségben is jelenlévő elvárásokat jelentenek (pl. Ernst Gombrich az esztétikai tudat fenntartása és a viszonyítás lehetőségének megőrzése érdekében a kontinuos, „időtlen” kánon híve, Frank Kermode pedig a kánonok létét a múlt — akár átértelmezett — „megmentése” miatt tartja szükségesnek¹⁸). Az innováció elve pedig mindmáig a legáltalánosabb magyarázata az irodalmi kánonok alakulásának (az uralkodó poétikai elváráskészlet megújítása, az érzékelésmódok dezautomatizálása). Ennek a — az esztétikai gondolkodásban Kant zsenielmélete óta jelenlévő — folyamatnak az a sajátossága, hogy nem feltétlenül „rombolja le” a kialakult kánont, hanem „beépülve” mintegy „újrendezi”.¹⁹ Az epigon-funkciók kérdés már sokkal nagyobb problémát jelenthet: míg a romantika előtti esztétikai eszmények a kánonok „egyszerű” követését, „továbbírását” elfogadták, sőt — ha egy adott poétikai szabályrendszer szerint jól sikerültek — értékelték és előírták, addig a modern — alapvetően történeti orientáltságú — elvárások, amelyek számára az „eredetiség” jelenti az egyik legnagyobb érték kategóriát, az „utánzókat” csak epigonként képesek (le?)értékelni.

Mindez avval a következménnyel járhat, hogy a modernség esztétikai kánonjai az eredetiség kánonjainak tekinthetők, és így — jellegüknél fogva — változékonyak, dinamikusak, és nyilván egyazon kulturális szituációban is több kánonformáció létezhet egymás mellett.

Az irodalom „öntörvényű” kánonalkotása saját hagyományértésében gyökerezik. A mindenkori „élő” irodalom által előnyben részesített hagyományok (poétikai eljárások, témák, formák stb.) óhatatlanul befolyásolják a kortsárs szövegek olvasóját is. azaz az irodalom maga is képes arra, hogy alakítsa az irányában fellépő esztétikai elvárásokat (így a kánonképződés struktúrájában is érvényesül a dialogicitás hermeneutikai elve). Az irodalom legfontosabb kánonképző funkcióját alighanem az intertextuális eljárások, alakzatok jelentik (ebben az esetben is arról van szó, hogy az „élő” irodalom „megszólaltatja” — hiszen új kontextust ad neki —

az adott hagyományszegmentumot, tehát jelenvalóvá, jelölhetővé teszi). Az intertextuális kánonalkotás terén ma pl. a magyar lírában alighanem József Attila „jelenléte” a legfontosabb tényező: szinte minden irodalmi folyóiratszámában találkozni lehet József Attila-parafrazisokkal (pl. Orbán Ottó, Petri György, Kovács András Ferenc szövegeiben), legutóbb pedig megírták „legszebb öregkori verseit” is²⁰. Ebben az esetben az irodalom „erősebb” volt a társadalmi-politikai vonatkozású tényezőknél, hiszen joggal lehetett tartani attól, hogy az utóbbi évtizedekben a kommunista ideológia által „kiaknázott” (és „megfelelő” kommentárokkal ellátott), s így kanonizált költőt a rendszerváltás politikai-irodalmi közvéleménye, a kommunista interpretációkon nevelt esztétikai ízlés egyfajta „antikánonba” sorolja majd, ám ez — szerencsére — nem így történt, s ebben nagy szerepük volt a kortárs költőknek. Megemlíthető itt még az is, hogy az irodalmi művek kanonizációját természetesen más művészeti jelrendszerek is elősegíthetik, feldolgozások, rendezések, adaptációk stb. révén, ebben az esetben a kánon szerkezete (I. Even-Zohar kifejezését kölcsönözve) szemiotikai „poliszisztémaként” írható le.

A kanonizáció legfontosabb eljárási aspektusai (tehát a befogadási szükségszerűségek, a szociális-intézményes „mező” és az irodalom önreflexivitása) együttesen határozzák meg a kánonok létrejöttét és belső szerkezetét. Ez történetileg különböző formákra enged következtetni, leírhatósága — viszonylag magától értetődő jelenségek és műveletek révén — nem nehéz, ám végleges „pontossághoz” el nem vezető feladat. Csak utalni érdemes néhány meghatározó tényezőre: a kánonoknak nyilvánvalóan legalább kétféle időirányultsága van, hiszen egy kánon működhet olyan esztétikai tapasztalatként, amely még nem létező szövegek számára (tehát a jövő számára is) ír elő bizonyos formális „keretet”, mintaként szolgálva (a kánon működésének progresszív aspektusa), emellett azonban (s a modernség irodalom-rendszerére inkább ez jellemző) — a múlt „megalkotásának” műveleteként — a „jelenlévő” esztétikai tapasztalat felől irányulhat a „már” nem „létező” szövegekre is (a kanonizáció retrospektív aspektusa, amelyet már inkább a „klasszikus” fogalommal lehetne pontosan interpretálni). Maga a kánon funkcionálása többféle (és több szinten megvalósuló) eljárást jelent²¹: kanonizálódhatnak „félteve őrzött” egységű szövegek („biblikus” kanonizáció), illetve szerzői nevek, szerzőlisták („görög” kanonizáció), műfaji szabályok (az „újkor előtti” európai poétikák kanonizációs eljárása) és természetesen

interpretációs szabályok is, hiszen az irodalomtörténet-írás már eleve kanonizációs művelet (az adott narratíva ugyanis „szelektál” és „kombinál” az adott „szöveg univerzumból”), valamint a teoretikus előfeltevések is képez(het)nek kánont (ezek valószínűleg összefüggnek az irodalmi szövegek kánonteremtésével. Közismert, hogy pl. minden nagy irodalomelméleti paradigmát jellemezni lehetett saját irodalmi ízlésével, „kedvenc” szerzőlistával stb.). A kánonműködés elméleteihez annyit talán érdemes hozzáfűzni, hogy — bár a legtöbben a kánont időmegszüntető, térbeli hagyományszerveződésnek tekintik — nem biztos, hogy egy kánon elveszíti saját történeti rétegzettségét. A kánon funkcióit — S. J. Schmidt nyomán²² — keretként (az ismeretszerzés feltételei), cselekvési szabályként (törvények, konvenciók) és értékorientációként (norma) csoportosítva belátható, hogy a „hagyományőrzők” által közvetített-kanonizált korpusz elbeszéléssé szerveződése legalább olyan fontos szerephez jut, mint más ellenőrző és kiválasztó eljárások.

