

# MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

---

A Magyar Tudományos Akadémia  
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

# Tartalom

Bevezető. Esztétikai tapasztalat ( <i>Bárány Tibor – Valastyán Tamás</i> )	5
--	---

## FÓKUSZ

ANTAL ÉVA: A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában	11
VALASTYÁN TAMÁS: Visszhangok. A művészet kettős múltjáról	28
WEISS JÁNOS: Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával	51
DARIDA VERONIKA: A találkozások filozófiája	64
FEKETE KRISTÓF: Néma művészet, beszédes esztétika	75
BÁRÁNY TIBOR: Az esztétikai normativitás három modellje	96
GOLDEN DÁNIEL: A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat	114
ILLÉS ANIKÓ: Művészeti élmény, esztétikai ítélet	130

## VARIA

SZUMMER CSABA – HORVÁTH LAJOS: Adalékok az álom fenomenológiájához	149
SIPOS ANDREA: Claude Romano evenmenciális hermeneutikája	172

## DOKUMENTUM

FRAZER-IMREGH MONIKA: A szerelmes elégiáktól Epiktétosig Angelo Poliziano levelezése Giovanni Pico della Mirandolával	191
Angelo Poliziano – Giovanni Pico Della Mirandola: Levelek	199

**SZEMLE**

JAKAB KRISZTIÁN: Frazer-Imregh Monika: <i>Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban</i>	
CSEHY ZOLTÁN: Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai	212
MIKÁCZÓ ALEXANDRA: A piszoáron innen és túl	215

**IN MEMORIAM**

TAKÁCS ÁDÁM: Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola	221
E számunk szerzői	237
Summaries	241

## Visszhangok

### A művészet kettős múltjáról

aligha van valami *közös* közöttünk  
(Hölderlin 2020a. 23).

#### I. OESER FÜGGÖNYE: DILEMMÁK A MÉRTÉK KÖRÜL

Goethe a *Költészet és valóság*ban többször ír azokról a mesterekről, akik nagymértékben alakították művészi szemléletét, fogékonyságát, érzékenységét a különböző alkotási módok, festészeti technikák iránt. A *Nyolcadik könyv*ben megemlékezik Adam Friedrich Oeserről, a festőről és tanáreberről, aki Lipszében található műtermében fogadta diákjait.<sup>1</sup> Oeser nem volt híján a leleménynek és a buzgalomnak, noha kissé álmodozó és lusta természete megakadályozta abban, hogy „művészetét technikai tökélyre vigye”. Mint megtudjuk, Goethére szinte nagyobb hatással volt az a mód, ahogyan el lehetett jutni ebbe a műterembe és maga a műteremlakás, mintsem az effektív oktatásnak a léte.

A Pleissenburgban, az ódon várban, a jobb sarokban föl kellett menni egy renovált, derűs csigalépcsőn. Fölérkezve bal kéz felől voltak a festőakadémia tágas, világos termei (Oeser az akadémia igazgatója volt); Oeser lakásához azonban még hosszú, szűk folyosón kellett végigmenni, annak a végén nyílt az ajtó; a folyosó maga a szobák sora és a nagy gabonapadlás között vezetett végig. Az első szobát a késői olasz iskolából származó festmények díszítették, Oeser nem győzte magasztalni e mesterek tehetőségét. Minthogy néhány nemesifjúval együtt magánórákat vettem tőle, megengedte

<sup>1</sup> Köszönöm szövegem egyik anonim referálójának, hogy felhívta a figyelmemet arra, hogy pontosítani szükséges Adam Friedrich Oesernek a korszakban és az azt követő hatástörténetben játszott szerepét illetően. Tudniillik mintha kissé frivolan vagy jelentőségét tekintve zárójeljelesen hoznám szóba Oesert – egyébként Goethe szavainak s megjelenítésmódjának fényében (vagy inkább árnyékában) –, holott Oeser nagyon is kitüntetetten lép fel a korban. Ő az ugyanis, „aki az ifjú Goethét a Sturm und Drang időszakának lelki zavarai után visszavezette a görögökhöz és a természethez, és ezáltal lehetővé tette, hogy megszülessenek nagy, klasszikus művei” (Tobias Gottfried Schröer szavait összefoglalólag idézi Főrizs 2020. 62). Mindez azért is nagyon izgalmas, mert mint látni fogjuk, Hölderlinnél éppen ez, vagyis a görögökhöz történő, szinte magától értetődő (vissza)fordulás válik problematikusává.

nekünk, hogy ebben a szobában rajzoljunk, s néha bejutottunk szomszédos műtermébe is, amelyben csekély számú könyvét, ásvány- meg műgyűjteményét s más egyéb, szívéhez közel álló holmiját tartotta. (Goethe 1982. 276.)

Oesernek volt még egy fontos tulajdonsága, amit Goethe feleleget, ti. elemi vonzódása Winckelmannhoz. „Nekünk is legelső sorban az egyszerűséget kötötte lelkünkre, és erre újra meg újra visszatért: minden legyen egyszerű, amit művészet és kézművesség egyesült erőfeszítései termelnek.” (Uo.) Oeser abban is kitűnt kortársai közül, hogy „ő karcolta a vignettákat Winckelmann első írásaihoz” (Goethe 1982. 277). A mester Winckelmann iránti szenvedélyes tisztelete és rajongása a tanítványokra is átragadt, mint Goethe fogalmaz, „állandóan prédikálta a szépség s még inkább az ízlés s a kellem evangéliumát” (Goethe 1982. 281). A megfogalmazás jól mutatja a winckelmanni stíluseszményhez való viszony karakterisztikumát: nincs kételynek és megkérdőjelezésnek helye. Mindazonáltal Goethénél olvashatunk még egy igen érdekes momentumot Oeserrel illetően, ami megvilágíthatja az evangéliumként felfogott és vallott stíluseszmény árnyoldalát vagy vakfoltját. Történt, hogy Oeser az új színház megnyitása alkalmából festett az intézmény számára egy függönyt, pontosabban e függönyt mindenféle motívumokkal díszítette a korszak ízlését tükrözve:

A dicsőség templomának előterét Szophoklész és Arisztophanész szobrai díszítették, ezek köré gyűltek az újabb kori drámaírók, a műzsák közéjük vegyültek, s mindez igazán szép és fölemelő volt. De most következik a bizarr ötlet! A térség szabadon hagyott közepén a szentély távoli homlokzata látszott, és a két fent említett csoport között, ám velük mit sem törődve, egy férfialak haladt át könnyű kabátkában, egyenesen a templom felé; ezért a szemlélő hátulról látta, s nem tűnt ki semmivel. Ez az alak Shakespeare-t jelképezte, aki elődök és utódok nélkül, a régi példákra ügyet sem vetve, a maga szakállára halad a halhatatlanság felé. (Goethe 1982. 278.)

Goethének alapvetően tetszik Oesernek az antik tradíciót felelevenítő ábrázolása, illetve az újabb íróknak e tradíció fényében történő elhelyezése, azonban mit sem tud kezdeni a magányos alak „bizarr” elrendezetlenségével. Pontosabban dehogyisnem: éppen a bizarr mivolt váltja ki a mestert illető kritikáját! Oeser tudniillik egyáltalán nem tudja művészileg arányosan beilleszteni az összképbe „a régi példákra ügyet sem vető”, a halhatatlanság felé „a maga szakállára haladó” zsenit, Shakespeare-t. Ez az alak a függönyön pusztán a fenekét (vagy kevésbé bizarrul fogalmazva, a hátát) mutatja a közönségnek!

Pár évtizeddel később, 1800 környékén szintén volt valaki, aki a „a maga szakállára” haladt a halhatatlanság felé, s akit szintén nem nagyon tudtak a kortársak beilleszteni semmilyen összképbe. Friedrich Hölderlinről persze nem lehet mondani, hogy „a régi példákra ügyet sem vetett”, ám azt sem lehetne állítani róla, hogy a quasi szolgai módon történő utánzást, az antik ízléseszmény evan-

géliumi szolgálatát preferálta volna. Hölderlin a mérték igézetében él és alkot, amely mértéket az antik tradíció és a keresztény attitűd egyként árnyalja nála. Jochen Schmidt Hölderlin *Kenyér és bor (Brot und Wein)* című nagy hatású elégiájához fűzött kommentárjában pontosan jellemzi ezt a gazdag, kettős forrást. A vers eredeti címe az lett volna: *A boristen*, aki mellett megjelenik a nyolcadik versszakban „egy halk Géniusz”, akit Krisztus alakjával azonosíthatunk.

Az antik hagyománynak megfelelően [a boristen] megjelenik az éjszaka, a dionüszoszi lelkesedés és az ihletett „őrület” isteneként, a költők isteneként, az öröm isteneként, a nagy vándorlások isteneként, a színház és a tánc isteneként, az örökzöld lucfenyő és a borostyán attribútumai által szimbolizált történelmi folyamatosság isteneként is, aki ebben a tekintetben a „nappal” és az „éjszaka”, vagyis az egymást kizárni látszó történelmi korszakok kibékítése, tehát a szellem dialektikus alapmozgásának eredménye. Végül mint az az isten, akinek egyetemes szintetikus lényege Krisztus alakjával való összeolvadásában mutatkozik meg. Hölderlin különösen az utolsó strófában jelezte ezt az összeolvadást a Dionüszoszra és Krisztusra egyaránt utaló ambivalens elemek sorozatával, így alakítva ki annak a szisztematikus szinkretizmusnak az első példáját, amely később meghatározza *Az Egyetlen* című himnuszt, de a *Békeünnep* és a *Patmosz*-himnusz egyes részeit is. (Schmidt 2005. 725.)

