

# AZ IRODALMI TÖREDÉK ROMANTIKA ÉS MODERNSÉG KÖZÖTT<sup>1</sup>

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A fragmentumkutatás eddigi eredményei alapján elegendő okkal feltételezhető, hogy a művészetek történetében alighanem a romantikus korszak volt az első, amelyik alapvetően más történeti feltételek mellett szembesült az irodalmi töredék problémájával, mint az öt megelőző korszakok bármelyike. Éspedig olyan formában, amely ugyan nem szüntette meg fragmentum és totalitás klasszikus ellentétpárját, de – s ebben áll a korábbi korszakok tapasztalatától való nagyfokú eltérésének lényege – a kölcsönös érzékelhetőség olyan horizontjába helyezte, amely a lezár(hat)atlanság, a nyitott kiteljesít(het)etlenség új tapasztalatát lényegében az irodalmi-esztétikai önmegértéstől elválaszthatatlan alakban tette hozzáférhetővé. Én és mű viszonyának *reflexív* szerkezetét tekintve ugyanis lényegében egyetlen mérvadó romantikus elgondolás sem mond ellent annak a felismerésnek, amelyet az élménylírai elfogultsággal aligha vádolható Jean Paul a következőképpen fogalmazott meg a *Vorschule der Asthetik*ben: „A plasztikussal ellentétben a romantikus költészetnek a szubjektum végtelenségét tettük a játékerévé . . .”<sup>2</sup> Mégpedig annyiban, amennyiben a végtelenségnek az a – alkotói fantáziára bízott – sejtelme túlhalad a klasszika önmagát költői kompetenciák tárgyasulásában újrafölismerő szubjektivitásának érdekelttségén. Úgy is fogalmazhatnánk, a korábbi, zárt szabálysztétikai távlatból kilépő kérdések mindegyike – a teljesség művészi megvalósíthatóságától kezdve egészen a szemantikai középpont nélküli, netán többműfajú szövegek kérdéséig – az önmegértés eseményének részeként vált az esztétikai reflexió tárgyává. Ugyanakkor igen tanulságos megfigyelnünk, hogy miközben a romantika klasszikusai alapvetően új, az alkotást a tökélyesztétikák kötelmei alól felszabadító művészeti formaként fedezték föl a töredéket, végső soron mégsem láttak benne olyan jelentésképző potenciált, amely képes volna meghaladni az egész-elvű művészeteszmény

poetológiai lehetőségeit. Vagyis szemlátomást tartózkodtak attól, hogy többet tulajdonítsanak a decentralált alkotásmód formaelveinek (az ő szóhasználatukban a „kaotikusnak”), mint olyan poétikai képességet, amely új teret nyit meg a szöveg nyelvi-modális telítettségé számára. Mert míg Friedrich Schlegel folyvást azt hangoztatta, hogy „a romantikus alkotásmód (. . .) még keletkezőben van”, sőt, „az a (. . .) voltaképpeni lényege, hogy örökké csak keletkezni tud, sohasem lehet befejezett”<sup>3</sup>, a zártságnak ugyanakkor olyan preskriptív normatívájával látja el a fragmentumot, amely éppen a nyitott jelentésképzésnek áll az útjában: „a töredéknek, mint egy kis műalkotásnak egészen el kell különülnie a környező világtól, és önmagában olyan zártnak (*vollendet*) kell lennie, mint egy sündisznó”<sup>4</sup>. Nemcsak a teljesség igénye marad meg tehát, hanem a klasszikus művészeteszménynek az a követelménye is, amely a jól sikerült művet – vagyis a klasszika felfogásában: a mindenkori műalkotást, a műalkotást *egyáltalán* – a normatívan értett, kiteljesedett befejezettségre és lezártságra vezeti vissza.