Az edigi megfontolásokból arra a következtetésre (is) lehet jutni, hogy a kánonképződés mechanizmusai történetileg eltérő formációkat képviselnek. Itt nyilván kulcsfontosságú lehet az a — Foucault által leírt — totális episztémé-váltás, amely kb. az 1960-as évtized óta a történeti tudat egyik legfontosabb tényezőjévé vált. Az, hogy a XVIII. század vége felé a történet(ek)et valóban a „történelem” funkciója kezdi helyettesíteni²³, Hans Ulrich Gumbrecht elemzése alapján²⁴ a — klasszikus értelmű — kánonoknak a — modern értelmű — „klasszikusok” általi leváltásával állítható párhuzamba. Ma — a posztmodern „történelem utániség” tapasztalatával — könnyen arra a következtetésre lehet jutni, hogy nemcsak a — (tömeg)kommunikációs tér multiplikálásával együttjáró — kánonpluralizáció, hanem a kánonok „megszűnése” is bekövetkezett. Csakhogy — mint Szegedy-Maszák Mihály felhívja rá a figyelmet²⁵ — már pl. a befogadásban csak az egyéni élményt legitimáló romantika is felvetette a közösségi interpretációk eltűnését, ezzel szemben azóta — a magyar irodalomban — megalkotta az egyik legmerevebb és legtovább működő interpretációs stratégiát, az irodalom „nemzeti kánonját” is. S bár Hans Robert Jauss pl. a romantikát tekinti az utolsó, egész művészetet átfogó esztétikai kódrendszernek²⁶, éppen a fenti gondolatmenetből kifolyólag könnyen elképzelhető, hogy az esztétikai tapasztalat történetében — nagyobb esztétikai distanciát nyerve — ugyanúgy a modernség is egységes kódként fog kanonizálódni (illetve, egyes esszéisták szemében már

„örökérvényűként” kanonizálódott is). Megfontolandónak tűnik Siegfried J. Schmidt figyelmeztetése, aki szerint a kánon/cenzúra és a dialektikus gondolkodási hagyomány számos hasonló dichotómiája ugyan fellazulhat, de a kánonok részlegesítése és pluralizálódása nem azok eltűnését, hanem a szociális részrendszer különböző szerveződéseiben való funkcionizálódását eredményezi, ami ugyan a normatív cenzúra lehetőségét kizárja, de — konstruktivista nézőpontból — biztosítja a kánonok továbblétezését²⁷.

II.

Vázlatos kísérlet egy kánon kialakulását meghatározó tényezők elemzésére

A dolgoznak ez a második része olyan magyar irodalmi kánont tárgyal, amely a legjelentősebb hatású, hiszen — modern értelemben — első, és szorosan összekapcsolódik a magyar irodalomtudomány kialakulásával. A Toldy Ferenc által véghezvitt kanonizáció, amely a „nemzeti szellem” lassan másfél évszázados „végigvonulását” a magyar irodalomban megindította, abban a különös helyzetben van, hogy kizárólag értékteremtő elvek alapján alkotta meg az (első) irodalomtörténetet, tehát nem egy normát követett, hanem még nem kanonizált értékeket rendelt hozzá az egyes szövegekhez.²⁸ A korszak, amely a modern fogalmak szerinti institutionális szerkezetű, „öntörvényű” irodalom-rendszert „kitermelte” (az írói és kritikai szerepkörök társadalmi helyzetét meghatározta, normatív intézményeket, folyóiratrendszert alakított ki stb.), egyébként is érdekes területe lehet a kanonizációs vizsgálatoknak. A fő kérdéseket az adja, hogy — e korszak kommunikációs stratégiáinak részletes archeológiája biztosan kimutatná — a Toldy nevével fémjelzett kánonteremtő törekvések és előfeltevések mellett jelenlévő, később „elnyomott” szemléletmódok részben eltérő irodalmi, elméleti eszményeket képviselnek, tehát az a kánon, amely végülis megszilárdult, nem homogén reprezentánsa az 1830-as-’40-es évek diszkurzusának, hiszen léteztek mellette (akkor nagy hatással és hatalommal is rendelkező) más koncepciók. Minden bizonnyal még az Athenaeum-triász tagjai sem ugyanazokat az előfeltevéseket képviselték, így egy olyan kánonteremtő-

egységesítő intézmény, mint e folyóirat irodalomszemlélete is több esztétikai összetevő interakciójából alakult ki, s nem azonosítható formálisan a végül irodalomtörténetet is eredményező „Toldy-kánonnal”. A kanonizációs szerkezet tehát egy bonyolult összefüggésrendszer eredménye, irodalmi-kritikai eszményeknek, történeti kánonképzésnek, az irodalomtörténet mint szemléletmód kanonizálásának, esztétikai kánonoknak és ezek egységesülésének összjátékából épült fel, ezt hivatott e dolgozat címe ikonikusan is jelölni a három szó többféle szintaktikai kapcsolódási lehetőségének fenntartásával. Ez az elemzés előtanulmánynak készül, azaz egy, az Athenaeum kánonszerkezetét vizsgáló, (még) nem létező írásnak kiegészítő párja: ez talán magyarázhatja azokat a módszertani önkényességeket, illetve az érvelés „üres helyeinek” be nem töltését, amelyek az alcímben jelölt igényeknek csak töredékesen tudnak (és kívánnak) megfelelni. Meg kell említeni még azt is, hogy e kánon kialakulásánál — paradox módon — a kritikai dokumentumok részletes elemzése nem tűnik célravezetőnek, mivel sem Toldy, sem pl. Bajza kritikai gyakorlata nem működtet olyan interpretációs eljárásokat, amelyek nem pusztán az adott esztétikai normarendszer merev mércéjét alkalmazzák: bár a kritikaírás megújításának, tudományossá tételének igénye kétségkívül meghatározó szándékot jelöl (leginkább) Bajzánál, az írások maguk nem felelnek meg az argumentativitás követelményeinek, pusztán értéktulajdonító gesztusként működnek (ami persze megintcsak azt bizonyítja, hogy döntően az addig nem létező kánon kialakításában voltak érdekeltek).

