

BOGNÁR ZSUZSA

## Teljességvágy és tradícióteremtés

Hugo von Hofmannsthal esszéi

### 1. Kortárs recepció

„Ő a műveltség tehetetlen világfájdalmának költője; bonyolult, beteges költészet ez!” – állapítja meg Hatvany Lajos a *Nyugat* első évfolyamában *A balga és a halál* című Hofmannsthal-egyfelvonásos bécsi bemutatójáról írt színházi tudósításában (HATVANY 1908). A sommás megfogalmazásban benne van mindaz, ami a korai Hofmannsthal jellemzi. Költőzseniként indult még gimnazistaként, ezért műfaji sokrétősége dacára évtizedek múlva is lírikusként tartják számon. Ez rányomja a bélyegét későbbi drámai művei és elbeszélései kritikai fogadtatására is. „E bécsi luxuspóéta finom lelke visszariad a tolakodó jelen brutális valóságának közönséges érintésétől, ezért szüksége van a múlt és a történelem nyújtotta kerülőutakra” – írja egy berlini kritikus *A megmentett Velence* című szomorújátékáról, mely a 17. században játszódik (ZIEGLER 1905, ford. B. Zs.). Egy másik úgy jellemzi Hofmannsthal egyik első, emblemikus elbeszélését, *A 672. éjszaka meséjét* mint a „kortárs fiatalság élethangulatának” [...], a régi kultúrák szépségébe való álomszerű elmerülésnek, a nárcisztikus én-kultusznak és az élettől való félelemnek” kifejeződését (UEBELL 1905, ford. B. Zs.).

Hofmannsthal fiatalkori műveinek jellemző vonásai a dekadencia és az esztéticizmus – azok az írói-költői viszonyulások, amelyek a valósághű ábrázolást elutasítva a művészi autonómia elvét vallják. Különleges érzékenységgel felruházott, életidegen figurái – *A balga és a halál* Claudiója, a kereskedőfiú *A 672. éjszaka meséjében* – a szépség vagy az azzal ekvivalensnek tekintett művészet bűvöletében élnek, elhárítják maguktól az elviselhetetlennek érzett valóság gyötrelmeit (*Lovastörténet*). Hofmannsthal későbbi alkotó fázisában főként történelmi korokhoz, témákhoz, klasszikus világirodalmi alapanyagokhoz fordul (*Elektra*, *Ödipusz és a szfinx*, Shakespeare-feldolgozások), de ez a fent idézett kortárs véleménnyel szemben nem azzal magyarázható, hogy bennük találta volna meg a jelen ellentétét. Hofmannsthal számára kezdettől fogva elsődleges jelentőséggel bír az európai kulturális tradíció, és ezt felerősíti az I. világháború következményeként megélt politikai széttagozódás. Konkrét-valóságos, térben és időben messzire vivő szellemi körutazásai alatt azon fáradozik, hogy visszanyerje az elveszített vagy sohasem birtokolt kulturális egységet: küldetesként fogja fel a tradícióteremtést.

Ez a törekvés nyomon követhető Hofmannsthal több mint három évtizedet átívelő esszéisztikus prózájában, melynek egy-egy kiemelkedő darabját mutatják be a következő elemzések.

## 2. A századforduló esszéirodalmának genezise

Hofmannsthal esszéisztikus vénáját elsőként a költő felfedezője, a bécsi modernizmus bábája, az író-kritikus-lapszerkesztő Hermann Bahr méltatja. Amikor Hofmannsthal színikritikájával találkozik, a századelő legfőbb tendenciáit véli benne felfedezni:

Az első pillantásra látható, az első szónál hallható, hogy a modernizmushoz tartozik. Benne van annak ösztönvilága Zolától kezdve Barrès-ig és Maeterlinckig, és benne van a modernizmus önmagát meghaladó, feltartóztatathatatlan fejlődése. Mindegyikük benne van, szilárdan, jól kivehetően, de több is, mint azok, mint bármelyik magában, és több, mint azok együttvéve. Hofmannsthal teljességgel új – a legmodernebb, akiket ismerek a németek közül, olyan, akár a távoli, késésben lévő jövő harsány előhírnöke; de nála hiányzik a modernnek görcsössége, nehézsége, erőltetettsége (BAHR 1892, ford. B. Zs.).

A felsorolt szerzők a Bahr számára mintának tekintett francia modernizmus reprezentánsai; a késő naturalista lélekábrázolás túhegyes pontossága, a szimbolisták ideges érzékenysége, az inkább sejtető, mint szemléltető képi világ szerinte jobban megfelel a századforduló összetett életérzésének, mint a kortárs német irodalmi csoportosulások hangzatos proklamációi. Nem véletlen, hogy 1891-től induló esszéisztikus prózájával Hofmannsthal is a francia irányhoz csatlakozik<sup>1</sup> – miután felhagy a jogi tanulmányokkal, francia irodalmat tanul a bécsi egyetemen, sőt egyetemi oktatói karriert tervez, és elkezdi habilitációs értekezését Victor Hugóról.<sup>2</sup>

Az esszéisztikus próza Hofmannsthal terjedelmes életművében nem a költői mű mellékterméke, hanem a hagyományos szépirodalmi műfajokkal egyenran-

<sup>1</sup> Hofmannsthal első irodalomkritikáit 1891-ben kortárs francia pszichologizáló regényekről írja, melyek szerzői Paul Bourget és Maurice Barrès. Részletes írása jelenik meg ebben az évben Henri-Frédéric Amiel naplójegyzeteiről is, amelyeket a lélekelemzés, pontosabban a döntésképtelenségig aprólékos önelemzés műveként jellemez.

<sup>2</sup> A francia nyelv iránti különleges érdeklődését jelzi, hogy doktori disszertációját a La Pléiade költői csoportosulás nyelvhasználatáról írja. Victor Hugóról készülő habilitációs kéziratát, amely 1901-ben megjelent, végül visszavonja.

gú szövegtípus. Jelentőségét már 1950-ben felismerte az író-esszéista Hermann Broch, aki monumentális kultúrtörténeti esszéjével megkerülhetetlen a Monarchia-kutatásban és a hofmannsthalai életmű értelmezésében egyaránt:<sup>3</sup>

Függetlenül [...] a költői életműtől halad sosem lankadó, sőt dimenzionalitását nézve egyre inkább gyarapodó esszéisztikus prózája; végigkíséri Hofmannsthalt egész, a 17. életévvel kezdődő alkotói útján, folyamatos öneszmélés, önreflexió, létezés eseményeinek filozófiai naplója (BROCH 1976, 300, ford. B. Zs.).