A *Kenyér és bor* így határozza meg a mértékhez való viszonyt:

Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe  
Bis in die Mitternacht, immer besteht ein Maß,  
Allen gemein, doch jedlichem auch ist eignes beschieden,  
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann. (Hölderlin 2005b. 287.)

Egy bizonyos: hágjon delelőre a nap, legyen éjfél,  
fönnáll egy Mérték, mely közösen kötelez,  
ám a sajátja ugyancsak megvan bárkinek, úgyhogy  
képesége szerint jön-megy, amerre akar. (Hölderlin 1993b. 84.)

Egy bizonyos: megköt mindenkit erősen a Mérték,  
így van délben is ez, s így van az éj közepén.  
Szabva vagyon mégis mindenkinek egy külön út is,  
melynek pályáján jön s megy, ameddig elér. (Hölderlin 1961b. 293.)

Egy bizonyos: legyen az, hogy dél van, vagy legyen az, hogy  
Éjfél van: mérték áll oda mindenidőn.  
Mindre vonatkozik, ám ki-kinek megadott a sajátja,  
Jön s megy, ahogy tud mind, mert kijelölt az irány. (Hölderlin 2020. 7.)

Láthatjuk, hogy miközben Hölderlin szerint „fönnáll egy Mérték, mely közösen kötelez”, s ez voltaképpen nem más, mint az antik és a krisztusi tradíció „szisztematikus szinkretizmusa”, aközben egyszersmind mindenkinek megvan a saját mértéke is, a kettő egymás mellett, egymás által formálja az embert és a sorsot. Itt tehát egyáltalán nem a mérték szolgái, „evangéliumi” felfogásáról van szó, hanem egy a személyességet, személyiséget, magát a sajátot, különöst affirmáló mérték-felfogás körvonalazódik határozottan.

Az írásom elején fel szeretném vázolni azt a paradoxont vagy aporiát, amit nem fogok tudni feloldani, de mert ennek a feszítő ereje, ezen erő termékenysége képezi véleményem szerint a klasszikus és modern viszonyának, viszonyíthatóságának alaptermészetét, az esztétikai tapasztalat és hermeneutikai értelmezés versolvasásban kulmináló folyamatos feladatának s tevékenységének erre a paradoxonra vagy aporiára valamiképp reflektálnia kell. Közelebbről arról van szó, amit Peter Szondi a klasszicizmus aporiájának nevez. Amikor Szondi Hölderlin esztétikai nézeteivel számot vet, akkor rendkívül pontosan láttatja, hogy Hölderlin számára nem pusztán a kész műalkotás a fontos, hanem a hozzá vezető út is, mindaz a folyamat, kontextus tehát, amely egyáltalán lehetővé teszi az alkotás kérdésének megformálását. E kérdés egyik sarkalatos pontja a fejlődés vagy a haladás természete. Szondi idézi Hölderlin egyik levelét, amit barátjához, Casimir Ulrich Böhlendorffhoz írt 1801. december 4-én: „A barátom fejlődése kedvező jel a számomra is. *Egy* a sorsunk. Ha egyikünk előbbre jut, a másik sem fog vesztegelni.” (Szondi 1978. 345 [Hölderlin 1971. 425, Hölderlin 2020a. 23.]) Itt is megjelenik a közös sors, amit az egyéni kvalitások színeznék vagy tesznek lehetővé, mindazonáltal nem egyszerű kumulációról van szó Szondi szerint, hanem – ahogy fogalmaz – „a haladás dialektikus felfogása” fogalmazódik meg a levélben, mely szerint oly módon kell előre haladnunk, hogy ennek megfizetjük az árát, de nem úgy, hogy pusztán lemondunk a kiindulóponttól. Nos a haladás dialektikájának a nagyobb kontextusa, összefüggése az, amelynek számbavételére s jellemzésére alkalmat ad Hölderlin levele.

Az összefüggés a történetfilozófia felől nézve az antikvitás és a modernitás megkülönböztetése, esztétikai szempontból a klasszicizmus problémája, pontosabban: aporiájának belátása. E felismerés erejét nevezi meg Hölderlin úgy, hogy „veszedelmes a művészet szabályait egyedül és kizárólag a görög mintaszerűségéből absztrahálni”, és bevallja: „Sokat foglalkoztam ezzel, s most már tudom, hogy azon kívül, aminek mind a görögöknek, mind a mi számunkra a legmagasabb rendűnek kell lennie, nevezetesen az eleven viszonynak és készségnek/alkalmasságnak/sorsnak (*Geschik*), aligha van valami *közös* közöttünk.” (Szondi 1978. 346 [Hölderlin 1971. 425, Hölderlin 2020a. 23, a fordításon némiképp módosítottam – V. T.])

## II. REFLEXÍV TEVÉKENYSÉG: ÁTMENET A PLASZTIKUSBÓL A SPIRITUÁLISBA

Nos, a klasszicizmus aporiájának belátása véleményem szerint a következőt jelenti szorosabban véve: a görög tradíció léttapasztalatának gazdag képi, plasztikus változatossága és a keresztény megváltás szellemi egysége a nyugati metafizikán belül feloldhatatlan történetfilozófiai feszültségben ér össze és öröklődik, mely feszültségteret a modernitás alkotói megpróbálják esztétikailag feloldani. Véleményem szerint e törekvésben a legmesszebbre és a legkockázatosabb gesztusokat felelevenítve Hölderlin jut. Ezt az utat próbálom bemutatni a mértékvétel lehetetlenségének fókuszálásával, a régiek és a modernek közötti vita érintésével, valamint az esztétikai tapasztalat (Rüdiger Bubner) és a művészet kettős múltjára vonatkozó elképzelés (Hans-Georg Gadamer) közelebbi vizsgálatával, mert ezen elméleti törekvések nagymértékben tekintetbe veszik a történetfilozófiai perspektíva és tehertétel, illetve a művészi-esztétikai produktívitás egybeszővődöttségét.<sup>2</sup>

Egyfelől: Johann Joachim Winckelmann a görög tradícióra támaszkodva minuciózusan tárja elénk és fogalmazza meg azt a mértéket, amelyet követnie, pontosan fogalmazva utánoznia kell az utókor művészenek, hogy elérje a lehető legteljesebb formarendet. Ha csak a legismertebb megfogalmazásokból indulunk ki, akkor is láthatóvá válik, hogy ez a mérték a tapasztalatinak és az értelmének valamiféle harmonikus és újrateregethető egységét jelenti az antik hagyományra támaszkodva. „A görög művek értői és utánzóí a mesterművekben nem csupán a legszebb természetet találják, hanem még többet, mint a természet, valamilyen ideális szépséget, amely [...] a képekből csupán az értelemben vázolódik és jön létre.” A természet s benne az emberi test megfigyeléséből kiindulva emelkednek fel a művészek és az értők „a szépségnek valamilyen általános fogalmához”, egyfajta szellemi mintaképhez, amely valószínűsít egy olyan világot, melyben az

<sup>2</sup> Szeretném megköszönni mindkét anonim bírálómnak, a rendkívül megtisztelő affirmatív és a fulminánsan éles kritikus előolvasómnak a szavait. Igen sokat tanultam e két vélemény elliptikus tükörfelületén szemlélve önmagam! Hiszen bennük koncepcióm erőssége és sérülékenysége egyként kidomborodott. Mindkét bíráló – eltérő mértékben és megközelítésben – érintette olvasatom aporetikus hangoltságát. Affirmatív bírálóm ráeszméltetett arra, hogy az aporiához való viszony egy pillanatra sem tűri meg azt, hogy lanyhuljon a figyelmünk, az olvasás-értelmezés maga nem más, mint az aporiára történő folytonos tekintettel-lét. Kritikus bírálóm szerint nem kellőképpen tisztázom azt (mi több, egyenesen rosszul keretezem mondandómat ezáltal), hogy a klasszicizmus önmagában aporetikus vagy a hozzá való viszony szüli az aporiát. Jóllehet azt gondolom, hogy nincs önmagában aporetikus probléma, azaz az adott problémához való viszonyulás teremt módot, alkalmat s teret az aporiának, azt is minduntalan átélem-megtapasztalom, hogy a gondolkodás szinte uralhatatlanul járja a maga úttalan útjait, kijárja magának a saját útját, bejárja önnön övezeteit. A klasszicizmus aporiájának belátása vagy még pontosabban a beléltetés ebbe az aporiába egy igen aktív viszonyt feltételez a mindenkor befogadó részéről, ami effektíve mozgásban tartja, szakadatlan kimozdítja önnön identikus rögzítettségéből a klasszicizmus tematikus és történeti alakzatait.



egységesség, a részek közötti kapcsolat, azaz az arányosság és „a teljességnek valami gazdagabb mértéke” jelenik meg megelevenítő és szervező erőként (Winckelmann 2005.<sup>2</sup> 9–17). Winckelmann ezen leírásának fokozatisága, a fokozatos kibontakozást követő dramaturgiája emlékeztethet bennünket *A lakomából* ismert isteni természetű szép szókratészi-diotimai jellemzésére, amelyben ennek a szépségnek a szemlélete képezi az erényes élet magvát (Platón 2005. 79–82 [210a–212c]). Hans-Georg Gadamer az *Igazság és módszer* vége felé e Platónszöveghely értelmezésekor éppen a szép és a jó összhangját emeli ki: „A létező rendje, mely az egyetlen Jó felé mutató elrendeződésben áll, összhangban van a Szép rendjével.” (Gadamer 2003.<sup>2</sup> 527.) Szépnek és jónak ez az összhangja lesz annak a mértéknek az egyik lényegi összetevője, amely később Winckelmannnál is az utánpótlás alapját fogja képezni (Gadamer 2003.<sup>2</sup> 530).