Az az igény, hogy egyáltalában egy új alapokon nyugvó, történeti szempontú kánon létrejöjjön, természetes következménye annak a váltásnak, amely Európában a XVIII. század vége felé következett be, és Magyarországon néhány évtizedes késéssel szintén kimutatható. G. Buck a megváltozó pedagógiai eszményekből kiindulva úgy interpretálja ezt a folyamatot, hogy a történetiség kérdéssé válásával, a történeti tudat kialakulásával az irodalomtanulás céljává fokozatosan az vált, hogy a hagyomány megismerése a ma (irodalmának) megismerését, megértését szolgálja²⁹. A „történetietlen” kánon abban érdekelt, hogy az új ismeretet (szöveget stb.) a hagyomány értékes(nek minősített) szabályaihoz rendelje, azaz múlttá tegye, az önmaga létmódjával szembesülő, történetelví recepció viszont a „jelen” identifikálását, a hagyományhoz való viszonyából kibontakozó eredetiségét, egyediségét teszi példaszerűvé, s így a jövőre

vonatkoztatja. Ezzel a szépség, az értékítélet a szubjektumtól függővé válik, s az egyéni befogadói tudat (ön)megértése révén alakul ki, azaz történeti dimenzióba is kerül. A klasszikus irodalomtudomány „nemzetközi”, nyelvi poliszisztémában létrejövő kánonját ezzel folyamatosan a nemzeti irodalom váltja fel vonatkozási korpuszként³⁰. Azzal, hogy az irodalom a társadalmi nyilvánosság szerkezetváltásával, a polgári nyilvánosság terének kialakulásával (Jürgen Habermas) olyan önelvű szociális részrendszerre válik, amelyben immár az egyéni olvasatok szerepe lesz dominánsabb, felbomlanak a régi, deskriptív szabály-kánonok, átadva a terepet az egyes művek befogadási (ön)törvényeinek (ezt a folyamatot jelzi Gumbrecht a kanonikus funkciók szerkezetváltozásaként, amelynek a „klasszikusok” létrejötte az eredménye³¹). Az új irodalom-rendszer olvasói és kritikai kódjainak immár az eredetiség, a szubjektív szépség, a nemzeti karakter válnak meghatározó tényezőivé³², s ez az irodalom „leírása” terén a regisztráló, „térbeli” szövegösszegyűjtés helyett az irodalomtörténet „elbeszéléséért” való megjelenését hívja elő.

A magyar irodalom nemzeti kánonját, az irodalomértés „nemzeti” paradigmáját először megalkotó — és valószínűleg hosszú időre meghatározó — Toldy irodalomszemléletének végülis kánonteremtő realizálódásai, az irodalomtörténetek ugyan már jócskán „posztromantikus” korszakban születtek, ám világosan magukon viselik annak a romantikus ízlésszéménynek a nyomait, amely Toldy korai írásait uralja. Ennek kánonteremtő funkciói pedig csak az irodalomtörténetek felől ismerhetők fel, hiszen azok lényegében — a bizonyos mértékű „konzervatívizálódás” ellenére — a már egészen korán „előrevetett” alapelvekre épülnek, illetve ezekhez rendelnek egy narratív sémát. Az originalitás és a nemzeti karakter jegyében készült kritikai írások és ezek kontextusa jelzi, hogy a kritikának Toldy „értékteremtő” szerepet szán. Az *Aesthetikai levelekkel* már kijelölte az új irodalmi kánon eszményét, Vörösmartyt, a „nemzet reprezentánsát”, kinek költészete és egyáltalán jelenléte majd az Athenaeum-körben a Toldy-féle kánon szerkezeti középpontját jelentette. Az eszményt (bár eleinte idegenkedett a „recensio” műfajától)³³ a kánonteremtés eljárásai, a „nevelő” kritika egészítették ki. Toldy több megnyilatkozásából világosan kitűnik, hogy nem kanonizált irodalmi szabályok hirdetését, hanem az olvasásmódokra való („esztétikai”) nevelést tartotta a kánonalkotás műveletének: „(...) igyekeztem ezen lassan haladásunknak, vagy inkább hátrálásunknak elejére jutni, s azt valóban csak egy velős tudós elmés

részrehajlatlan kritika híjában találtam, mely az ifjú író tanítaná, hogyan írjon ő, de az olvasót is, ő hogyan *olvasson*. Őszintén meg kell vallanunk, hogy kevés jó íróink vannak, de bizonyos az is, hogy jó olvasók még kevesebben vannak” — írja a XVIII. századi „helyzetbe” való visszaesés veszélyén aggódva Bajzának 1826-ban³⁴. Talán ezért is emeli ki oly gyakran az új műfajok meghonosításának fontosságát, egy lehetőleg „teljes” kultúra megalkotását mint az olvasásmódok újrakanonizálásának eszközét³⁵. A műfordítás elveiről értekezve is azt hangsúlyozza, hogy az idegen szellemi értékeket nem „kozmpolita” módon kell átvenni, hanem „a nemzeti nyelv szellemébe kell beépíteni”³⁶.

Úgy tűnik tehát, hogy a Toldy által építeni kezdett új kánon nyílt szerkezetű, hiszen az adott („kánon-formálta”) közösség kulturális emlékezetének sokrétű, tág horizontot „tervez” (ezt támasztja alá az is, hogy kritikái könnyen lelkesednek bármilyen kis, felfedezett érték kapcsán). Az ezekhez a törekvésekhez szorosan kapcsolódó irodalomtörténetek kánonja azonban már nem egészen ezt a képet nyújtja: igaz, ahogyan ezt Dávidházi Péter már hivatkozott írása hangsúlyozza, ez a kánonalkotás (mivel nem lehetett kontinuitás-elvű) az egységes kritikai megközelítésmódot hívta elő, még úgy is, hogy Toldy általában figyelembe vette értékeléseiben a művelődéstörténeti kontextusokat is, és a múlt megőrzése érdekében (*A magyar irodalom története* Disraelitől kölcsönzött mottója jegyében: „A múlt hatalmunknak egyik eleme”³⁷) sok esetben feláldozta az esztétikai szempontot. A kánon központi elve egy nemzeti „szellem” megjelenése és önmagával való reflexív azonosulása, azaz a „történetnek” e szellem történetét kell elbeszélnie. Toldy értékelési alapelveinek megfelelően ez a szellem változatos megjelenési formákat „ölthet”, azaz a „sokféleség” alkotta egész lesz a nemzetet reprezentáló szövegkorpusz alaptulajdonsága. Ehhez még csatlakozik a szövegek „életszerűségének”, értsd: „örökös” megszólíthatóságának elvárása (mintegy a gadameri „klasszikus”-felfogás ősképeként), szemben az irodalmi mintákhoz való szoros kapcsolódással (azaz a „rég” típusú kánonfunkcióval). Ez a népiességet is beemeli a kánonba, hiszen a két tényező — Toldy nézőpontjából — szorosan összefügg, ahogy pl. Kisfaludy Károlyról szólva fogalmaz: „újra bevitte az élet nyelvét az irodalomba, majd a lyrába a népies elemet is, s így maga és követői a költészet és élet közt már tátongó hézagot szervesen betöltötték.”³⁸ Ez a „hézagpótlás” nem az esztétikum eszközzé válását jelenti Toldynál, hanem épp