Bizonyos ellentmondásoktól kísérve tehát, de néhány elemében továbbra is érvényben maradt az a klasszika közvetítette, arisztotelészi eredetű elképzelés, mely szerint a műalkotás az egységes alkotói én autentikus összhangban hozott világ- és önmegértésének eredménye, s *mint ilyen* szavatolja saját organikus tökéletességét. A műalkotás alkotórészei közötti „összefüggésnek olyan zártnak kell lennie, hogy ha egy részt elmozdítunk vagy elveszünk belőle, az egész összeomlik vagy legalábbis megrendül. Mert az olyan alkotórész, amelynek a megléte vagy hiánya nem lesz észrevehető, nem is lényeges része az egésznek”.<sup>5</sup> S bár a teljesség és a maradéktalan tökéletesség hangsúlyai az antikvitásban szükségszerűen az alkotásra mint képződményre kerülnek (amit aztán a kései klasszika a „természetes jellegzetesség” *célszerű* megvalósulásának eszményével<sup>6</sup> hozott összefüggésbe), mindenekelőtt a goethei individuumsfelfogás járult hozzá ahhoz, hogy ezt a „másik természetként” fölfogott esztétikai organicitást a romantika idején ne lehessen már alkotójától, az isteni képmásként értett alkotótól függetlenül elgondolni: a dolgok és a tapasztalatok műalkotásban való befejezésének, lezárásának „adottságára senkinek nem volt oly szüksége, mint nekem, akit a természete állandóan az egyik szélsőségből a másikba vetett. Mindaz, ami tőlem ez okból ismertté lett, csupán töredékei egy nagy konfessziónak” (*Dichtung und Wahrheit*).

Befogadói oldalról tekintve „a tökéletesség megelőlegezésének”<sup>7</sup> (itt még mindig *formális*<sup>8</sup>) elve volt tehát az a folytonosságképző hagyományelem, amelyet a klasszicitás a saját individualizációs horizontjában átértelmezve örökített a romantikára. S amelyet a romantika – minden tradícióellenes vonása ellenére – úgy vitt tovább, hogy lényegében a fragmentációnak, saját új tapasztalatai egyik legfontosabbikának is instanciájává emelte. Mert miközben a középkori misztikában éppúgy fölfedezte a szubjektum irracionális megkettőzhetőségét, mint a barokkban az Angelus Silesius-féle relativált iden-

titás elvét<sup>9</sup>, a műalkotás új, nemegyszer nyitott szerkezeti összetettségének követelményeként – látni fogjuk – továbbra is a klasszikának azt a meggyőződését vette alapul, hogy a tökéletesség anyag és forma kölcsönös telítődésével létrejövő alakja egy elérendő szintézisnek. Azzal a nagyon is számottevő különbséggel, hogy ezt a szintézist – a klasszikával ellentétben – voltaképpen csak a folyton alakuló költészet határain túl jellemezheti valami ideális formai „megszilárdulás”. „Harmóniáig – olvasható a 451. *Athenäum-töredék*ben – az egyetemesség csak a költészet és a filozófia összekapcsolódása révén jut el: úgy tűnik, a végső szintézis az elkülönített költészet és filozófia legegységesebb és legteljesebb műveiből is hiányzik; közvetlenül a harmónia célja előtt lezáratlanul/kiteljesítetlenül (*unvollendet*) megállnak.”<sup>10</sup>

Mégis, fragmentum és totalitás minden romantikus egyenrangúsítása ellenére is jellemzőnek látszik a korszak egészére – s ez alól nem kivétel a romantika egyetlen kiemelkedő alkotása sem –, amit Rainer Nägele Hölderlin példáján tett láthatóvá: „Hölderlin művét a teljesség iránti vágy formálja és motiválja. (. . .) . . . túlnyomórészt olyan szövegekbe ütközünk, amelyek címszövegszerűen vagy akár részletesebben is meg vannak komponálva, s amelyeknek a kezdettől a befejezésig kirajzolódnak a kontúrjai vagy a váza, s csupán itt-ott van hiány a közties helyeken.”<sup>11</sup> A romantika inkább rejtett, mint reflektált teljességigénye sajátos módon, mintegy az összefüggések fordítottjáról erősítette meg tehát a művészet „parcializálódásának” hegeli gondolatát. Annyiban legalábbis okvetlenül alátámasztotta annak érvényét, amennyiben az általa előszeretettel reflektált töredékességlv poétikai megalapozását egy (már vagy még) elérhetetlennek és megvalósíthatatlannak tekintett Egész-ideál virtuális horizontjában végezte el. Instanciáját tekintve a romantikus művészet tehát – miként azt a Hölderlin-töredékek poetológiája mutatja – abból indult ki, hogy a fragmentum műalkotásképző elvei szükségszerűen keletkeznek egy *elgondolható* teljesség hiányának tapasztalatából. Joggal mutat rá Manfred Frank, hogy a romantikus fragmentarítás ebben az értelemben olyan ellentmondásos „egésznek” a függvénye, amely „egységet létesít a káoszban, mert örökli az abszolút egész szintézist előidéző erejét; de az abszolútnak ezt az összekötő erejét a végtelenség helyett az egyediségre irányítja; azaz, éppen nem totalitást teremt, hanem olyan individuálpozíciók összességét (»káosz«) hozza létre, amelynek mindegyike ellene szegül a másikkal. Az ellentmondásnak ez a fragmentumba beleszótt szelleme olyan *szükségszerű* effektusa a legfelső egység detotalizálásának vagy dekomponálásának, amely már nem valamely Egész (vagy egy rendszer) egysége, hanem csupán egy egyedi dolog egysége s szisztematikusan nincs más egyedekhez kötve: a töredék univerzumának nem rendszer a következménye, hanem ’aszisztázia’, ’változékonyság’, ’egység nélküliség’”.<sup>12</sup>