Másfelől: Friedrich Hölderlin 1802-es *Der Einzige, Az Egyetlen* című himnusz-vázlatában a következőket írja:

Nie treff ich, wie ich wünsche,  
Das Maß. (Hölderlin 2005. 346.)

Soha, én a mértéket, amiként kívánom, nem bírom  
Eltalálni. (Hölderlin 1993. 124, a fordítást módosítottam – V. T.)

A mértéket, miképp szeretném,  
Sosem lelem. (Hölderlin 1961. 471.)

A lírai ének ezek a vers vége felé felhangzó nagyon pontos szavai a mértékvétel elérhetetlenségét<sup>3</sup> illetően már csak azért is megütöztetőek, mert a himnusz harmadik versszakában arról számol be ugyanez az én, hogy

Viel hab' ich schönes gesehn,  
Und gesungen Gottes Bild  
Hab' ich, das lebet unter  
Den Menschen (Hölderlin 2005. 344.)

láttam sok szépet, daloltam  
Isten képmását, mely  
ott él, az emberek  
közt (Hölderlin 1993. 123.)

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy *A költő kalkulusa a hölderlini mérték szerint* című tanulmányában éppen ezzel a kalkulálhatatlanság kalkulálását mutatja be alapvető modern költői taktikaként (vö. Nancy 1997).

Sok szépet láttam én,  
s daloltam isten  
képéről, mely eleven  
az emberek között (Hölderlin 1961. 469.)

Mi történhetett, hogy az isteni képmásról szóló költői szó, a sok szépet meg-  
tapasztaló lélek élményforrása nem elegendő immár a mérték megtalálásához?  
Ha az előbb Winckelmann mérték-tételezését illetően utaltunk Szókratésznek  
A *lakoma*-beli szavaira, akkor Hölderlin kései, 1800 utáni nagy költészetét olvas-  
va is idézhetjük a görög filozófust, méghozzá a költő saját szavaival:

Ein Weiser aber vermocht es  
Vom Mittag bis in die Mitternacht,  
Und bis der Morgen erglänzte,  
Beim Gastmahl helle zu bleiben. (Hölderlin 2005a. 334.)

Képes volt mégis egy bölcs, hogy  
délről az éj feléig,  
s míg kivirult a hajnal,  
józanul lakomázzék. (Hölderlin 1993a. 117.)

Egy bölcs megcselekedte,  
hogy délről éjfélig lakomázott  
s addig, míg a reggel fénye ki nem gyúlt,  
végig tiszta fővel maradt meg. (Hölderlin 1961a. 468.)

A *Rajna* himnusz e szavai Szókratész tiszta fővel megmaradónak, józannak lát-  
tatják (*helle*), de ami lényeges, hogy e tisztaságot és józanságot ama mértékhez  
való igazodásból nyeri Szókratész, ami a vers szerint a legjobb (*das Beste*), az em-  
lékezet (*Gedächtnis*) és a teljesség (*Höchste*) összefüggésrendjéből bontakozik ki.  
Azt kérdezzük tehát, mi történt, hogy éppen az a költő beszél arról, hogy nem  
bírná a mértéket eltalálni, aki a görög tradícióhoz való viszonyt (illetve, mint a  
*Kenyér és bor* olvasásakor láthattuk, e tradíciónak a kereszténységgel való össze-  
szövődöttségét) olyannyira eleven módon formálja meg. A válasz lehetőségét a  
modernitásnak a múlthoz való viszonyában kereshetjük, még pontosabban ab-  
ban, amelyet Hans-Georg Gadamer nyomán kettős múltnak nevezhetünk. Leg-  
alábbis ez alapján plasztikusabb képet alkothatunk a klasszikus és a modern  
kapcsolatáról, benne Hölderlin nagy dilemmájáról.

Persze a dilemma vagy inkább aporia a mérték meglétét vagy hiányát, elta-  
lálását vagy eltalálhatatlanságát illetően nem kizárólag két világlátás között (pl.  
a Winckelmanné és a Hölderliné között) születik, hanem Hölderlin versének  
tematikus kibontakozása is magában hordozza azt: a görög istenek „magas esz-

mé”-ket és „nagy lelkek”-et teremtő mozgalmassága és Jézus Krisztus „szere-  
tet”-et involváló egyetlensége között kellene választania a lírai énnel, ám erre  
ő mintha képtelen lenne:

dien' ich einem, mir  
Das andere fehlet. (Hölderlin 2005. 345.)

ha az egyiknek szolgálok,  
híjam légyen a másik. (Hölderlin 1993. 123.)

szolgálva az egyiket,  
a másikért epedjek. (Hölderlin 1961. 470.)

Ahhoz, hogy *Az Egyetlen* című himnusz mértékvételi dilemmáját pontosan fel-  
mérhessük, látnunk kell a korszak verseinek történelemfilozófiai háttérét, pon-  
tosabban azt a folyamatot, amely során a történelemfilozófiai gondolkodás és a  
poétikai kreativitás egyberendeződik.<sup>4</sup> Az 1800 után született himnuszok egyik  
fő szervezőelve Krisztus alakjának és történetének megértése. Ahogyan Jochen  
Schmidt *Az Egyetlen (Első változat)* című himnuszhoz írt ingeniózus kommentár-  
jában írja, Krisztus halála történelemfilozófiai szempontból az átszellemítés vagy  
szellemivé válás, spiritualizálódás egyetemes-történelmi folyamatának kezdete-  
ként értelmezhető, „amely minden pozitívan rögzített dolog felfüggesztéséhez  
vezet, és így az ókorban uralkodó plasztikus-formális elv helyébe a »szellem«  
elvé lép, amelyet egyébiránt a Szentírás is megőrzött” (Schmidt 2005. 935–936).  
Hölderlin versbeszédének voltaképpen ereje abban áll, hogy ebben az egyete-  
mes jelentőségű folyamatban van ereje és bátorsága kijelölni a teremtő ember, a  
személyiség helyét és szerepét:

A közvetlenül a *Patmosz* előtt írt *Az Egyetlen* című himnusz Krisztusnak ehhez a  
különleges helyzetéhez úgy vezet el, hogy az ókorból a keresztény korba való át-  
menetet a „plasztikusból” a „spirituálisba” való átmenetként értelmezi, de aztán  
Krisztust, akárcsak az ókori félisteneket („hősöket”), Héraklést és Dionüszost,  
köztes helyzetben és egyúttal feszültségben látja az „evilági” és a „szellemi”, a va-

<sup>4</sup> Ahogy Weiss János fogalmaz: „Világtörténelmi értelemben a szépség a görögök korához  
köthető. Hölderlin koncepciójának egyik legfontosabb pillére a görög kor világtörténelmi pél-  
dává stilizálása. Ebben az időben az istenek még az emberek között éltek, és ezért fényük  
kiáradt az emberekre és az emberi életre. [...] Ez a kor azonban hamarosan leáldozott: az  
istenek elhagyták a Földet, és ettől kezdve az ember univerzuma szétesett. Eljött egy olyan  
kor, amelyben az ember (minden egyes ember) és a természet egyaránt önmagába fordult.”  
(Weiss 2000. 158–159.)

lóságos és az eszményi között, és ebben a tekintetben sajátos közvetítői feladatot szán nekik, amelyhez a végén maga a költő is hozzáteszi a saját mediális szerepét s feladatát. (Schmidt 2005. 936.)<sup>5</sup>

Tulajdonképpen ami tisztán kirajzolódik a befogadói tekintet előtt, az nem más, mint hogy a lírai én képtelen választani a görög istenvilág képi-érzéki, „plasztikus” gazdagsága, változatossága s termékenységé, illetve az Egy Isten felkínálta megváltás, megváltott élet „spirituális” szeretetvallása között. A Sok és az Egy közötti feszítő, aporetikus ellentét miatt nem bírja a mértéket eltalálni (vö. Kocziszký 1994. 229–235). Hans-Georg Gadamer egyik Hölderlin-tanulmányában pontosan kijelöli e költészet helyét az antik görögök és a hesperikus-germán korszak között. „A görögség és a hazafiság, az antik istenek és Krisztus mint a hesperikus-germán korszak ura között pulzál Hölderlin költészetének állhathatos szíve.” (Gadamer 1993. 2.) Mindazonáltal újfent érdemes Szondi érvelésére utalnunk, aki szerint a klasszicizmus apóriája nem pusztán azt jelenti, hogy Hölderlin anélkül küzdi le a klasszicizmust, hogy a klasszikustól elfordulna (Szondi 1978. 358), hanem azt is, hogy a Nyugatnak, azaz a hesperikus útnak „mivel alakítási ösztöne más irányt vesz, mint a görögöké, nemcsak hogy nem kell többé az antik művészet nyomdokain járnia, hanem az is megtagadatik tőle, hogy valaha is utolérje azt” (Szondi 1978. 349).