ellenkezőleg: az önelvű szépség eszménye úgy válik a nemzeti szellem tőkéleteseződését szolgáló funkcióvá, hogy az esztétikai magatartás három fő „antropológiai” (egyéni és közösségteremtő) teljesítményén, az élvezeten, a használaton és a szereteten keresztül „mutatkozik meg”.³⁹ A „nemzeti szellem” gyakorlatilag egy dialektikusan kettős kánonba szervezi az irodalmat. Ezt legtisztábban a Zrínyi-Gyöngyösi „kettős” interpretációja illusztrálhatja. Toldy számára Zrínyi költészete mint „folyton virágzó élőfa”⁴⁰ mindenkor „megszólító” hagyományt jelent (a gadameri klasszikus!), mivel a „költői valóságot” úgy alkotja meg a „történelmi valóságból”, hogy nem egyszerű utánzása Vergiliusnak, Ariostónak vagy Tassónak (azaz nem a „rég” értelmű kánonba „törekszik”)⁴¹. Zrínyi örök kifejezője és alakítója az egész nemzetre kiható erkölcsi alapeszmének, s nem a tanköltészet módján, történelmi tanulságok „kimondásával”, hanem mintegy transzcendens „hatalmi” szint által működtetett esztétikai elvként, önelvű szépséget létrehozva⁴², Zrínyi tulajdonképpen szinte az egyetlen eleme a régi magyar irodalomnak, amely „túléli” az esztétikai minősítést. Gyöngyösi ellenben — bár a költői nyelv és formakészlet szempontjából, mint egy ízlésváltás előkészítőjének jelentős érdemei vannak — már nem minősíthető ennyire értékesnek a kánonképzés kritikai horizontja felől: elsősorban „irodalomból” épül fel, és így irodalommal „társalog”⁴³, nem a valós élettel, érdekes megoldásai ellenére szerkezeti következetlenségei és az „egység” hiánya⁴⁴ jelzik, hogy nem „hatja át” a „kanonizálendő” nemzeti szellem. Toldy így voltaképpen két kánont alkot (ez az eljárás nem ismeretlen már a korszakban, Jan Gorak pl. Goethe irodalomszemléletében is hasonló szerkezetet mutat ki, de megfigyelhető ez pl. Kölcsey értelmezési stratégiáiban is, pl. a Berzsenyi-bírálatban kifejtett poeta-versificator megkülönböztetésében⁴⁵). Az egyik, a „szuperkánon” voltaképpen a „klasszikusok” (az örökérvényű közlőerővel bíró szövegek) „tábor”, amelyet jól illusztrálhat a következő, meglepő módon szinte idesorolt Virág Benedekről szóló értékelés is: „nemcsak a történetben van helye, miután azon irodalmi tőkéhez is nyújtotta illetékét, melyet a mívelt nemzetek példájaként is olyvást gyümölcsöztetnünk kell, ha az irodalmi műveket nem mint egyes időszakok múltó divatcikkelyeit, hanem mint a nemzet öszves értelmi élete vagyonát méltatjuk.”⁴⁶ Ez a kánon tehát „élő organizmus”, a nemzet vezető „szemlélő, érző és termelő módjának” reprezentánsa. A másik, alsóbbrendű (a Gyöngyösi-típusú) kánon feladata a múlt, a történet jelenné tétele: azon szövegek megőrzése, amelyek egykor

— „saját” korszakuk művelődés- és társadalomtörténeti kontextusának megfelelően — fontosak lehettek, de a későbbi korok számára „nincs” üzenetük. Mindezt egy Schiller-idézettel is alátámasztja Toldy: „Ki kora legjobbait kielégítette, minden kornak élt”.⁴⁷ Ehhez az „alsó” kánonhoz tartozik Toldynál pl. a felvilágosodással bármilyen módon kapcsolatba hozható művek teljes „kánonja”, a Toldy számára először „korszakváltó” Bessenyeivel, sőt Csokonaival („részben elavult, s fog méginkább elavulni”⁴⁸). A „régiséget” értékelése szintén kiszorítja a „szuperkánonból”, hiszen a még nem létező nemzeti szellem hiánya itt szinte csak művelődéstörténetileg értékelhető teljesítményekhez vezetett. Hogy ez a fajta kanonizációs művelet mekkora hatással volt/van még ma is a magyar irodalomtudományra, azt jól példázza a régi magyar irodalom kutatásában hagyományosan domináló elmélet- és esztétikaellenesség. A régmúlt értelmezésében uralkodó gesztus, a — talán Gervinus által (is) ihletett — regisztráló attitűd ahhoz vezet, hogy az irodalomtörténeti és az esztétikai szempont elválik egymástól⁴⁹. Érdekes (és bizonyító értékű), ahogy pl. Horváth János az érték- és hagyományőrzés érdekében eltér a „művésziesség” kritériumaitól, hiszen normatív kritikai szempontból (azaz Toldy eljárásával) olyan „pusztítást” kellene véghezvinnie a „régiségben”,⁵⁰ amely a közösség történeti identifikációs mintáit sodorná veszélybe (éppen ezt kerüli el Toldy a kánon kettős szerkezetűvé tételével). Ez a máig élő kánon (és hatása) lehet az egyik oka (a nyelvújítás okozta distancia mellett) annak, hogy a régi szövegek befogadása gyakran nem helyettesíthető azok „élvezésével”. Az irodalmi hagyomány megőrzésének törekvése (amit pl. Toldy rengeteg szövegkiadása gyakorlatilag is jelez⁵¹) tulajdonképpen az egyetlen alapelv, amit a Toldy-féle nemzeti kánon minden korszakra érvényesnek tart, hiszen a régmúltat kiemeli az esztétikai-kritikai ítéletalkotás kényszere alól, míg a számára kortárs irodalmi művek megítélésénél a kettős kánon szerkezete módosul.