A kései modernség nyelvi fordulatához képest itt nyilvánvalóan abban van a meghatározó különbség, hogy a hiánytapasztalatra adható válaszok reper-

toárja csak a *teljességtől* való elválasztottság függvényében bizonyult hozzáférhetőnek. Éspedig a teljesség olyanként elgondolt formájától, amelynek a poetológiai episztémé tekintetében is egy objektum-szubjektum típusú kétosztatúság alakította ki a távlatszerkezetét.

E szempontból különösen tanulságos Novalisnak az az 1799-es töredéke, amely épp azért nyilvánítja meg tökéletesen a romantikus episztémé történeti indexeit, mert a dolgok identitásának olyan értelmezésével veszi élet saját, messzire mutató ideológiakritikai gondolatának, amely nem tükörszerűen mimetikus ugyan, ám végső soron mégiscsak az össze nem tartozó létformák ekvivalenciájának reflexív feltárhatóságából indul ki: „A szimbólumnak a szimbolizálttal való összetévesztésén és azonosításán, az igazi, teljes reprezentációban való hiten, a kép és az eredeti, a jelenség és a szubsztancia relációján, a messzemenő hasonlóság alapján állandó belső egybehangzásra és összefüggésre való következtetésén – röviden szubjektum és objektum összetévesztésén nyugszik minden korszak, nép és egyén összes babonája meg tévedése.”<sup>13</sup> Ezért is lesz szembeötlő történeti jellemzője a romantikus organicitáselvnek, hogy az egvediségként elgondolt dolgok *individuális* létmódját rendszerint a szervesség kettős származtatásával támasztja alá. A műalkotás ugyanis akkor tesz szert organikus egvediségre, ha szervességét a természeti és az emberi formavilágból sajátítja át. Ez a – láttuk, részint a klasszika nyomán végrehajtott – antropomorf naturalizáció úgyszólván az alapjainál határozza meg a legtöbb romantikus poétikai elgondolást, még ha a fragmentaritás értelmében nem a (konfúz) „egész” összetartottságát, hanem csak az alkotórészek egyedi teljességét hangsúlyozza is: „... ez minden poézis kezdete (...) – írja Friedrich Schlegel –, hogy visszahelyezzen bennünket ismét a fantázia szép kuszaságába, az emberi természet eredeti káoszába”.<sup>14</sup> „Egy költeménynek egészen olyan kimeríthetetlennek kell lennie, mint amilyen az ember”<sup>15</sup> – olvasható Novalisnál. Ugyanakkor: „amíg (...) a csillagok pályája kiszámíthatatlan – mondja Fr. Schlegel a 434. töredékben –, (...) addig nincs felfedezve a költészet igazi világrendszere”.<sup>16</sup>

Hatástörténeti nézetből az valószínűsíthető tehát, hogy maga a dolgok „láthatóságának” ez a dichotóm struktúrája állt útjában annak, hogy – s a Tiecktól Novalison át Friedrich Schlegelig igen sokszínű romantika épp ebben mutatkozik feltűnően egységesnek – az instanciaként megőrzött szerves teljességet és egyetemes harmóniát másként értelmezze, mint olyan lehetséges létezőt, amely az önmagát a szubjektivitás felől megértő én-en *kívül*, rajta túl „helyezkedik el”. S minthogy az ideálban való részesülésnek csupán ez a metafizikai horizontja állt a romantika rendelkezésére, az eszmények szükségyszerűen normatív figurációja épp a róluk való tudás valórávalthatatlanságának érzületében alapozta meg a korszak meghatározó modális szólamait: a melankóliáét, az elégiáét és az ironikus rezignációt. Innen nézve annak föltételezése is megkockáztatható, hogy a nevezetes romantikus bensőség

