

A kelet- és közép-európai irodalomelméleti kánon kérdéséhez¹

Kísérlet egy narratíva dekonstrukciójára

Absztrakt. A tanulmány Galin Tihanov koncepcióját elemzi, melyben a modern irodalomelmélet keletkezését és történetét a kelet- és közép-európai régióval köti össze. A tanulmány kitüntetett figyelmet szentel az orosz formalizmus keletkezésének, valamint orosz és európai kontextusainak. Igyekszik rámutatni Tihanov koncepciójának vakfoltjaira, és úgy látja, hogy a modern irodalomelmélet története nem írható le egyetlen egységes folyamatként az orosz formalizmustól kezdve Iserig és Lotmanig. Megvizsgálja továbbá, beszélhetünk-e egységes kelet- és közép-európai irodalomelméleti kánonról, különös tekintettel a magyarországi irodalomértés hagyományaira. Kitér arra is, vajon miért nem jöhetett létre egy kulturális tradíciók nélküli, tisztán fogalmi elvekre épített rendszeres, normatív és univerzális irodalomtudomány. Elveti azonban az irodalomelmélet „halálának” koncepcióját és annak okaira adott magyarázatot, és amellett érvel, hogy az elmélet visszaszorulása nem érhető meg a kelet- és közép-európai irodalomelmélet nyugat-európai recepciójának mélyreható elemzése nélkül.

A magyar irodalomtudományt régóta foglalkoztatja az a kérdés, hogy Kelet- és Közép-Európa irodalmi szempontból értelmezhető-e sajátos diszkurzív konstrukcióként, bizonyos művészi hagyományok, szemléletmódok, poétikák, normák és konvenciók egyedi találkozásaként.² Továbbá, ezzel összefüggésben, létezik-e Kelet- és Közép-Európának saját, azonosítható és megfogalmazható irodalomértési hagyománya. Jelen írásomban egy jóval szűkebb területet, az irodalomelméleti gondolkodást igyekszem ebből a szempontból megvizsgálni. Dolgozatomat Galin Tihanov 2004-ben publikált, magyar fordításban 2012-ben napvilágot látott tanulmánya inspirálta, aki azt a kérdést vetette fel, miként járult hozzá Kelet- és Közép-Európa a modern irodalomelmélet kialakulásá-

1 A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal által támogatott, 125791 nyilvántartási számú, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című NN_17 pályázat keretében készült.

2 A teljesség igénye nélkül utalok Vajda György Mihály, Fried István, Thomka Beáta, Bojtár Endre, Berkes Tamás és Balogh Magdolna a témának szentelt tanulmányaira.

hoz.³ Témafölvetésem ennyiben csupán lazán kötődik a kánon és a fordítás problémaköréhez, azonban tekintetbe kell vennünk, hogy az irodalom elmélete kapcsán egy olyan nemzetközi sztenderdről, az irodalomértés elméleti kánonjáról van szó, amely magában hordozza a homogén elméleti nyelv és a kulturális többnyelvűség ütközésének a problémáját is. Vagyis azt a kérdést, megalkotható-e a modern irodalomelmélet egységes diszkurzív nyelve, s ha nem, miért nem?

Tihanov szerint az irodalomelmélet mint önálló diszciplína nem csupán az irodalmi folyamatok és az irodalomértés belső logikája következtében született meg a 20. század elején, hanem egy sor kulturális, szociológiai, politikai és történelmi tényező együttállása következményeként is, mégpedig Kelet- és Közép-Európában – Oroszországban, Csehországban, Magyarországon és Lengyelországban. „A modern irodalomelmélet azon a metszésponton fejlődött ki, ahol a nemzeti lelkesedés és az egynyelvűségen és a helyi bezárkózáson túllépő kulturális kozmopolitizmus találkozott [...] Lukács, Jakobson, Trubeckoj, Bogatirjev és Sklovcszkij, sőt René Wellek élettörténete is arra a felismerésre vezethet bennünket, hogy szembenézzünk az idegenben eltöltött évek és az emigráció óriási jelentőségével a modern irodalomelmélet kelet- és közép-európai megszületése szempontjából.”⁴ Tihanov két történelmi szakaszról vagy hullámról beszél, mely során a régióban tevékenykedő vagy innen emigrált teoretikusok kidolgozták és bevezették az új diszciplínát. Az első hullámot a 20-as, 30-as években az Oroszországot képviselő formalista iskola tagjai, Ejhenbaum, Tinjanov, Trubeckoj, Bogatirjev, Sklovcszkij, Zsirmunszkij és Jakobson jelentik, valamint a Csehszlovákiát képviselő prágai nyelvész kör tagjai: Jakobson, Mukařovský, Wellek és Vodička (akik közül többen az 1940-es években egyetemi pozíciókat töltöttek be az Egyesült Államokban). Magyarországot Lukács György, míg Lengyelországot Roman Ingarden képviseli. A második hullámot pedig a 60-as, 70-es években a francia strukturalizmusba beépült irodalomteoretikusok alkotják, a bolgár Kristeva és Todorov, valamint az észti Greimas. Ma pedig, írja Tihanov, mintegy nyolcvan évnyi virágzás után, az irodalomelmélet mint különálló kutatási ág kihunytt. S ne legyen illúzió: itt nem csupán az elmélet, hanem voltaképp a modern irodalomtudomány halálának bejelentéséről van szó.

Az irodalomelmélet történetét egyetlen lineáris folyamat kibontakozásaként elbeszélő tudományos narratíva azáltal kap különös súlyt, hogy az elmélet sorsát a kelet-közép-európai régióval köti össze. Önmagában már az is elgondolkodtató, hogy Tihanov a vizsgált szempontból egységesnek tekinti a régiót (vagyis Oroszországot nem választja le a szokott módon a közép-európai

3 Galin TIHANOV, *Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)*, Common Knowledge January 2004/ Volume 10 (1):61–81. Magyarul: Galin TIHANOV, *Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered? És ma miért halott?*, ford. SCHEIBNER Tamás, 2000 2012/ január–február, 76–91.

4 Uo. 76.

országokról, ami persze történelmi, vallási, kulturális szempontból nagyon is indokolt lenne).⁵ Kérdés, hogy ebben a vonatkozásában indokolt-e közös szemléletről, esetleg kánonról vagy „kronotoposzról” beszélni (utóbbit Tihanov javasolja), illetve mennyiben tekinthető a formális-strukturális irodalomszemlélet közép- és kelet-európai kánonnak? Ugyancsak meglepő Magyarország szerepeltetése a koncepcióban, annál is inkább, mivel a „magyar irodalomelméletet” egyetlen szerző, a hazai és nemzetközi tudományosságban egyaránt ambivalens megítélésben részesülő Lukács György képviseli.⁶ Tihanov ugyanakkor nem tesz említést például a magyar komparatistikáról, mégis a koncepciója szellemében hivatkozik az *Acta Litterarum Comparationisra* (1877–1890), mint az első összehasonlító irodalomtudományi folyóiratra, mely a „soknemzetiségű Kolozsvártot” jelent meg. Mindez különösen Miloš Zelenka megállapításának fényében kelt hiányérzetet, aki szerint a magyar komparatistika a két világháború között kitüntetett helyet foglalt el a régióban: „...a magyar komparatisták vezették be az összehasonlító irodalomtudományba Közép-Európát mint tudományos problémát.”⁷

A fentiek alapján már első pillantásra is némiképp bizonytalannak, illetve reduktívnak tűnhet a Tihanov által használt irodalomelmélet-fogalom, s egyben kétségesnek az elmélet alakulásfolyamatainak leírása (különös tekintettel az elmélet „halálát” konstatáló váratlan előreugrásra). Jelen tanulmányban e koncepció főbb tézeseit kívánom részletesen megvizsgálni, s ahol szükséges, korrigálni.

1. A kezdet...

Mint minden narratívában, itt is elsődleges fontosságú a „kezdet” és a „vég” összefűzése. Tihanov szerint a modern irodalomelmélet az 1910-es években az orosz formalizmussal született, mivel a formalisták egy újonnan bevezetett vonatkoztatási rendszerben, az *irodalmiség* (lityeraturnoszty/literariness) jegyében kezdtek el az irodalomról gondolkodni. A helyzet paradox voltát Tihanov abban látja, hogy a formalizmus nyomán kibontakozó irodalomelmélet azáltal,

5 Vö. például Neubauer koncepciójával, aki szigorúan a germán és az orosz nyelv határai közötti régióként definiálja Kelet- és Közép Európát. JOHN NEUBAUER, *A globalizáció otthon és a szomszédoknál kezdődik*, ford. SÁRI B. László, Helikon 2014/ 4., 528–540.

6 Vö. Theodor W. Adorno álláspontjával, aki szerint szerint Lukács „tanulmányaiban és könyveiben évtizedekig azon fáradozott, hogy nyilvánvalóan elpusztíthatatlan szellemi erejét a szovjet gondolkodásmód sivár színvonalára süllyessze.” Theodor W. ADORNO, *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wieder den miss-verstandenen Realismus” = Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, szerk. RICHARD BRINKMANN, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, 193. Adornót helytelenítőleg idézi: SZIKLAY László, *Lukács György trónfosztása = Ész, trónfosztás, demokrácia*, szerk. BOROS János, Pécs: Brambauer, 2005, 81.

7 Miloš ZELENKA, *Közép-Európa mint komparatistikai probléma: lehetőségek és megközelítések*, ford. BENOVSZKY Krisztián, Partitúra 2017/1., 8.

hogy megteremtette az irodalomról mint autonóm művészi tevékenységről szóló tudományos gondolkodás és beszéd lehetőségét (vö. az „önreprezentáció” tézisével), voltaképp maga is elősegítette az irodalom társadalmi szerepének megváltozását. Az irodalmat egyre szerényebb társadalmi hatókörrel rendelkező vonatkoztatási rendszerekben kezdték el értékelni, s több más tényezővel együtt ez vezetett a diszciplína megszűnéséhez a 90-es években.⁸

Kezdjük talán azzal, hogy mindazt, amit a tanulmányban Tihanov *modern irodalomelméletnek* nevez, mennyiben azonosíthatjuk az orosz formalizmus örökségével? S itt kénytelenek vagyunk egy „belső”, azaz tudományos problémára felhívni a figyelmet. Tudjuk, a formalisták következetesen *poétikának* nevezik az irodalom elméleti megközelítését, s ennyiben deklaráltnan Arisztotelészhez nyúlnak vissza. Tomasevszkij a műalkotások létrehozásának általános törvényeit kutató *poétikát* megkülönbözteti az *irodalomtörténettől*, amely az egyes műalkotások keletkezésével, az adott korszak más műveihez fűződő kapcsolódásaival, társadalmi beágyazottságával és esztétikai hatásával foglalkozik: „Azt a tudományt, amely az irodalmi eljárásokat (prijomy) tanulmányozza, valamint az olvasóra tett hatásukat (funkciójukat), poétikának nevezzük.”⁹ Zsirmunszkij ugyanakkor „történeti és elméleti poétikáról” beszél. Meghatározása szerint „az elméleti poétika feladata, hogy megmagyarázza a költői eljárások jelentőségét, kölcsönviszonyát és jellegzetes esztétikai funkcióját. A történeti poétikának viszont azt kell megállapítania, hogy miként alakultak ki ezek a kor költői stílusában, s hogy miként viszonyulnak a költészet fejlődésének előző és következő mozzanataihoz.”¹⁰ A történeti poétikáról szólva Zsirmunszkij egyértelműen Alekszandr Veszelovszkij örökségére utal, különösen *A szűzsé poétikája* című, befejezetlenül maradt vázlatára, amelyben a történeti szempontok mellett elméleti kérdések is helyet kaptak. Épp ezt érti Veszelovszkij a poétika feladatai alatt: *a poétikai alkotás törvényeinek és jelenségeinek értékelését szolgáló kritériumok kidolgozását*, amihez a költészet történeti evolúciója szolgált

8 „...az irodalomelmélet egy átmenet fogalmi terméke: azé az átmeneté, mely az irodalmat a társadalmi és politikai gyakorlatban betöltött szerepéért elismerő vonatkoztatási rendszerből az irodalmat elsősorban művészi minőségéért értékelő vonatkoztatási rendszerhez vezetett.” ТИХАНОВ, *l.m.*, 89.

9 Борис В. ТОМАШЕВСКИЙ, *Теория литературы*, Ростов-на-Дону: Феникс, 1927); Санкт-Петербург: Северо-Запад, 2006, 10. (Saját fordításom, S.H.G.) Ezt hangsúlyozza továbbá a narratív poétika történetét bemutató tanulmányában Király Gyula és Kovács Árpád is: „A formalisták a XX. századi irodalomtudomány általános elméleti-esztétikai törekvéseivel szemben a poétika lényegi kérdéseire koncentráltak...” KIRÁLY Gyula–KOVÁCS Árpád, *Az orosz és szovjet narratív poétika Veszelovszkijtól Lotmanig (Az irodalomelméleti módszertan rövid vázlatja) = Az elbeszélés értelmezésének stratégiái*, Studia Poetica 6., szerk., BERNÁTH Árpád és CSÜRI Károly, Szeged: JATE, 1985, 44.

10 Viktor ZSIRMUNSZKIJ, *A poétika feladatai* (1921–23), Ford. WINTERMANTEL István = Uő, *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*, Budapest: Gondolat, 1981, 235.

anyagot és szempontokat.¹¹ Elmélet és történet szoros összefüggését jól mutatja, hogy a *cselekményszöveg* sklovszkiji, a *kompozíció* vigotszkiji és a *motívum* tomasevszkiji meghatározása sokat köszönhet Veszelovszkij motívum és szűzség-fogalmának.¹²

Ugyanakkor arról se feledkezzünk meg, hogy Veszelovszkij nevéhez fűződik az első világirodalom-tanszék megalapítása Oroszországban, 1870-ben. A tanszékalapító előadás „Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai” címet viseli, és az összehasonlító módszer veszelovszkiji projektumának rövid összefoglalását tartalmazza. Veszelovszkij szerint az összehasonlító módszer az esztétikai, a filozófiai és a történeti módszereket váltja fel az irodalomtörténeti kutatásban, ám valójában történeti módszer, „csak sűrítve, párhuzamos jelenségek során lefolytatva, a lehető legteljesebb általánosítás elérése érdekében.”¹³ Veszelovszkij nem titkolja, hogy a történeti összehasonlító módszer sokat köszönhet az összehasonlító nyelvészeti kutatásnak, illetve e kutatás kiterjesztésének a mitológia és a népköltészet területére. Egyik legfontosabb felfedezése lehet, állítja, hogy a költészet invariáns formulái a modern költészettől az eposzhoz és a mítoszhoz vezetnek vissza, azaz a „történelem mélységeibe hatolnak”.¹⁴ Amennyire ma megítélhető a kezdeményezése, azt mondhatjuk, hogy Veszelovszkij az összehasonlító irodalomkutatás elméleti modelljét alkotta meg – ezt nevezte el később történeti poétikának –,¹⁵ melyet azonban nem irodalmi anyagon, hanem az ősköltészetben, a népköltés-