Az így kialakult kánon-narratíva hanyatlások és új nyitások fejlődési dinamikájában írja le a nemzeti szellem „útját” (így olyan szerzők is közel kerülhetnek a szuperkánonhoz, akiknek pusztán szinkrón, normatív értékelése nem biztos, hogy elegendő lenne ehhez, pl. Ányos Pál esetében⁵²). Ez a, szintén Gervinustól ismert narratív szerkezet⁵³ a nemzeti szellemnek azt a hegelianus vonást is kölcsönzi (ismert a hegelianus Koberstein hatása Toldyra⁵⁴, Jauss még Gervinus és Hegel szellemi „találkozására” is rámutat⁵⁵), hogy a „szellem” Toldy kánonjában

(amely kétségkívül magán viseli a „naív” irodalomtörténet-írás nyomait⁵⁶) ott tér vissza önmagához s „fejezi be” a történelmet, ahol a kánonteremtés előfeltevései születtek. Az 1840-es évek Athenaeum-kánonjában (középpontban avval a Vörösmartyval, akit egyébként az is egyértelműen a szuperkánonba emel, hogy poétikai teljesítményét Toldy gyakran a Zrínyiével köti össze, pl. az eposzok kapcsán; a *Tündérvölgy*-kritikában egyenesen a „Zrínyit így meglesni és visszaadni” erénye dominál a méltatásban⁵⁷: a kánonba léptetés művelete itt persze a „rég” értelmű, normatív-preskriptív kánon elve szerint működik). Innentől kezdve — mintegy a romantika klasszicizálódásának kánonstabilizáló igénye révén — e koncepció a beteljesült kánontól való eltérést (amit Toldy általában „hanyatlásként” érzékeltet) hangsúlyozza: Petőfi pl. már nem igazán fér bele, Arany sem. S itt érhető tetten az, hogy ez a kánonszerkezet valójában inkább „zárt” logikájú: a kialakított kánonhoz mintegy mellékel egy narratív sémát, amely megadja a korpusz történeti értelmezési lehetőségeit is, s így az önmagához visszatérő nemzeti szellem logikájának megfelelően (az ősi költészet „nyomaira” vonatkozó „eredet” különböző magyarázatait éppen e szerkezet miatt kénytelen — nem teljes alátámasztottsága ellenére — beépíteni az „elbeszélésbe” Toldy — ez persze irodalomtörténetének „vágyképszerűségét” növeli⁵⁸) „előre” megépíti azokat az elvárás, illetve ítélezési alapelveket, amelyek felől a kialakult modern kánon veszélyeztetői „jelölődhetnek”. Tehát a modern, originalitáselvű és „klasszikusokra” épülő kánon valójában a „rend kánonja” (E. Said), funkcionálisan gyakorlatilag visszaesik a szabályelvű, generatív kánonszerkezetek közé (ezt világíthatja meg pl. Toldy Petőfi-recepciója: már az is beszédes adat, hogy *A magyar költészet kézikönyvében* Vörösmarty, Kölcsey és Bajza is jóval több verssel van képviselve, mint a nemzeti kánon későbbi transzformációi során a középpontba kerülő Petőfi). A kialakult kánon zártságáról tanóskodik az is, hogy egységes, „történelemfeletti” nézőpont dominál benne (tulajdonképpen ez eredményezi a szuperkánont) a történetivel szemben (az „alsóbb” kánon generáló elve).

Ez az esztétikai-kritikai elv azonban már egyértelműen romantikus: nem a poétikai technikák formális szemléletében nyilvánul meg, hanem az originalitás, történetiség és hasonló „tartalmak” által kialakított funkciók interpretációjában (éppen a Gyöngyösi-Zrínyi-páros Toldy-féle értékelése szemléltetheti ezt a váltást: bár Gyöngyösi olykor bravúros szövegalkotó, mégsem juthat neki olyan fontos szerep az esztétikai nevelődésben, mint

a „döcögösebb” Zrínyinek). A Toldy-féle kánon így a szépet már nem objektíven leírható szabályok működéséből származtatja.

Az új kánon kortárs irodalmi eszményeinek kialakulását Toldy a Kazinczy (elsősorban az irodalmi nyilvánosság új szerkezetének kialakulásában játszott szerepéért) - Kisfaludy Károly (mint a romantika új műfaji szabályrendszereinek „kanonizátora”⁵⁹) Kölcsey-Vörösmarty sorban interpretálta. Az esztétikai értékítéletek alkotása szempontjából az originalitás, a szövegek mögött álló, a szövegek által konstruált szubjektum vált viszonyítási ponttá (jelzésértékű, hogy Toldy szükségesnek látta jogi alapokon értelmezni az „írói tulajdon” kérdését⁶⁰). Az önelvű szépség eszménye ennek megfelelően szintén összetett jelenségként kezelendő ebben az irodalomfelfogásban: bár Toldy értelemszerűen idegenkedik a tanköltészettől, esztétikai nevelésezsméje szükségesnek tart egyfajta erkölcsi hatást, intenciót a művekben (noha csakis irodalmi-esztétikai „közleményként” továbbítva). Itt viszont óhatatlanul paradox megállapításokba bonyolódik (amit csak növel társadalmi-politikai konzervativizmusa), amint azt az ún. „francia iskolához” való ambivalens viszonya is megmutatja⁶¹. Az irodalom világnézeti-politikai vonatkozásai ebben a korszakban közismerten fontos szerepet töltenek be⁶². A „világnézeti felelősség” mint interpretációs stratégia problémája pedig azt jelzi, hogy az önelvű esztétikai értékkel szemben — Toldy koncepcióján belül is — olyan meghatározó hatású előfeltevések működnek, amelyek — szintén kanonizálódva — (olykor egészen súlyos következményekkel) lehetővé tették az irodalomnak más szociális részrendszerekben való felhasználhatóságát. S mint azt ugyancsak Dávidházi Péter Kölcsey *Vanitatum vanitas*ának fogadtatástörténeti elemzését nyújtó tanulmánya bemutatja, a későbbi Athanaeum-kör által „uralt” diszkurzusban erre vonatkozólag többféle, teljesen eltérő megközelítésmód nyoma volt jelen.⁶³ Toldy és Bajza levelezéséből érdekes véleménycserére lehet következtetni a *Vanitast* illetően (itt a levélváltás szerepét az irodalom-rendszerben alighanem sokkal fontosabbnak s így értelmezésre „méltónak” lehet tekinteni — nemcsak hatástörténeti „adalék”, magánéleti kuriózum stb. szempontjából -, mint ahogy azt egy mai horizontú, de a történeti meghatározottságokat figyelmen kívül hagyó elvárás megindokolná, hiszen a Habermas-féle „polgári nyilvánosság” szerkezetében az ilyenfajta információcsere sokkal hangsúlyosabb funkciókat képviselhetett, mint manapság⁶⁴). Míg Toldy „egy elsötétült, elkomorult (verdüstert, nem ernst)