(„*Innerlichkeit*”) paradox módon sokkal inkább a fenti opozíció *külsőleges* megértésmódjának a bizonyítéka. Éspedig egy olyan megértésnek, amely strukturálisan éppen hogy nem belülré, hanem kívülré helyezte – s ezért inkább „tárgyasítva” próbálta megérteni – saját korszaktapasztalatát. A szubjektivitás öntükrözésként értett reflexiója maga is olyan statikus térszerűséggel értelmezi akár még az Én végtelenségét is, amelyben a temporális elem rendre a különbözők összekapcsoltságának dichotómiáiban „jelenik meg”. Ugyanakkor a maga hatástörténeti jelentőségében épp azt problematizálta ritkán a romantikakutatás, hogy az Én rögzíthetetleniségének nevezetes romantikus tapasztalata ugyan mindig a szubjektum belső végtelenségét, stabilizálhatatlanságát és sokféleségét hangsúlyozza („Az igazi *dividuum* egyben az igazi *individuum* is”) <sup>17</sup>, de ezt a dichotóm struktúrát végül mégsem a szubjektum temporalizálódásának helyeként érti, hanem a sokféleségen való *érték jellegű* felülkerekedés identitásteremtő feltételét látja benne: „A legtökéletesebb ember – írja Novalis – összes változásaival együtt uralja minden konstitúcióját.” <sup>18</sup>

Bár Schleiermacher hermeneutikája minden előföltévése szerint számol már a mindig parciális megértés <sup>19</sup>, sőt az *aktív* – mai kifejezéssel: allegoretikus – félreértés <sup>20</sup> lehetőségével is, annak hermeneutikai tapasztalata szemléletalakító érvénnyel még nem jelenik meg az irodalmi romantika horizontjában, hogy a megértés aktuális távlatszerkezete mindig úgy létesül, hogy egyidejűleg el is zárja előlünk más kérdések kérdéssé válásának lehetőségét. Vagyis, hogy a megértés mindenkori eseménye attól nyeri el hatástörténeti valóságát, hogy más megértéslehetőségek egyidejű kizáródásaként tud csak bekövetkezni. A romantika innen tekintett történeti indexeinek egyik legfontosabbika alighanem tehát abban mutatkozik meg, hogy önreflexiójából a fenti szemléletszerkezeti okokból hiányzik még annak lehetősége, hogy *elő(re el)gondolhatatlanként*, azaz: a belátható megértésformák temporalitása felől tétélezen föl *nemtudott* – mert az aktuális megértés eseményéből szükségszerűen kizárul <sup>21</sup> „hosszáférhetetlenséget”. Vagyis a romantika episztémétörténeti „hovatartozása” leginkább annak távollétével határozható meg, aminek a tapasztalata elvileg nyithat(ott volna) új reflexiók távlatot a saját episztémé aktuális premisszáira.

Korszaktörténetileg kétszeresen is jellemző itt a romantikus hermeneutikának az az eljárása, amellyel a (művészeti) megértés parciáltságát egyrészt a *szubjektivitás határoeltságára*, másrészt annak a viszonynak a *tökéletlen átláthatóságára* vezeti vissza, amely „a nyelvet a maga objektivitásában” a gondolkodás lényegéhez fűzi. <sup>22</sup> Mert végső soron az a nevezetes tétel is, mely szerint „a meg-nem-értés – éppen, mert a maga egyedi létében minden egyes lélek a másik nem-léte – egészében sohasem akar feloldódni” <sup>23</sup>, Schleiermachernál egy olyan, ideális értelem horizontjában fogalmazódik meg, amely a megértés kimeríthetetlen (értsd: *menyiségileg végtelen*) individuális technikáival, illetve folyamatos helyesbítésekkel mégiscsak „megközelíthető”. <sup>24</sup>