-
- 11 Alekszandr N. VESZELOVSZKIJ, *A szűzség poétikája*, ford. GILBERT Edit = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996, 195–207.
- 12 Victor Erlich arra is felhívja a figyelmet, hogy az irodalom definiálásának igénye már Veszelovszkij tanulmányaiban is folyamatosan felmerült. Vö. Victor ERLICH, *Russian Formalism* (1955), *History – Doctrine*, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1980, 26–32.
- 13 Alekszandr N. VESZELOVSZKIJ, *Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai*, ford. MOLNÁR Angelika = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum Kiadó, 2002, 253–263.
- 14 Megjegyzem, az a Humboldt-Wundt nyomán kialakult, majd Cassirernél újra előtérbe került elképzelés, miszerint az irodalom ősfর্মait a szóhagyományban és az élőszóba vetett hit különféle műfaji megnyilvánulásaiban kell keresnünk, melyek a betű kultúrájára való áttérés után a népköltészetben őrződnek meg, Thienemann Tivadar 1931-es *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című munkájában is megfogalmazódik. Thienemannegyúttal – Scherer nyomán – elhatárolódik a népköltészet romantikus felfogásától. Vö. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs: Danúbia, 1931.
- 15 Mint ismeretes, Veszelovszkij 1880-as, 90-es években keletkezett, részben kiadatlan tanulmányait Viktor Zsirmunszkij rendezi majd sajtó alá és látja el kommentárokkal 1940-ben (A. H. ВЕСЕЛОВСКИЙ, *Историческая поэтика*, Ленинград: Гослитиздат, 1940). Veszelovszkij vállalkozása mintegy öt évtizeddel előzte meg Ernst Robert Curtius fundamentális munkáját (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948), aki a klasszikus, a középkori, a reneszánsz és a modern irodalom „toposzait” dolgozta ki, részben hasonlóan a veszelovszkiji „formulákhoz”. Curtius azonban az esztétikai befogadás felől, retorikai alapon közelít a toposzokhoz (nem függetlenül a walzei hagyományoktól), ezért lehet Jauss számára is hivatkozási alap a recepcióesztétika megalkotásakor.

szeten és a középkori költészetben dolgozott ki.¹⁶ Számára ez volt az a minimális distancia, melynek távlatából valóban láthatóvá és megragadhatóvá váltak az irodalmi formák és folyamatok. Jóllehet Veszelovszkij elméleti modellje kifejtetlen maradt, mégis nagymértékben beépült a formalisták írásaiba (ld. pl. Sklovszkij elemzéseit a klasszikus angol regényről, a novella születéséről vagy a Don Quijotéről, de Bahtyin Rabelais-monográfiája is sokat köszönhet Veszelovszkij Rabelais-könyvének). A Veszelovszkij nyomán született elméleti poétika -melynek létrejöttében nem hallgatható el Olga Frejdenberg¹⁷ és Mihail Bahtyin munkássága sem – nem nélkülözte és *nem zárta ki az összehasonlító irodalomkutatást és a történeti poétikát az irodalomelméletből*, hanem folytatta és újraértelmezte azt.¹⁸ Veszelovszkijról azonban hallgat Tihanov tanulmánya, ami még akkor sem indokolható, ha tudjuk, hogy a formalizmus képviselői, különösen Sklovszkij, elvi kifogásokat is megfogalmaztak Veszelovszkij koncepciójával szemben. Helyette Tihanov a romantika szemléletmódját megtestesítő Fjodor Buszlájev Jakobsonra gyakorolt hatását emeli ki. Buszlájev természetesen az orosz mitológiai iskola és folklórkutatás meghatározó képviselője volt, elméleti álláspontját (pl. a mítoszból az irodalom felé vezető útról, mely folyamatos hanyatlásként írható le) azonban már sem Veszelovszkij, sem Potebnya nem tudta elfogadni.

A másik, orosz talajon létrejött tradíció, amely szintén említés nélkül marad Tihanov tanulmányában, Alekszandr Potebnya nyelvészeti poétikája. A hallgatás itt is inkább elhallgatásnak hat, lévén, hogy Potebnya hatása a formalizmusra közismert.¹⁹ Az a gondolat ugyanis, hogy *a költészet nyelvi jelenség*, s

16 Amennyire én látom, a történeti poétika megközelítésmódjában nincs markáns törésvonal *komparatiztika és elmélet* között. A törésvonal a komparatiztika eltérő felfogása és értelmezése nyomán állott be. Éppen ez az, amit Wellek 1959-ben a módszer nélkülivé váló, a külső tényanyagban elmerülő, elsősorban a francia *Revue de littérature comparée* köré csoportosuló iskola válságaként fogalmazott meg, mellyel szembeállította az „irodalmiságra” alapozó irodalomtudományi megközelítést. „Hence we must face the problem of „literariness”, the central issue of aesthetics, the nature of art and literature.” Vö. René WELLEK, *The Crisis of Comparative Literature = Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature*, Ed. by Werner P. FRIEDERICH, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959, 157.

17 Frejdenbergnek különösen *A szüzsé és a műfaj poétikája* című, 1936-os kötetére kell gondolnunk. Vö. Ольга ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы*, Ленинград: Гослитиздат, 1936.

18 Egyes mai értelmezések szerint a formalizmust egyenesen a történeti poétika részének vagy folytatójának kell tekintenünk, amivel azonban csak részben lehet egyetérteni. Vö. Игорь ШАЙТАНОВ, *Формализм как явление исторической поэтики*, Вопросы литературы 2016/ 6., 7–29.

19 Nem véletlenül hangsúlyozza ezt olyan nyomatékosan Victor Erlich is a formalizmusról szóló monográfiájában. „The attempt of Aleksandr Potebnja (1835-1891) to tackle the problem of poetic language deserved special mention here. The affinity between this pioneering venture of one of the most distinguished philologists and the subsequent Formalist theorizing was considerably greater than the Formalist spokesmen has ever cared to acknowledge.” Vö. ERLICH, *l.m.*, 23.

ezért – a művészettörténeti vagy filozófiai-esztétikai kategóriákkal szemben – a nyelvészet felől lehet a leginkább megközelíteni, *Potebnya öröksége a formalizmus szemléletében*. Ugyancsak neki köszönhető a költői nyelv elválasztása a mindennapi nyelvtől, s ezzel a poétikai megközelítés tárgyának kijelölése. Alekszandr Potebnya volt az, aki *A gondolat és a nyelv* című munkájában (1862) a humboldti „belső forma” nyomán megalkotta a szó belső formájának konceptusát, valamint *önálló jelelméletet* dolgozott ki a költői nyelv leírására.²⁰ Tihanov említi Humboldt hatását, de inkább csak Spet kapcsán, aki jóval később, 1927-ben egy egész könyvet szentelt a kérdésnek (*A szó belső formája. Etűdök és változatok Humboldt témáira*). Sklovszkij 1914-es tanulmányában Potebnya fő tételeit visszhangozza: „Minden szó alapja egy trópus”; „A jelző segítségével megelevenített szó újra költőivé válik.”; „A régi szóművészet alkotásainak története megismétli a szó történetét.” stb.²¹ Az „önértékű költői szó” futurista-formalista modellje – azaz a formájától elválaszthatatlan, formailag is átélt szó – érthetetlen lenne a szójel három összetevőjének potebnyai megkülönböztetése nélkül. Tinyanov *A versnyelv problémája* című könyvének (1924) a költői szemantikáról szóló (magyarul nem olvasható) második részében fejti ki a szó költőiségének potebnyai projektumát, amikor „a szó dinamizálódásáról” és „a metafora élővé válásáról” beszél a verssor egységében, valamint a szó állandó és változó szemantikai jegyeinek megkülönböztetéséről.²² Ezek után nem meglepő, hogy Jakobson 1935-ös, a formalista iskoláról szóló brnói előadás-sorozatában külön előadást szentel Potebnya koncepciójának a költői nyelvről, s kijelenti, hogy igen sok érintkezés van Potebnya és a formalisták álláspontja között, sőt, a formalisták több olyan következtetésre

20 Potebnya jelfelfogására Ch. Sanders Peirce-szel való összevetésben Magyarországon Kovács Árpád hívta fel a figyelmet, I. Kovács Árpád, *A szó filológiai megközelítésben = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Szerk. és a kísérő tanulmányt írta Kovács Árpád. Budapest, Argumentum, 2002, 337–400. Szergej Zenkin szerint a „belső forma” kategóriája meghatározó volt a századelő orosz teoretikus gondolkodásában, és alapvető polemikus háttérként szolgált a művészi forma létezmódjára irányuló kérdésfelvetésekben. Vö.: ЗЕНКИН, Сергей: *Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) = Русская теория. 1920–1930-ые годы*. Москва, Изд. центр РГГУ, 2004. 147–167. Az orosz szóelméleti hagyományról ld. SEIFRID, T.: *The word made self: Russian writings on language, 1860–1930*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

21 SKLOVSKIJ, Viktor Boriszovics: *A szó feltámasztása*, ford. CSAPÓ Ramóna = *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. MOLNÁR Angelika-FRESLI Mihály, Szombathely: Savaria University Press, 2016, 13–14. Néhány évvel később keletkezett tanulmányaiban (*Potebnya*, 1916; *A művészet mint eljárás*, 1917) viszont már éles szembenállást jelez Potebnya felfogásával, mivel szerinte Potebnya a költőiséget a képiséggel azonosítja.

22 Юрий Н.Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia, 1924, 84.

jutottak, amelyekre Potebnya már őket megelőzően eljutott.²³ Jakobson hangsúlyozza Potebnya érdemeit és elsőségét annak felismerésében, hogy a *jelentés része a nyelvi jelnek*.²⁴ A legfontosabb azonban Jakobson szerint az, hogy Potebnya az egyedi beszédaktus, a nyelvi alkotás, vagyis az *energeia* felől közelít a nyelvhez, szemben Saussure-rel, aki az *ergon*, a *nyelvi norma* szisztematikus leírására törekszik. Jóllehet Jakobson inkább Humboldt álláspontjára helyezkedve az antinómiát hangsúlyozza – a nyelv egyszerre *ergon* és *energeia*”, mégis úgy érzi, Potebnya igen közel jut a költői alkotás jelenségének a megértéséhez, s ennyiben a formalista poétika közvetlen elődjének tekinthető.²⁵ 1958-as *Nyelvészet és poétika* című tanulmányában a költői parallelizmus és a szemantikai ekvivalencia kérdését fejtegetve Jakobson ismét Potebnya egyik folklór-példájára hivatkozik. Más kérdés, hogy a formalisták csak részlegesen használták ki a Potebnya jelfelfogásában rejlő lehetőségeket, és későbbi írásaikban Potebnya bírálatán keresztül közeledtek a saussure-i nyelvszemlélethez.

10 Továbbá azt is szem előtt kell tartanunk, hogy nem csupán az orosz avantgárd és futurizmus (Majakovszkij, Hlebnyikov), hanem a századvégen formálódó szimbolizmus (Vjacseszlav Ivanov), illetve akmeizmus (Mandelstam, Ahmatova, Cvetajeva) oroszországi kiteljesedése is döntő szerepet játszott az új irodalmi-költészeti szemlélet kialakulásában, különös tekintettel például Valerij Brjusov 1908–1924 között született Puskin-tanulmányaira, vagy Andrej Bélij költészetről és irodalomról szóló reflexióira. (Bélij egyben az első Potebnya-monográfia szerzője.) S még akkor is így van ez, ha Sklovskij és mások később ugyanolyan vehemenciával határolódtak el a szimbolizmustól, mint Potebnya (és epigonjainak) nyelvészeti örökségétől.

23 Роман Якобсон, *Формальная школа и современное русское литературоведение*, Ред.-Сост. Гланц, Томаш; Ред. Д. Сичинава; Перев. с чеш. Е. БОБРАКОВОЙ-ТИМОШКИНОЙ, Москва: Языки славянских культур, 2011, 31. Jakobson egyben bírálja a Potebnyát ért kritikákat, és a tájékozatlanságot veti kritikusi szemére: „Sajnos, a Potebnya nézeteiről szóló tudományos kritikák rendszerint nem Potebnya munkáit vették alapul, hanem azt a torz képet, amelyet Potebnya propagátorai alkottak róla. Ezt néha az orosz formalistáknál is megfigyelhetjük, akik azt hitték, hogy Potebnyával vitatkoznak, valójában azonban azt a fiktív ikont rombolták le, amelyet Potebnya kéretlen apostolai alkottak meg a tanításaiból. Példa erre Sklovskij munkája Potebnyáról.” Uo. Saját fordításom, S.H.G.

24 „...Potebnya emellett feltárja a poétikai funkció különböző formáinak használatát mind a költészetben, mind rajta kívül. Mindenek előtt azt mutatja meg, milyen sokféleképpen és egyúttal hatékonyan lehet kihasználni a szó belső formáját. Jóval Marty és Husserl előtt egy fontos nyelvészeti problémára irányítja a figyelmet – arra a módra, ahogyan a jel megjelöli a tárgyat, vagyis a szó jelentésére, amely a jel része, de eközben mégis különbözik a tárgytól, melyet jelent; azaz, mai nyelvészeti terminológiával szólva, Potebnya lényegében már megkülönbözteti a szó általános és aktuális jelentését.” Uo. 38. Saját fordításom, S.H.G.

25 Jakobson természetesen – a jelelméleti felfogás felől – bírálja is Potebnyát, de ahogy ez lenni szokott, a bírálat lényege voltaképp saját elképzelésének kifejtését szolgálja a *poétikai funkció* fogalmáról.

Ha tehát megpróbáljuk rekonstruálni és feltárni az orosz formalizmus tudománytörténeti kontextusát, akkor azt mondhatjuk, hogy a formalista poétika nagyon is „benne állt” az orosz tudományosság 19. század második felében létrejött saját tradíciójában, az orosz költészeti, nyelvtudományi és költészet-tudományi gondolkodásban, s felhasználta annak eredményeit.²⁶ A modern irodalomelmélet – Tihanov által sugallt – „talajtalansága” vagy „otthonalansága” így inkább mítosznak bizonyul, semmint valós helyzetnek. Épp a szerves kapcsolatnak köszönhető, hogy bár a formalista iskola a 20-as évek végére intézményes formában megszűnt létezni, a formalisták által megújított poétika elnevezés továbbra is megmarad az orosz irodalomelméleti megközelítés jelölésére. Nem véletlen, hogy Tomasevszkij *Elméleti poétika* címen jelenteti meg egyetemi jegyzetét (1927), míg Jakobson is *Nyelvészet és poétika* címen publikálja ismert tanulmányát (1958), amelyben az irodalmiság fogalmát a poétikai funkció fogalmára cseréli. Jurij Lotman pedig az *Előadások a strukturális poétikáról* című könyvében vezeti be a strukturális szemiotikát az irodalomtudományba (1964), illetve Mihail Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* címmel jelenteti meg monográfiáját (1963). S itt nem pusztán terminológiai kérdésről van szó. Mint láttuk, Jakobson az alkotás, a kreativitás (*tvorcsesztvo*) fogalmát hangsúlyozza a 'poétika' terminus kapcsán, vagyis a létrejövés, a dinamikus keletkezés módjának megragadására tett kísérletet, ami a Humboldt-potebnjai *energeia* öröksége a formalizmus szemléletében, másfelől a normatív és az egyedi ütközésében rejlő potenciált (ld. a deformáció, a különössé tétel eljárását). Mihail Bahtyin pedig a regényműfaj kapcsán teszi világossá, hogy a regény elmélete nem választható el a regény poétikájától, mivel a regényről szóló reflexiók, melyek a fiktív mű részét alkotják (ld. Cervantes, Fielding és mások gyakorlatát), maguk is alakítói a regény elméletének.²⁷

Másfelől az is igaz, hogy az irodalmi formáról – nem hegeliánus alapon – való gondolkodás 20. század elején olyan hatástörténeti jelenségnek mondható, mely Európa-szerte áthatotta magát az irodalmat, a művészeteket és a művészetértést. A műalkotások „formaközpontú” elemzésének megjelenését és a strukturáló elvek iránti megnövekedett érdeklődést Hanslick, Wölfflin Walzel és Hildebrand munkái fémjelezték az európai művészettörténetben (a *mit?* helyett a *hogyan?*).²⁸ Sklovszkij nem véletlenül hangsúlyozta a képzőmű-

26 Jakobson egyenesen arról beszél, hogy Potebnját provinciális elszigeteltsége a Harkovi Egyetemen sok tekintetben megóvta a kortárs nyelvészeti irányzatoktól, különös tekintettel az újgrammatikusokra.