Az esszé mint önálló műfaj elismerése és elterjedése általános jelenség a századfordulón. Szoros összefüggésben van azzal a filozófiai-világnézeti és művészeti paradigmaváltással, amely a gazdasági és társadalmi modernizációval együtt járó krízisek következtében elkerülhetlenné vált, mivel új kifejezőmódok keresésére ösztönözte a művészeket. A 19. század közepén az esszé még a művelt értelmiség által űzött, az értekezéshez hasonló, ugyanakkor keresetten választékos stílusban megfogalmazott írásműnek számít, amelyben a szerző a klasszikus autoritásokra, a józan észre és saját tapasztalataira hagyatkozva fejt ki álláspontját valamilyen témáról. A századelő válsághangulata, az autoritások megrendülése, az individualizmus térnyerése és az esztétikum felértékelődése következtében azonban a műfaj új dimenziókkal gazdagodik. Az írók kezében irodalmi műfajjá válik, a literalitás olyan ismertetőjegyeivel, mint a fikcionalitás, erőteljes képi világ, többértelműség, illetve kontingencia, amely a modern individuum fokozott érzékenységével és talajvesztettségével magyarázható.

A szakirodalom első helyen Michel de Montaigne francia, másodsorban Francis Bacon angol filozófust nevezi az esszé megteremtőjének. Kettejük közül rendszerint végül Montaigne viszi el a pálmát, amennyiben írásaiban döntő módon jut érvényre a szubjektivitás és a szkepticizmus elve, azok a vonások, amelyek a modern esszéhez hasonlóan elbizonytalanítják az olvasót a szerző intenciójának, illetve a szöveg mondanivalójának tekintetében (vö. MÜLLER-FUNK 1995; SCHÄRF 1999). Az osztrák századforduló számos esszéírójánál azonban nem csupán általánosan elfogadott igazságok kétségbe vonásáról van szó, hanem az 'értékek átértékelése' szisztematikusan, következetes logikai rendszerben zajlik. Műfajgenetikai szempontból az elődök közé kell sorolni Nietzschét, aki mindenfajta megismerés

<sup>3</sup> Hermann Broch (1886–1951) *Hofmannsthal és kora* (németül 1947/48, magyar ford. 1988) című nevezetes esszéjéről van szó, amely a 19. század utolsó harmadát az általános értékvesztés eredményeként létrejövő „értékvákuum” korszakának írja le, ahol az erkölcsi értékek minimumát az esztétikum, a dekorativitás jelentőségének felnagyításával igyekeznek ellensúlyozni. Broch a hofmannsthalai életmű visszatérő témáit, az élet-álom-halál összekapcsolódását a háttérként szolgáló „vidám apokalipszis” (fröhliche Apokalypse) életérzésével, az I. világháború előtti Bécs ellentmondásos atmoszférájával hozza összefüggésbe.

mögött egyfajta érdekérvényesítő szubjektivitást – a nietzschei terminussal perspektivizmust – előfeltételezett, így radikálisan kétségbe vonta az igazság objektív megismerhetőségét (vö. SCHÄRF 1999, 16).

Hofmannsthal 1890 körül kezdett el Nietzschét olvasni, és már első alkotói korszakában kimutatható írásaiban a költő-filozófus hatása (HILLEBRAND 2000, 68sk). A modernizmus esszéirodalmára – így Hofmannsthalra is – Nietzsche mellett döntő befolyása volt a korai német romantika művészetfelfogásának és iróniakoncepciójának is. Friedrich Schlegel elképzelése szerint a romantikus költészet mint „progresszív egyetemes poézis” képes az egykor elkülönült szellemi területek, az irodalom, a filozófia, a kritika stb. egyesítésére.<sup>4</sup> Hasonló szintézis megteremtésére törekszik a századfordulón az irodalmi esszé, melynek gondolati szervező elve úgy működik, mint a schlegeli irónia mechanizmusa:

Az irónia elve tulajdonképpen a reflexió, ami által sajátos metaszinten megvalósul a saját műalkotásra utalás magán a művön belül, vagyis az „ábrázolhatatlan ábrázolása”, amely a „teljes közlés feltétlensége és feltételelessége, lehetetlensége és szükség-szerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti” (OROSZ 2007, 89).

Tehát az irodalmi esszében is kilátástalan a szellemi küzdelem kimenetele az egymást kizáró álláspontok ütköztetése során. Miközben a gondolatmenet szüntelenül visszakanyarodik az ellentétes véleményekhez, azok egyre alaposabb kifejtést nyernek, de nem közelednek egymáshoz. Így az esszé témájául szolgáló dilemma, amely mindig valamilyen művészeti problémára vonatkozik, feloldhatatlannak látszik; a szöveg értelme nem az, hogy az esszéíró valamilyen igazság mellett tegye le a voksát, hanem hogy szisztematikusan végiggondolja a lehetőségeket, és megfogalmazza közben felmerülő kételyeit (BOGNÁR 2017, 21–33).

Ugyanez az ironikus ellentételezés és ambivalencia figyelhető meg a századforduló irodalomkritikáiban, amelyek az irodalmi esszé speciális típusát képezik.<sup>5</sup> A kritika irodalmi szöveggént való értelmezése a korai romantika poézisfelfogásának legfőbb jellegzetessége, állapítja meg Walter Benjamin 1919-ben befejezett doktori disszertációjában. Benjamin szerint a schlegeli ’progresszív univerzális poézis’ új értelmet tulajdonít a kritikának, kiemeli alárendelt helyzetéből, és a műalkotással egyenrangúvá teszi:

<sup>4</sup> Vö. 116. Athenäum-töredék: „A romantikus költészet progresszív egyetemes poézis. Rendelése nem csupán az, hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és retorikával kapcsolatba hozza. E költészet szándéka és feladata poézist és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természeti költészetet hol összevegyíteni, hol eggyé olvasztani [...]” (SCHLEGEL–SCHLEGEL 1980, 280sk).

<sup>5</sup> A dekonstrukció Nietzsche nyelvfilozófiai megfontolásai alapján jut arra a következtetésre, hogy a kritika maga is irodalmi szövegnek tekinthető (DE MAN 1993).