### III. ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT: SZEMLÉLET ÉS FOGALOM JÁTÉKTERE

Mindazonáltal ha visszatérünk ismét Goethehez, ő ad egy újabb szempontot ebben a dilemmarengetegben a tisztánlátást elősegítendő. A *Költészet és valóság* már idézett *Nyolcadik könyvét* ütjük fel újra:

<sup>5</sup> A költő közvetítői feladatát, sajátos mediális szerepét illetően Hölderlin számára elsődleges kérdés, hogy hol húzódnak a nyelvi kifejezhetőség, valamint az elmúlt korok és a saját idő határai. Mindezt a *Reflexiók* című rövid szövegében így formulázza: „Korunkban fölcsérelődnek a szavak. Ennél fontosabb és hatásosabb a korok fölcsérelődése.” (Hölderlin 1993d. 969.) Ezt a gondolatot értelmezzé hangsúlyozza Achim Geisenhanslüke *A szellem sebei* című könyvében, hogy eszerint „világossá válik, hogy az inverzió és a cezúra olyan formáit keresi, amelyek túlmutatnak a líra szűkebb birodalmán, és elérik a drámai és a prózai beszédet egyaránt” (Geisenhanslüke 2020. 228). Szabó Csaba észrevétele a nyelvhasználatot illetően megint csak a költői közvetítés hölderlini kísérletezésének természetébe enged bepillantást: „Amit [Hölderlin] leír, az a kiszámítható kommunikációba vetett szerencsétlen hit és az arra irányuló akarás. Az ilyen kommunikációban a nyelv nem léphet túl a kötött használaton, és nem érinthet meg valami egészen mást: a szót nem szabadon használják, hanem csupán elfogyasztják és elhasználják.” (Szabó 2009. 84–85.)

A szellemet kétféleképpen lehet megörvendeztetni: szemlélet vagy fogalom útján. Az elsőhöz azonban méltó tárgy kell, mely nincs mindig kéznél – és valamelyes műveltség, melyet talán még nem sajátítottunk el. A fogalom ezzel szemben nem kíván egyebet, csupán a kellő fogékonyságot, tartalmát magával hozza, s maga a műveltség eszköze. (Goethe 1982. 282.)

Ezek szerint a mérték feltalálásában, a „szellem megörvendeztet”-ésében a szemlélet és a fogalom kettőse, viszonya segíthet: ha nincs meg valamiért az egyik, ott van a másik. Rüdiger Bubner éppen Goethe e nagyszabású és korszakos meglátásából kiindulva igyekszik megragadni az esztétikai tapasztalat természetét. Az elmét hatékonyan ösztönözni, állítja Bubner, a szemlélet esetében közvetve lehet, „míg a fogalom maga a közvetlen tartalom”.

Aki az észlelésre támaszkodik, annak meg kell várnia, amíg a megfelelő tárgy megjelenik, vagy a mentális észlelésének megfelelő képződményt eléri. A pusztá fogalomra való koncentráció viszont megkönnyíti a tapasztalatszerzést az elme számára, mivel az amúgy is racionális tevékenységre van tervezve. A szemlélet és a fogalom szembeállítása a művész és a filozófus feladatait és lehetőségeit jelképezheti. (Bubner 1989. 52.)

Ugyanakkor szemlélet és fogalom egysége, mely az esztétikai tradíciók során a tapasztalás és teremtés *sine qua non*-ját képezte, egyre kevésbé áll össze, lelhető fel harmonikus összhangban. Mindazonáltal az esztétika hajlamos arra, hogy „zárt vizsgálatot” folytasson, azaz valamiképp függetleníse magát az artefaktuális eseményektől, figyelmen kívül hagyja annak az élő érintkezésnek a nyitottságát, amely révén a művészettel ténylegesen találkozunk. A modern esztétika létrejötte pillanatától kezdve hajlik arra, hogy elméleti megfontolások alapján rendelkezzen arról, hogy mi a művészet. Bubner szerint „a klasszikus típusú szisztematikus esztétika óhatatlanul lemarad a történelmi folyamat mögött, és ezért elhibázza a lényegét”. A tudományos esztétika egyetemességet involváló és követő alapállásának a pandant-ja sem visz sehová, azaz ha frivolán azt tekintjük művészetnek, „amit ezen a néven találunk”. Bubner itt Robert Musil egyik naplóbejegyzését idézi, s hozzáteszi:

Mivel ma még nem tudjuk, mit találunk holnap a művészet neve alatt, a szerző döntése nem elég annak, aki érti. Ugyanezen okból az irodalom- és művészettörténet későbbi osztályozásának sajátja, a művekre való tárgyiasító támaszkodás sem nyújt igazán életképes alapot. Az iskolákra, formákra, típusokra való felosztás, amelybe a termékeket besorolják, hasznos áttekintést ad, de mindig a tényleges tapasztalat van a háttérben. (Bubner 1989. 7.)

A „tényleges tapasztalat” fogalma már kijelöli Bubner voltaképpeni vizsgálódási irányát. Fő feladatát abban látja, hogy „az esztétikai tapasztalatban az érzékileg

serkentett reflexiós folyamatokat tisztázza anélkül, hogy a tiszta elmélet alkalmazható eszközeihez folyamodna”. Ezért „az esztétika feladata nem pusztán az, hogy elfogadja azt, ami közvetlenül művészetként jelenik meg, vagy amit utólag műnek minősítenek, hanem az, hogy megértse, mi történik az esztétikai tapasztalatban” (Bubner 1989. 7–8).

Ahhoz azonban, hogy feltérképezhessük és megérthessük, „mi történik az esztétikai tapasztalatban”, kritikával kell illetnünk a fogalom és szemlélet teljes egységét állító elméleteket. E kritikai megfontolások „aztán olyan felfogást szülnek, különösen a modern művészet vívmányait illetően, amely eltávolodik a szemlélet és a fogalom meghatározásától, hogy bebizonyítsa, a két pólus között oda-vissza játszó reflexív tevékenység az esztétikai tapasztalat lényege” (Bubner 1989. 52). Bubner úgy véli, hogy a kanti esztétika éppen ebben segítheti az elméletalkotást. Tehát hogy az mind a tapasztalati faktort, mind a teoretikus mozzanatot oly módon képes beépíteni önmagába, hogy ne egymás rovására hassanak, hanem egymást felerősítve legyenek képesek a befogadást alakítani. Merthogy a reflektáló ítélőerő kanti koncepciója éppen a fogalom és a szemlélet különbségéből indul ki, hogy aztán valóban kettejük összjátékából adja meg az esztétikai ítéleti processzus voltaképpen természetét. A reflektáló ítélőerő nem fogadja el magától értetődően az adottat a fogalma szerint, hanem mintegy reflektál rá a tapasztalás során.

Míg a meghatározó ítélőerő a megismerési ítéletben a különöst valamely általános alá foglalja, reflektáló használatban az ítélőerő úgy ragad meg valamely különöst, hogy a kéznél lévő általános fogalmak alkalmazhatatlannak bizonyulnak rá, hogy mintegy éppen a különös sajátzerűsége lesz az, ami a hozzá illő általános keresését motiválni fogja. Ha ez esetben ekképp értjük a *reflektálást*, kiténik, hogy az az egyszerű párhuzamosság, melyben Kant terminológiája a két tevékenységet láttatja, nem fejezi ki teljesen a szóban forgó teljesítményt. A teljesítmény mindenekelőtt abban áll, hogy ráébredünk, az adott különös nem engedelmeskedik a szubszumpciónak és ellenáll a vélhetőleg rá alkalmazható általános fogalmaknak, illetve az erre válaszoló mozgásban, mellyel az ítélőerő visszatér önmagához, azaz saját, különöst és általánost közvetítő funkciójához. Reflexióként maga az ítélőerő ébred közvetítésében önmaga tudára. (Bubner 1989. 36; Bubner 1991. 175.)

Nos, Bubner a kanti esztétika említett aspektusára alapozva kísérel meg egy olyan befogadási processzust megkonstruálni és leírni, ahol struktív és kiasztikus szerep jut mind az intellektuális, mind az érzéki mozzanatnak. Ez azt jelenti, hogy a két mozzanat egymással nem alá-fölérendeltségi viszonyban van, hanem egyként, azonos erőaktivitással teljesít, van jelen a befogadás kreatív gyakorlatában. Jóllehet Kant is igyekszik az érzékiség, érzékelés funkciójára odafigyelni, az esztétikai ítélet intellektuális súlyozása megkérdőjelezhetetlen nála, ez viszont olyan irányba tolja el a befogadást, ami már beárnyékolja annak érzékekhez való *sui generis* kötöttségét. Bubner ezért a kanti „esztétikai

eszme” fogalmának mintájára megalkotja az esztétikai tapasztalat invencióját, amely tehát egyként magában foglalja az eszmeiség játékos természetét, gondolat és képzelet együttes faktorát – hiszen, mint az jól ismert, Kant így ír:

*A szellem, esztétikai jelentésében véve, a megelevenítő elv az elmében. Ami által pedig ez az elv a lelket megeleveníti – az anyag, melyet ehhez használ –, az nem más, mint ami az elme erőit célszerű módon lendületbe hozza, vagyis egy olyan játékba, amely önmagát tartja fenn, s evégből felfokozza magukat az erőket.*

Azt állítom mármost, hogy a szóban forgó elv az *esztétikai eszmék* ábrázolásának képessége; esztétikai eszmén pedig a képzelőerő olyan megjelenítését értem, amely arra készítet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni (Kant 1997. 240.)