27 Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.

28 Oscar WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft № 15, 1917.; Adolf von HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz, 1918; Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915. Az orosz formalizmus európai kontextusát részletesen

vészet forma-fogalmának hatását saját művészetértésére, amikor így fogalmazott: „A futurizmusból és a szobrászattól már sok mindent meg lehet érteni. Akkor értettem meg a művészetet mint önálló rendszert.”²⁹ S itt nem csupán az alkotóelvekről van szó, hanem például Wölfflin koncepciójáról is a nevek nélküli művészettörténetről, amely központi szerepet foglal el a formalizmusnak az irodalmi folyamatról való gondolkodásában. Az is tény, hogy Oscar Walzelnek *A forma problémája a költészetben* című 1917-es tanulmánya párhuzamosan született az Opojaz fellépésével. Különösen Zsirmunszkij merített sokat Walzel koncepciójából, aki lefordította és 1923-ben Pétervárott megjelentette a tanulmányt, 1928-ban pedig *Az irodalmi forma problémája* címmel válogatást közölt orosz nyelven a művészettörténeti formalizmus nyomán kibontakozó nyelvészeti és irodalomtudományi szövegekből (Oscar Walzel, Leo Spitzer, Vossler, Dibelius tanulmányait).³⁰ Mint ismeretes, Zsirmunszkij a „művészet mint eljárás” elvét bírálva ebben az előszóban vitát folytat az Opojazzal, és a műalkotás „egészére” tekintettel egy új stílus-fogalom bevezetését javasolja. Jóllehet Sklovszkij „árulásnak”, Jakobson és Tinjanov pedig utóbb „eklekticismusnak” nevezte Zsirmunszkij álláspontját, a formalizmus 30-as évekbeli felszámolása után épp az általa képviselt „összehasonlító irodalomtudományi” szempont talált termékeny talajra a nyugat-európai és amerikai befogadásban, különösen René Welleknél. Másfelől Walzel szemlélete nem csupán az új német stílustörténeti iskolára gyakorolt jelentős hatást (Kayser, Staiger, Benn), hanem a nyomában formálódó „irodalmi hermeneutika” (Szondi) koncepciójára is.³¹

12

Továbbá a filozófia, s különösen a szellemtudományok, illetve a kibontakozó fenomenológia sem kerülhették meg a forma-problémát a századelőn. Elég itt Spengler morfológiájára, Dilthey élményfogalmára, Husserl formális és transzcendentális logikájára vagy Cassirer szimbolikus formáira utalni, továb-

elemzi Pavel Medvegyev *A formális módszer az irodalomtudományban* című könyvében (1928). Vö. Павел Н. МЕДВЕДЕВ, *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику* (Ленинград: Прибой, 1928) = Михаил М. БАХТИН, *Тетралогия*, Москва: Лабиринт, 1998, 109–296.

29 Idézi: ERLICH, *I.m.*, 67. Wölfflin oroszországi hatását elemzi egy újabb tanulmány: Екатерина ДМИТРИЕВА, *Генрих Вельфлин в России: открытие Италии, барокко или формального метода в гуманитарных науках? = Европейский контекст русского формализма*, под ред. Екатерины ДМИТРИЕВОЙ (отв. ред.), Валерия ЗЕМСКОВА, и Мишеля ЭСПАНЯ, Москва: ИМЛИ РАН, 2009, 98–132.

30 *Проблемы литературной формы* (сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера), с предисловием Жирмунского; переводы под его редакцией Ленинград: Academia, 1928.

31 Imre László a szellemtörténet „stílustörténeti ötvözetésnek” nevezi Wölfflin, Walzel és Stricht munkásságát az európai és a magyarországi szellemtudományi hagyományról szóló könyvében. IMRE László, *A magyar szellemtörténet választású-jai, feltételei és következményei. Barta János pályája és a szellemtörténet*, Pécs: Pannónia Könyvek, 2011, 30. Peter Szondira különösen Emil Staiger *Grundbegriffe der Poetik* című munkája gyakorolt jelentős hatást (Zürich, 1946).

bá arra a Max Schelerre, akinek 1921-ben megjelent tanulmányát (*A formalizmus az etikában és a materiális étiketika*) Mihail Bahtyin is idézi 1929-es Dosztojevszkij-könyvében. Jóllehet a formalisták deklaráltan igyekeztek a filozófiai rendszereket kívül rekeszteni az irodalom vizsgálatán, nyilvánvaló, hogy az általuk meghonosított módszertan az orosz poétikai hagyomány mellett – szemléletileg – a *fenomenológiának* köszönheti a legtöbbet. Husserl a Moszkvai Nyelvész Kör, de különösen Jakobson számára volt fontos szerző, amennyiben egy olyan „tisztá, univerzális grammatika” elméleti kidolgozásában volt érdekelt, amely – az összehasonlító nyelvészet empirizmusán túllépve – képes megragadni a *nyelv mint olyan* modelljét.³² A nyelvben Husserl – Leibniz nyomán – azt a „központi jelrendszert” látta, amely a jelentések alapjául szolgál. Érdekes itt újra idézni Jakobson brnoi előadásából: „A formalisták átvesznek Husserltől egy fontos megfigyelést, amelyet egyfelől Brentano és Marty kutatása készített elő a nyelvi funkciókról, másfelől Humboldt tanítása a nyelv belső formájáról. Arról az elvi különbségről van szó, amely a szó jelentése (Bedeutung) és a valósághoz fűződő viszonya, a szó tárgyi vonatkozása (dinglicher Bezug vagy Gegenständlichkeit) között fennáll. Néhány nyelvész más terminust használ e kettő megkülönböztetésére – a szó általános jelentését és aktuális jelentését (Bedeutung és Meinung).”³³ Oroszországban a tragikus sorsú Gusztav Spet volt a husserli fenomenológia egyik igen hatékony közvetítője és továbbgondolója, aki az 1912-13-as tanévben hallgatta Husserl előadásait Göttingenben, s részben ennek hatására született 1914-ben publikált *Jelenség és értelem* című könyve. A formalista poétika szempontjából azonban még ennél is fontosabbnak bizonyulnak az észlelés és az érzékelés nem-pszichológiai, hanem fenomenológiai problematikája, vagyis „a forma átélése”, érzékelhetővé, észlelhetővé tétele a befogadói tudat számára. „Ahhoz, hogy az élet érzékelését visszakapjuk, a dolgokat átérezzük, hogy a kő ismét kő legyen, kell léteznie annak, amit művészetnek hívunk. A művészet célja az, hogy a dolgokat átérezzük, meglássuk, ne csak felismerjük.”³⁴ A szakirodalom egybehangzóan foglal állást abban a kérdésben is, hogy az „automatizáció” elmélete és a közvetlen érzékelés felújítása Henri Bergson hatását tükrözi a formalisták gondolkodásában, ahogy a *mozgásról* alkotott konceptus (l. pl. a hanggesztus fogalmát, illetve a létrejövés, a keletkezés prioritását), továbbá a teremtés-alkotás fogalma is (vö. *L'évolution creatrice*) sokat köszönhet a vitalizmus filozófiájának.³⁵ Ma úgy tűnik, hogy más szerzők művei is

32 Vö. Elmar HOLENSTEIN, *Jakobson's Philosophical Backround. Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Mayakovsky*, Ed. by K. POMORSKA, etc. Berlin, etc.: Mouton de Gruyter, 1987.

33 ЯКОБСОН, *Формальная школа*, 65. (Saját fordításom, S.H.G.)

34 SKLOVCSKIJ, *A szó feltámasztása*, 23.

35 James CURTIS, *Bergson and Russian Formalism*. Comparative Literature. Vol. 28/2, Eugene, Oregon, 1976; Aage HANSEN-LÖVE, *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss., 1978. A mozgás értékelésének szempontjából éleslátó Terry Eagleton megjegyzése: „A későbbi formalis-

dúsítják a formális poétika filozófiai kontextusát, így például Herbart filozófiája, mely jelentős áthallásokat tartalmaz néhány alapvető formalista tétellel.³⁶

Ha Tihanov terminusában gondolkodunk, azt kell tehát mondanunk, *hogy a művészetértés különösen produktív, egyedi kronotoposza jött létre a 20-as évek eleji Oroszországban*, elsősorban Pétervárott, majd később a Moszkvai Nyelvész Körben. E kronotoposz megszületésében egyfelől fontos szerepet játszott a megismerés filozófiájának, s rajta keresztül az egész pozitivista tudományos gondolkodásnak a válsága (amit Husserl az európai tudományok válságának nevezett), s ezzel párhuzamosan a művészi gondolkodás előtérbe kerülése, valamint a századelő általános krízise kiváltotta társadalmi mobilitás (1910-es években, a háború alatt és azt követően). Másfelől mindehhez hozzájárult az oroszországi művészet- és irodalmértés tradíciójának – már a formalizmust megelőző – termékeny, és filológiaiilag is dokumentálható találkozása a nyugat-európai filozófiai és esztétikai hagyománnyal (elég itt Veszelovszkij Tylor-, vagy Potebnya Humboldt-interpretációjára utalnunk, továbbá Zsirmunszkij fordításkötetere vagy Ejhenbaum Bergson-interpretációjára³⁷). A formalista poétika irodalomszemlélete így nem merül ki bizonyos szűkre szabott módszertani normatívák és technikai eljárások kikristályosításában. A formalista poétika az irodalmiság fogalmából kiindulva közös *elméleti alapra helyezi* az irodalmi műalkotás történeti, komparatiztikai és nyelvészeti megközelítésének eddigi eredményeit, ugyanakkor képes a konkrét művek elemzésére szolgáló módszertanná kibontani saját elméleti feltevéseit, amiről műértelmezések sora tanúskodik (mind az orosz, mind a világirodalomból).

14

Itt nincs mód részletesen kitérni a romantika problematikájára, amelyben Tihanov az újonnan létrejött szemlélet geneziséét láttatja, mégis röviden reflektálnunk kell a felvetésére. A romantika előtérbe kerülését nem feltétlenül a nemzeti polgárság eszméje, illetve a születőben lévő nemzeti irodalom ideája indokolja (ahogy Tihanov állítja), hanem például az a tény, hogy a romantika deklaráltan autonóm, önértékű világlátásként tekint a művészetre és az irodalomra. A formalistákat nem önmagában a – nemzeti elköteleződésű – romantika iránti érdeklődés ösztönözte, hanem olyan formabontó, azaz a formákat irodalmi reflexió tárgyává tevő és megújító művészeti teljesítmények, mint amilyen Puskin *Anyeginje* vagy Gogol és Lermontov prózája.³⁸ Tegyük hozzá:

tákra maradt annak kimutatása, hogyan lehet magát a változást is rendszerként megragadni.” Terry EAGLETON, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon, 2000, 99.

36 Erről I. Кароль МЕНЬ, *Формальная эстетика И.-Ф. Гербарта и и её отражение в русском формализме. = Европейский контекст русского формализма*, I.т. 55–76.

37 Борис ЭЙХЕНБАУМ, *Бергсон о сущности своей философии. Разрушение старого – Построение нового – Философские перспективы*. Бюл летени литературы и жизни. Москва, № 11 (февраль).

38 Az orosz irodalom 19. századi aranykorának kibontakozása kétségtelenül párhuzamos az Orosz Birodalom létrejöttével és a birodalmi nemzettudat kialakulásával (l. a posztkolonialista kutatás erre vonatkozó megállapításait), azonban kétséges

mindezek a művek maguk is sokan köszönhetnek a nyugat-európai irodalmi tradíció termékeny befogadásának és új minőséggé alakításának, gondoljunk csak Sterne, Rousseau, Hoffmann vagy Byron hatására az orosz irodalomra. Valóban kultúrák találkozásáról van szó, melyre Tihanov is hivatkozik, de talán más vonatkozásban: Puskin, Gogol, Lermontov, Turgenyev vagy Dosztojevszkij munkássága nem egy magára záruló nyelvi-kulturális világ vagy nemzeti gondolat produktumaként, hanem a nyugat-európai irodalmi kánon elsajátítására való költészeti reflexióként jött létre. Veszelovszkij összehasonlító történeti poétikája már az első tudományos reflexió volt erre a jelenségre.

S végül a kezdetekhez kapcsolódik a formalista poétika és a marxista esztétika viszonyának értékelése, különös tekintettel Lukács György munkásságára. Tihanov láthatóan abban érdekelt, hogy a kettő közt ne tegyen markáns különbséget, hanem közös platformról tárgyalja, de legalábbis közelítse azokat egymáshoz, mint a modern irodalomelmélet két irányzatát (l. a Jakobson és Lukács realizmus-fogalma közt teremtett közvetett párhuzamot).³⁹ Csakhogy a marxizmusnak mint a történelmi materializmus ideológiai irányzatának kezdetben nem volt semmiféle saját fogalmi apparátusa vagy eszköze az irodalomhoz (leszámítva Plehanov szociológiai-esztétikai kísérleteit), de nem is állt érdekében az irodalom önálló szférává avatása. A marxizmus történetfilozófia volt, amely az irodalomban az osztályharc potenciális eszközt látta, ezért hevesen elutasította a formalizmus ideológiamentességét, történelmietlennek titulálva azt. Pereverzev Gogol írásmódját kisnemesi osztálytudata felől magyarázta, ami tökéletesen megfelelt a marxizmus minden kulturális-művészeti folyamatot a gazdasági és társadalmi folyamatoktól való ok-okozati függésében láttató általános szemléletének. A marxizmus továbbá az irodalmat a társadalom tükörcépének tekintette: az irodalmi formának a valóság világ (azaz a társadalom) formáját kellett objektíven visszatükröznie. A formalizmus, épp ellenkezőleg, nem posztulál semmiféle – sem közvetlen, sem közvetett – kapcsolatot az irodalom és a társadalom viszonyában.⁴⁰ Sklovszkij már Veszelovszkijtól sem fogadta el azt az érvet, hogy az új forma az új társadalmi helyzet kifejezésére jön létre, hanem azt tartotta, hogy az új forma – az

hogy a formalisták e nemzettudat vonzásában fogalmazták volna meg az irodalomra vonatkozó nézeteiket.

- 39 Lukács a proletariátus társadalmi léte felől kívánja láttatni a realizmus problémáját, amely a művészetben a szocialista realizmusban teljeseedik ki. Ez a realizmus-fogalom távol áll Jakobson fejtegetéseitől, aki éppen amiatt határolódik a „realizmus” általános fogalmától, mivel a szót olyan sok értelemben használják, hogy az nem tesz lehetővé tudományos beszédmodot. Végül azonban leginkább „a költői eljárások következetes leleplezésének és relizálásának elvárásaként” határozza meg. Vö. Роман Якобсон, *О художественном реализме* = Uő: Работы по поэтике, Москва: Прогресс, 1987, 387–393. Magyarul: Roman JAKOBSON, *A művészeti realizmusról*, ford. Kovács Gábor = *A szó feltámasztása*, 80–87.
- 40 WELLEK–WARREN *Az irodalom elmélete* című könyvének vonatkozó fejezete (*Az irodalom és a társadalom*) világosan kifejti, miért alkalmatlan a marxizmus az irodalmi jelenségek vizsgálatára. Vö. René WELLEK – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. Szili József, Budapest: Osiris Kiadó, 2002, 94–110.

irodalom belső folyamatainak következtében – a régi forma automatizálódása és deformációja nyomán jön létre. Ejhenbaum később a „közeg” fogalmát csakis „irodalmi közegként” (*literaturnij byt*) fogadta el, semmiképp nem társadalmi közegként, s Tinyanov az irodalmi fejlődést épp ebben az irodalmi közegben végbemenő változásként írta le.