A kritika tehát, tökéletesen ellentétben a lényegéről alkotott mai felfogással, elsődleges szándéka szerint nem megítélni kívánja a művet, hanem egyfelől bevégezni, kiegészíteni és szisztematizálni, másfelől pedig az abszolútumban feloldani (BENJAMIN 2004, 104).

A kritika ebben az értelemben a műalkotás önreflexiója, és a romantikus irónia elve szerint működik: újra meg újra szembesíti a konkrét művet a művészet abszolút eszméjével ('abszolútummal') mint célképpzettel, feladva a hagyományos normatív szabályrendszereket. Lényege nem kodifikált esztétikai elvárások számonkérése, hanem a művészetről való tudás elmélyítése, amely a reflexió révén szerezhető meg.

Hofmannsthal saját generációja és a romantikusok között az 'elsajátítás' (Aneignung) mozzanatában látja az azonosságot. Egész életművének kulcsfogalma ez a kifejezés; a bécsi modernizmusról szóló monográfiájában Dagmar Lorenz egyenesen „azonosuló elsajátításnak” (indentifikatorisches Aneignen) nevezi azt a bánásmódot, amellyel Hofmannsthal a kortárs irodalmat kezeli (LORENZ 1995, 52). A szókapcsolat arra utal, hogy a kritikusnak nincs egyértelmű véleménye a bírálendő műről, kategorikus igenlés vagy elutasítás helyett intertextuális kapcsolatba lép vele, miközben továbbírja. Emiatt nincs jelentősége az esszé és kritika közötti megkülönböztetésnek – a századforduló nem-fikcionális prózaszövegei alapvetően poetológiai problémákat tárgyalnak, a bírálendő mű pedig ürügyként szolgál ezek végiggondolására és kifejtésére.

### 3. A Hofmannsthal-esszék a kutatásban

Hofmannsthal prózaszövegei a Fischer Kiadó által 1979-ban megjelentetett tízkötetes életműkiadásban három vaskos kötetet foglalnak el, és az irodalomtörténet-írás kezdettől fogva tudatában volt jelentőségüknek. Az 1990-es évekig mindenekelőtt kordokumentumként kezelték őket: elsősorban a bécsi modernizmus művészetkoncepcióját olvasták ki a szövegekből (STEINECKE 1989, 495–511), másodsorban az irányzatnak a századelőn burjánzó historizmushoz való viszonyát igyekeztek rekonstruálni (ASPETSBERGER 1987, 45–107), főként az I. világháború alatt és után keletkezett írásokat pedig az ún. kultúrkonzervatív esszé prototípusaiként olvasták (SCHLAFFER–SCHLAFFER 1975, 140–170). Az újabb kultúratudományi megközelítések, elsősorban a századforduló környékén keletkezett kritikák alapján a Hofmannsthal-szövegeket a korszak transzkulturális hálózataiba illeszteni (MITTERBAUER 2005).

A fenti irodalomtudományi diskurzusokban az a közös, hogy mindannyian tematikai-tartalmi szempontból fókuszálnak Hofmannsthal terjedelmes esszé-prózai életművére. Noha a kutatásban már az 1970-es években felmerült, hogy

ezek a Hofmannsthal-írások valódi irodalmi kvalitásokkal bírnak (GERKE 1970, 10), – a rendkívül sokszor tárgyalt és idézett *Egy levél* kivételével – mindössze egy évtizede fedezik fel és kezelik őket irodalmi szöveggként. Így a legújabb, esszéfilológiai elemzések azokat a típusokat vizsgálják, amelyek az irodalmiság klasszikus eszköztárával rendelkeznek: a dialógust, a monológot, illetve magától értetődően a levél műfaját, mivel ezekben mind a fikcionalitásnak, mind a megszólaló szubjektumnak kitüntetett szerep jut (JANDER 2008, 196–252).<sup>6</sup>

A következő elemzésekben is az irodalmi esszé hagyományos altípusai lesznek a vizsgálódás homlokterében keletkezési sorrendben: a D’Annunzio-kritikák, poetológiai előadások a korai és a középső alkotói korszakból, illetve egy rövid áttekintés erejéig a legismertebb Hofmannsthal-esszé, az *Egy levél*. A felsorolt írások egyenként mint önálló szövegek jelennek meg az elemzésekben, de a vizsgálódás értelemszerűen nem mondhat le a korszak művészeti-irodalomtörténeti horizontjának, illetve a szerző poetológiai nézeteinek taglalásáról sem.

#### 4. Kritikák Gabriele D’Annunzióról (1893–1895)

D’Annunzio (1863–1938) a kortárs olasz irodalom leghíresebb és Európa-szerte legelismertebb alakja volt.<sup>7</sup> A róla szóló írások abba a sorozatba tartoznak, amelyek keretében az induló Hofmannsthal az 1890-es évek első felében a saját helyét igyekszik meghatározni a századforduló modern szellemi áramlatai és stílusirányzatai között. Első írásaiban, ahogy már szó volt róla, a francia pszichológiai regénnyel foglalkozik, majd az angol és olasz kortársak felé fordul. Nagy érdeklődéssel ír Swinburne-nek a különböző korokat és klasszikus szerzőket felidéző műveiről, Walter Pater kultúrtörténeti esszéi kapcsán pedig önnön művészi irányultságát is az esztéticizmushoz sorolja: „Mi mindannyian, ilyen vagy olyan módon szerelmesek vagyunk a művészet médiuma által láttatott, stilizált múltba. Ez az esztétizmus, Angliában egy nagy, híres szó, általában kultúránknak túltáplált és túlfejlett eleme, olyan veszélyes, mint az ópium” (HOFMANNSTHAL 1979a, 196, ford. B. Zs.).

A D’Annunzio-kritikák is ebbe a problémakörbe tartoznak. Hofmannsthal az olasz költő művei kapcsán az esztéticizmus mint jelenkori szépségkultusz és a múlt viszonyát boncolgatja. 1893 és 1895 között minden évben születik egy-egy

<sup>6</sup>Jander részletesen elemzi az *Erfundene Gespräche und Briefe* ciklusába tartozó szövegeket, például a Lord Chandos levelét.

<sup>7</sup>Német nyelvterületen Stefan George tette ismertté, amikor *Blätter für die Kunst* című folyóiratában megjelentette D’Annunzio verseit. Az *Il piacere* (A Gyönyör) című regénye az olasz dekadencia legfontosabb írójává avatta.