–, illetve az érzékek, pontosabban az érzékelés atavisztikus impulzivitását. Bubner kiindulópontja szerint tehát az esztétikai tapasztalatot életre keltő műalkotás vagy művészet produktív alkotó tevékenység, egyfajta teljesítmény, amelyet egyként jellemez az, hogy érzékekhez kötött, valamint hogy teljesség jellege van. Ezért tehát

az esztétikai tapasztalat elemzésének az érzékekhez való kötöttség és a teljesség jelleg két mozzanatát kell egyesítenie. Kapcsolatot kell teremtenie a bizalom között, hogy minden szükséges már ott van, és az aggodalom között, hogy semmit sem hagyjunk ki belőle. A mindig új impulzustól való függés és a mindig jelenlévő bőség megfigyelése nem könnyen összeegyeztethető. Feszültség keletkezik az érzéki szükséglet és a fogalmi szükséglettelenség között. (Bubner 1989. 62.)

A művészet egyfelől meg akarja élni magát, másfelől „teljesen magában hordozza logikáját, anélkül, hogy az ember tudná, hogyan fejezze ki azt megfelelően” (uo). A tapasztalat felől mindez úgy formulázható, hogy jóllehet általa hozzáférhetünk bizonyos aspektusaihoz az adott műnek, ám a tapasztalaton túli jelentés önmagában megragadhatatlan marad. Megtagadtatik a teljességhez való hozzáférés lehetősége. A Bubner-féle befogadási processzus ugyanakkor nem is akar az értelem általánossága felé el- és azon túllépni, az érzékek stimulatív erejét szeretné hasznosítani a jelentés teljessége vagy a teljesség jelentése vonatkozásában. Ennek a feszültségnek az elviselése maga az esztétikai tapasztalat.

Ezt a feszültséget csak úgy lehet elviselni, ha a *reflexió olyan játékát* indítjuk el, amely állandóan közvetít – végleges lezárás nélkül – az érzékekhez kötöttség és a teljesség jellege két mozzanata között. Az érzékelhető részletekkel együtt állított teljességnek többnek kell lennie, mint az érzékszervek által megragadható részletek, és mégis semmi sem függetleníthető a részletektől. (Bubner 1989. 63, kiemelés az eredetiben.)

Bubnernél a teljesség nem keverendő össze egy olyan egység szavatolta totalitással, melyet valamely, a művilágtól függetlenül létező eszme, igazság, értékvel stb. szavatol, sokkal inkább arról van szó, hogy

az egység, amely az érzéki részleteknek az egész teljes jellegével való közvetítéséből adódik, nincs már önmagában jelen a műben. [...] Nincs az a felfokozott szemlélődés, nincs az a magasztos befogadóképesség, amely ezt az egységet egy csapásra meg tudja nyitni. Az *egység kizárólag az esztétikai tapasztalat útján jön létre*. Az egység tehát a reflexió aktív részvételének terméke, amely oda-vissza játszik a részletek és az egész között, hogy megragadja a kettő közötti kapcsolatot. A mű egysége az esztétikai tapasztalatra bízott feladat marad, amelyet minden esetben az érzéki feltételek alapján, a javasolt teljességre reagálva, a reflexió tevékenysége révén kell létrehozni. (Uo, kiemelés a szerzőtől.)

#### IV. KARAKTERISZTIKUS ANTAGONIZMUS: RÉGIEK ÉS MODERNEK VITÁJA

Ha a bubneri esztétikai tapasztalat fogalma által megelevenített befogadói aktivitás segítségével olvassuk a hölderlini himnuszok mértékvételi dilemmáját, azaz az antik plaszticitás és a keresztény spiritualitás jellemezte „szisztematikus szinkretizmus” aporetikus természetét, akkor azt nyomatékosíthatjuk, hogy sem az érzékiség, sem az intellektualitás nem kerül túlsúlyba az olvasás során. Azaz az „érzékileg serkentett reflexiós folyamat” a befogadás által válik kreatív teljesítménnyé, melyben mind az érzékeny munkája, mind a teljesség jelleg életre kelhet, de nem már eleve adott entitásokként, melyek mintegy kibontakoznak a versolvasás során, követve vagy utánozva bármiféle tradicionális elveket akár a teremtő, akár a befogadói oldalról. Már maga a mértékvételi dilemma is az esztétikai tapasztalat reflektív teljesítésében konstruálódik meg, mintegy a modern produktív olvasási aktivitás részeként.

Nézzük meg röviden közelebbről azt a kontextust, amelyet már Winckelmann és Hölderlin gondolataival megpróbáltunk megragadni! Ezt összefoglalóan a régiek és a modernek vitájaként jellemezhetjük, amely vita eltérő hangsúlyokkal és időeltolódással mindenekelőtt Franciaországban és Angliában (17. század és 18. század eleje), majd Németországban (18. század vége) zajlik le. Jószerével valamennyi művészeti ágat érinti, és jelentősége, ha élhetünk ezzel az elcsépelet fordulattal, messze túlmutat önmagán, amennyiben inspirálódik (mármint e vita) Dante és Shakespeare írásművészetétől, referál az európai regényirodalom kialakulására és főbb műveire, valamint alapvető hatással van az idealista filozófiai áramlatok létrejöttére is. Mindezt egybevetve állíthatjuk, hogy a régiek és modernek vitája közepette alakul ki a hermeneutika révén általánossá váló történeti önmegértés, a regényművészet (és általában az elbeszélő művészetek), illetve tagabban az ábrázoló művészetek során reflektálttá váló formaérzékeny-



ség, valamint az idealista filozófia szisztematikus elrendeződéseiben tökélyre jutó mozgás, amelyben szellem és emlékezet hatja át egymást, és nem utolsósorban a műfajelméletek modern megszaporoedása is e vitához köthető. Erről a folyamatról írja Ernst Behler, hogy a régiek és modernnek irodalmi vitája voltaképpen nem más, mint a modernitás tudatának eredete (vö. Behler 1992. 30–60, különösen 35–43). Ilyen minőségében (is) számos összefüggést, ellentmondást és következményt, kauzális és differenciális viszonyt feltár, olyanokat, amelyeknek máig ható érvénye van.

Behler ezek közül is kiemelten kezeli a fejlődés és a tökéletesedés ellentmondásos mozgásformáját. A következőkről van szó:

A fejlődés és a tökéletesedés eszméit, amelyeket az újkor jellemzése során a természettudományok és a filozófia kapcsán szokás emlegetni, a költészet és más művészetek vonatkozásában is tekintetbe lehet venni. A legtöbb értekezés, amely a régít és a modernet összehasonlítja, természetesen a fejlődés eszméjéhez kötődik az emberiség történetét tekintve, a 18. században emellé lép a tökéletesedés (perfektibilitás) eszméje. (Behler 1992. 35.)

Csakhogy az önmagára eszmélő modernitás tudata a késő 18. századig nem juthatott érvényre, méghozzá azért, mert miközben a tudományok és a filozófia kiteljesedési lehetőségét végtelennek tekintik, addig a költészet és a művészetek számára a tökéletesedés pontját a mindig ugyanolyannak megmaradó emberi természetben látják, amelyen át azok a művészi teremtőerőt nem képesek elérni. Az európai klasszicizmus látásmódjában Behler szerint megjelenik egy nagyon erős, karakterisztikus antagonizmus: egyfelől a tudományok terén egy lezárhatatlanul előre haladó mozgást tételeznek és érzékelnek, másfelől azonban a művészeteket illetően az a feltevés van érvényben, hogy azok egy körmozgás formájában mindújra visszatérnek a jó ízlés és a helyes normák állapotába, egyre távolodva a művészet-nélküliség és a barbarizmus periódusaitól (Behler 1992. 36). Mindez többféle magatartásmódot oszt ki vagy ró a művészekre, ami nagymértékben befolyásolja a régiek és modernek közötti vitában való részvétel diszpozícióit.<sup>6</sup>

Ennek a vitának egy távoli, kései reflexiójából nő ki voltaképpen Hegel esztétikai koncepciója.<sup>7</sup> Helyesebben annak egyik sarkalatos pontja, hogy ti. a művészet immár „nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok és népek benne kerestek és csakis benne találtak meg” (Hegel 1980.<sup>2</sup> 12). A számos ismert megfogalmazás közül néhányat idéznék az *Esztétikai előadások* bevezetőjéből. Hegel úgy gondolja, hogy

<sup>6</sup> A klasszicizmus problémaköréhez lásd Radnóti 2000. A fogalom jelentésrétegeinek kialakulásában Radnóti leginkább a normativitás és a temporalizálás mozzanatát hangsúlyozza.

<sup>7</sup> Hegel Winckelmannhoz való viszonyáról lásd Bacsó 2018, különösen 83–84.

a szellem igazi érdekei tudatosításának a művészet sem tartalma, sem formája szerint nem a legfelső s abszolút módja. [...] A gondolat s a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet. [...] A görög művészet szép napjai, csakúgy, mint a kései középkor aranykora, elmúltak. [...] jelenünk, általános állapotánál fogva, nem kedvező a művészet számára. [...] a művészet legmagasabbrendű meghatározása szemszögéből nézve, számunkra a múlté, s azé is marad. Ezzel elvesztette eredeti igazságát s elevenségét is számunkra, inkább *képzetünkbe* tevődött át, mintsem hogy kitartott volna a valóságban korábbi szükségszerűsége mellett s megtartotta volna előkelő helyét. (Hegel 1980.<sup>2</sup> 11, 12, kiemelés a szerzőtől.)