Teljesen világos továbbá, hogy a marxista esztétika hegelianus forma-fogalmával⁴¹ ellentétben Sklovszkij és a formalisták – Potebnya nyomán – a szó formájának átéléséről beszélnek, azaz a nyelvi formáról, s ezt terjesztik ki a versforma és az elbeszélő forma nagyobb egységeire (verssor, elbeszélés, szűzsé). Nehéz tehát olyan kontextust találni, amelyben közös alapról lehetne tárgyalni a formalista poétika szövegeit és a Tihanov által citált Lukács-művet, a *Történelem és osztálytudatot* (1923). Meg kell jegyeznünk azonban, hogy Lukács a szellemtudományok örököseként, Dilthey, Bergson, Max Weber, valamint Hegel és Kierkegaard nyomdokain járva jut el *A regény elmélete* című munkájához (mely 1914-ben íródott, 1920-ban jelent meg), amit az 1919-es marxista fordulata után bírál, illetve megtagad. A regény formaproblémájának leírása, különösen a regény belső formájáról szóló fejezet, a formatipológia, valamint az irónia és a regény kapcsolatának feltárása az irodalomelmélet jelentős munkájává teszi *A regény elméletét*.⁴² Nem véletlenül volt megtermékenyítő hatással nemcsak Mihail Bahtyinra, de a dekonstrukciós teoretikusra, Paul de Manra is, aki az irónia alakzatának kifejtésekor használja fel Lukács eme korai művének gondolatmenetét.⁴³ Tihanov azonban egyértelműen fogalmaz, amikor kijelenti, hogy „Lukács legjelentősebb hozzájárulása az irodalomelmülethez, vagyis a realizmusról és a regényről szóló, 1930-as években kidolgo-

41 Az ontológiai, illetve társadalmi formából származtatott művészi forma tökéletes ellentéte annak, amit a formalisták vallottak a formáról. Kiváló példával mutat rá erre David Forgacs a *sklovszkiji és a lukácsi forma fogalom kapcsán*. Mint írja, Sklovszkij a forma felszínre hozásaként, láthatóvá tételeként tekint arra, hogy Sterne szakít az elbeszélői konvenciókkal, és „a formára a forma áthágásával irányítja a figyelmet. [...] Egy korai művében ezzel szemben Lukács »formátlannak« nevezi Sterne írásait [...] mivel semmilyen alakot nem erőltetnek rá a világra.” Nyilvánvaló, szögezi le Forgács, hogy a forma más-más dolgot jelent e két esetben. „Lukács hagyományosabb formafelfogása a 19. század esztétikájában gyökerezik. Lényegében változatlanul veszi át Hegel forma fogalmát, aki szerint a történelem az epikus irodalomban a szereplők és a cselekmény révén kap »formát«. Lukács számára a forma nem technikai vagy nyelvészeti kategória, mint a formalistáknál, s később a strukturalistáknál. Inkább a tartalom esztétikai formája...” David FORGACS, *Marxista irodalomelméletek* = Ann JEFFERSON – Davis ROBEBY, *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest: Osiris, 1995, 196.

42 Vö. FÖLDÉNYI László, *A fiatal Lukács*, Budapest: Magvető, 1980.

43 Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor-PTE, 1996, 35. Más kérdés, hogy Lukács a Diltheytől Husserlig (vagyis a nyelvhez, illetve a jel tudományához), vagy a modern hermeneutikáig vezető lépést már nem teszi meg, mint ahogy élesen bírálja és elutasítja az egzisztencialista szemléletet (ahogy ő fogalmaz, a modern kor irracionális musát, I. Nietzsche, Heidegger és Cassirer bírálatát *Az ész trónfosztásában*. Vö. LUKÁCS György, *Az ész trónfosztása*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

zott elgondolása már az után keletkezett, hogy eljegyezte magát a marxizmussal.⁴⁴ Azaz a marxista fordulata után, a *szocialista realizmus* kidolgozásának időszakában. Ezzel szemben a formalisták, mint Erlich fogalmaz, „a 20-as évek közepén [...] általánosan nem-marxista, hogy azt ne mondjuk, antimarxista pozíciót foglaltak el”.⁴⁵ Úgy vélem, indokolatlan tehát a marxizmust a formalista poétikával kezdődő modern irodalomelméleten belül tárgyalni.⁴⁶

Az is kétségtelen, hogy a 20-as évek végén és a 30-as évek elején egyes marxista szerzők megpróbálták a formalista poétika egyes fogalmait beépíteni a filozófiai rendszerükbe. *A marxizmus irodalomesztétikáját ennyiben az irodalomelméleten élőködő, parazita diskurzusnak kell tartanunk*, amely saját társadalmi fogalomrendszerének kifejtéséhez használja fel az irodalomelméleti fogalmakat. Erre tett kísérletet a formalizmus bírálataival és a „szociológiai poétika” megalkotásával Pavel Medvegyev is.⁴⁷ Tény továbbá, hogy a 20-as évek végén, a represszió első hullámának időszakában a formalisták – részben politikai nyomásra – a „tisza formalizmustól” eltávolodva maguk is közelednek a „szociológiai poétikához”, és nyíltan szembefordulnak korábbi írásaikkal, „eltévelyedésnek” minősítve azokat (Sklovszkij, Jakobson, Tinyanov).⁴⁸ 1934-ben megjelenik Medvegyev könyvének második, átdolgozott kiadása,

44 TIHANOV, I.m.

45 ERLICH, I.m., 107.

46 Egyetlen marxista szerzőt azonban mégis ki kell emelnünk, Valentyin Volosinovot, aki nem is próbálja poétikának beállítani saját kutatási témáját, vagy a formalistákhoz közelíteni saját szemléletét, jóllehet érvelése irodalmi művekre is kiterjed. *A Marxizmus és nyelvfilozófia* (1928-29) című munkában Volosinov olyan jelfelfogás alapjait veti meg a szó mint ideológiai jel, valamint a társadalmi lét és az ideológiai jelek kapcsolatát illetően, amely később a 60-as évek francia strukturalizmusában kiindulópontként szolgál majd a szemiológiai alapú diskurzus-elméletekhez. Mindazonáltal a munka második felében kifejtett megnyilatkozás-elmélet, az idegen szó problémája, valamint az idegen szó közvetítésének, átadásának formatopológiája az elbeszélő prózában jelentős hozzájárulás a művészi próza elméletéhez. Mint ismert, Volosinov és Bahtyin megnyilatkozás-elmélete és a kétszólamú szóról vallott felfogása kísérteties hasonlóságokat mutat. Nem csupán a 20-as években, hanem később is, amikor Bahtyin megírja *A beszéd műfajait* (1953), illetve átdolgozza a Dosztojevszkij-könyvet (1963). Ennek alapján vetette fel 1973-ban V.V. Ivanov, hogy valójában Bahtyin a szerzője a *Marxizmus és nyelvfilozófiának*, amit Bahtyin soha nem ismert el (jóllehet egy interjúban „tanítványának” nevezi Volosinovot). Aki azonban párhuzamosan olvassa az 1929-ban megjelent Volosinov-könyvet és Bahtyin 1929-es Dosztojevszkij-monográfiáját, annak számára világossá válik, hogy bennük olyan terminológiai és világszemléleti különbségek vannak, amelyek nem teszik lehetővé a két szerző azonosítását, még akkor sem, ha a gondolatmenetek egyezése megengedi ezt a hipotézist. Nem zárható ki azonban Bahtyin tevékeny részvétele a szöveg megszületésében.

47 Павел Н. МЕДВЕДЕВ, *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику* (Ленинград: Прибой, 1928) = Михаил М. БАХТИН, *Тетралогияб* Москва: Лабиринт, 1998, 109–296.

48 1930-ben jelenik meg Sklovszkij önkritikája (*Egy tudományos hiba emlékműve*), melyben elismeri, hogy a formalizmus jelentős hibát követett el, amikor nem szentelt kellő figyelmet az osztályharcnak.” Vö. ERLICH, I.m., 136.

amelyben már nyíltan a formalista eltévelyedők elhallgattatását követeli a szerző (1937 a nagy tisztogatások és Spet kivégzésének az éve!). Nos, épp erre az időszakra esik Lukács moszkvai tartózkodása és marxista esztétikájának kiteljesedése a sztálinista Szovjetunióban.

Hamis és félrevezető lenne, ha a 10-20-as években kibontakozott, majd a 20-as évek második felére ellehetetlenült formalista poétikát a „kelet-közép-európai irodalomelmélet” címkéje alatt összemosnánk a marxista esztétikával, ami nem a humántudomány, hanem az ideológia szempontja lenne. A marxizmus – ha mégoly torz formában is, de – állami ideológiává válása után a „burzsoá kozmopolitizmus” vádja nem csupán a formalizmus elméletíróit, hanem elődjeiket, például Veszeloovszkijt, és a művét publikáló komparatistát, Zsirmunszkijt is elérte, aki szintén kénytelen volt nyilvános önkritikát gyakorolni és elhatárolódni saját „kozmpolitimusától”. A marxizmus láthatóan mind Oroszországban, mind a közép-európai régióban minden megtett a formalista poétika, majd később a strukturalista poétika ellehetetlenítéséért. Az általa egyetlen legitimnek tekintett „vonatkoztatási rendszernek” – a termelési módok változásának, valamint az elnyomó és elnyomott osztályok küzdelmének – semmiféle érintkezési pontja nincs az irodalmisággal, amely egyedül az irodalmon belüli folyamatokat tartotta szem előtt. Más kérdés, hogy például a párizsi strukturalizmus létrejöttében, különösen Kristeva, Barthes és Foucault strukturalizmusában ismét nagy szerepet játszik majd a marxizmus. Ezt azonban nem érthetjük meg a szemiológia 60-as évekbeli megújulása nélkül.

18

2. Strukturális szemiológia – a formalizmus öröksége?

Nem problémátlan az a fejlődési ív sem, amely a formalista iskolától a strukturalizmusig vezet. Ahogy Terry Eagleton fogalmazott: „...az orosz formalizmus önmagában véve nem pontosan az, ami a strukturalizmus.”⁴⁹ Ez a „nem pontosan az” azonban további árnyalásra szorul, mivel nem csupán Tihanov, hanem sok más interpretátor sem tesz elvi különbséget a formalista poétika és a strukturalizmus között, leginkább a formalizmus folytatásának, kiteljesítésének és/vagy meghaladásának értékeli azt. A költői nyelv poétikájától a *művészet szemiotikájáig*, illetve a költőiségnek mint a *nyelv egyik funkciójának* megfogalmazásáig tett lépés nem látszik ugyan nagynak, mégis kardinális jelentőségű, melynek minden mozzanatát itt nincs lehetőség elemezni. Néhány lényeges szemléleti különbségre mégis feltétlenül fel kell hívnunk a figyelmet.

A kései strukturalizmus ugyanis a természetes nyelvet „elsődleges model-láló rendszernek”, míg a művészi nyelvet „másodlagos modelláló rendszer-

49 EAGLETON, I.m., 88. Benyovszky Krisztián hasonlóképpen foglal állást, amikor úgy fogalmaz hogy „a nyugati recepció félreértéseinek egyik oka épp e két irányzat [t.i. a formalizmus és a strukturalizmus, S.H.G.] között szemléletbeli különbségek elfedésében keresendő.” BENYOVSZKY Krisztián, *Kommentárok* = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika (Válogatott tanulmányok)*, Vál., az előszót és a kommentárokat írta, BENYOVSZKY Krisztián, Pozsony: Kalligram, 2007, 325.

nek” tekinti majd (l. például Lotmannál). A formalisták ezzel szemben a 10-es évek végén a *művészi nyelvet tekintették elsődleges nyelvnek*, mivel az automatizált és éppen ezért értelemnélküli mindennapi nyelven (természetes nyelv) semmiféle lényegi megálapítás nem mondható a világról. Ebben a tekintetben a formalisták álláspontja jóval közelebb állt például a heideggeri vagy a nietzschei művészet- és nyelvszemlélethez, mint a strukturalistáké.⁵⁰

Már ebből is látható, hogy a cseh strukturalizmus – különös tekintettel Mukařovský munkásságára –, számos korrekciót visz a formalizmus irodalomszemléletébe. Voltaképp nem is pusztán korrekcióról van szó, hanem arról, hogy 1923-ban, első jelentős tanulmányának megszületése idején Mukařovský vélhetően még nem ismerte az orosz formalizmus szövegeit. A mai interpretátorok – jóllehet nem tagadják az orosz formalizmus hatását –, mégis inkább a cseh herbartizmus, a német filozófia (Kant és Husserl), s persze Saussure hatását hangsúlyozzák a cseh strukturalizmus kialakulásában.⁵¹ Mukařovský mindenestre távolról sem őrizte meg az irodalmiság *nyelvi alapú* koncepcióját, hanem jelentősen kibővítette azt a film, a képzőművészet és a zene irányában. Ezzel voltaképp visszavitte az *általános művészetelmélet*-hez, és a poétika helyett az *esztétikára helyezte a hangsúlyt* (Vö. *Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények* című, 1936-os írásával), melyet ugyanakkor jeleméleti (szemiológiai) alapon tárgyalt. Mint közismert, az ő nevéhez fűződik a műalkotás háromelemű autonóm jelként való felfogása (tárgymű, esztétikai tárgy, a jelölt dologhoz fűződő viszony) is.⁵² Ezzel szem-

50 Sklovszkij fentiekben idézett mondata, miszerint „ahhoz, hogy az élet érzékelését visszakapjuk [...], hogy a kő ismét kő legyen, kell léteznie annak, amit művészetnek hívunk”, párhuzamba állítható Heideggernek a létező felfedéséről, az alkotólétről, valamint anyag és forma viszonyáról szóló 1936-os fejtegetéseivel (vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*. Ford. BACSÓ Béla. Budapest, Európa, 1988.) Miroslav PETŘÍČEK a *deformáció* terminusát elemezve jut arra a megállapításra, hogy az nem csupán az orosz formalizmus poétikájában játszott meghatározó szerepet (pl. Tinyanov koncepcióját az irodalmi fejlődésről), hanem Heideggernél is. „Az egyetemes összefüggés, vagyis a világ-egész mint „Bewandt-nisganzheit” –, amely jelezi, hogy hogyan állnak a dolgok, és hogy mire elegendők – akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a dolog elromlik, vagy amikor a dolgot nem megfelelően használjuk, amikor ellenszegül nekem, figyelmeztetve önmagára és utalásaira, éppen azért, mert kiszakad az utalások egészéből: csak így tudja kinyilvánítani jelentésének a megelőző egészre való ráutaltságát. A világ mint egész tehát Heideggernél is egy sajátos „deformáció” által, valamint az egyébként rejtett „struktúra” zavartalan működésének útjába kerülő akadályok révén válik hozzáférhetővé.” Miroslav PETŘÍČEK, *Mukařovský és a dekonstrukció*, ford. Mészáros András, Kalligram, II. évf. 1993. január