A teljes igazság kedvéért azonban nem maradhat említetlenül, hogy a hatástörténet tanúsága szerint a korszakból egyedül Humboldt nyelvbölcseleti nézetei jutottak túl a normatív teljességeszmény szemléleti és módszertani korszakküszöbén. Közvetlen hatása hiányának ezért nemcsak az az oka, hogy fő műve, a halála után megjelent *Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues* . . . igazából csak a század közepére vált ismertté. Akkorra tehát, amikor – Marxtól Heinéig és Victor Hugótól Auguste Comte-ig – Európa szerte „a művészeti korszak végének” tapasztalata uralkodott el. Hátterében azzal a nagy hatású hegeli elképzeléssel, hogy, mivel a művészet számára az igazság mélyebb formája (*eine tiefere Fassung der Wahrheit*) éppen az érzék(lelesség)i formaalkotás kényszere miatt vált hozzáférhetetlenné, „a gondolat és a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet”.<sup>25</sup> Humboldt recepciójának kései kibontakozása sokkal inkább azon múlt, hogy a beszéd elsődlegességéből kiinduló „Kawibuch” olyan interdiszkurzív-temporális létmódot tulajdonított a nyelvnek, melynek dialogikus hermeneutikai koncepciója még Schleiermacher rugalmas nyelvszemléleti előföltevéseit is meghaladta. Mert míg Schleiermacher – a nyelvi objektivitás elvi transzparenciájához ragaszkodva – mindvégig az egység feltárhatatlanságából (mint valamely mindig „elérhetetlen” idealitás statikus állandóságából) vezette le<sup>26</sup>, Humboldt a beszéd interdiszkurzusában folyvást keletkező és pusztuló nyelv interakcióinak kettős természetéből származtatta a megértés parcialitását. E vonatkozásban a kettő közül inkább az utóbbira helyezve a hangsúlyt – nem a „fennálló” nyelvi rendszer uralmából, hanem a beszéd totalitásának antropológiai feltételeiből származtatta a nyelvi infixibilitásának gondolatát. Mert bár a nyelvi gondolat elidegenült objektumként találkozik s mint ilyen hat vissza a (nyelvet alakító) emberre, a nyelv maga „olyan sajátos létre tesz szert, amely ugyan mindig csak a mindenkori gondolkodásban juthat érvényre, de a maga totalitásában független tőle”. Ezért lehetséges, hogy a nyelvnek „sehol, még az írásban sincs maradandó helye”.<sup>27</sup> Következésképp a nyelvre való individuális visszahatás nélkül elképzelhetetlen a nyelv *energeiá*ként értett létmódja, „de ezt a ráhatást már önmagában köti az, amit előidéz és előidézett”.<sup>28</sup> A nyelviség létmódjának eme kölcsönösége teszi beláthatóvá aztán a nyelvnek azt az *elvi* uralhatatlanságát, amelyből Humboldt a megértés parcialitását levezette: „A nyelv csak az individuumban kapja meg a maga végső meghatározottságát. A szó esetében senki nem gondolja pontosan és éppen azt, amit a másik, és ez a mégoly kicsiny különbség úgy rezeg tovább az egész nyelven, mint a kör hullámai a vízben. Ezért minden megértés egyidejűleg mindig meg-nem-értés is, minden gondolati és érzelmi egybehangzás egyidejűleg kölcsönös eltávolodás is.”<sup>29</sup> Mindazonáltal – túl e prospektív nyelvhermeneutikai felismeréseken – elsősorban a schleiermacheri hermeneutikai restitutív igényének irodalmi-művészeti premisszái mutatják pontosan, milyen diszkurzív horizontban formálódott a mű-

vészeti alkotás „igazságtartalmára” vonatkozó kérdés hatástörténete. Mert a „művészeti korszak végének” ideológiája az esztétikai igazság transzparenciájának (realista-naturalista) elvét a 19. század középső harmadában lényegében még sikerrel szögezte szembe minden olyan korai klasszikus-modern poetológiai elképzeléssel, amely – elsősorban Baudelaire nyomán – már illúzióként ismerte föl „az” igazság érzéki reprezentációjának (jelölő és jelölt organikus összetartozásában megalapozott) esztétikai követelményét.