Az előkelő hely immár (a 19. század első felében) a vallásé és az abszolút szellem filozófiájáé, azaz az „eredeti igazság s elevenség” tere ezekben a szisztematikus rendformákban nyílik meg. Nos, ezt a koncepciót az elmúlt kétszáz évben sokan szétcincálták már, többek között azt róva fel Hegelnek, hogy részint a művészet éppen hogy teljesen felértékelődik a modernitás során, a vallás ellenben egyre inkább elveszti kötelező normatív erejét a társadalomban, az individuum számára sem bír már oly vigasztaló és gyógyító erővel, mint korábban, s hát a filozófia is kénytelen egyre kisebb mellénnyel fellépni a világ értelmezéseinek monopóliumát tekintve, a természettudomány pedig egyre jobban tör előre a világhoz való adekvát viszony legitimizálhatóságát illetően. Eva Geulen a témának szentelt könyvében némiképp maliciózan (s persze kellő provokatív éllel) egyenesen úgy fogalmaz, hogy „a művészet halála puszta pletyka” (Geulen 2002. 9). Szerinte a hegeli gondolatot érintő különböző álláspontok ellenére van valami közös abban, ha és amennyiben a művészet végéről beszélünk, hisz az mindig valami olyasmiről szól, amit a modernitás folyamatosan produkál, viszont ami saját önértelmezése szerint nem lehet: ez pedig a hagyomány. Bárhogyan is értelmezzük Hegel korszakos gondolatát a művészet múlt-karakterére vonatkozóan, egy dolog bizonyosan vitathatatlan, mégpedig hogy a művészet státuszát, létkarakterét a múlthoz való viszony vonatkozásában már nem lehetséges a puszta utánzás módján elgondolni.<sup>8</sup>

Mint láthattuk, fiatalkori barátjához, Hegelhez hasonlóan Hölderlin is számot vet a múlttal. Méghozzá a művészet státuszát, létmódját érintve, a saját korát illető társadalmi szerepének perspektívájában kérdez rá erre a problémára. Hölderlin szerint mind a teremtő kreativitás, mind a befogadói aktivitás szempontjából lényeginek tekinthető az, hogyan viszonyulunk a múlthoz. Alkotó élete

<sup>8</sup> Ernst Behler Manfred Franknak az első nagy, koraromantikáról szóló összefoglaló jellegű könyvéről írt recenziójában tesz egy érdekes különbségtételt azt illetően, hogy a művészet végéhez hogyan viszonyultak a filozófiai és az irodalmi diskurzusokban: „Míg a filozófiában, ami ezt a korszakot illeti, a művészet végének hegeli tézisének a befejezettség eszméje szempontjából vizsgálták és plauzibilis értelmet kerestek neki, addig az irodalomtudományban, a költészetről mondottak értelmetlensége miatt, az olyan filozófusokat, mint Kant, Fichte, Schelling figyelmen kívül hagyták, és megelégedtek azzal, amit Schiller elméleti írásaiban találtak.” (Behler 1991. 243–244.)

során mindvégig kiemelten kezeli a múlthoz való viszony kérdését,<sup>9</sup> s voltaképpen az antikvitás vonatkozásában a rajongó alapállás mellett mindvégig van Hölderlinben egy alapvető ellenállás a teljes elfogadást illetően:

Műveltségről és ájtatosságról álmodozunk, de műveltségünket és ájtatosságunkat másoktól vettük át. Eredetiségről és önállóságról álmodozunk, s mindig csupa újdonságot szeretnénk mondani, de mindez csak reakció, mellyel az ókorral szembeni szolgáló viszonyunkon próbálunk bosszút állni. Úgy tűnik, aligha van más választásunk: vagy maga alá temet az adottság és a pozitivitás, vagy erőszakos merészséggel, eleven erőként szembehelyezkedünk mindazzal, amit megtanultunk, az adottság és a pozitivitás minden formájával. (Hölderlin 1993c. 968.)

Hölderlin számára tehát az a legfontosabb kérdés, hogy a régi, már ismert és tradicionálisan átörökített elvek milyen viszonyban áll(ja)nak az új, innovatív alkotói energiákkal és erőkkal. Már ebből a korai szövegből, az ún. homburgi korszakból származó töredékből is jól látszik, hogy nemcsak hogy elveti a régiek szolgáló utánzásának igyekezetét, hanem – ahogyan Szondi írja winckelmanni reminiscenciákat mozgósítva – kifejezetten „tiltakozik az ellen a tézis ellen, hogy a régiek utánzása az egyetlen módja annak, hogy nagygyá, sőt, ha lehetséges, utánzhatatlanná váljunk” (Szondi 1978. 347).

Mint azt többen is hangsúlyozzák, Hölderlin nem az antikvitás egészét utasítja vissza a modernitás nevében: a „tiltakozás inkább az utánzás elve mint olyan ellen irányul, annak nevében, aminek a pusztá reprodukcióban fel kell adnia az életét: az eleven erő jogán” (uo).<sup>10</sup> Hölderlin nem azért utasítja el a klasszikus művek utánzását, mert azok, úgymond, alkalmatlanok lennének a modernitás kívánalmainak, hanem mert azok „egy már kialakult modell” szerint épülnek fel. Hölderlin tehát azt ismeri fel – legalábbis Szondi invenciózus értelmezése szerint –, hogy a klasszikus művek voltaképpen már *sui generis* elvesztették természetességüket, plasztikus érzéki dimenziójukat, ezért bennük már nem a természet eredeti ereje munkál.

Az antikvitás nem azért áll szemben a mai művész alakítási ösztönével (*Bildungstrieb*), mert egy más irányú alakítási ösztönnek engedelmességet, hanem azért, mert művek összességüként negligálja azt az ösztönt, amelyet egykor kielégített. De éppen

<sup>9</sup> Amint arra Peter Szondi rámutat, már korai, homburgi munkáiban így tesz (pl. *A szempont, amelyből az ókort tekinteniünk kell*), csak míg ezen időszakban túlzottan töredékesek és kifejtetlenül maradnak a gondolatok, a kései Antigoné-jegyzetek nagyon hermetikusak több kérdés tárgyalásában.

<sup>10</sup> Az antik tradíció és az eleven formanyelv drámai konfliktusát mutatja be Patrick Eiden-Offe *A „sajátos” és az „eleven”* (Hölderlin „német éneke” 1800 után) című tanulmányában, rámutatva, hogy olykor éppen a sajátos elevenesség, a megtaláltnak vélt önálló hang szabad alkalmazása nő túl a formán, pontosabban, ahogy a szerző fogalmaz, olykor érzékelhetővé válik, „amikor a »sajátot« szó szerint benövi az »eleven«” (Eiden-Offe 2020. 259).

azért, mert az antikvitás és a modernitás ugyanazon *alakítási ösztön* alá szubszumálódik – Hölderlin „közös eredeti alap”-ról beszél, amelyből a régi és az új egyaránt kiemelkedett –, az antikvitás klasszicizmust meghatározó eszméje felrobban. (Szondi 1978. 347–348, kiemelés az eredetiben, a Hölderlintől való idézethez vö. Hölderlin 1993c. 969.)

Hölderlin kollaptív kérdése az antikvitás eredetéhez való viszonyt rendezi át alapvetően. Mindebből tudniillik az a felismerés következik, hogy az antik művészetnek más az eredete, mint a modernnek. És ha ez így van, tehát ha a klasszikus művészet sem természet már abban az értelemben, ahogyan azt neki szeretnénk tulajdonítani, hanem voltaképpen már az antik is egyfajta válasz egy olyan természetre, amely nem a miénk, „úgy tűnik, hogy a klasszikus művészet elveszíti azt a képességét, hogy a modernitás modellje, előképe legyen” (Szondi 1978. 348).

#### V. AZ ÉNEK HIPERTRÓFIÁJA: A MÉRTÉK HIÁNYÁNAK KIFEJEZÉSE

Hans-Georg Gadamer viszont a művészet múltkarakterére vonatkozó hegeli elgondolásból próbálja megérteni nemcsak a modernitás időszakát, hanem a saját, ahogy ő fogalmaz, „romantikátlan” világának fejleményeit. Hegelnek ezen kevésbé a tanítás, tan, mint inkább a megállapítás formáját öltő gondolatához kötődően fejt ki Gadamer a művészet kettős múltjának elméletét. Gadamer szerint Hegelnél a művészet múltkarakterének formulája nem egyszerűen azt jelenti, hogy a művészet elmúlt. Az, hogy a művészet többé már nem a szellem legmagasabb rendű formája, elsősorban azt jelenti, hogy a művészet mint a múlt egésze tartozik a szellemhez. Ha tetszik, ami elmúlt, az nem passzíválódik, hanem éppenséggel az emlékezet révén folytonosan újraaktiválható. Kissé patetikusan, egy egész életmű hitelével a háta mögött úgy fogalmaz a filozófus 1979-ben, hogy „Mnemosyne mindenek fölött hat: embernek lenni azt jelenti, emlékezetben tartani” (Gadamer 1993a. 254). S Mnemosyne elsősorban a költészetben van jelen és tevékenykedik. Az emlékezet szerepe és fontossága fokozatosan növekszik, távolodva a görögségtől.

A görögök klasszikus kultúrájában – hangsúlyozza Gadamer Hegelt elemezve – az érzéki megjelenés és az istenek valósága kétségtelenül jelen volt. Mi viszont többé már nem akarjuk meghajlítani a térdünk a görög istenek e hatalmas szobrai előtt, még ha bennük az emberi teremtőerő legmagasabb rendű megformálódásait csodáljuk és tiszteljük is. Ők szerintünk a mi saját létünkkel és vágyunkkal többé már nem egyek. (Gadamer 1993a. 252.)