51 BENYOVSZKY Krisztián, Előszó = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika*, 15.

52 Jan MUKAŘOVSKÝ, *A művészet mint szemiológiai tény*, ford. Bojtár Endre = *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*, szerk. BOJTÁR Endre, Budapest, Akadémia, 1988, 42–46. Nehéz nem hasonlóságot látni A. Potebnya modelljével, aki a műalkotás három összetevője (külső forma, belső forma, jelentés) és a szó három összetevője között lát analógiát, s akit Mukařovský maga is ismer.

ben például a korai Sklovszkij – épp a bergsoni hatás nyomán – tagadja a művészi jel jelenségét, mely – mint a kommunikáció diszkrét egysége a kontinuum világban – a folyamatosságot és a mozgást egy kimerevített formába zárja és tisztán eszközjellegű, gyakorlati értelme van.⁵³

Mukařovský ugyancsak igyekezett helyreállítani az irodalomtudomány és a filozófia – a formalizmus által explicite elutasított, implicite azonban alkalmazott – kölcsönviszonyát.⁵⁴ Továbbá – Bühler elméletéből kiindulva – a nyelv három alapfunkciója (referenciális, apellatív és kifejező funkciója – mellé bevezeti a nyelv *esztétikai funkcióját* (1938), amely nyilvánvalóan kiindulópontként szolgál majd Jakobson számára a poétikai funkció fogalmának megalkotásához (1958). Továbbá Mukařovský volt az, aki – Husserl fenomenológiája és Ingarden fenomenológiai esztétikája nyomán – kidolgozta az *esztétikai kommunikáció* modelljét,⁵⁵ s épp ezen a ponton csatlakoznak majd gondolatmenetéhez a 60-as évek végén – Chvatík és Vodička közvetítésével – a konstanzi elméleti iskola képviselői, Jauss és Iser, a recepcióesztétikának és az olvasás fenomenológiájának mint elméleti diskurzusoknak a bevezetésével. A kollektív tudat szemiológiai alapú felfogása a 30-as évek elején vélhetően kiútnak látzott a (pozitivista vagy ideologikus) szociológia zsákutcájából, hiszen úgy állította helyre az irodalmi mű és irodalmon kívüli társadalmi valóság kapcsolatát, hogy közben formalizálta ezt a viszonyt. Mukařovský szerint az autonóm műalkotás nem megszünteti a műalkotás és a természeti és társadalmi valóság közti kapcsolatot, hanem állandóan megújítja. Ebben a megújításban, illetve egyáltalán az egész dinamikus struktúrafogalomban lényegi szerepet tölt be a *szemantikai gesztus* fogalma, amely a jel és a jelölt közötti kapcsolat folyamatos újralétesítéséért felel.

Talán ebből a vázlatos és sűrített összefoglalásból is érzékelhető, hogy Mukařovský autonóm irodalomszemlélete és metanyelve meglehetősen kardinális pontokon különbözik a formalista poétikától. S itt máris egy kettős ellentmondásra bukkanunk. Paul de Man *The Resistance to Theory* (1984) című tanulmányában a következőképpen fogalmaz: „A kortárs irodalomel-

53 Ян Левченко, *О некоторых филиософских референциях русского формализма = Русская теория. 1920–1930-ые годы*, szerk. С.Н. ЗЕНКИН, Москва: Изд. центр РГГУ, 2004, 174.

54 Vö: „Nem létezik azonban olyan tudományos eljárás, amely ne filozófiai alapon nyugodna; ha valamely tudományos irányzat ezt nem veszi figyelembe, a saját noétikai alapjai feletti tudatos ellenőrzést veszíti el” – írja 1940-ben. Jan MUKAŘOVSKÝ, *Strukturalizmus az esztétikában és az irodalomtudományban*. Ford. BENYOVSKZY Krisztián. = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika*, 29.

55 „...ha léteznek is olyan jelek, amelyek semmilyen külön realitásra nem vonatkoznak, a jellel akkor is mindig jelzünk valamit, ami igen természetesen abból a körülményből fakad, hogy a jelet adója ugyanúgy meg kell, hogy értse, mint vevője. Csakhogy az autonóm jeleknél ez a valami nem határozható meg egyértelműen. Milyen tehát az a meghatározatlan realitás, amelyre a műalkotás irányul? Ez az úgynevezett szociális jelenségek, például a filozófia, a politika, a vallás, a gazdaság, stb. egész kontextusa.” MUKAŘOVSKÝ, *A művészet mint szemiológiai tény, I.m.*, 43.

mélet olyan esetben teljesebb ki, amikor a saussure-i nyelvfelfogást irodalmi szövegekre alkalmazzák.⁵⁶ De Man további gondolatmenetében azt fejtegeti, hogy a specifikusan *nyelvi alapú szemiológia* különbözik az *esztétikától*, s Jakobson és Barthes által, hogy újra egy nyelvi jelemélet kidolgozásán munkálkodnak, voltaképp visszatérítik a szemiológiát az irodalmiság fogalmához. De Man tehát éles cezúrát húz *nyelvi* és *esztétikai* szemiológia közé: az esztétikát az „egyetemes filozófia részének” tekinti, s ettől kategorikusan leválasztja az irodalomelméletet. „Irodalomelmélet akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé *nem nem-nyelvi* – azaz *történeti és esztétikai* – megfontolásokra épül, vagy kevésbé durván fogalmazva, amikor a vita tárgya többé nem az értelem, illetve az érték, hanem ezek létrehozásának és befogadásának modalitásai, melyek megelőzik a mindenkori tényleges megjelenésformát...”⁵⁷

Mindez számunkra két szempontból fontos: 1. Amennyire igaz, hogy Mukařovský strukturális esztétikája a „saussure-i nyelvfelfogás alkalmazása az irodalmi jelenségekre”, ugyanez távolról sem mondható el a formalista poétikáról, amelyet sokkal inkább a humboldti-potebnyai szövegfogás örökösének kell tekintenünk, ami kérdéssé teszi szerepét abban a kánonban, amit de Man „kortárs irodalomelméletnek” nevez. 2. Mukařovský esztétikai szemiológiája (20-as, 30-as évek) és Barthes nyelvi szemiológiája (60-as évek) között a sok párhuzam mellett is lényeges különbségek látszanak – elsősorban a nyelvészettől való eltávolodás Mukařovský, míg a nyelvészethez való új szintű visszatérés Barthes esetében –, ami éles *törésként* koncipiálódik de Mannál.

Barthes nyelvi szemiológiájának létrejöttében nyilvánvalóan fontos szerepet játszott Todorov és Kristeva közvetítő tevékenysége, akik egyfelől a formalizmushoz, másfelől Bahtyinhoz nyúlnak vissza, de szemiológiai alapról újra értelmezik a szövegeiket. Épp emiatt látszik kétségesnek, hogy a *formalista poétika* és a *cseh szemiológia* – meglehetősen problematikus – *nyugat-európai befogadástörténete* nélkül megírható lenne a modern irodalomelmélet története.⁵⁸ Természetesen jelen tanulmány keretében sem vállalkozhatunk erre,

56 Paul DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, ford. HUBA Miklós = *Szöveg és interpretáció*, szerk. és az utószót írta BACSÓ Béla, Cserépfalvi, 1994, 102. Angolul: „Contemporary literary theory comes into its own events as the application of Saussurian linguistics to literary texts.” = Paul DE MAN, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002, 8.

57 DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, 101.

58 Todorov 1965-ben jelenteti meg a formalisták szövegeit tartalmazó gyűjteményt, 1970-ben Mihail Bahtyinról szóló könyvét, míg Kristeva 1967-ben írja első fontos tanulmányát Bahtyinról. Itt nincs mód kitérni rá, de külön vizsgálatot érdemelne, hogyan értelmezik át a francia strukturalisták a formalista poétika és Bahtyin szövegeit. Egyetlen közismert példát említek: Kristeva a bahtyini interszubjektivitást intertextualitásként tárgyalja, azaz a dialógust az „abszorpció és a transzformáció” műveleteire cseréli (ebből származik majd a szövegnek az a felfogása, miszerint a szöveg voltaképp megsemmisíti a közleményt vagy a beszédintenciót), míg a karneváliságot a „felfogató regénnyel” hozza kapcsolatba, a menippeit pedig olyan műfajnak, s egyben társadalmi gyakorlatnak tekinti, amely „idézet-mozaikokból”

azonban két mozzanatot érdemes kiemelni a strukturális szemiológia irodalomszemléletéből, melyek döntő jelentőségűek lesznek a későbbiekre nézve. Az egyik a a művészi szöveg *belső folyamataira* vonatkozik, a másik a szövegek *külső*, társadalmi működésének gyakorlatára.

A strukturális szemiológia a szöveg belső működési szabályainak (funkciók, kódok) leírására törekedett, illetve a jelentésképződés szövegen belüli folyamataira koncentrált (például a jelölés folyamataira vagy a nézőpontok mozgására). A jelek szintagmatikus kapcsolódásait előtérbe helyező grammatikai szemlélet, amely zárt, belsőleg tagolt, immanens jelként írta le a szöveget, az autoreferencia (autotelikus értelem) elvének abszolutizálásához vezetett a kései strukturalizmusban (szemben pl. a jakobsoni „megkettőzött referenciá- elvével”), a posztstrukturalizmusban pedig a referenciális jelentés függesztésének, illetve folyamatos elhalasztásának (elkülönböztetésének) konceptusához.⁵⁹ A másik, ezzel ellentétes irányú folyamat, a jelműködés totalizálása, mely immár nem korlátozódott a művészetekre, hanem kiterjedt a mindennapi lét és a társadalmi együttélés területére, sőt, a tudomány gondolkodásmód egészére. Már Mukařovský is akként ragadta meg a strukturalizmust, mint gondolkodásmódot, „amely ma különféle tudományos diszciplínákban kezd megszilárdulni – a pszichológiában, a nyelvészetben, az irodalomtudományban, a művészetelméletben és művészettörténetben, a szociológiában, a biológiában stb.”.⁶⁰ Barthes még tovább szélesíti a szemiológia hatáskörét, amikor kijelenti, hogy az antropológiában, a szociológiában, a pszichoanalízisben és a stilisztikában megjelenő beszéd fajták jelentő egységeinek a nyelvészeti szemiológia jelentés-fogalmában kellene egységesülniük;⁶¹ továbbá „a nyelv mintaként szolgál minden más jelrendszer számára”.⁶² Az így értett elméleti és nyelvészeti szemiológiának azonban már egyre kevesebb érintkezési felülete lesz a konkrét – vagy ahogy de Man fogalmaz: a pragmatikus – irodalmi problémákkal és művekkel: a hangsúly mindinkább a jelentés

22

épül fel és „minden műfajt felölel: novellát, irodalomtudományt, előadásmódot, vers és próza keverékét...”. Mindez nyilvánvalóan távol van az eredeti bahtyini intenciótól, amely soha nem adta fel a *megnyilatkozás* egységét. Vö. Julia KRISTEVA, *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 239, avril 1967, 438–465.

59 Barthes a jel szintagmatikus felfogását egy tudatfomával, a „strukturális tudattal” azonosítja (szemben a pl. a szimbolikus tudattal), mely, mint írja, a leginkább megvan „jelentett nélkül”, azaz legkevésbé szemantikai tudat. Vö. Roland BARTHES, *A jel képzete = Uő, Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976, 186. A referenciális jelentés elvesztésének (felszámolásának), illetve forma és jelentés összebékítésének anomáliáira az irodalmi szemiológiában majd Paul de Man hívja fel a figyelmet 1973-as írásában. Vö. Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*. ford. FOGARASI György = Uő, *Az olvasás allegóriái*, Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 13–34.

60 Idézi: ERLICH, *I.m.*, 160.

61 Roland BARTHES, *A szemiológia elemei*, ford. Kelemen János, Uő, *Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976, 11.

62 Uo.

előállításának – ideológiai diszkurzusokon átszüremlő – módozataira helyeződik át, valamint a *társadalmi jelölő gyakorlatok feltárására*. Ez a tendencia a posztstrukturalista szemiológiában teljesedik majd ki, ahol nemigen esik már szó sem irodalmiságról, sem poétikáról – a poétika és az esztétikai szemiológia helyét az *általános szemiológia* foglalja el, amely úgy tekint az irodalmi szövegre, mint ami maga is része a diszkurzív rend (Foucault) által szabályozott társadalmi jelölő gyakorlatoknak (igaz, kitüntetett helyet foglal el benne, vö. a foucault-i „contre-discours” fogalmával).⁶³

A 40-es évek végén azonban történik még egy fontos esemény az irodalomtudományban: megjelenik René Wellek és Austin Warren könyve, *Az irodalom elmélete* (1949). Ez a könyv talán az első fontosabb kísérlet arra, hogy az irodalom sokféle irodalomtudományi, filozófiai és kulturális praxisban gyökerező soknyelvű és soknézőpontú megközelítését (orosz, német, lengyel, angol-amerikai) egyfajta nemzetközi diskurzussá alakítsa át, s az általános nyelvészet mintájára megalkossa az *általános irodalomtudományt*.⁶⁴ A könyv tehát nem csupán megkísérli lezárni az irodalomelmélet kialakulásának egy szakaszát, hanem új alapokra is igyekszik helyezni azt:

Mi azonban arra törekedtünk, hogy egyesítsük a „poétikát” (illetve az irodalomelméletet) és a „kritikát” (az irodalom értékelését) a „tudománnyal” (a „kutatással”) és az „irodalomtörténettel” (az irodalom „dinamikájával”), szemben az elmélet és a kritika „statikájával”. Legközelebb bizonyos német és orosz munkákhoz áll, Walzel *Gehalt and Gestalt* (Tartalom és forma), Julius Petersen *Die Wissenschaft von der Dichtung* (Költészet tudomány), illetve Tomasevskij *Tyeorija lityeratury* (Irodalomelmélet) című művéhez.⁶⁵

23

A bevezetőből idézett felsorolás persze korántsem teljes, hiszen nem kap helyet benne sem az Új Kritika, melyre bőséges hivatkozást találunk a könyvben, sem a komparatiztika, melynek külön fejezetet szentelnek a szerzők. Ám a rövid részletből is kitűnik, hogy a könyvben érvényesített irodalomtudományi (elméleti) álláspont igyekszik elkülöníteni magát az orosz formalista poétikaként értett irodalomelmélettől (jóllehet igen sok hivatkozást és gondolatmenetet emelnek át annak örökségéből). Ami ezen túlmenően meglepő, hogy *Az irodalom elméletét* voltaképpen alig érintette meg a jelelmélet: sem a költői nyelv szemiotikája, sem az esztétikai szemiológia nem jut szerephez

63 A strukturalizmus e totalizáló szemléletének elutasítására utalhat Paul Ricœur is, aki a „strukturalista ideológiát” le kívánta választani a „strukturális elemzésről”. Utóbbi ugyanis szerinte „gazdagító lehet az egzisztenciális hermeneutika számára.” Vö. Paul RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell = Uő, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6, Vál. és szerk., FABINY Tibor, Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 81.

64 KÁLMÁN C. György a második kiadáshoz írt utószavában úgy fogalmaz, hogy ez „az első és az utolsó nagy irodalomelméleti összefoglaló munka”. René WELLEK-Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Budapest: Osiris, 2002, 277.

