

Király Gyula - Kovács Árpád:

AZ OROSZ ÉS SZOVJET NARRATIV POÉTIKA VESZE-
LOVSZKIJTÓL LOTMANIG

/Az irodalomelméleti módszertan rövid vázlata/

Az orosz narratív poétika-kutatás a múlt század hatvanas-nyolcvanas éveiben Potyebnya és Veszeloovszkij ezirányú munkásságával veszi kezdetét, de előzményének tekinthető akár Feofán Prokopovics vagy Lomonoszov és Tregyiaovszkij retorikája, akár a romantikus filozófiai esztétika irányzata, a nyugatosok és a szlavofilek rendszerelméleti kísérletei és műelemzése, illetve a "reális kritika" elméleti-módszertani erőfeszítései és interpretációs hagyományai. De a tulajdonképpeni műközpontú elemzés-kísérlet és a műalkotás-elmélet csak a nyolcvanas-kilencvenes évektől válik igazában tudományos témává - elméleti és módszertani problémává - párhuzamosan az akadémiai irodalomtörténeti iskolák pozitivistá és kultúrszociológiai módszerének ki-merülésével, valamint a narodnyik kritika pszichologizáló tendenciáinak túlbujánzásával. Potyebnya nyelvészeti kiindulású elmélete egyfelől és Veszeloovszkij irodalomelméleti és kultúrtörténeti poétikai kutatásai, másfelől sok tekintetben még a pszichológiai megközelítés hagyományából indul. Ugyanakkor Potyebnya Humboldt és Lessing nyomán önálló koncepciót - nyelvi poétikai jelelméletet dolgoz ki, mely egyben nyelvfilozófiai megalapozottságú is; a művészi fenomén-alkotást a nyelvi alkotással analóg jelnek fogja fel, a szót mint "külső formát", a képet mint "belső formát" és a jelentést mint a kép eszméjét, a szó külső formájának "tartalmát" képzelel el, s így a szó etimológiai archetipusa segítségével egy mitologizáló, de jelelméletileg is zárt művészet és műfelfogás jön létre, mely a továbbiakban éppenhogy a pszichológia-ellenes elméleteket inspirálja a legtermékenyebben. Veszeloovszkij kultúrtörténeti és komparatistikai tanulmányai után a nyolcvanas-

kilencvenes években kidolgozza a történeti poétikai koncepciót, mellyel egyúttal hazai hagyományt teremt a további folklór- és mitológia elméleti, irodalomelméleti irányultságú poétikai iskolák megszületéséhez. A XIX. századi orosz próza és regény európai sorsából érthetően a XX. századi orosz majd szovjet poétikai iskolák elsősorban narratológiai irányultságúak, s nem annyira a rendszeralkotás, mint inkább a módszerépítés felé vonzódnak, de ugyanakkor elég világosan és határozottan az irodalomelmélet /vagy az esztétika területén/ maradnak, s csak nagyritkán orientálódnak a nyelvészeti poétika felé. A kötődés a két nagy elődhez - Potyebnyához és Veszeloovszkijhoz - vagy a polémia, az elszakadás demonstrálása, a továbbiakban elvi kérdéssé válik s így az egész folyamat is egy kicsit "polémia-történetnek" tekinthető; a fogalmak újrainterpretálásának, terminológia-építésnek és -felújításnak, melynek segítségével egyre világosabb és differenciáltabb válaszokat kapunk a műalkotás felépítésének és a benne megvalósuló gondolkodásforma szabályainak természetéről. Induktív elméletek születnek, melyek a jel és jelentés poétikai nyelvvé szerveződését írják le a motivumtól és a tárgyias funkciótól a műfajig és műegészig, a témától a katarziséig - a műalkotásban rejlő gondolkodásmód szabályrendszerét megfejtendő. A retorikától és az esztétikától való eltávolodás /pontosabban szólva a retorikai és esztétikai kérdések alárendelt szerepe/ modern műfajretorikai és metanyelvészeti, formafilozófiai, jel- és jelentés-filozófiai kísérletekben kompenzálódik, a módszertani erőfeszítés pedig hol a hagyományos klasszikus művek, hol a modern hajtások elemzésében, az irodalmi mozgás elméleti magyarázatában. A történeti és kritikai érdeklődésben és irodalmi jelenség-felfogásban gyümölcsözők.