Hogy a világ esztétikai megértésének mennyire mélyen gyökerező történeti formájáról van itt szó, jól mutatja, hogy a normatív teljességideál a nyelvi műalkotás poetológiai premisszájaként – bizonyos módosulásokkal – egészen a 20. század első harmadáig szilárdan képes volt tartani magát. (Ne feledjük, Humboldt nyelvbölcseleti jelentőségét valójában csak Heidegger fedezi föl!) Alighanem innen magyarázható például, hogy annak a Valérynek a lírai praxisában, akinek költészetelméleti írásai messze túljutottak a klasszikus modernség horizontján, különösebben nem jutnak érvényre saját műalkotás-szemléleti következtetései. De meggyőzően támasztja alá ezt a tapasztalatot Rainer Warning ama megfigyelése is, hogy a szürrealizmus nagyfokú költésztörténeti muzealizálódását éppen az idézte elő, hogy az esztétizmust elutasító avantgárd e kései hajtása sem tudott maradéktalanul leválni a romantika fentebbi örökségéről. „A romantikus vonatkoztatási keret persze megmarad – írja a német irodalomtörténész. – Amit az *écriture automatique* rögzít, azok fragmentumok, és mint ilyenek az univerzális közvetítés és összebékítés (*Versöhnung*) anticipációi. Így a tudattalanhoz vivő legjobb út (*Königsweg*), Freuddal ellentétben, nem ahhoz vezet el, ami hozzáférhetlenné vált a szubjektum számára, nem az individuális és kollektív elfojtások történetébe torkollik tehát, hanem olyan út, amely egy 'compréhension totale', egy paradicsomi 'pureté originelle' történetietlenségébe visz.”<sup>30</sup> Hozzáfűzhetnénk mindehhez, hogy lényegében ugyanilyen hatástörténeti összefüggésre megy vissza az az alaki rokonság is, amely az utópikus egység tudataként hasonlóképp íródott bele a romantikus művek reflexiójába, mint mű és valóság deszemiotizált azonosságának időtlenített utópiája az avantgárd alkotásokéba.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Fejezet egy készülő, nagyobb tanulmányból.
- <sup>2</sup> JEAN PAUL: *Sämtliche Werke* (Historisch-kritische Ausgabe, hg. von E. BEREND) I. Abt. Bd. 11. Weimar, 1935, 111.
- <sup>3</sup> *Athenaeum*. Hg. von A. W. SCHLEGEL und F. SCHLEGEL (photom. Nachdruck) Bd. I. Darmstadt, 1960, 205.
- <sup>4</sup> Uo. 230.

- <sup>5</sup> ARISTOTELES: *Hauptwerke*. (Ausgew., übers., u. eingel. von W. NESTLE). Stuttgart, 1977 (8), 350.
- <sup>6</sup> „A természet – írja Goethéról Dilthey – olyan törvény- és célszerűen ható erőként jelent meg számára, amely metamorfózisban, fokozatos emelkedésben, a tipikus formák architektonikájában, az Egész harmóniájában nyilatkozik meg. Számára ezért lett aztán a művészet szükségképpen a természet ilyen működésének (hatásának) legfőbb manifesztációja.” Wilhelm DILTHEY: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig/Berlin, 1919 (6), 196.
- <sup>7</sup> Hans-Georg GADAMER: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1975 (4), 278.
- <sup>8</sup> A tökéletesség megelőlegezésének tartalmi és formális elve közti különbségről ld. GADAMER, uo., 277–278.
- <sup>9</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Nem tudom, mi vagyok, nem az, amit tudok, / semmi és valami, kis pont és kör vagyok.” (*Cherubinischer Wandersmann*)
- <sup>10</sup> *Athenaeum*, 322.
- <sup>11</sup> Rainer NÄGELE: Friedrich Hölderlin: Die F(V)erse des Achilles. In: DÄLLENBACH – HART NIBBRIG (Hg.): *Fragment und Totalität*, 200.
- <sup>12</sup> Manfred FRANK: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M., 1989, 297.
- <sup>13</sup> NOVALIS: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs (Hg.: P. KLUCKHOHN – R. SAMUEL) Bd. III: *Das philosophische Werk II*. Damstadt, 1968 (2), 397.
- <sup>14</sup> A. W. SCHLEGEL és Fr. SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*, 363.
- <sup>15</sup> NOVALIS i. m., 665.
- <sup>16</sup> *Athenaeum*, 320.
- <sup>17</sup> NOVALIS i. m., 451.
- <sup>18</sup> Uo., 350.
- <sup>19</sup> Vö.: Friderich D. E. SCHLEIERMACHER: *Hermeneutik*. (Nach den Handschriften neu hg. u. eing. von Heinz KIMMERLE) Heidelberg, 1974 (2), 140–141.
- <sup>20</sup> Annak vélelmezése körül, persze, hogy Schleiermacher már 1819-ben – a félreértés eseteként – hermeneutikai (többlet)értéket tulajdoníthatott volna a megértés parcialitásának, a 70-es évekre éppen a Kimmerle-féle kiadás oszlathatta el a kételyeket. A Manfred Frank-féle kiadás ugyanis, amely 1977-ben(!) jelent meg, a kétféle félreértés egyikének jelzőjeként valamely okból még mindig „positív”-ként adja vissza a Kimmerle-kiadás alapjául szolgáló kézirat „passív” szavát (Vö.: F. D. E. SCHLEIERMACHER: *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt a. M., 1977, 93.). A már idézett Kimmerle-féle kiadás 83. oldalán azonban a következő olvasható: „Különbséget kell tennünk *passzív* és aktív félreértés között is. Utóbbi a behelyezés, amely azonban elfogultság következménye, következésképp ennek vonatkozásában semmi érdemleges nem történhet.” („Es ist auch noch *passiver* und *activer* Mißverständnis zu unterscheiden. Letzterer ist das Einlegen welches aber die Folge eines Befangenseins ist, in Bezug worauf also nichts bestimmtes geschehen