írása, vagyis a kortárs költők közül D'Annunzio, illetve az általa modellálható művészi dilemma elsődleges jelentőséggel bírt számára.

Az első kritika a legterjedelmesebb, mivel az olasz költő műveinek értékelésén túl hosszadalmas bevezetőben taglalja a modern művészet állapotát. Mint minden Hofmannsthal-írásnál, itt is rendkívül erőteljesek a képi konstrukciók. A szöveg diszkurzivitását folyamatosan ellenpontoszza, sőt olykor felülírja metaforák és metonímiák láncolata; nem beszélve az argumentáció olyan retorikai alappilléreiről, mint az ellentét és a párhuzam.

Az 1893-as kritika jelen és múlt poetológiai szembeállítására épül: kiindulópontja, hogy a modern művészet az apák öröksége, akik nem hagytak mást utódaikra, mint „szép bútorokat” és „túlérzékeny idegeket”; a modern költő pedig maga is kettéhasadt, mert a múlt vonzásában él, és megbénítja a modern kor bonyolultsága. A múlt és jövő tengelyei eredeti temporális meghatározottságukról leválasztva művészi magatartásmintákhoz és kifejezésmódokhoz kapcsolódnak. A múlt tengelyéhez tartozó fogalmak: „menekülés az életből”, „rég” és „szép” bútorok”, „szépségvágy” és „felejtésvágy”; a jelené: „az élet elemzése”, „fiatal idegességek”, „kísérletezésvágy”, „megértésvágy” (HOFMANNSTHAL 1979b, 176, ford. B. Zs.). A modern művészet alapproblémája, hogy – amint a fenti szembeállításból kiderül – a szépség a múlt tengelyéhez kötődik, a jelenből hiányzik. Hofmannsthal úgy oldja fel a dichotómiát, hogy D'Annunzio prózáját a „lelki élet anatómiájának” nevezi, vagyis a jelenhez köti, míg költői műveit a klasszikus szerelmi líra hagyományával társítja (HOFMANNSTHAL 1979b, 176, ford. B. Zs.).

A D'Annunzio szerelmi líráját tartalmazó *Római elégiák* című verseskötetet Goethe azonos című klasszikus versciklusával veti egybe, és megállapítja, hogy az olasz költő „ekszztatikus szárnyalásaihoz” mérve „milyen józan Goethénél a bölcs mértéktartás, milyen szimpla, milyen antik!” (HOFMANNSTHAL 1979b, 182, ford. B. Zs.). Hofmannsthal arra a felismerésre jut, hogy a modern költő számára a szerelmi élmény sokkal komplikáltabb, mint klasszikus elődjénél: míg ennél a szerelem megtapasztalása megnyugvást hoz, D'Annunziónál csillapíthatatlan vágyakozást és kínzó nyugtalanságot, és ennek a költői formanyelvben is kifejezésre kell jutni. Mindkét költő lírájában megjelennek az antikvitas és a reneszánsz Itália reminiszcenciái, míg azonban Goethénél kristálytisztá átláthatóságot érzékelünk, D'Annunzio *Isottèò* című verseskötetét oly mértékben előzőnlük a művészettörténeti asszociációk, hogy a kritikus az összhatás jellemzésére a „kábitószér-mámor” (Haschischrausch) szót használja (HOFMANNSTHAL 1979b, 176, ford. B. Zs.). Ezen a ponton a kritika leválik az olasz verseskötetről, mintegy önálló életre kel, a képek halmozásával, valamint a mondatfűzés staccato-stílusával az eddigiektől független, a literalitás kritériumait magas szinten beteljesítő szöveg jön létre:

A halott évszázadok, persze, nemcsak tapétákat és miniatúrákat, Tanagra-szobrokat és terrakotta reliefeket, síremlékeket és bonboniereket, színes rézkarcokat, Benvenuto Cellini arany serlegeit hagyták ránk, nem, örököltük Homéroszt, Machiavelli Fejedelmét és Shakespeare Hamletjét is. És hol van Oriana és Amadis? és Lancelot és Ginevra? Botticelli tavaszi nimfái? Spencer „Tündérlányja”, Lorenzo de Medici „Farsangi éneke” és Ariosto csodakertjei? (HOFMANNSTHAL 1979b, 183, ford. B. Zs.).

Ennél a kritikánál feltétlenül ki kell térni Hofmannsthal és a historizmus viszonyára, hiszen a jelenség egyrészt rendkívül elterjedt a századforduló legkülönbözőbb művészeti irányzataiban, másrészt nyilvánvalóan hatással volt Hofmannsthalnak a tradícióhoz való bensőséges kapcsolatára is. A szakirodalom a historizmus kétféle gyakorlatát különbözteti meg: az egyiknél a történettudományos megértésen van a hangsúly, a másíknál, amit historisztikus megközelítésmódnak neveznek, a múlt önmagában véve inaktív szimbólum- és motívumkészlet, amelyet a mindenkori jelen saját céljaira használ fel (NIEFANGER 1996, 186). Hofmannsthalra az utóbbi hozzáállás jellemző: szépirodalmi műveiben általában, az 1893-as D’Annunzio-kritika fent idézett soraiban pedig különösképpen, történelmi korokra jellemző tárgyak, műalkotások és személyiségek produktív előhívása vagy továbbgondolása megy végbe egy, a modernizmus szellemiségéből kifejlődő koncepciónak megfelelően (KÖNIG 2006, 20).

A következő, 1894-es kritika az esztéticizmus problémakörével foglalkozik, amely itt a műviség (Künstlichkeit) és az életvonatkozás (Lebensbezug) konfliktusaként kerül a középpontba. Mivel Hofmannsthal elvi síkon többnyire elhatárolódik az esztéticizmustól, szerzőként azonban maga is sok mozzanatát átveszi, a századfordulós kutatások alapkérdései közé tartozik az irányzathoz való ellentmondásos kapcsolata. Újabban az a nézet vált elfogadottá, hogy szövegenként érdemes megvizsgálni, az esztéticizmusnak melyik momentumát tartja a kritikus követendőnek, és mi az, amit elutasít vagy fenntartással kezel, hiszen művei maguk is a tökéletes forma eszményét hivatottak megvalósítani (STAMM 1997).