lélek humoraként” tudja csak „felmenteni” a „halál filozófiáját” tematizáló verset⁶⁵. Bajzának a szöveggel kapcsolatban kompozíciós-szerkezeti kifogásai vannak, Toldy aggályaira így reagál: „Barátom, a morális és esztetikai nemtelen nem egy; s én egyetlen ideát sem tudok, mely *aesztetikai* műben helyén s karakterisztikus jelentéssel nemtelen lehessen”⁶⁶. Mindazonáltal Bajza elhibázottnak, Toldy viszont jónak tartja a művet, amelyet azonban csak a vers „valós” szubjektumától elválasztott szerep-beszélővel mer értelmezni, és a — nevelési célokra szánt — magyar költészeti kézikönyvbe nem is veszi fel (akárcsak egy másik, szerepek révén a „világnézetért” felelőssé tehető szubjektumot bizonytalaná tévő, azóta már kanonizálódott verset, a *Zrínyi második énekét* sem). Ugyanilyen alapokon utasítja el Petőfi kultúszetének „negatív” világnézetet képviselő verseit, a *Felhókat*⁶⁷, sőt, a *Nagyidai cigányokat* pedig egyenesen „lelki aberrációnak” tekinti⁶⁸. Hogy ez az olvasási stratégia mennyire domináns volt a korban, az is alátámasztja, hogy később Kölcsey, Vörösmarty és Petőfi is elutasítja, vagy legalábbis hibának értelmezi ilyen vádakát előhívó műveit⁶⁹. Azt, hogy a diszkurzusban másjellegű érvelések is jelen voltak, éppen Bajza idézett álláspontja jelzi. Ez azért válik döntő nyommá egy archeológiai értelmezésben, mert esetleg egy másjellegű, sajátosan szövegközpontú irodalomszemlélet jelenlétére utalhat (nyilvánvaló, hogy a korszakban az Athenaeum-triász interpretátorainak „intézményes” hatalma mellett maguk sem voltak teljesen egységesek, és külön tanulmányt érdemelnének az ekkor még hatalmon „kívüli” alternatívák, pl. Henszlmann és Erdélyi irodalomszemléletének funkciói a korszak irodalmi-kritikai diszkurzusában). Így felmerülhet az a kérdés, hogy milyen irányban befolyásolta „volna” pl. Bajza irodalomszemléletének uralomrajutása a korszak irodalmi és olvasási kánonjainak alakulását — annál is inkább, mert a Toldy-féle előfeltevések (ahogyan ezt pl. a Kölcsey-vers recepciótörténete alátámasztja) szabad teret engedtek az irodalmon „kívüli” ideologikus elemek kánonalakító funkciójának. Ha ez a kérdés — Kosellecket követve — a „lehetséges történeteknek” a történeti tudat elvárásrendszerébe való beépülésének elismerésével értelmeződik⁷⁰, akkor kiszabadulhat a közhelyes tudományosság negatív értékítélete alól: a „mi lett volna, ha ...” kezdetű kérdés egy archeológiai irányultságú elemzésben szükségszerűen jelen van. Erősen vitatható azonban, hogy Bajza irodalomszemléletének alapelvei egyfajta „alternatív” szövegközpontúságot képviselnének; sokkal valószínűbb, hogy még egy normatív klasszicista

horizont felől ítélkezik a még a nyelvi megalkotottságot is elvont szabályok normája felől megítélő, harcoss kritikus⁷¹. A leginkább Lessing (és kisebb mértékben Schiller) esztétikáját követő Bajza a tárgyat megteremtő szellem, a kombináló, ítéletalkotó ész és a szépséget „létrehozó” ízlés hármasságában írja le az esztétikai jelenséget (a Verstand-Vernunft-Urteilkraft „minta” alapján), amelyben a befogadó „kész morális szépséget áldozni fel, hogy az esztétikai nyerjen”⁷². „A művészet célja egyedül a művészet legyen közvetlenül, mihelyt ennek megfelelt, teljesíté közvetve a másikat, (...) az erkölcsöt”⁷³. Az önelvű esztétikum azonban nélkülözi a történetiség ítéletalkotást befolyásoló dimenzióit⁷⁴, s így mégoly hatásos, újszerű és szigorú kritikai írásai is egy normatív (zárt, „rég”i) kánonhoz mérik a műveket. Bajza az objektív, „létező” szépet közvetítő és őrző szerepben lép a diszkurzusba⁷⁵, így a teória szükségességét hirdető kezdeményezése is szükségszerűen klasszicista fényben mutatkozik meg⁷⁶. Elméleti írásai intő-előíró modalitása is ezt a normativitáson alapuló szépség-eszményt jelzi. Ezért kritikai ítéletei voltaképpen — funkcionálisan — mégsem „szövegközpontúak” (hiszen az objektív szép „birtokosának” nem kell az ahhoz vezető utat elemzésben feltárni), így a bírálatok általában „személyre” és nem „műre” irányulnak (jellemző az a sok „pör”, mely Bajza kritikáit kísérte: kritikai nyelvhasználatának „(büntető)jogi” metaforakincse is erre utal⁷⁷). Az irodalmi népiességhez való viszonya is „konzervatív” ízlésről tanúskodik: ahogy egy Toldyhoz írt leveléből kiderül, a „művészi népdal” híve, azaz — a szép „koncentrálása” érdekében — egyazon esztétikai elvárásrendszerrel vonatkoztat a népdalra is, mint más műfajú és hagyományú szövegekre. A fő elv így a „constructio” lesz, a népdalok „hibáinak” tudatos kiigazítása⁷⁸. Ez is jelzi, hogy irodalmi eszménye voltaképpen közelebb áll a Csokonai „népdalait” hasonló megfontolásokból „kijavítani” igyekvő Kölcseyhez, mint az Athenaeum-beli szerkesztőtárs Vörösmartyhoz (ezt tárja fel finom érzékkel Péterfy Jenő Bajza-tanulmánya⁷⁹). Később Bajza is közelebb jutott a nemzeti kánon irodalom- és nyelveszményéhez⁸⁰, de alapjaiban egy zárt, preskriptív, klasszicista kánon képviselője marad. Maga az Athenaeum-kánon tehát messze nem egyezik a később diszkurzív hatalmi pozícióba került, Toldy által kialakított „nemzeti kánon” szerkezetével. Persze, a klasszicizáló vonások Toldynál is megtalálhatók, pl. az *Aesthetikai levelekben*⁸¹, sőt a nemzeti kánon megszilárdulása végülis zárt kánont hozott létre (a romantika „klasszicizálódásával”)⁸². A Bajza és Henszlmann