A poétika tudománnyá válása orosz talajon párhuzamosan fut a jelelméleti és strukturális, transzformációs és generatív-funkcionális elméleti kutatásokkal, azokkal egyébe ötvöződik, miközben egyre határozottabban megszabadul a kultúrtörténeti és szociológiai pszichologizmus, valamint

a filológiai pozitivizmus ballasztjaitól. Ez a fejlődés mindkét - a nyelvpoétikai és az irodalompoétikai - kutatási irányban tettenérhető. - Térjünk rá a két múlt századbeli iskola felfogásának taglalására.

I.

Mig Veszeloovszkij figyelme az irodalom létezési- és fejlődési formáinak¹ ontológiai kérdéseire irányult /ezért döntő rendszerében a történelmi és a genetikai megközelítés/ - Potyebnya ezzel szemben a formanyelv poétikáját dolgozza ki, s a "költői" és a "prózai" gondolkodásformákat különíti el, következetesen gnoszeológiai megközelítést alkalmazva a szó illetve a szóbeliség meghatározásában.²

Mindkét irányzat lényegében pszichológiai alapról indul. Potyebnya a befogadó intellektuális tevékenysége felől vizsgálja a szépirodalom, illetve a poétika kérdéskörét. Veszeloovszkij pedig előbb a történelmi- és társadalmi pszichológia felől közelít, majd kiépíti történelmi poétikáját az irodalmi gondolkodáshoz "...azoknak lesz igazuk - írta később -, akik a specifikus poétikai fogalmát nem szűkítik le annak apperceptációs és reprodukciós folyamataira, hanem azoknak a sajátos eszközöknek a tanulmányozásából vezetik le, melyek a költészet rendelkezésére állnak és amelyek a történelmi fejlődés során felhalmozódtak és ezzel meghatározzák a szimbólum- és impresszióteremtés egyéni lehetőségeit."³ Veszeloovszkij ezzel azt a követelményt fogalmazta meg, hogy a művészi gondolkodás sajátosságait a poétikai kifejezőeszközök diakron megközelítésével és a poétikai kifejezőerőt létrehozó jelrendszer kialakulásának törvényszerűségeivel együtt kell meghatározni.

Potyebnya és Veszeloovszkij megközelítésében mutatkozó eme különbség elvi jelentőségű. A kérdés úgy áll; a nyelv által közvetítettnek tekintjük-e a művészi gondolkodást, azonosítjuk-e a művészi gondolat struktúráját a nyelv struktúrájával, és elismerjük-e azt, hogy a művészet formái a nyelv /pszichológiai, logikai, intellektuális/ funk-

ciói által determináltak, mint teszi ezt Potyebnya - vagy pedig Veszelovszkij koncepciójának megfelelően azt állítjuk, hogy a nyelv funkcióját /illetve beszédfunkciót/ a szó művészetében a művészi szemléletmód sajátos létformái és fejlődési formái határozzák meg.

Ha Potyebnya elképzeléseinek megfelelően a szó megjelenítő képességéből /"szuggesztivitásából"/ indulunk ki, akkor azokat a változásokat kell megvizsgálnunk, amelyek a befogadó pszichológiai tevékenységében mennek végbe a szó-jel intellektuális "kifejezésbeli" /viszony a jelentés és a denotátum között/ és tárgyi, "képi" lehetőségeinek /viszony a jel és a jelentés között/ aktivizálódása folytán. Ezt a tevékenységet tehát nemcsak a jelentés "külső", hanem "belső" formájának szempontjából is meg kell vizsgálni. Más kérdés, hogy Potyebnya a tárgyi jelentést, a tartalmat pszichológiailag fogja fel, tehát "képzetként". Ha viszont a befogadó tevékenységét Veszelovszkij nyomán úgy fogjuk fel, hogy annak elsődleges meghatározója nem a szuggesztivitás, a szó többjelentésű volta /poliszemiája/, hanem a szó-jelentés hordozójának anyagisága, akkor a vizsgálat tárgyát azoknak a formáknak és /poétikai, műfaji, műnembeli/ intencionális tárgyaknak a szabályai fogják képezni, amelyek újratermelődnék, illetve transzformálódnak az emberi lét és létezés ismétlődő formáiban, mégpedig azzal a funkcióval, hogy a történelmi, társadalmi és lélektani gyakorlatban felgyülemlett tapasztalatot általánosítsák. S ebben az esetben a tudományos elemzés tárgya eme intencionális tárgyak fejlődési formáinak elmélete, illetve a történetileg létező intencionális rendszerek ismétlődő /invariáns/ struktúrális elemeinek osztályozása. Utóbbiban leli magyarázatát Veszelovszkij módszertani érdeklődésének módosulása; a történeti-összehasonlító iskola felé fordulása, majd az összehasonlító módszertől a történeti poétikáig megtett útja.