A jelen vágya és léte elkülönöződik attól az egységtől, amit a görögök érzéki világa és isteneik valóságos léte alkotott és jelentett. A múlt e radikális differenciáját szükséges ahhoz megérteni, hogy tisztábban láthassuk mind Winckelmann, mind Hölderlin diszpozícióját, illetve a művészethez való viszonyát.

Gadamer szerint a múlt nem egyszerűen elmúlt, nem pusztán múlik, hanem kétféle módon hordja ki önmagában azt, ami elmúlt. Az úgymond első múlt módja, vagyis ami először teljességgel elmúlt, az mindaz, ami a nagyszabású humanista-keresztény egyezésben harmóniára jutott egymással, amit a kultúránk nyugati tradíciójának nevezünk, azaz „az érzékelhetetlen érzéki megjelenése”. Ebben közös volt az antik és a keresztény isteni elv, vagyis tapasztalatilag megérezkíteni az isteni lényeket. Ám ami elmúlt az első múlttal, „az nem a művészet, hanem annak vallási közvetlensége”. A művészet révén éppen hogy a szellemi megragadás igénye, amit a keresztény üzenet is magában foglal, válik nyilvánvalóvá (uo). Hegel a művészet múltkarakterére vonatkozó gondolata azonban

egy nagyon határozott, biztos mozzanatot tudatosít bennünk, amit nem tagadhatunk: a 18. század végével elkezdődik a művészet második múltja. Ami egykor megtörtént, a görög-keresztény mitikus tradíció megtörése, a művészetben élt. Ami most következik, az olyan, mint ennek a mitikus tradíciónak a távoli visszhangja (Gadamer 1993a. 253).

Ami a mitikusság olyan megjegyzettségeire hivatkozik és utal, mint pl. Hölderlinnél az a mód, ahogyan a hazai táj rejtélyességét hallatlanul intenzív látnoki erővel az istenek jelenidejeként formálja meg, „az többé nem az egész, [...] az többé nem egy egész nép tudása. Az az egykori kötelezettség játékos variációinak a módja”. Ezek a játékos variációk pusztán „egy visszhang elkapásai és megőrzései” (uo).

Ebben az értelemben Winckelmann és Hölderlin más és más módon próbálják az egykor volt visszhangját elkapni és megőrizni. Mintha Winckelmann kevésbé venné tudomásul a múlt differenciálódását, mintha jóval problémátlanabban gondolná utánozhatónak a régiket Hölderlinnél, noha természetesen „a régi normativitása és az új legitimitása” közti nagyfokú feszültséget teljességgel átérzi. A 18. századra – ahogyan Radnóti Sándor fogalmaz Winckelmann-könyvében –

a távolság és közelség, a kontinuitás és diszkontinuitás új viszonyai alakulnak ki, s ennek következményeképp minta és mérték fogalma elkülönül egymástól. Mérték maradhat az, ami utánzandó mintaként vagy követendő példaként már nem funkcionál, ami a saját léttel már nem áll közvetlen kapcsolatban, s ezáltal a műalkotások egy jelentékeny [...] része emlékműként stabilizálódik (Radnóti 2010. 22).

Hölderlin képtelen elfogadni az olyan művészet létét és legitimitását, amely „a saját léttel már nem áll közvetlen kapcsolatban”. Viszont őt meg olykor mintha éppen a kifejezés hipertrófiája vagy a hipertrófia kifejezése vinné olyan utakra,

ahol szükségképpen eltéved. Azt tudhatjuk Schillerhez írt, 1801. június 2-i leveléből, hogy „a görög betűk szolgálata” alól legszívesebben felszabadulna (Hölderlin 1971. 422),<sup>11</sup> Gadamer pedig Hölderlin művészetre vonatkozó reflexiójának útjaként éppen a régiek szolgásgától való mentességet jelöli meg (Gadamer 1993. 6–7). Ám Krisztusnak mint a jelen „világi emberének” a megtalálása, a hozzá való igazodás már csak azért sem problémamentes, mert egyfelől Krisztust mindenekelőtt az jellemzi, hogy megelőlszik magával, ő az, aki mértéket tart, ám másfelől a vele való összehasonlítás során újra és újra annak a tudatára ébredünk, hogy ő a *par excellence* azonosíthatatlan, összehasonlíthatatlan (Gadamer 1993. 10). Ám tévedésnek, vagy ahogy a költő fogalmaz, „hibának”<sup>12</sup> („*den Fehl*”) tekinthetjük-e a szív vagy a tudat feltöltekezési dinamikáját?<sup>13</sup> A fentiekben már idézett mértékvételi képtelenség előtt a lírai én őszintén regisztrálja:

Diesesmal

Ist nämlich vom eigenen Herzen  
Zu sehr gegangen der Gesang,  
Gut machen will ich den Fehl,  
Wenn ich noch andere singe. (Hölderlin 2005. 346.)

Ezúttal

ugyanis az ének  
túltságba vitte a szívet,  
jóvátenni igyekszem majd ezt,  
ha mást zengek még egyszer. (Hölderlin 1993. 124.)

<sup>11</sup> Bár „az – jegyzi meg éles elméjűen Karlheinz Stierle –, aki meg akart szabadulni a betűi szolgálatából, most egy pillanatra, a betűi szolgálatába állítja magát”, nos mindez kissé megint csak ellentmondásosnak tűnik, tudniillik Hölderlin mindezt egy, a görög irodalomról szóló lehetséges jénai eladás céljából gondolta ki (vö. Stierle 1981. 59–60). Mindenesetre a mi mostani kontextusunk szempontjából meg kell jegyezni, hogy ez az előadásötlet éppenséggel eminensen a modern irodalmi öntudat felől konstituálódhatott.

<sup>12</sup> Nagyon érdekes, egyben voltaképpen számomra érthetetlen, hogy egyik általam ismert – remek és invenciózus – magyar fordításban sem olvashatjuk a „hiba” kifejezést. Mind Bernáth István, mind Tandori Dezső valamiképp elkerüli, hogy leírja a „hiba” szót, a kontextusnak mintegy a körülírásával próbálják kifejezni azt, hogy vétett a költő (pontosabban a lírai én). E mögött a (hibától, a hiba kifejezésétől való) tartózkodás mögött talán az is meghúzódhat, hogy képtelenek vagyunk azt elfogadni vagy belátni, hogy egy nagy klasszikus tévedhet. Pedig hát Hölderlin (lírai énje) éppen a hibá(zás)t hozza minduntalan játékba a verseiben.

<sup>13</sup> Kocziszky Éva *Az Egyetlen* című himnusz elemzésekor írja: „A szív és az értelem vitájának lennének tehát tanúi, illetve nem is annyira bizonyos, hogy e kettő áll szemben egymással. Bizonyos, hogy a szív csügg Krisztuson, az iránta érzett szeretet, s az, ami minden még a szív. De mi vádolja a szívet ezért a »hibáért«? Csak annyiban az ész, amennyiben Hölderlin valóban »plurálisan« vagy leginkább »duálisan« gondolkodott az érvényes igazságok, kultúrák tekintetében. Mégsem az ész szava vádol itt, hiszen nem az fogja »jóvátenni« az egyoldalúságot, hanem valami olyasmi, amit Hölderlin »költői érzékenységének« is nevezhetnénk, azaz a teremtő, mítoszképző erő, az, amit ő maga a schellingi »intellektuális szemlélettel« rokonított.” (Kocziszky 1994. 231.)

## Ezúttal

az ének túlságba víve  
zengett, szívből s a szívnek,  
még majd jóvá teszem  
más énekek sorával. (Hölderlin 1961. 471.)

Mintha most meg az az alternatíva erősödne fel, hogy a lírai én azért nem találja a mértéket, mert ő maga szólal meg, önnön emberi, e világi mivoltában, mi több, ezt fel is vállalja, erről szól a verszárlat:

Die Dichter müssen auch  
Die geistigen weltlich sein. (Hölderlin 2005. 346.)

A költő, bár a szellemet  
szolgálja, legyen evilági. (Hölderlin 1993. 125.)

Legyenek a lélek  
költői is evilágiak. (Hölderlin 1961. 471.)

S Gadamer előbb idézett visszhang-metaforája ezt az értelmezést alá is támasztja, hiszen a visszhang forrása a lírai én maga, a szavainak zengését, énekét („*ich* [...] *singē*”) a hagyomány pusztán felerősíti, majd fokozatosan elhalkítja. A költő tehát szükségképp a mérték hiányát fejezheti ki a szavaival. A kifejezés ugyanakkor „sohasem pusztá jel, amely valami máshoz, valami belsőhöz utal vissza bennünket, hanem a kifejezésben [...] maga a kifejezett van jelen” (Gadamer 2003.<sup>2</sup> 552). A költői szóban a szellem és az emlékezet sajátos konfigurációjaként mindig már megelevenített elmúlt egésze fejeződik ki, ez a szükségképpeni hiányos forma vár mindig más módon feltöltésre általunk, olvasók által.