- kann.” *Kiem.: K. Sz. E.*) Annak, hogy a romantikus episztémé – a megértés parciálitását ugyan másutt is méltányolva (ld. pl. Friedrich SCHLEGEL 20. *kritikai töredékét*) – mégsem igenelheti a félreértés alakzatait, sokatmondó bizonyítéka, hogy az 1838-as Lücke-, illetve az ezt használó Frank-féle kiadás „pozitív”, valamint a Kimmeler-féle olvasat „passzív” félreértését Schleiermacher kompendiuma egyaránt az elvileg kerülendő félreértés eseteiként tárgyalja.
- 21 A Schelling-féle határképzetből (das Unvordenkliche) származtatott „előre-elgondolhatatlan”-t Gadamer a következőképpen értelmezi: „Abban van a varázsa, hogy annak az előremozgásnak érződik benne a valóságos lehelete, amely mindig elő- és előre akar gondol(kod)ni, ám újra meg újra valami olyanhoz jut, aminek elképzelés vagy előre-gondolkodás útján nem tudunk mögékerülni.” GADAMER: *Gesammelte Werke Bd. 10.: Hermeneutik im Rückblick*. Tübingen, 1995, 64.
- 22 Ld.: SCHLEIERMACHER i. m., 141.
- 23 Uo.
- 24 „. . . az összes grammatikai nehézségeket – írja Schleiermacher a grammatikai interpretációról – annyiban mindig csak komparatív eljárással győzzük le, hogy újra meg újra egy már értett rokon mozzanatot közelítünk a még nem értetthez és így mind szűkebb határok közé zárjuk a nem-értést.” És ennek megfelelően „. . . az értelmezésnek az a végső tökéletessége, hogy jobban értsünk meg egy szerzőt, mint ahogyan ő maga tudna számot adni önmagáról.” Uo., 138.
- 25 G. W. F. HEGEL: *Ästhetik*. Bd. I. Berlin & Weimar, 1976 (3), 21.
- 26 A nyelv „fenomenológiai” elsőbbsége jegyében alighanem ezért nem is problematizálta a beszéd és nyelvi szabályrendszer közötti nyelverteremtő kölcsönösség kérdését: „Minden beszéd előfeltételez egy adott nyelvet. Ez ugyan meg is fordítható, nemcsak az abszolút első beszéd értelmében, hanem az egész folyamatra nézve is, hisz a nyelv a beszéd által lesz; de a közlemény mindenképpen a nyelv közös mivoltát, tehát annak bizonyos ismeretét tételezi föl.” (. . .) Az ember beszéde azonban – így a Humboldtval szembenálló tétel – „. . . csak a nyelv totalitásából érthető meg”. SCHLEIERMACHER i. m., 77.
- 27 Wilhelm VON HUMBOLDT’s *Gesammelte Schriften*. (Hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften). Bd. VII/1. Berlin, 1907, 63.
- 28 Uo.
- 29 Uo., 64–65.
- 30 Rainer WARNING: *Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne*. In: R. WARNING–W. WEHLE (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München, 1981, 489.