65 WELLEK–WARREN, *I.m.*, 9.

benne. Mukařovský neve mindössze két alkalommal fordul elő a könyvben (az értékelés fogalmánál), míg a jelrendszer, a jelstruktúra fogalma inkább csak az irányelvek kimondásánál,⁶⁶ semmint a konkrét kifejtésekben említődik. Ebből a szempontból *Az irodalom elmélete* valóban tekinthető olyan összefoglaló munkának, amely a „régí” és az „új” irodalomelmélet határán helyezkedik el, s mintegy szándékosan nem kíván tudomást venni azokról a fejleményekről, amelyeket diszciplínán kívülinek érez.⁶⁷ Amellett, hogy az integráció igényével lép fel, legalább ilyen erős benne a szelekciós aktivitás. A szelekciót látjuk működni ott is, amikor a szerzők megpróbálják kijelölni, mi része, s mi nem része az irodalom elméletének.

„...»irodalomelméletnek« nevezzük az irodalom elveinek, kategóriáinak, kritériumainak és az ehhez hasonló jelenségeknek a tanulmányozását, s ettől a konkrét műalkotások tanulmányozását egyfelől a (főleg statikus megközelítésű) »irodalomkritika«, másfelől pedig az »irodalomtörténet« szavakkal különböztetjük meg. [...] Az »irodalomelmélet« terminus ezenkívül magában foglalhatja – mint ebben a könyvben is – mindazt, ami az »irodalomkritika elméletéből«, és az »irodalomtörténet-írás elméletéből« a legszükségesebb.”⁶⁸

A fenti megfogalmazás mögött rögtön megmutatkozik az irodalomelméletben impliciten jelenlévő ellentmondás, nevezetesen az elmélet szembeállítására a „konkrét műalkotások tanulmányozásával”, amely, úgy mond, az „irodalomkritika” feladata. Nem lennének azonban igazságosak a szerzőkkel, ha ezt a szembeállítást abszolutizálnánk, hiszen a könyv más részeiből egy ezzel ellentétes intenció is kiolvasható, például: „az irodalmi kutatást mindenekelőtt magukra a tulajdonképpeni műalkotásokra kell összpontosítanunk.”⁶⁹ Azonban a jelenséget szimptomatikusnak érzem, különösen a formalista poétikával való szembeállításban. A formalista poétika a *műelemző praxison*, az *új, illetve kortárs irodalmi jelenségek értelmezésén* keresztül jutott el az elméleti problémák megfogalmazásához. A formalizmus teoretikusait tehát nem par excellence elméleti kérdések mozgatták, hanem – ahogy de Man fogalmaz – , maga „az

66 „A műalkotást ily módon olyan jelrendszernek, illetve jelstruktúrának tekintjük, melynek célja sajátosan esztétikai.” Uo. 141.

67 Ez a szelektivitás Welék későbbi irodalomszemléletében is meghatározó lesz, pl. a yale-i irodalomelmélet, s különösen de Man ellen folytatott küzdelemben, melyről Derrida tesz utalást tanulmányában. Vö. Jacques DERRIDA, *Mémoires Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda, Budapest: Józsefvég Műhely Kiadó, 1998, 30–31.

68 Peter Szondi *A filológiai megismerésről* című tanulmányában (1967) ugyancsak fölveti a „literary criticism” és a „study” fogalmának bizonytalanságát, továbbá összefüggéseit a „science” (wissenschaft) terminusával. Vö. Peter SZONDI, *A filológiai megismerésről*, ford. MEZEI György = Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete, Vál. és szerk. FABINY Tibor, JATEPress, 1998, 359–370. Hasonlóképpen nyilatkozik az irodalomtudomány és az irodalomkritika megkülönböztetésének bizonytalanságáról Jakobson *Nyelvészet és poétika* című tanulmányban.

69 WELLEK–WARREN, *l.m.*, 141.

irodalmi dolog”, a műalkotás megalkotottsága. A formalista poétika irodalomszemléleti öröksége az immanens műelemzéseken keresztül kidolgozott módszer és az elemzésekből levont elméleti következtetések szoros összetartozása, amely távolról sem állandósult az irodalomtudományi (elméleti) gondolkodás későbbi történetében.

A művészet és a nyelv (sőt a társadalom és a közgazdaságtan) általános elméletévé előlépett *strukturális szemléletológia*, a Propp varázsmese-morfológiáját és a prózapoétikát a történetalkotás általános modelljéig kitágító *narratológia*, valamint az episztemológiává váló *strukturális látásmód* (vagy „aktivitás”) a 60-as évektől végletesen megváltoztatja az irodalomelmélet arculatát.⁷⁰ A 70-es évek elejére kérdéssé vált, hogy ebben – a társadalmi gyakorlatok metanyelvévé vált és a műértelmezés ballasztjától megszabadult – állapotában az irodalomelméletet lehet-e még egyáltalán az *irodalom* elméletének nevezni?

2. A vég...

Az irodalomelmélet „halálának” bejelentésével Tihanov voltaképp egy immár három évtizedes diskurzust elvenít fel, amely a 70-es évek végén vette kezdetét, és általában a humán tudományok válságát jósolta. Mindez összefüggött az elméleti gondolkodás háttérbe szorulásával és az alkalmazott tudományok előtérbe kerülésével is. Ami ebben az általános szemléletváltásban az irodalomelmélet megrendült helyzetét illeti, elegendő csupán néhány markáns állásfoglalásra utalni, amelyek a 90-es évek végére egyre határozottabb formát öltöttek.⁷¹ Kézenfekvő lenne persze azt az ellenérvet felhozni, hogy a válság, a krízis, sőt a halál az irodalomtudományi gondolkodás toposzai közé tartozik, a „válságmódusz” pedig az irodalomtudomány sajátos beszéd-

70 Közvetett módon maga de Man is utal rá, hogy az az irodalomelmélet, amely a viták keresztüzébe került a 80-as években, voltaképp a 60-as évek „terméke”. Vö. „Mi az, ami fenyegetően jelentkezik azokban a hatvanas években kibontakozó irodalmi szemléletmódokban, melyek ma különféle nevek alatt az irodalomelmélet rosszul definiált és némileg zavaros területét alkotják?” Vö. DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, 100.

71 Wolfgang Iser 1979-es *The Current Situation of Literary Theory* című tanulmányában kísérel meg újradefiniálni az irodalomelmélet és általában az irodalom társadalmi szerepét, míg Terry Eagleton az irodalomkritika metakritikává válása kapcsán állítja középpontba a humaniórák válságát (*Literary Theory*, 1983). Ezt a kérdést közelíti meg más szempontból Stanley Fish a professzionális irodalomértés „káráról és hasznáról” írott átfogó tanulmányában (*Anti-Professionalism*, 1985), Frank Kermode pedig az *An Appetite for Poetry* című 1989-es könyvének bevezető tanulmányában. Hillis Miller *On literature* (2002) című könyvében már az irodalom és a nyomtatott könyv halálát jósolta, de hasonló szellemben fogant Spivak programadó könyve a komparatiztika haláláról (*Death of a Discipline*, 2003) és a kultúratudományok előtérbe kerüléséről, továbbá a 90-es évektől kezdve Hans Ulrich Gumbrecht több írása is.

módja, amely soha nem jelentette a diszciplína kimerülését, inkább továbblendülését szolgálta egy-egy újabb probléma megfogalmazásához.⁷² Gumbrecht szerint az irodalomelmélet egyenesen az irodalomkritika válságából nőtt ki, nevezetesen abból a helyzetből, hogy az irodalomkritika egyfelől elveszítette a polgári társadalomban betöltött „teológiai” funkcióját, másfelől igyekezett tudománnyá válni, s folyamatosan kényszeresen definiálta mind saját tárgyát (*mi az irodalom?*), mind pedig önmagát (*mi az irodalomtudomány?*).⁷³ Most azonban úgy tűnik, ennél mélyebb és átfogóbb válságról van szó, ami Tihanov szerint részint azzal van összefüggésben, hogy maga az irodalom került egy új, a korábbiaknál „sokkal visszafogottabb vonatkoztatási rendszerbe”, s immár „nem annyira esztétikai egyedisége miatt ismerik el”, hanem „az alapján értékelik, mit jelenthet a gyakorlati tapasztalat vagy a szórakoztatás vagy a lelki terápia szempontjából”.⁷⁴

Mielőtt rátérnénk a fenti konklúziók elemzésére, vizsgáljuk meg Tihanovnak az irodalomelmélet „haláláról” szóló tételmondatait. Eszerint a véget két mozzanatra jelzi: Wolfgang Iser fordulata az irodalmi antropológia felé (1991), valamint Jurij Lotman halála (1993), aki a szemiotikát „egyre inkább egyetemes kultúraelméletként fogta föl, mintsem szűken vett irodalomelméletként.”⁷⁵

26 Kezdjük fordított sorrendben. Ami Jurij Lotman munkásságát illeti, azt kell mondanunk, hogy Lotman, aki az 50-es években valóban irodalomtörténeti és poétikai tanulmányokat publikált, már a 60-as években határozottan a szemiotika és a kultúraszemiotika felé fordult. 1964-ben születik meg az *Előadások a strukturális poétikáról* című könyve, amely teljes egészében a versnyelv elemzésére és értelmezésére koncentrál.⁷⁶ A *költői szöveg elemzése* 1972-ben jelent meg először,⁷⁷ s nagy hatással volt rá Ingarden munkája (*Az irodalmi műalkotás*), valamint a formalista poétikának a költői nyelvről vallott felfogása. Ezeket a munkákat azonban olyan kultúraelméleti tanulmányok előzik meg már a 60-as években, mint *A kultúra tipológiája* (1967), *A játék mint szemiotikai probléma viszonya a művészet természetéhez*

72 Így például a szerző(i) szubjektum) halálának 1967(68)-as bejelentése a szerzőség meghatározásának egyre differenciált modelljeit hívta életre, s voltaképp a szöveg autonómiája, valamint a jelentésképződés autotelikus szerveződése felé fordította a figyelmet.

73 „...vajon ez tartotta-e életben az irodalomkritikát egy évszázadon át, hiszen az irodalomkritika fenntartotta ezt a válságmódot – az irodalomkritikusok mindig azt gondolják, hogy a tudomány válságban van –, miután a válságról beszélve mindig csak megerősítjük azt. Általában véve ez volt az irodalomkritika 20. századi modalitása.” Hans Ulrich GUMBRECHT, *Az irodalomkritika esélyei napjainkban*, ford. VÁSÁRI Melinda = Uő, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, szerk. KELEMEN Pál, TÓTH CZIFRA Júlia, VÁSÁRI Melinda. Budapest: Kijárat, 2013, 176.

74 ТИАНОВ, I.м.

75 Uo.

76 Ю.М. ЛОТМАН, *Лекции по структуральной поэтике*, Тарту: Учен.зап. Тарт.гос.ун-та, 1964.

77 Ю.М. ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста*, Ленинград: Просвещение, 1972.

(1964), a *Szöveg és funkció* (1968), *A kultúra szemiotikája* (1970) vagy *A művészi szöveg struktúrája* (1970). Arról van szó ugyanis, hogy Lotmannak a szemiotika irányába tájékozódó kérdésfelvetései részben a poétikai megközelítés belső logikájából fakadtak. Lotman egyfelől azt – a sok bírálatra és félreértésre alapot adó – sklovszkiji álláspontot igyekszik meghaladni, mely szerint őt az irodalomelméletben az irodalom „belső törvényszerűségei” érdeklik, „kizárólag a fonál fajtái és szövési módjai”, nem pedig „a gyapot világi piaci helyzete vagy a trösztök politikája”.⁷⁸ Lotman kultúraszemiotikai modellje ebben a tekintetben közelít Mukařovský modelljéhez: hozzá hasonlóan nem abban volt érdekelt, hogy a művet izolálja a külső nyelvi valóságtól (a „szemioszférától”), hanem épp ellenkezőleg, abban, hogy a vizsgálatot kiterjessze a mindennapi nyelvre (az „elsődleges modelláló rendszerekre”) és a kulturális jelrendszerekre („másodlagos modelláló rendszerekre”), s épp ezáltal képessé váljon annak leírására, hogyan viszonyul a műalkotás egyedi jelstruktúrája a kultúra és a mindennapi élet jelrendszereihez.⁷⁹ Ezzel együtt Lotman mindvégig tartotta magát ahhoz a tézishez, hogy *a műalkotás különlegesen összetett, egyedi kóddal rendelkezik*, mely sohasem dekódolható maradéktalanul, emiatt működése leginkább a „robbanáshoz”, azaz a megjósolhatatlan és egyedi rendszerek működéséhez hasonlít. A művészi szövegek emiatt olyan egyedi fenomének, melyek önmagukban hordják saját kódjukat (ún. modell-szövegek), hasonlóan a tulajdonnevekhez.⁸⁰ Lotman eredeti szövegfelfogása láthatóan gyökeresen különbözik a nyugat-európai szemiológiai modellektől (Barthes, Greimas, Todorov és Kristeva szemiológiai modelljeitől, de Eco szemiotikájától is). Így például a szöveg három funkciójának, különösen az *emlékezeti és kreatív funkciónak* a kidolgozása, a szöveg „értelemgenerátorként”, „személyiségként” való leírása, a „szemiotikai interszubsztitívitás” beépítése a szövegfogalomba – mindezek az orosz *poétikai szemlélet* és hagyomány (Bahtyin, Potebnya, Frejdenberg, Veszelovszkij) következményeként jelennek meg Lotman szemléletében.⁸¹ Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy Lotman *a szöveg szemiotikájának egy sajátos, az orosz poétikai hagyományokra építő változatát dolgozza ki az irodalmi szövegek elemzésére*, amelyet a kultúra szemiotikájának (illetve a kultúra poétikájának) leírására is alkalmasnak lát. Nem arról van tehát szó Lotmannál, mint a német kultúratudományok egyes képviselőinél, hogy a szöveg egyedisége, esemény-jellege feloldódna a fölé rendelt társadalmi-kulturális struktúrákban. Ez a megközelítés megszünteti a szöveg esztétikai

78 Vö. Виктор Шкловский, *Теория прозы*, Москва: Федерация, 1929, 5–6.

79 Ю. М. Лотман, *Ян Мукаřовский – теоретик искусства* = Ян Мукаřовский, *Структуральная поэтика*, Москва: Искусство, 1966, 7–31.

80 Vö. Jurij LOTMAN, *A tulajdonnevek világa* = Uő, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest: Pannonica Kiadó, 2001, 45–56.

81 LOTMAN, Jurij, *A szöveg három funkciója* = Uő, *Kultúra és intellektus*, ford., szerk., az elő- és utószót írta SZITÁR Katalin, „Diszkurzívák”, Budapest: Argumentum Kiadó, 2002, 25–33.

különállását, s az irodalmi művet pusztán a kultúra, vagy egyes társadalmi csoportok kulturális gyakorlatának reprezentáns formájává redukálja.⁸²

Itt érdemes utalnunk arra is, hogy Lotman több tanulmányban hivatkozik a német származású amerikai nyelvészre, Edward Sapirre, akinek 1949-ben publikált *Language, Culture, and Personality* című kötete új irányt adott a nyelvészet fejlődésének. Ugyancsak nagy hatással voltak rá Émile Benveniste munkái, különösen 1966-ban megjelent *Problèmes de linguistique générale* című műve, ahol szubjektum és nyelv kapcsolatának leírásakor a saussure-i modellt Humboldt szemléletéhez közelíti. Lotman módszertani megoldásai egyúttal több ponton analógiát mutatnak Northrop Frye archetipikus kritikájával is (l. például *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból* című tanulmányát⁸³). Véleményem szerint tehát Lotman kultúraszemiotikája esetében sokkal inkább *folymatos integrációról* beszélhetünk és az (irodalom)elméleti modell kiszélesítéséről, semmint radikális fordulatról az irodalomtól a kultúra irányába.