közötti, a francia dráma körüli vita szerkezete⁸³ pedig arra hívhatja fel a figyelmet, hogy az Athenaeumét az 1840-es években lassan felváltani készülő irodalomszemléletek még tovább bonyolítják a képet. Erdélyi „kánonjába” már beépül Petőfi: azaz a „végleges” (Petőfi-Arany-központú) nemzeti kánon létrehozásában a Toldy-féle megalapozás mellett más értékelésmódok is részt vettek, hogy aztán „tartalmát” Gyulai Pál véglegesítse. Gyakorlatilag innentől kezdve egységesül a nemzeti kánon (hiszen immár retrospektív aspektussal is bír), amelyben pl. a költői felelősségvállalás végig uralkodó szempont marad. Visszatérve röviden a *Vanitatum vanitas*-receptióra: a kánon számára „megtartandó” költő „mentegetésének” különböző érvrendszerei váltják egymást Aranynál (ironikus olvasat révén), Gyulainál és Horváth Jánosnál (az ambivalens lelkiállapot interpretációjával), sőt, Révai József ideologikus magyarázatában is (szerinte a vers a „korabeli” társadalmi viszonyrendszerek kritikája)⁸⁴. Tehát az összes interpretáció a költő világnézeti állásfoglalásaként olvassa a verset, s próbálja az „eredményt” pozitív irányba „terelgetni”. Ez a sor (főként azáltal, hogy a nyilvánvalóan szélsőségesen ideológikus interpretáció is folytatni tudja az adott érvelési attitűd struktúráját) jelzi, hogy a nemzeti kánon szerkezete könnyen lehetővé tette az ideológiák „beépülését”, amit a XX. század nem túl szerencsés magyar történelmében a messzemenőig ki is használtak (persze mindezért nem Toldy a felelős). Ez a folyamat oda vezetett, hogy — pl. a nevelés terén — automatizálódott „rutininterpretációk” (merev kánon!) mintegy „elidegenítették” a közönséget a kanonizált korpusztól (ennek szimptomája pl. a fiatalság gyakori berzenkedése Petőfivel szemben), s így a kánon lassan „elnémult” (már nem tudja megszólítani az olvasókat), a zárt kánon így „halott” kánonná válva „felszámolja” önmagát. Ennek az lehet az oka, hogy — az ideologikus kényszerűségek miatt — nem juthatott nyilvánosságra a „másság kánonja”⁸⁵. A Hans Günther által kidolgozott, a kánonok „életszakaszaira” vonatkozó modell⁸⁶ alapján a nemzeti kánon a következő képet nyújtja: a „protokánon” (a kánont „kikényszerítő” szövegrepertoár „megszületése”) a magyar romantika korszakára tehető, akárcsak a kanonizálódás szakasza, amey Toldy irodalomtörténeteinek megjelenésével, Gyulai „uralmával” zárul le. Ezt a kánon teljes működése követi, a mai esztétikai tapasztalat pedig talán már a dekanonizáció szakaszában járhat, bár a „posztkanonikus” időszak még várat magára. A nemzeti kánon negatív tapasztalatával szemben ebben a két utolsó fázisban

lehet tenni valamit. A Siegfried J. Schmidt által megállapított háromféle „kánonellenes” reakcióforma közül⁸⁷ itt az oppozíció, az „antikánonok” létrehozása nemigen jöhet szóba (ezt nyelvi okok mellett az olvasási stratégiák és az értékítéletek beidegződése sem teszi lehetővé, valamint az sem, hogy az eddig kialakult kánon — „nemzeti” mivoltához „illően” — túl nagy korpuszt jelent), a közömbösség pedig a kánonképződés szükségszerű volta miatt csak rövidtávú „stratégia” lehet. Minden bizonnyal a harmadik attitűdöt, a szubverziót lehetne elképzelni e tekintetben. A fennálló, „hatalmi” szerkezetű kánonok dekonstruálásával ugyanis „felszínre” juthatnának olyan, explicite talán soha meg nem valósult kánonteremtő előfeltevések is (hiszen a „nemzeti kánon” is a kánonok „lehetséges” pluralitásából emelkedett ki), amelyek érvényre juttatásával megvalósulhatna (persze — a hagyomány kényszerítő ereje miatt — csak korlátozott mértékben) egyfajta „másként olvasás” lehetősége, ami talán némi „rehabilitációt” nyújthatna a nemzeti kánon Gyöngyösi-típusú „örök” áldozatainak is⁸⁸.

Jegyzetek

1. Bajza József: Az atheizmus és eretnekség vádjára! In: Uő: *Válogatott cikkek, tanulmányok*. szerk. Lukácsy Sándor, Bp., 1954, 154.
2. Pl. Paul de Man: *Shelley disfigured*. In: Uő: *The Rhetorics of Romanticism*. New York, 1984.
3. Assmann, Aleida — Assmann, Jan: *Kanon und Zensur*. In: *Kanon und Zensur*. szerk. A. A. — J. A., München, 1987, 11.
4. Kuhn, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. ford.: Bíró Dániel, Bp., 1984, 65-67.
5. Odorics Ferenc: *A konstruktivista irodalomtudomány vázlata*. *Literatúra*, 1993/1, 90-95.
6. Hahn, Alois: *Kanonisierungsstile*. In: *Kanon und Zensur*, i.m. 28.
7. Blumenberg, Hans: *Aspekte der Epochenschwelle*. Frankfurt, 1982², 20.
8. Assmann — Assmann, 12-14.
9. Foucault, Michel: *A diskurzus rendje*. ford.: Török Gábor, *Holmi* 1991/7, 872-876.
10. Ld. még erről Jauss, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt, 1984⁴, 851.