A kritika majdnem szimmetrikusan két részre osztható: az első felében D’Annunzio az esztéticizmus prototípusaként van beállítva, a második felében nemrég megjelent regénye, *A halál diadala* ürügyén a kritikus az esztéticizmust mint magatartásformát állítja pellengérré. D’Annunzio eddigi regényeit különböző korszakok és műalkotások inspiratív hatására vezeti vissza, ezért a mesterséges szépség produktumainak nevezi; majd arra figyelmeztet, hogy a valódi élet mennyire más és mennyire kikerülhetetlen: „Pedig mégis van itt élet. Zsarnoki és kikerülhetetlen jelenlétével is már összehasonlíthatatlanul érdekesebb, mint bármi, ami mesterséges; és hasonlíthatatlanul erőteljesebb, kényszerítő erejűbb” (HOFMANNSTHAL 1972, 200).

A kritikust azonban valójában mindkét pólus egyformán vonzza, ahogy erre argumentációja alapján következtetni lehet. A következő kritikai megjegyzése



alapján látszólag az életvonatkozás mellett teszi le a voksát, de ennek ellentmond a mondat második fele, ahol a művi dolgok magasztalásába fog: „[D’Annunzio] Élet- és világérzését nem az élet és a világ lobbantotta fel, hanem azok mester-séges közvetítő közegei, a nyelv, e mindennél hatalmasabb műalkotás, nagy kor-szakok nagy képei, s alacsonyabb rendű-rangú műalkotások is” (HOFMANNSTHAL 1972, 315). A nyelv szuggesztív hatásának ő maga sem tud ellenállni, így D’An-nunzio bírálata végül átcsap a nyelv kifejező erejének és a műalkotásoknak költői hévtől fűtött, retorikus alakzatokat halmozó dicséretébe:

Fokról fokra hódította el a beszéd szépsége, e mélyértelmű szépség, amelyben a lélek eleven életre születik s köztünk lakozik aztán; a reneszánsz művészet szépsége; és egy-két illanó szépségű könyv, egynémely kortárslélek világról alkotott, kiegyensú-lyozottnak éppen nem mondható, de annál démonibb örvényekkel vonzó víziója (HOFMANNSTHAL 1972, 315sk).

Később már a regény atmoszférája és képi világa alól sem tudja kivonni magát. Hiába marasztalja el amiatt, hogy „világszemléletében van valami merevség, va-lami műviség”, ha előzőleg teljesen belefeledkezik maga is a bírálendő jelenetben egy műtárgyaktól hemzseggő tájba:

Titokzatos, tavaszi szeptemberi estén a hős, Diocletianus thermái közt járva, fel-néz a fekete, mocsanatlan-merev, idő-tépte, vénséges michelangelói ciprusokra, s a fák határtalan borzongató szomorúsága úgy hat rá, mintha minden ellenállni- és megérteni vágyás haszontalanságát látná égbe magasodni; körös-körül azonban, mirtusbokrok közt gyönyörűsége, érzéki antik márványtöredékek hevernek-fény-lenek a földön [...] (HOFMANNSTHAL 1972, 319).

Az utolsó, 1895-ös D’Annunzio-kritika célkeresztjében ismét egy regény van, *A sziklák szüzei* (HOFMANNSTHAL 1979c). Az elemzés most is elméleti bevezet-ővel indul, előzetes Arisztotelész-stúdiumaira hivatkozva Hofmannsthal újra a tevékeny élet ethoszát vallja. Szemlélődés és cselekvés, passzivitás és teremtő erő szembeállítását után előrevetíti, hogy D’Annunzio írásművészete az aktivitás irá-nyába fejlődött, és ennek a posztulátumnak alárendelve mutatja be a regény sze-replőit és sovány cselekményét. Az elmesélt történet nem győzi meg az olvasót arról, hogy az eddigi művekhez képest igazi áttörés lenne *A sziklák szüzei*; sokkal inkább a csendes tűrés és kitartás ethosza tűnik vállalhatónak benne. Arra a kér-désre, hogy miért pont ez a D’Annunzio-regény nyeri el Hofmannsthal rokon-szenvét, a bevezetőben hangoztatott poétikai elvek alapján nehéz lenne válaszolni. A kritika azonban tartogat a végére egy olyan poént, ami mediális aspektusból va-lódi modern szöveggé avatja. Kiderül, hogy Hofmannsthal a kötetet hónapokkal ezelőtt, Velence árkádjai alatt ülve olvasta először, ahol az ellenállhatatlan hatást

tett rá. Vagyis az ott megtapasztalt olvasmányélmény döntötte el számára a regény értékét, és hivatkozhat ugyan Arisztotelészre, az elméleti tézisek a kritika megfogalmazásakor másodlagosak voltak számára. Nyilvánvaló lesz, hogy a kritikus itt elsősorban olvasó, aki az író hazájában, annak egyik kultúrtörténetileg legnevezetesebb városában találkozott először a szöveggel. Ennek megvallása, a kritika 'életvonatkozása' szétfeszíti a diszkurzivitás határait, és a kritikai argumentációt szépirodalmi keretbe fogja.

## 5. Előadások és *Egy levél*

*Költészet és élet. Egy előadásból* (1896)

Míg a D'Annunzio-kritikák az esztéticizmus bírálataként is felfoghatók, más esszéisztikus írásaiban Hofmannsthal a művészet öntörvényűségét vallja.<sup>8</sup> A szakirodalom évtizedeken át a *Költészet és élet* című előadásra hivatkozott a Jung Wien-csoportosulás esztétikai felfogásának tisztázásánál, mivel úgy tűnt, ez a szöveg fogalmi szinten, egyértelműen megszabadítja a modern költészetet referenciális funkciójától (STEINECKE 1989, 504). Függetlenül attól, hogy Hofmannsthal az előadást ténylegesen megtartotta-e vagy sem, a *Költészet és élet* műfaji szempontból a *beszédműfaj* klasszikus retorikai sajátosságaira épül, és a fiatal költő saját poetológiai nézeteinek kifejtését célozza meg vele. A tradíció újratemtése ennél fogva nem tartalmi-poetológiai szinten érhető tetten, hanem abban a poétikai gesztusban, amellyel Hofmannsthal a beszéd retorikai eszköztárát alkalmazza: megtartja a szónoki beszéd szerkezetét, tekintettel van a hallgatóság elvárásaira, és nagy mennyiségben alkalmaz élnékítő stíuselemeket, szóképeket és alakzatokat.