Az elmélet „halálaként” felhozott másik érv, miszerint Wolfgang Isernek az antropológia felé fordulása 1991-es könyvében (*A fiktív és az imaginárius*) „már előrevetítette az önmagában vett irodalomelmélet végét.”⁸⁴ Úgy gondolom, az antropológia beemelése a poétika horizontjába még egyáltalán nem feltétlenül kell, hogy az irodalomtól való elfordulást jelentse. Az „antropológiai fordulat” inkább felszínre hozott egy addig implicite jelenlévő problematikát, ami persze a szemológiai távlatokból csak kevéssé látszik beláthatónak.⁸⁵ Fölösleges lenne érvelni amellet a nyilvánvaló tény mellett, hogy Humboldt nyelvelfogása antropológiai és kulturológiai alapozású, a humboldti szemlélet nyomában járó orosz poétika pedig ezt a szemléletmódot viszi tovább és bontja ki: l. például az *artikuláció* és *hangzásgeisztus* felértékelődését Ejenbaumnál, a *geisztus* szerepét Sklovszkijnál, a *hangzásszemantikát* Tinyanovnál, vagy Jakobson elemzését a „nyelv működéséről” Poe *A holló* című versében. Kétségtelenül ebbe a sorba illeszkedik a „népi nevetéskultúra”, a karneváli nyelv”, valamint az „anyagiságra”, a „testi életre” és a „groteszk testre” fordított kiemelt figyelem Bahtyin Rabelais-könyvében, melynek mitologizmusát és szimbolizmusát árnyalhatja, ha tudjuk, hogy Bahtyin a 30-as években ismerte és koncepciójába illesztette Ernst Cassirer szemléletét. Hasonló módon az antropológia irányában tájékozódik Mukařovský a 30-as években, részben ugyancsak Cassirer és Bühler nyelvelméletének hatása alatt.⁸⁶ Köztudomású ugyanakkor Propp morfológiájának hatása (1928, ill.

82 Vö. *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, szerk. Doris BACHMANN-MEDICK, 2. Aufl. Tübingen; Basel: UTB/BRO, 2004.

83 Jurij LOTMAN, *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból*. Ford. KLAUSZ Ildikó és PÁLFI Ágnes = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit. Pécs, JPTE, 1994, 82–119.

84 TIHANOV, *I.m.*, 77.

85 Más kérdés, hogy Iser említett könyve viszonylag kevés szerepet szán a nyelvnek az „imaginárius” fogalmának kidolgozásában, jóllehet a képzeleti és a nyelv kapcsolatának elválaszthatatlan voltát Freud és Lacan már tisztázta.

86 Erről ld. Herta SCHMID, *Přístupy k subjektu v pražskéj štrukturalistickéj antropológii v genetickom štrukturalizme Ernsta Cassirera = Subjekt – autor – auditorium*.

1946) Claude Lévi-Strauss *Strukturális antropológiájára* (1958). Mindezek alapján arra következtethetünk, hogy az antropológiai mozzanat *in nuce* benne rejlik magában a formalizmus poétikai szemléletében. Ahogy tehát Lotman esetében, itt sem valamely váratlan episztemológiai fordulatról van szó a kulturológia vagy az antropológia irányába, csupán hangsúlyeltolódásról.

Tihanov magyarázata tehát nem szolgáltat elégséges érvet a modern irodalomelmélet ún. halálához, így alighanem máshol kell keresnünk a változások okait. Noha a tanulmánynak nem lehet feladata, hogy választ találjon a válság okaira, mégis az eddigi észrevételekből kiindulva megkockáztathatunk néhány megállapítást erre vonatkozóan. Úgy vélem ugyanis, hogy e válság részben az elmélet fejlődésének belső logikájából fakadt. Két tényezőre már utaltunk: az egyik a referenciális jelentés felfüggesztésének abszolutizálása, valamint – különösen a kései strukturalizmusban – a szemiológiai elemzés totalizáló kiterjesztése a nem-művészi jelrendszerekre. A kései strukturalizmus és a posztstrukturalizmus elmélete immár nem az irodalmiság kategóriáit, hanem a tudás szerkezetét mint olyat (a modern és posztmodern episztemét) tette analízis tárgyává (erre utal Tihanov is, amikor úgy fogalmaz, hogy „az 1980-as években az irodalomelmélet újra a filozófia irányába tájékozódott”⁸⁷).

Valójában azonban épp az általános szemiológia, illetve a rá épülő „szemiológiai poétika” került válságba a 60-as évek végére a (zárt) jelrendszerekbe vetett bizalom megingásával, a kódolás-dekódolás kiszámíthatatlanságának/aszimmetriájának felfedezésével, valamint a jel integritásának a megkérdőjeleződésével. Ennek következményeként a *nyelvi jelölés folyamata* mintegy kivonódott mind a szemiológiai rendszerek hatóköréből, mind a kommunikációs modellek hatálya alól. A nyelvet többé már nem lehetett a jelrendszerek mintájára felfogni, és a nyelv sem szolgálhatott a többi jelrendszer alapjául. A *nyelviség* fogalmának újraértése nyomán⁸⁸ a hangsúly egyfelől a nyelv és a (beszéd)szubjektum viszonyára helyeződött át (I. Benveniste és Lacan egymástól eltérő modelljeit), másfelől a jelek (Derrida), valamint a diskurzusok (Foucault) önszabályozó működés módjára. A szemiotika érvényességi körének visszaszorulása Lotmant is arra készítette, hogy kései műveiben olyan „deszemiotizált”, illetve a szemioszféra peremvidékén elhelyezkedő jelenségeket vizsgáljon, mint a véletlen, az autokommunikáció, a személy, a szingularitás, az esemény, amelyek voltaképp modellálhatatlanok a szemiotikai rendszerek felől.⁸⁹ Lotman esetében mindez együtt járt a humboldti-bahtyini dialogikus nyelvszemlélethez való közeledéssel.

Subjekt v priestoroch umenia, szerk. Peter MICHALOVIČ, Bratislava: SCCA, 1997, 149–167. Idézi: BENYOVSZKY, Kommentárok, *I.m.*, 338.

87 TIHANOV, *I.m.*, 76.

88 Gondolhatunk itt az ún. linguistic turn különféle változataira: mind a nyelvre való ráhagyatkozás hermeneutikai modelljére, mind a nyelvnek a megismerést ellehetetlenítő dekonstrukciós modelljére.

89 Jurij LOTMAN, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri. Budapest: Pannonica Kiadó, 2001.

A dekonstrukció nyelv- és irodalomszemlélete voltaképp az egyik utolsó – paradox módon „de-szemiológizáló” – kísérlet volt a szemiológiai probléma visszanyerésére. A dekonstrukció teoretikusai szerint a jel és a szöveg differencia-elve (Derrida), valamint a nyelv figuralitása (de Man) felfüggeszti vagy érvényteleníti a közlemény beszédintencióját. Ez a megállapítás nem csupán a megnyilatkozás értelemegészként tételezett egységét bontotta meg, hanem az olvasásaktus fenomenalizálhatóságát is elvetette. A gyakorlatban mindez azt jelentette, hogy az irodalmi szövegek vizsgálatában olyan alakzatok kerültek előtérbe, amelyek performativitásuk (irónia, prosopopeia) vagy materialitásuk (hypogramma) révén nem csupán a tudatos megismerést bizonytalanították el, de az észlelhetőség határán is túlkerültek, azaz nem voltak fenomenalizálhatók. Ebből következik, hogy a dekonstrukció az *irodalmiság* elvét úgy koncipiálta, mint az értelemképződés szisztematikus lebontásának önszabályozó mechanizmusait a szövegben. Az a szemlélet, amely az irodalmi olvasás gyakorlatát – a szöveg dekonstrukciós aktivitásához igazodva – az értelem következetes felszámolása felé tolta el, egyre kevésbé tudott válaszokat kínálni az irodalmi művek értelmezhetőségére/olvashatóságára. Amikor de Man az irodalmat és az irodalomkritikát egyaránt olyan „nyelvként” határozta meg, amely „mindenkor a legszigorúbb, következésképp legmegbízhatatlanabb”,⁹⁰ voltaképp maga is hozzájárult az elméleti nyelvhasználat érvénytelenítéséhez.

30 Az általános szemiológia lebontása nyomán az is világossá vált, hogy nem lehetséges kulturális tradíciók nélküli, tiszta fogalmi elvekre épített univerzális irodalomtudományi diskurzust létrehozni. Ahogy Hans-Ulrich Gumbert megfogalmazta, mindez „részben azzal a régóta esedékes belátással függhet össze, hogy soha sem lesz megalkotható egy olyan irodalomfogalom, amely lefedi az összes »irodalmi« jelenséget.”⁹¹ Csakhogy ez a totalizáló szemlélet és az univerzális modell felállításának igénye magának a strukturalizmusnak a terméke volt (nem függetlenül Leibniz és Husserl metafizikai szemléletétől). A formalizmus ezzel szemben például határozottan azt állította, hogy az irodalom történeti koronként változó fogalom, ezért „általános” definíciója – amely minden korszakban minden irodalmi formára egyaránt vonatkozna – nem alkotható meg.⁹²

Következtetések

Végül néhány pontban megkíséreltem összefoglalni a fentiekben kifejtett argumentáció főbb következtetéseit.

1. Tihanov a kultúrátudományi fordulat utáni nézőpontból, mintegy a „szükségszerű történeti fejlődés” teleologikus magaslatából tekint vissza az iroda-

90 “...the most rigorous and, consequently, the most unreliable language...”. Vö. Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*, 34.

91 Hans Ulrich GUMBRECHT, *Új szószertintiség – Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet*, ford. RAPCSÁK Balázs, Prae 2013/2., 12.

92 ТОМАШЕВСКИЙ, *l.m.* 6.

lomelmélet történetére, s elemző meglátásait ennek a nézőpontnak rendeli alá. Tanulmányának vitathatatlan érdeme, hogy újszerűen és megfelelő súllyal veti fel a kelet- és közép-európai irodalomteoretikusok szerepét a modern irodalomelmélet kialakulásában. Ugyanakkor kevesebb figyelmet szentel a párhuzamos jelenségeknek, a kölcsönhatásoknak, valamint a nem-szemiotikai/szemiológiai irodalomtudománnyal (például a szellemtudománnyal és a hermeneutikával) való kapcsolatoknak. Így a vég sietős kimondásának ígézetében egyenes vonalú fejlődésívet koncipiál ott (a formalizmustól Lotmanig és Iserig), ahol legalábbis a *kulturális praxisokban és elméleti hagyományokban gyökerező elágazásokról, ösvényekről, sőt, szakadásokról kellene beszélni* (különösen a 60-as években induló, saját elméleti hagyományával antagonisztikus harcban álló szemiológia és dekonstrukció esetében). Ha szélesebb perspektívában, az irodalomértés alakulásfolyamatai felől közelítjük meg az irodalomelmélet történetét, akkor az evolucionista modell már korántsem látszik ilyen egyértelműnek.⁹³

2. Hiányérzetünk támadhat, hiszen a tanulmány nem tesz említést több fontos irodalomtudós örökségéről. Így például Mihail Bahtyinéről sem, aki részben az európai szellemtudomány és a német filozófia hatása alatt, mindazonáltal mélyen az orosz szóelmélet és poétika tradíciójából merítve alkotja meg nagyhatású dialóguselméletét; hasonló módon hallgat Peter Szondi magyar származásáról (akinek munkássága nagyon is illeszkedett volna a „közép-európaiság” narratívájába). Bár nyelvész, mégis érdekes lett volna felvetni ebben a kontextusban Szergej Karcevskij nevét is, aki másfajta, bizonyos szempontból épp ellentétes utat járt be, mint például Jakobson vagy Wellek.⁹⁴

3. Tihanov helyesen állapítja meg, hogy az irodalomról (és a nyelvről) való elméleti gondolkodás Kelet- és Közép-Európa egyes országaiban nem csupán tudományos, hanem társadalmi szempontból is meghatározó szerepet ját-

93 Sokkal inkább Bevezeky Gáborral tudok egyetérteni, aki így fogalmaz: „A strukturalizmus szó időnként összefoglalóan szokott utalni egymással lazán összefüggő irodalomtudományi irányzatokra és iskolákra, például az orosz formalistákra, a Prágai Körre, a lengyel integrális iskolára az amerikai és francia Új Kritikára. Valószínűnek látszik, hogy hogy nem lehet egyetlen folyamat kibontakozásaként vagy egyetlen gondolat különböző változataiként leírni mindazt, ami időben múlt század tízes éveitől a hetvenes évek közepéig, térben Baton Rouge-tól és New Haventől Moszkváig és Pétervárig történt. A kulturális különbségek sem elhanyagolhatók...” BEVEZEKY Gábor, *Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése = A magyar irodalomtörténetei III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2007, 591.

94 Karcevskij 1907-ben orosz politikai migránsként érkezik Genfbe, ahol Bally és Secheyayev tanítványa és a genfi nyelvésziskola tagja lesz, majd 1917-ben visszatér Oroszországba, belép a Moszkvai Nyelvész Körbe, 1923-ban pedig már a Prágai Nyelvész Körben találkozhatunk a nevével. Karcevskij aktívan közvetíti a genfi nyelvészeti iskola örökségét a moszkvaiak felé, másfelől azonban Saussure rendszerének korrekcióját hajlja végre *A nyelvi jel aszimmetrikus dualizmusáról* szóló tanulmányában.

szott, azonban a nemzetek feletti „transzcendentális otthontalanság”, illetve a „kelet-európai nemzetépítés” (egymásnak ellentmondó) narratívájának hangsúlyozásával sajátos fénytörésben, némiképp torzítva mutatja be a folyamatokat. A formalizmus recepciója ugyanis egészen másképp zajlott le Oroszországban – ahol meghatározó poétikai és nyelvészeti hagyományokra épülhetett és születhetett újjá a moszkvai-tartui szemiotikában –, és másképp Csehországiában, Lengyelországban és Magyarországon. Egyelőre tehát nem látszik megalapozottnak az az állítás, hogy Kelet- és Közép-Európában – a német szellemtudomány aktív recepcióján túlmenően – beszélhetünk valamiféle egységes irodalomelméleti szemléletmód vagy kánon létrejöttéről. Különösen tisztázásra szorul, hogy az a modern szemlélet, amely a 20. század elején Európa-szerte megjelent a művészet- és irodalomfelfogásban, hogyan és milyen mértékben mutatkozott meg a magyarországi irodalomértésben. Első látásra úgy tűnhet, hogy a '60-as évekig semmiféle recepciója nem volt a formalista poétikának Magyarországon. Persze ha felismerjük, hogy az orosz formalizmus irodalomszemléletében ott munkál – ha másképp nem, hatástörténeti értelemben – Bergson, Walzel, Wölfflin, Husserl és Cassirer filozófiai öröksége és művészetszemlélete is, akkor már nem tűnnek olyannyira átjárhatatlannak a hazai szellemtudomány és egzisztencializmus, valamint a poétika szemléletmódja közti határok. Tegyük hozzá, a magyar szellemtudomány vezető folyóiratában, a *Minervában* jelent meg 1931-ben Eckhardt Sándor úttörő munkája a közép-európai összehasonlító irodalomtörténetéről.⁹⁵ Továbbá a magyar irodalomértés szemléletű hagyományának alakulásában nyilvánvalóan meghatározó szerepet játszott a világirodalmi művek és művészeti irányzatok magyar költők és prózairók általi recepciója. Az biztos, hogy Lukács '30-as években megalapozott marxista esztétikájának intézményesülése az '50-es évektől kezdve Magyarországon nem elősegítette, hanem minden vonatkozásban akadályozta a hazai irodalomelmélet kibontakozását. Ezért (is) tűnhetett olyannyira talajtalannak a '60-as években a strukturalizmus irodalomszemlélete Magyarországon.⁹⁶ Fontos lenne továbbá megvizsgálni azoknak a magyar emigráns (irodalom)tudósoknak a hatását is, akik más nyelvű tudományos közegekből szereztek impulzusokat, s így vettek részt a magyar irodalomtudományi gondolkodás alakításában (gondolhatunk itt Kerényi Károly, Balázs Béla, Mikes György, Cs. Szabó László, Szabó Zoltán, Kovács Albert Sándor, Fónagy Iván, Kibédi Varga Áron, Karátson Endre és mások munkásságára).⁹⁷

4. Ami pedig az irodalomelmélet „halálának” kérdését érinti, talán óvatosabb megfogalmazásra vagy pontosabb analízisre lenne szükség a tekintet-

95 ECKHARDT Sándor, *Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-Európában*, *Minerva* 10, 1931, 89–105.

96 VERES András, *Az irodalomelmélet magyarországi történetéhez*, *Literatúra* 2017/4., 358–376.

97 L. Hites Sándor ezirányú kutatásait: HITES Sándor, *Komparatiztika és emigráció*, *Helikon* 2014/4., 560–576.

ben, mi játszott szerepet az elmélet státuszának megváltozásában az ezredvégen. Itt megkerülhetetlennek látszik a formalista poétika, a bahtyini dialóguselmélet és a cseh esztétikai szemiológia nyugat-európai befogadástörténetének mélyreható elemzése. Annyi bizonyosnak tűnik: mára elveszett az az illúzió, hogy lehetséges létrehozni egy kulturális tradíciók nélküli, tisztán fogalmi elvekre épített rendszeres, normatív és univerzális irodalomtudományt. Be kell látni, hogy az egyes fogalmak, terminusok, és az általuk hordozott szemléletek nem függetleníthetők az adott kulturális közösség értelmező praxisaitól, gondolkodásától, mentális-műveltségi összetevőitől és irodalmi hagyományaitól.