Mindazonáltal az, hogy Hölderlin a mértéket – olyan módon, amiképpen szeretné – nem bírja eltalálni, egyáltalán nem jelenti azt, hogy költői és filozófiai vállalkozása eleve kudarcra lenne ítélve. Messzemenően igazat adhatunk Achim Geisenhanslükének, aki Jürgen Habermasnak a modernség önmegalapozására vonatkozó, alapvetően hegeli inspiráltságú nagyszabású koncepciója ellenében tart ki a hölderlini törekvések jogosultsága mellett. Mint ismert, Habermas Hegel nyomán a romantikus művészetet „a meghasonlás költészeté”-nek tartja, amely képtelen harmonikus egységben feloldani a radikálisan elkülönülő ellentétes törekvéseket. A romantikus művészet összefoglaló terminusának legbensőbb elve, fő mozgatórugója *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* címen elhíresült szövegben előhozott ötlet, „a szépség esztétikailag megalapozott tapasztalatának” szignatúrája (Geisenhanslüke 2020. 227), mely közös nevezőre hozza voltaképpen Schiller, Schelling, Hölderlin és a fiatal Hegel koncepcióit. Mindezt Habermas „esztétikai utópiának” titulálja, amely félreviszi mind a mű-

vésznet formarendjét, mind az erkölcsiség és a vallás rendeltetését, nota bene az egész projektumot, amely révén „a szubjektum önmagára vonatkozásából olyan észfogalmat” lehetne kifejleszteni, „amellyel válságtapasztalatait fel tudja dolgozni és a meghasonlott modernség kritikáját végre tudja hajtani” (Habermas 1998. 32). Geisenhanslüke nyomatékositja Habermas elgondolásának egyoldalúságát, miszerint a modernitás esztétikailag megalapozott filozófiája, amelyet Hölderlin mind elméleti írásaiban, mind költői szövegeiben következetesen képviselt, alapvetően „zsákutca, amelyből csak Hegel filozófiai útja talált kiutat”. Eszerint Hegel „a fogalom kemény munkáját vállalja, amelynek eredménye éppen *A szellem fenomenológiája*”.

Habermas rekonstrukciójával ellentétben azonban Hölderlin gondolkodását nem lehet egyszerűen egy olyan modellhez való ragaszkodásként értelmezni, amely eleve kudarcra volt ítélve. Sokkal inkább egy poétológiailag meghatározott ellenpontot képez Hegelhez képest, *A szellem fenomenológiájából* eredő filozófiai tapasztalatfogalommal szemben, mivel folyamatosan a megosztottság olyan formáit mutatja be, amelyeket a szintézis semmilyen formájában nem lehet már semmissé tenni. Hölderlin Hegel minden más kortársánál jobban megmutatja a szellem sebeit, amelyek nem gyógyulnak be. (Geisenhanslüke 2020. 227–228.)<sup>14</sup>

A szellemnek ezek a be nem gyógyuló sebei mindig megújuló jelei a klasszicizmus és a klasszikus, az antik és a modern történetfilozófiailag reflektált és esztétikailag-művészileg produktívan megragadott aporiájának, annak a nyughatatlan, szakadatlan küzdelemnek, amely a történelmi küldetés és a személyes, sajátos sorsvállalás és -alakítás között zajlik. Merthogy „a *saját adottság szabad* használata a legnehezebb” (Hölderlin 2020a. 23, kiemelés az eredetiben, vö. Szondi 1978. 349).

## IRODALOM

- Bacsó Béla 2018. „Mit wenigem viel anzudeuten” / „Kevéssel sokat sejtetni”. Megjegyzések Winckelmannhoz. *Korunk*. 29/11. 81–89.
- Behler, Ernst 1991. Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. *Athenäum*. 1/1. 243–253.

<sup>14</sup> Geisenhanslüke teljes joggal nehezményezi (szó szerint meglepőnek és bosszantónak nevezi), hogy Hegel egy szót sem ejt egykori barátjáról, sem *A szellem fenomenológiájában*, sem a későbbi esztétikai előadásában. S erre az sem lehet mentség, amit Habermas emleget, hogy Hegel már nem látja járható útnak sem a mitopoézis érzékiségét, sem a művészetvallás formáját (Habermas 1998. 32). Geisenhanslüke pontosan fogalmaz, amikor azt írja, hogy „Hegel Hölderlinnel való barátsága nem élte túl jól a különböző élettervek viszontagságait”. És idézi Dieter Henrich *Hegel im Kontext* című könyvét, melyben Henrich megjegyzi, „a barátság némán ért véget” Geisenhanslüke 2020. 227).



- Behler, Ernst 1992. *Frühromantik*. Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Bubner, Rüdiger 1989. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bubner, Rüdiger 1991. A jelenkori esztétika némely feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. *Athenaeum*. I/1. 151–189.
- Eiden-Offe, Patrick 2020. „Eigenes” und „Lebendiges”. Hölderlins „deutscher Gesang” nach 1800. In Claude Haas, Daniel Weisner (szerk.) *Über Wissenschaft reden. Studien zu Sprachgebrauch, Darstellung und Adressierung in der deutschsprachigen Wissenschaftsprosa um 1800*. Berlin, De Gruyter. 235–264. DOI:10.1515/9783110676631-011
- Förizs Gergely 2020. Tobias Gottfried Schröder nemzetképzési koncepciója. *Fórum Társadalomtudományi Szemle*. 22/3. 55–68.
- Gadamer, Hans-Georg 1993. Hölderlin und die Antike. In uő: *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 1–19.
- Gadamer, Hans-Georg 1993a. Das Vers und das Ganze. In uő: *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. 249–257.
- Gadamer, Hans-Georg 2003.<sup>2</sup> *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris.
- Geisenhanslüke, Achim 2020. *Narben des Geistes. Zur Kritik der Erfahrung nach Hegel*. Paderborn, Brill, Fink.
- Geulen, Eva 2002. *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang 1982. *Költészet és valóság*. Ford. Szöllösy Klára. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Habermas, Jürgen 1998. *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Ford. Nyizsnyánszki Ferenc és Zoltai Dénes. Budapest, Helikon Kiadó.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1980.<sup>2</sup> *Esztétikai előadások I*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Hölderlin, Friedrich 1961. Az Egyetlen. Ford. Bernáth István. In uő: *Versek. Levelek. Hüperión. Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon. 469–471.
- Hölderlin, Friedrich 1961a. *A Rajna*. Ford. Bernáth István. In Hölderlin 1961. 462–468.
- Hölderlin, Friedrich 1961b. *Kenyér és bor*. Ford. Bernáth István. In Hölderlin 1961. 292–296.
- Hölderlin, Friedrich 1971. *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Band 6/1. Briefe. Szerk. Friedrich Beißner. Stuttgart, Kohlhammer.
- Hölderlin, Friedrich 1993. Egyetlen. Első változat. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Versek. Hüperión*. Budapest, Európa. 122–125.
- Hölderlin, Friedrich 1993a. *A Rajna*. Ford. Keresztury Dezső. In Hölderlin 1993. 110–117.
- Hölderlin, Friedrich 1993b. *Kenyér és bor*. Ford. Nemes Nagy Ágnes és Rónay György. In Hölderlin 1993. 82–89.
- Hölderlin, Friedrich 1993c. A szempont, amelyből az ókort tekintenünk kell. Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*. 37/5–6. 968–969.
- Hölderlin, Friedrich 1993d. Reflexiók. Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*. 37/5–6. 969–971.
- Hölderlin, Friedrich 2005. Der Einzige (Erste Fassung). In uő: *Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag. 343–346.
- Hölderlin, Friedrich 2005a. *Der Rhein*. In Hölderlin 2005. 328–334.
- Hölderlin, Friedrich 2005b. *Brot und Wein*. In Hölderlin 2005. 285–291.
- Hölderlin, Friedrich 2020. Kenyér és bor. Ford. Márton László. *Kalligram*. 29/7–8. 6–10.
- Hölderlin, Friedrich 2020a. Casimir Böhlendorffhoz. Ford. Pongrácz Tibor. *Kalligram*. 29/7–8. 23–24.
- Kant, Immanuel 1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus Kiadó.
- Kocziszky Éva 1994. *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*. Budapest, Századvég.

- Nancy, Jean-Luc 1997. *Das Kalkül des Dichters nach Hölderlins Maß*. Ford. Gisela Feber és Jutta Legueil. Stuttgart, Legueil.
- Platón 2005. *A lakoma*. Ford. Telegdi Zsigmond munkáját az eredetivel egybevetve és javítva Horváth Judit. A fordítást ellenőrizte, a jegyzeteket összeállította és az utószót írta Steiger Kornél. Budapest, Atlantisz.
- Radnóti Sándor 2000. Válasz a kérdésre: mi a klasszikus? In uő: *A piknik. Írások a kritikáról*. Budapest, Magvető. 133–164.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz.
- Schmidt, Jochen 2005. *Kommentar*. In Hölderlin 2005. 483–1095.
- Stierle, Karlheinz 1981. Dichtung und Auftrag. In Bernhard Böchenstein, Gerhard Kurz (szerk.) *Hölderlin-Jahrbuch 1980–1981*. Tübingen, J.C.B Mohr (Paul Siebeck). 47–68.
- Szabó, Csaba 2009. Eine Skizze zum Fühlen in Hölderlins Werk (oder der „Gott in uns“ und die Berührung). *Germanistische Studien*. VII. 77–85.
- Szondi, Peter 1978. Überwindung des Klassizismus. In uő: *Schriften 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 345–366.
- Weiss János 2000. *Az esztétikai filozófia programja Hölderlinnél*. In uő: *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor. 147–169.
- Winckelmann, Johann Joachim 2005.<sup>2</sup> Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. Ford. Tímár Árpád. In uő: *Művészeti írások*. Budapest, Helikon. 7–47.