A beszédműfaj szabályainak megfelelően a bevezetés (*exordium*) és a berekesztés (*peroratio*) keretbe foglalja a fő mondanivalót. A klasszikus arányoktól eltérve azonban ezek együttese majdnem olyan terjedelmes, mint a középső rész, és ez arra utal, hogy Hofmannsthal különleges jelentőséget tulajdonított nekik. És valóban, a témamegjelölő első mondat után fordulat következik: a normatív elvárással ellentétben a szónok mindent megtesz, hogy hallgatóságát, amely életkorát nézve közel áll hozzá, elidegenítse saját előadásától, sőt általánosságban is kétségbe vonja a költészetről való diskurzus értelmét:

Talán azt a komoly felismerésemet is el kellene hallgatnom, hogy a művészetekről majdhogynem egyáltalán nem is lehet beszélni, és hogy a művészetekben csak a lé-

<sup>8</sup>Vö. *Egy monográfia* (1895); *Alfred Berger könyvéről, Stefan George versei* (mindkettő 1896).

nyegtelen és az értéktelen az, ami nem néma lényegén keresztül áll ellen annak, hogy beszélni lehessen róla, és hogy annál hallgatagabb lesz az ember, minél mélyebben jut a művészetek belső eredetébe (HOFMANNSTHAL 2005a, 159sk).

Majd ennél is tovább megy: hosszasan morfondírozik azon, mennyi leplezett vagy nyílt visszautasításnak tenné ki magát, ha elkezdené beszélni, mintha meg lenne győződve arról, hogy elkerülhetetlen a félreértés közte és a hallgatóság között:

De leginkább akkor gyanakodnék, ha Önök mégiscsak nekem adnának igazat; akkor kétszeresen is meg lennék győződve arról, hogy mindent, amit én szó szerint vettem, Önök képletesen értettek, vagy valamifajta más szemfényvesztés történt (HOFMANNSTHAL 2005a, 161).

És noha a *peroratio* funkciója az lenne, hogy összefoglalja a beszéd tanulságait, és konszenzust teremtsen az elmondottak nyomán az előadó és hallgatósága között, az előadás végszava az a megállapítás, hogy egy ilyen közönségtalálkozó eleve hiábavaló:

Azért hívtak meg, hogy egy költőről beszéljek. De azt nem tudom Önöknek elmesélni, amit a versei nem mondanak el róla, akár más költőkről, akár általában a költészetről. Legkevésbé sem a halaktól kell megkérdezni, mi is a tenger. Tőlük legfeljebb azt lehet megtudni, hogy nem fából van (HOFMANNSTHAL 2005a, 166).

Hofmannsthal ennek ellenére megtartja az előadást, sőt olyan költészettani felfogást képvisel benne, amely a hagyományos – realista-naturalista – esztétika elveivel ellentétes: barátja, Stefan George német szimbolista költő esztéticista ars poeticájával egybehangzóan azt hirdeti, hogy „a költészetből nem vezet közvetlen út az életbe, és az életből nincs közvetlen út a költészetbe” (HOFMANNSTHAL 2005a, 16). Nem az „individualitásról, stílusról, hangulatról” kell beszélni a költészet kapcsán, hanem a szavakról és a formáról, „ami a mérték és hangzás mélyéről fakad” (HOFMANNSTHAL 2005a, 162).<sup>9</sup>

Összességében a beszéd különlegessége abból ered, hogy noha merészen modern nézeteket vall élet és költészet radikális szétválasztásáról, megállapításait zárójelbe teszi az előadás kerete, amely – nagy retorikai meggyőzőerővel – a művészetéről való beszéd lehetetlenségét fogalmazza meg. A költészettani elmélet bemutatást nyer, és azonnal vissza is vonódik – a gesztusban rejlő kontingencia a posztmodern felé mutat, amely egyébként a bécsi modernizmusban nem teljesen egyedi.

<sup>9</sup>Itt Hofmannsthal Stefan George meghatározását veszi át (vö. GEORGE 1894).

*Egy levél* (1902)

Hasonló posztmodern gesztus érhető tetten a kétségtelenül legismertebb, leginkább idézett és legtöbbet interpretált Hofmannsthal-esszében, amelynek levélírója, Lord Chandos fiktív személy, vele szemben valóságos a címzett, az angol filozófus Francis Bacon. A levél 1603-ból datálódik, így fikcionális jellegéhez nem férhet kétség. Témája Chandos kétségbeesése önnön, az utóbbi években tapasztalt szellemi kiüresedése fölött, amely közvetlenül azáltal mutatkozott meg számára, hogy megrendült a nyelv kifejező erejébe vetett bizalma: „Röviden, ez történt velem: teljesen elvesztettem a képességet, hogy bármiről összefüggően gondolkodjak vagy beszéljek” (HOFMANNSTHAL 2002, 259). Annak alapján, ahogyan Chandos szellemi összeomlása stádiumait leírja az absztrakt főnevek alkalmazhatóságának megkérdőjelezésétől az ítéletformálás képtelenségének belátásáig, a Hofmannsthal-kutatás egyik vonulatában a *Levél* a századforduló után a filozófiában és az irodalomban egyaránt jelentkező nyelvi válság (Sprachkrise) egyik első dokumentumaként szerepel: „[...] a nyelv jelölési alkalmatosságát kérdőjelezi meg: a konvencionálisan használt és működő szavak mögött a Semmi rejlik, a szavak semmire sem utalnak, semmit sem jelölnek [...]” (OROSZ 2002, 242). Mint irodalmi esszé, az *Egy levél* arra a paradoxonra épül, hogy a nyelvhasználat deficitjét egy intertextuális utalásokban gazdag, képi narrációt és metaforikus sűrítéseket alkalmazó szövegben juttatja kifejezésre.

A levél komplexitása lehetővé tesz egy olyan olvasatot is, amely a nyelvi szkepszist a századforduló ismeretelméleti válságára vezeti vissza (GÜNTHER 2004). Ez az interpretációs vonulat Bacon tudományfilozófiai elméletéből a megismerés empirikus megalapozásának elvét ütközteti Chandos eddigi munkáinak kultúrtörténeti beágyazottságával. Bacon nem sokra becsülte a tradíciót, Chandos viszont fiatalsága ellenére számos olyan kötettel dicsekedhet, amelyek az évszázadok során felhalmozott kulturális tudás megőrzésére és megismertetésére vállalkoznak. Amikor elveszti korábbi nyelvi biztonosságát, feledésbe merülnek ezek a munkái, viszont kinyílik a szeme a valóság új, eddig pillantásra sem méltatott részleteire, és ezek „a teljesség és a szeretet jelenlétének” misztikus érzésével öntik el: „Ilyenkor úgy érzem, mintha új, sejtelmekkel teli viszonyra léphetnék a lét teljességével, amint a szívünkkel kezdenénk gondolkodni” (HOFMANNSTHAL 2002, 261). Vagyis ezeknek az élményeknek a közvetítésére egyelőre nincs eszköze – az *Egy levél* nem utolsósorban a tradícióval küzdő, a megőrzés és integráció adekvát módozatait kereső Hofmannsthal művészi dilemmáinak tükré.