Sejthető persze, hogy Tihanov tanulmánya nyomán egy mélyebb kérdés is feltehető az irodalom státuszáról, amelynek megválaszolása ugyancsak kívül esik jelen tanulmány keretein. Nevezetesen az a kérdés, hogy milyen társadalmi szerepet töltött be az irodalom Nyugat-Európában, valamint Kelet- és Közép-Európában a 20. század első évtizedeiben, a két világháború között, majd később, az 1960-80-as években. Valószínű, hogy a fogyasztói igények kielégítése mellett Európa mindkét felén a polgári középosztály kiművelésének és nevelésének szolgálatában *is* állt, sőt, a hivatalosság kezében ideológiaként *is* szolgált. Ugyanakkor normaszegéseiben és formabontó nyelvében a gondolkodás olyan szabadságát teremtette meg – a művészi paradoxon, az imaginatív gondolkodás lehetőségét, a kreativitás igényét, a hétköznapi konformizmus elvetését –, amely a mindenkori ideológiai kurzus által hangsúlyozott realitás-képpel szemben jutott érvényre, leleplezte annak mitológiáját és jelentésgyártó mechanizmusait, s egy másik valóság felmutatásának a lehetőségét is hordozta, mely alkalmas menedék volt az „emberi” megőrzésére és elsajátítására. Az igazi kérdés talán az, hogy ez utóbbi igény mára véglegesen megszűnt létezni, piaci termékké vált, vagy netán más médiumokat talált önnön reprezentációjára?

Irodalom

- ADORNO, Theodor W., *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wieder den missverständenen Realismus“ = Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, szerk. Richard BRINKMANN, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, 193–221.
- BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.* szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.
- BARTHES, Roland, *A szemiológia elemei*, ford. Kelemen János = *Uő, Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976. 9–93.
- BARTHES, Roland, *A jel képzete*, ford. SZÁNTÓ Judit = *Uő, Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976. 181–189.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Kommentárok* = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika. (Válogatott tanulmányok)*, Vál., az előszót és a kommentárokat írta BENYOVSZKY Krisztián, Pozsony: Kalligram, 2007, 321–379.
- BEZECZKY Gábor, *Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése = A magyar irodalomtörténete III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2007, 583–598.
- CURTIS, JAMES M., *Bergson and Russian Formalism*, Comparative Literature. Vol. 28 No. 2. Eugene, Oregon, 1976.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: A. Francke AG, 1948.
- DE MAN, Paul, *Ellenszegülés az elméletnek*, ford. HUBA Miklós = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, h.n.: Cserépfalvi, 1994, 97–113.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor–PTE, 1996, 5–60.
- DE MAN, Paul, *Szemiológia és retorika*, ford. FOGARASI György = *Uő: Az olvasás allegóriái*, Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 13–34.
- DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, Budapest: József Attila Műhely Kiadó, 1998.
- ДМИТРИЕВА, Екатерина, *Генрих Вельфлин в России: открытие Италии, барокко или формального метода в гуманитарных науках? = Европейский контекст русского формализма*, szerk. ДМИТРИЕВНОЙ, Екатерины (отв. ред.), ЗЕМСКОВА Валерия, и ЭСПАНЯ Мишеля, Москва: ИМЛИ РАН, 2009, 98–132.
- EAGLETON, Terry, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon, 2000.
- ЭЙХЕНБАУМ, БОРИС, *Бергсон о сущности своей философии. Разрушение старого – Построение нового – Философские перспективы*, Бюллетени литературы и жизни. Москва, № 11 (февраль).
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism (1955). History – Doctrine*, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1980.
- FORGACS, David, *Marxista irodalomelméletek* = JEFFERSON, Ann–ROBEY, Davis, *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest: Osiris, 1995, 189–232.
- FÖLDÉNYI László, *A fiatal Lukács*, Budapest: Magvető, 1980.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, Ольга, *Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы*, Ленинград: Гослитиздат, 1936.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Új szószerintiség – Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet*, ford. RAPCSÁK Balázs, Prae 2013/ 2., 11–15.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Az irodalomkritika esélyei napjainkban*, ford. VÁSÁRI Melinda = Uő, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, szerk. KELEMEN Pál, TÓTH CZIFRA Júlia, VÁSÁRI Melinda, Budapest: Kijárat, 2013, 165–196.
- HANSEN-LÖVE, Aage, *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss., 1978.
- HEIDEGGER, Martin, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Budapest: Európa, 1988.
- HILDEBRAND, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz, 1918.
- HITES Sándor, *Komparatistika és emigráció*, Helikon 2014/4., 560–576.
- HOLENSTEIN, Elmar, *Jakobson's Philosophical Backround. Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Mayakovsky*, Ed. by K. POMORSKA, etc., Berlin, etc.: Mouton de Gruyter, 1987.
- IMRE László, *A magyar szellemtörténet válaszútjai, feltételei és következményei. Barta János pályája és a szellemtörténet*, Pécs: Pannónia Könyvek, 2011.
- JAKOBSON, Roman, *A művészeti realizmusról*, ford. KOVÁCS Gábor = *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály, Szombathely: Savaria University Press, 2016, 80–87.
- ЯКОБСОН, Роман, *Формальная школа и современное русское литературоведение*, szerk. Томаш Гланц, Д. Сичинава; Перев. с чеш. БОБРАКОВОЙ-ТИМОШКИНОЙ, Е. Москва: Языки славянских культур, 2011.
- ЯКОБСОН, Роман, *О художественном реализме* = Uő, *Работы по поэтике*, Москва: 1987, 387–393.
- KIRÁLY Gyula–KOVÁCS Árpád, *Az orosz és szovjet narratív poétika Veszeloovszkijtól Lotmanig (Az irodalomelméleti módszertan rövid vázлата) = Az elbeszélés értelmezésének stratégiái*, Studia Poetica 6., szerk., BERNÁTH Árpád és CSÜRI Károly, Szeged: JATE, 1985, Studia Poetica 6. 40–87.
- KOVÁCS Árpád, *A szó filológiai megközelítésben = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum, 2002, 337–400.
- KRISTEVA, Julia, *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 239, avril 1967, 438–465.
- Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, szerk. Doris BACHMANN-MEDICK, 2. Aufl. Tübingen; Basel: UTB/BRO, 2004.
- ЛЕВЧЕНКО, Ян, *О некоторых филологических референциях русского формализма = Русская теория. 1920–1930-ые годы*, szerk. С.Н. ЗЕНКИН, Москва: Изд. центр РГГУ, 2004, 168–191.
- ЛОТМАН, Юрий М., *Лекции по структуральной поэтике*, Тарту: Учен.зап. Тарт.гос.ун-та, 1964.
- ЛОТМАН, Ю. М., *Ян Мукаржовский – теоретик искусства = Ян МУКАРЖОВСКИЙ, Структуральная поэтика*, Москва: Искусство, 1966, 7–31.
- ЛОТМАН, Юрий М., *Анализ поэтического текста*, Ленинград: Просвещение, 1972.
- LOTMAN, Jurij, *A szézsé eredete tipológiai aspektusból*, ford. Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs: JPTE, 1994, 82–119.
- LOTMAN, Jurij, *A tulajdonnevek világa* = Uő: *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest: Pannonica Kiadó, 2001, 45–56.

- LOTMAN, Jurij, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest: Pannonica Kiadó, 2001.
- LOTMAN, Jurij, *A szöveg három funkciója = Uő: Kultúra és intellektus*, ford., szerk., az elő- és utószót írta SZITÁR Katalin, „Diszkurzívák”, Budapest: Argumentum, 2002, 25–33.
- LUKÁCS György, *Az ész trónfosztása*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- МЕДВЕДЕВ, Павел Н., *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику* (Ленинград: Прибой, 1928) = Михаил М. БАХТИН, *Тетралогия*, Москва: Лабиринт, 1998, 109–296.
- МЕНЬ, Кароль, *Формальная эстетика И.-Ф. Гербарта и её отражение в русском формализме = Европейский контекст русского формализма*, szerk. ДМИТРИЕВНОЙ, Екатерины (отв. ред.), ЗЕМСКОВА Валерия, и ЭСПАÑA Мишеля, Москва: ИМЛИ РАН, 2009, 55–76.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *A művészet mint szemiológiai tény*, ford. Bojtár Endre = *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturális az irodalomtudományban*, szerk. БОЈТАР Endre, Budapest: Akadémia, 1988, 42–46.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Strukturalizmus az esztétikában és az irodalomtudományban*, ford. BENYOVSZKY Krisztián = Uő, *Szemiológia és esztétika. (Válogatott tanulmányok)*, Vál., az előszót és a kommentárokat írta BENYOVSZKY Krisztián, Pozsony: Kalligram, 2007, 27–47.
- NEUBAUER, John, *A globalizáció otthon és a szomszédoknál kezdődik*, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 2014/ 4., 528–540.
- РЕТŘÍЧЕК, Miroslav, *Mukařovský és a dekonstrukció*, ford. MÉSZÁROS András, Kalligram II. évf. 1993. január.
<http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-januar/Mukarovskyy-es-a-dekonstrukcio>
- 36 *Проблемы литературной формы* (сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера), с предисловием Жирмунского; переводы под его редакцией, Ленинград: Academia, 1928.
- RICŒUR, Paul, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell = Uő, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6, Vál. és szerk., FABINY Tibor, Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 51–144.
- ШАЙТАНОВ, Игорь, *Формализм как явление исторической поэтики*, Вопросы литературы 2016/ 6., 7–29.
- SCHMID, Herta, *Přístupy k subjektu v pražskéj štrukturalistickej antropológii v geneticom štrukturalizme Ernsta Cassirera = Subjekt – autor – auditórium. Subjekt v priestoroch umenia*, szerk. MICHALOVÍČ, Peter, Bratislava: SCCA, 1997, 149–167.
- SEIFRID, Thomas, *The word made self: Russian writings on language, 1860–1930*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- ШКЛОВСКИЙ, Виктор, *Теория прозы*, Москва: Федерация, 1929.
- SKLOVSZKIJ, Viktor Boriszovics, *A szó feltámasztása*, ford. CSAPÓ Ramóna = *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály, Szombathely: Savaria University Press, 2016. 13–18.
- STAIGER, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich: Atlantis Verlag, 1946.
- SZIKLAY László, *Lukács György trónfosztása = Ész, trónfosztás, demokrácia*, szerk. BOROS János, Pécs: Brambauer, 2005, 81–93.
- SZONDI, Peter, *A filológiai megismerésről*, ford. MEZEI György = *Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, Vál. és szerk. FABINY Tibor, Szeged: JATEPress, 1998, 359–370.
- THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs: Danúbia, 1931.

- ТИХАНОВ, Galin, *Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)*, Common Knowledge, January 2004/ Volume 10 (1):61–81.
- ТИХАНОВ, Galin, *Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered? És ma miért halott?*, ford. SCHEIBNER Tamás, 2000/ 2012. január–február, 76–91.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Борис В., *Теория литературы* (Ростов-на-Дону: Феникс, 1927); Санкт-Петербург: Северо-Запад, 2006.
- ТЫНЯНОВ Юрий Н., *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia, 1924.
- VERES András, *Az irodalomelmélet magyarországi történetéhez*, *Literatúra* 2017/4., 358–376.
- VESZELOVSZKIJ, Alekszandr N., *A szűzsé poétikája*, ford. GILBERT Edit = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. ТОМКА Beáta, Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996, 195–207.
- VESZELOVSZKIJ, Alekszandr N., *Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai*, ford. MOLNÁR Angelika = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Budapest, 2002, 253–263.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, Александр Н., *Историческая поэтика*, Ленинград: Гослитиздат, 1940.
- WALZEL, Oscar, *Wechelseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft № 15, 1917.
- WELLEK, René, *The Crisis of Comparative Literature = Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature*, Ed. by Werner P. FRIEDERICH, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. 148–159.
- WELLEK, René–WARREN, Austin, *Az irodalom elmélete*, ford. Szili József, Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915.
- ZELENKA, Miloš, *Közép-Európa mint komparatiztikai probléma: lehetőségek és megközelítések*, ford. BENYOVSZKY Krisztián, *Partitúra* 2017/1., 3–16.
- ЗЕНКИН, Сергей, *Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) = Русская теория. 1920–1930-ые годы*. Москва: Изд. центр РГГУ, 2004, 147–167.
- ZSIRMUNSZKIJ, Viktor, *A poétika feladatai (1921–23)*, ford. WINTERMANTEL István = *Uő, Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*, Budapest: Gondolat, 1981, 220–274.

On the Canons of Literary Theory in Central and Eastern Europe (An Attempt to Deconstruct a Narrative)

Abstract. This study analyzes Galin Tihanov's concept of linking the origins and history of modern literary theory with the Central and Eastern European region. The study pays special attention to the emergence of Russian formalism and its Russian and European contexts. The paper tries to point out the blind spots of Tihanov's concept and it sees that the history of modern literary theory cannot be described as a single process from Russian formalism to Iser and Lotman. It also examines whether we can speak of a unified canon of literary theory in Central and Eastern Europe, with particular reference to the traditions of literary understanding in Hungary. The study explains why a systematic, normative and universal literary science without cultural traditions based on purely conceptual principles could not be established. However, it rejects the concept of literary theory's "death" and explains its causes and argues that the decline of theory cannot be understood without an in-depth analysis of the Western European reception of the theory of Eastern and Central European literature.

Keywords: modern literary theory, Central and Eastern Europe, russian formalism, semiology