11. V.ö. Foucault, Michel: *Mi a szerző?* ford.: Kelemen János, In: *Világosság* 1981/6, 30-33. Toldy Kármán-autorizációjára vonatkozóan v.ö. Szilágyi Márton: „*Elhervadt a szeretet édes melege alatt*” In: *Irodalomtudományi Közlemények* 1993/1, 70.
12. Segers, Rien T.: *A New Provocation for Literary History*. In: *Neohelicon* 1993/2.
13. Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. ford.: Bernáth Csilla. In: *Helikon* 1980/1-2, 22-24.
14. Jauss: *Die ästhetische Vermittlung sozialer Normen*. In: Jauss, 1984⁴. V.ö. még: Kanzog, Klaus: *Erzählstrategie*. Heidelberg, 1976, 109-193.
15. Gorak, Jan: *The Making of the Modern Canon*. London-Atlantic Highlands, 1991, 4.
16. Szegedy-Maszák Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja*. In: *Literatura* 1992/2, 125-126.
17. V.ö. Schmidt, Ernst A.: *Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur*. In: Asmann — Asmann (szerk.), i.m.
18. Gorak, 117-119., 163-165.
19. Tinyanov, Jurij: *Az irodalmi fejlődésről*. ford. Soproni András In: *Uő: Az irodalmi tény*. szerk. Könczöl Csaba, Bp., 1981.; Thomas Stearns Eliot: *Hagyomány és egyéniség*. ford. Szentkuthy Miklós In: *Uő: Káosz a rendben*. szerk. Egri Péter, Bp., 1981, 63-64.
20. Zelki János (szerk.): *Már nem sajnó*. Bp., 1994.
21. Ld. még ehhez Hahn, uo.
22. Schmidt, Siegfried J.: *Abschied vom Kanon?* In.: Assman-Assman (szerk.), i.m. 337.
23. Koselleck, Reinhardt: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen és Über die Verfügbarkeit der Geschichte*. In: *Uő: Vergangene Zukunft*. Frankfurt, 1989², 140-144., 264-271.
24. Gumbrecht, Hans Ulrich: „*Phoenix aus der Asche*”. In: Assmann — Assmann (szerk.), i.m.
25. Szegedy-Maszák, 123.
26. Jauss: *Az irodalmi posztmodernség*. ford. Katona Gergely In: *Literatúra* 1994/2
27. V.ö. Schmidt, S. J., 342-345.
28. V.ö. Dávidházi Péter: „*A költői birodalom határszélén*”. In: *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*. Szerk. Szabó B. István., Bp., 1994, 144-155.
29. Buck, Günther: *Literarischer Kanon und Geschichtlichkeit*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 1983/3, 352-353.
30. Uo., 360-363.
31. Gumbrecht, 290-293.

32. Ld. Fenyő István: *Az irodalomkritikai gondolkodás szerepe a hazai kultúrtörténetben a nemzeti öntudat formálódásának szakaszában*. In: *Helikon* 1982/4, 575.
33. Toldy Ferenc: *Aesthetikai levelek*. In: *Uő Kritikai berke*. Bp., 1874, 26.
34. *Bajza és Toldy levelezése*. Szerk. Oltványi Ambrus. Bp., 1969, 276.
35. Zentai Mária: *Toldy Ferenc nézetei a balladáról az 1820-as években*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1989/1-2
36. Toldy: *A műfordítás elveiről*. Buda, 1843, 26-28.
37. Toldy: *A magyar nemzeti irodalom története*. Bp., 1987 (1987a), 12.
38. Toldy: *Emlékbeszéd Bajza József felett*. *Uő Irodalmi beszédei*. Bp., 1888², II. 11.
39. Toldy: *A magyar költészet története*. Bp., 1987 (1987b), 24.
40. Toldy: *Gróf Zrínyi Miklós*. In: *Uő: Irodalmi arcképek*. Szerk. Lőkös István. Bp., 1976, 28.
41. Toldy, 1987b, 206.
42. Uo., 180.
43. Uo., 198-202.
44. Uo., 219.
45. Gorak, 55.; Csetri Lajos: *Egység vagy különbözőség?* Bp., 1990, 243-260.
46. Toldy: *Virág Benedek*. In *Uő*, 1976, 60-61.
47. Toldy, 1987b, 26.
48. Toldy, 1987a, 316.
49. Fenyő: *Toldy Ferenc irodalomtörténeti szintézisei*. In: *Irodalomtörténet* 1980/2, 416.
50. Dávidházi: *Megtérés irodalomtörténetünk atyjához*. In *Irodalomtörténet* 1989/2, 366.
51. Horváth János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., 1976, 18.
52. V.ö. Tóth András: *Toldy Ferenc, a hagyományörző és tudományszervező*. In: *Irodalomtörténet* 1980/2
53. Toldy, 1987a, 262.
54. Berczik Árpád: *Toldy és Gervinus*. In: *Filológiai Közlöny* 1958/3-4
55. Jauss, 1980, 412.
56. Wéber Antal: *Toldy Ferenc*. Bp., 1986, 115.
57. Bajza-Toldy, 378.

58. Fenyő, 1980, 415.
59. Toldy: *Emlékbeszéd Kisfaludy Károly fölött*. In: Toldy, 1888, I. 15-16.
60. Schedel Ferenc: *Az írói tulajdonról*. Bp., 1840.
61. Dávidházi, 1994, 147-155.
62. Fenyő, 1982, 574.
63. Dávidházi: *A Vanitatum vanitas és a magyar kritika*. In: „A mag kikél”. Szerk. Taxner-Tóth Ernő, Bp.-Fehérgyarmat, 1990, 146.
64. Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. Endreffy Zoltán, Bp., 1971, 64-65.
65. Bajza-Toldy, 406.
66. Uo., 406-407.
67. Toldy, 1987a, 368-370.
68. V.ö. Dávidházi, 1990, 144-145., Császár Elemér: *Toldy Ferencz kritikai munkássága*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1917/4, 416-417.
69. Ld. még ehhez Korompay H. János: *Petőfi fogadtatásának kritikátörténeti értelmezése*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1992/1, 22.
70. V.ö. Koselleck: *Darstellung, Ereignis, Struktur*. In: *Uő*, i.m. 156-157.
71. Ld. Murajda F. Nándor: *A magyar kritika fejlődése*. Eger, 1895, 182-184.
72. Bajza: *Az epigramma teóriája*. In: *Uő*, 1954b, 29-30.
73. Bajza: *A román-költésről*. In: *Uő*, 1954c, 88.
74. V.ö. Patai József: *Bajza és Lessing*. In: *Egyetemes Philológiai Közöny* 1908/5, 369.; Farkas Zoltán: *Bajza József*. Bp., 1912, 53.
75. V.ö. Farkas, 46-47.
76. V.ö. Bajza, 1954b, 32-33.
77. Ld. Korompay: *A polémikus korszakváltozása*. In: *Holmi* 1993/2, 216-220.
78. Bajza-Toldy, 439-440.
79. Péterfy Jenő: *Bajza József*. In: *BpSz.*, 1882, 354.
80. Farkas, 131-132., Bajza: *Nemzetiség és nyelv*. In: *Uő*, 1954d.
81. Ld. Fenyő: *Vörösmarty géniusza*. In: *Új* 1975/12, 58-59.
82. Weber, 34-35.

83. Ld. még Korompay: *Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1990/5, 519-522.
84. V.ö. Dávidházi, 1990, 139-155.
85. Buck, 365.
86. Günther, Hans: *Die Lebensphasen eines Kanons*. In: Assmann-Assmann (szerk.), 139.
87. Schmidt, S. J., 339.
88. V.ö. Kibédi Varga Áron: *Az irodalomtörténet válságai*. In: *Literatura* 1994/1, 104.