*A költő és korunk* (1906)

A korábban tárgyalt *Költészet és élet* című beszéddel szemben a *Költő és korunk* nem számít fikcionális szövegnek: Hofmannsthal 1906 és 1907 folyamán több német városban előadta. További különbség, hogy ennek a beszédnek egyetlen elemét sem vonja vissza, és arra törekszik, hogy a hallgatóságot megnyerje mondanivalójának. Már nem határolódik el korától, sőt, olyan nagyfokú megértést tanúsít vele szemben, hogy hajlandó a korábbi, az esztéticizmus jegyében született elveit feladni: a szöveg újdonsága abban rejlik, hogy igyekszik konszenzust teremteni a 'jelenkor' és a 'költő' között.

Tudatában van annak, hogy a modernizációs fejlődéssel összefüggésben a világ óriásit változott, és az ezt leíró, idevágó „műszavak már a technika és filozófia területét érintik” (HOFMANNSTHAL 2005b, 53). Ehhez nem tartja magát felkészültnek, de több kortársával ellentétben annak sem érzi szükségességét, hogy az értékek széthullásán keseregjen, hanem arra törekszik, hogy megtalálja a jelen komplexitásának megfelelő művészi utat és ábrázolásmódot. Fogódzókat keresve eközben összehasonlítja a régi és a mostani kifejezési lehetőségeket:

Ennek a kornak az a lényege, hogy mindaz, aminek hatalma van az embereken, nem nyilvánul meg metaforikusan kifelé, hanem minden belülré áramlik, miközben az a kor, amelyet középkornak nevezünk, s amelynek romjai és látomásai belenyúlnak a miénkbe, mindent, amit önmagában hordozott, metaforák hatalmas székesegyházává formálva önmagából a külvilágba lökte. [...] Korunkban a reprezentatív dolgokban hiányzik a szellem, és a szellemből a relief (HOFMANNSTHAL 2005b, 55–56).

Művészet és szellem szétválására a nyitást látja egyedüli megoldásnak: kész feladni a művészet exkluzivitásáról és a költő kiválasztottságáról szóló romantikus elképzelést, a költő és a zseni konvencionális azonosítását; sőt a költő és a „bértollnok”, a „zsurnalista”, a „firkász” közötti lényegbevágó különbséget is (HOFMANNSTHAL 2005b, 58).

Minden, amit egy nyelven írnak, és kockáztassuk meg, minden, amit e nyelven elgondolnak, azon keveseknek az alkotásaiból származik, akik e nyelvvél valaha is alkotó módon bántak. S minden, ami a legtagabb értelemben és a legkevésbé átgondoltan irodalomnak nevezünk, a negyvenes évek operaszövegkönyvéig, egészen a ponyvaregényig, minden a világirodalom nagy könyvéből ered. Lealacsonyítot, összevissza keveredések által a groteszkig eltorzított leszármazás ez, de mégis egyenes ágú leszármazás (HOFMANNSTHAL 2005b, 59).

Ezeket a kijelentéseket sem a goethei örökség folytatója, sem az esztéticizmus híve nem vallhatja sajátjának. Amikor Hofmannsthal az átlagolvasó álláspontjára helyezkedik, és – a szöveg egyéb esztétikai kvalitásától függetlenül – az irodalom egyedüli kritériumaként a nyelviséget jelöli meg, újra a posztmodern pluralitás gesztusát elővételezi.

A nyelv kulcsfontosságának hangsúlyozása már az *Egy levél* alapgondolata volt, ami itt radikálisan új, az az olvasó szerepének felértékelődése: Hofmannsthal immár az olvasóban bíz, nem a költőben: „Aki olvasni tud, hittel olvas” (HOFMANNSTHAL 2005b, 70). Az olvasó „nem a nagy költőre vár [...] hiszen őbenne és a hozzá hasonlóknak, ezernyi rejtett ponton jön el [...] a szintézis [...]” (HOFMANNSTHAL 2005b, 71). És ez nemcsak az olvasó apoteózisa, hanem a művész autonómiájának mint perspektívának a felismerése is: immár nem egyedül övé a felelősség, hogy összegezzon egy disszonanciákkal terhes korszakot.

Az irodalom fogalmának e tágas értelmezése ugyanakkor nem a tradíció érvényességéről való lemondást jelent, hiszen a beszéd folyamatosan visszatér a már eddigi esszéikben is felbukkanó klasszikus elődökhöz és neves kortársakhoz. A szöveg ambivalenciái nem az előadó kételyeiből, hanem a korszak ellentmondásaiból eredeztethetők. Hofmannsthal nem arra törekszik, hogy kikerülje vagy megszüntesse őket, hanem számol velük, és új művészi paradigmában gondolkodik.

## 6. Összegzés

A kortársakhoz hasonlóan Hofmannsthal saját jelenét a szétzilálódás és széthullás világaként éli meg, és amikor felteszi magának azt a kérdést, hogyan lenne lehetséges a töredezettség közepette a jelen kor autentikus ábrázolása, mintegy szabadkozva lemond a goethei útról. Nem Goethe koráról, hiszen a századforduló művelődési gyökereit az 1790 és 1820 közötti évtizedekig, a romantikáig vezeti vissza. Rokonságot azonban azokkal a költőkkel érez, „akik három nemzedéken keresztül vesződséges árnyéklétbe kényszerültek a németek gyenge emlékezetében – Novalis, Hölderlin olyan erős, tartós fény által megvilágítva lépnek elő, amely egyhamar nem hunyhat ki” (HOFMANNSTHAL 2005c, 83–84).

A romantikusok poézisfelfogásának szellemében Hofmannsthal esszéisztikus írásai az univerzalitás igényével fellépő irodalmi szövegek. Elemzett kritikáiban a fent említett, *A költői létről* című esszéjében generációs sajátosságként kiemelt „elsajátítás” mechanizmusa lép működésbe: Ha D’Annunziót egyoldalú szépségkultusza miatt bírálja, egyúttal ’folytatja’ is annak éppen aktuális művét, hiszen vizuális részletekkel gazdagítja, illetve tovább szövi az olasz regény lelki történéseit.

A többi 1890-es évekből való szöveg, a *Költészet és az élet* című előadás és a *Lord Chandos levele* szintén az irodalmi szövegre jellemző ambivalenciára épül



azáltal, hogy amit állít, annak érvényességét kétségbe vonja az előadói/levélírói alapszituáció. Az első szöveg szónoka nem lát lehetőséget arra, hogy szót értsen hallgatóságával, a levélíró Lord pedig elnémulása szükségességét egy képekben, epizódokban, kultúrtörténeti reminiszcenciákban gazdag állapotrajzzal próbálja hitelessé tenni.

Az 1907-ből származó előadás, *A költő és korunk* nem tartalmaz hasonló, a mondanivaló és a kifejezési mód között tetten érhető ellentmondást. Mégsem lehet azt mondani, hogy kevésbé radikális költői gesztusra épül, hiszen ami végbemegy benne, az valójában a hagyományos, az esztéticizmussal részlegesen azonosuló költői szerep önfelszámolódása, egyfajta szándéknyilatkozat kifejtése egy új művészi tradíció megteremtésére.

## Bibliográfia

- ASPETSBERGER, Friedbert (1987), *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Athenäum, 45–107.
- BAHR, Hermann (1892), Loris, *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, 3. Jg. Januar 1892, 94–98.
- BENJAMIN, Walter (2004), *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus.
- BOGNÁR Zsuzsa (2017), „als Mischprodukt verrufen”. *Der literarische Essay der Moderne*, Wien, Praesens Verlag, 21–33.
- BROCH, Hermann (1976), Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften. Dritte Fassung, in Paul Michael LÜTZELER (Hg.), *Das essayistische Werk und Briefe: Kommentierte Werkausgabe*, Bd. 9, Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- DE MAN, Paul (1993), A temporalitás retorikája, ford. BECK András, in TOMKA Beáta (Hg.), *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, JPTE – Jelenkor Kiadó.
- GEORGE, Stefan (1894), Über Dichtung, *Blätter für die Kunst*, Folge 2, Bd. 4, Oktober 1894, 122.
- GERKE, Ernst-Otto (1970), *Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*, Lübeck–Hamburg, Matthiesen Verlag.
- GÜNTHER, Timo (2004), *Hofmannsthal: „Ein Brief“*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- HATVANY Lajos (1908), Hofmannsthal Der Tor und der Tod-ja, *Nyugat*, 1908, 8.
- HILLEBRAND, Bruno (2000), *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*, Göttingen, Wandenhoeck & Ruprecht.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1972), Gabriele D’Annunzio, ford. TANDORI Dezső, in PÓK Lajos (szerk.), *A szecesszió*, Budapest, Gondolat Kiadó, 315–320.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979a), Walter Pater, in Bernd SCHOELLER (Hg.), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 194–197.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979b), Gabriele D'Annunzio, in Bernd SCHOELLER (Hg.), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 174–184.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979c), Der neue Roman von D'Annunzio, in Bernd SCHOELLER (Hg.), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 206–213.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2002), Egy levél, ford. SCHEIN Gábor, in OROSZ Magdolna – KEREKES Amália – TELLER Katalin (szerk.), „...S fonaluktól messze szavak peregnék-hullnak...”. *Nyelv, nyelviség, nyelvi problémák a századforduló osztrák és magyar kultúrájában és irodalmában*, Budapest, ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 257–263.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005a), Költészet és élet, ford. BÁRTFAY Réka, in KEREKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *Remegő himnusz tudj' isten mire. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 159–166.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005b), A költő és korunk. Előadás (Részletek), ford. OROSZ Magdolna, in KEREKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *Remegő himnusz tudj' isten mire. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 53–71.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2005c), A költői létről, ford. TELLER Katalin, in KEREKES Amália – OROSZ Magdolna – TELLER Katalin (szerk.), *Remegő himnusz tudj' isten mire. Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*, Budapest, Gondolat Kiadó, 83–88.
- JANDER, Simon (2008), *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn*, Heidelberg, Universitätsverlag.
- KÖNIG, Christoph (2001), *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen, Wandenhoek & Ruprecht.
- LORENZ, Dagmar (1995), *Wiener Moderne*, Stuttgart, Metzler.
- MITTERBAUER, Helga (2005), Dynamik- Netzwerk – Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel” der Wiener Moderne, in uő – Katharina SCHERKE (Hg.), *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, Passagen Verlag, 109–130.
- NIEFANGER, Dirk (1996), *Historische und historistische Textverfahren*, in Harald TAUSCH (Hg.), *Historismus und Moderne*, Würzburg, Egon Verlag, 181–190.
- OROSZ Magdolna (2002), A nyelvhasználat problémájáról. Bevezető, in uő – KEREKES Amália – TELLER Katalin (szerk.), „...S fonaluktól messze szavak peregnék-hullnak...”. *Nyelv, nyelviség, nyelvi problémák a századforduló osztrák és magyar kultúrájában és irodalmában*, Budapest, ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 242–248.
- OROSZ Magdolna (2007), *Progresszív egyetemes poézis – Romantikus ellentételezések és utópiák*, Budapest, Atlantisz Kiadó.
- SCHÄRF, Christian (1999), *Geschichte des Essays Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Wandenhoek & Ruprecht.
- SCHLAFFER, Hannelore – SCHLAFFER, Heinz (1975), *Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert*, in uők (Hg.), *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 140–174.

- SCHLEGEL, August Wilhelm – SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat Kiadó.
- STAMM, Ulrike (1997), *Ein Kritiker aus dem Willen der Natur. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- STEINECKE, Hartmut (1989), Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende, in Herbert ZEMAN (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*, Bd. 1, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 497–511.
- UEBELL, Hermann (1905), Wiener Novellen, *Das literarische Echo*, 8. Jg. Nr. 1, 1. Oktober 1905, 13–14.
- ZIEGLER, Gustav (1905), Echo der Bühnen. Berlin: „Das gerettete Venedig“, Drama in fünf Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, *Das literarische Echo*, 7. Jg. Nr. 10, 15. Februar 1905, 725–726.