Az orosz formalisták a történeti poétikának elsősorban morfológiai eredményeit használták fel, ezért nem Potyebnya nyelvészeti-poétikai orientációjától, hanem pszichológiai

előfeltevéseitől határolták el magukat. Az orosz formalisták így tagadják Potyebnyának a legkisebb narratív egységre vonatkozó megállapítását, miszerint a szó képszerűsége a művészet képszerűségéhez hasonlít, illetve a művészet egyenlő a képszerűséggel, a szimbolikussággal. Igaz, ők tagadják Potyebnyának azt az eszméjét is, mely szerint a művészet poétikai nyelvvé intencionált gondolkodás lenne, de ezt pszichológia-ellenességből teszik.

Az orosz formalisták Veszeloovszkijjal értenek egyet abban, hogy "a befogadás törvényszerűségei nem a legfontosabb hatáselemei a művészetnek"; fontosnak tartják a művészet létformáinak és intencionális tárgyainak differenciálását, ám Veszeloovszkijjal ellentétben megint csak szinkron szinten ismerik el poétikai szükségszerűségét. A forma elemzésének általuk vallott alapelvei gyökeres ellentétben állnak Potyebnya koncepciójával. A formalisták elképzelése szerint a tágabb értelemben vett költészet sajátossága ui. éppen a befogadás "nehezítésében" rejlik, a természetes nyelv automatizált szemantikájú egységeinek "deautomatizálásában" - nem pedig a "sűritett gondolatban", a képzetnek a fogalomhoz való közelítésében, mint Humboldt és Spinóza nyomán Potyebnyánál.⁴

A formalisták a XX. századi irodalomtudomány általános elméleti-esztétikai törekvéseivel szemben a poétika lényegi kérdéseire koncentráltak, s tették ezt annak érdekében, hogy kidolgozzák az intencionális tárgyak, "eljárások" vizsgálatának legfontosabb módszertani elveit - folytatván ezzel azt az utat, melyet Veszeloovszkij nyitott "Történeti poétikájában". A formalisták az irodalmi mű további új szintjeinek és elemeinek meghatározását szolgáló fogalmakat vezettek be, mint pl. a "különössé tétel", "megcsináltság", "eljárás", "keretesség", "szkaz", "fékezés", "pedalizáció". Döntő az a felismerésük - és ezt immanens elemzéseikkel igazolták is, - hogy a műalkotás jelentése nem a szemantikai egységekben, hanem a különböző kompozíciós, szűzsés, fabuláris rendszerszerűségben rejlik. Cselekményelvűen ők közelítették először az elbeszélő-funk-

cióhoz /Különösen V. Sklovszkij, B. Eichenbaum/, így került sor Veszelovszkij közismert narrativika meghatározásának további differenciálására /bár a szűzsé fogalma a formalistáknál a kompozíciónak felel meg/ is.⁵

Ez indokolja, hogy szétválasztják a zsűzsé és a fabula fogalmát, igaz ezt az elkülönítést a továbbiakban nem nagyon fogadja el az irodalomtudomány, minek okai minden bizonnyal abban keresendők, hogy a formalisták azt nevezik fabulának, amit Veszelovszkijnál a "motivum" vagy a "helyzetmotivum" fogalma takar. Ugyanakkor a formalisták sem történeti, sem formaalkotó szemszögből nem tekintették már meghatározónak a "motivumot". E jelenséget művészetén kívüli tényként kezelték, amely a mű határain túl helyezkedik el,⁶ és belőle alakul ki majd egyrészt a kompozíció - "az anyagok egymáshoz való viszonya" /Sklovszkij/ - másrészt a "szűzsé", az elbeszélés. Ezzel ugyan kimarad a tagolásból az intencionális tárgyiasságok egy lényeges szintje, nevezetesen a mese anyaga, éppen az, amely Veszelovszkijt az elbeszélői és drámai műnemek és műfajok, a művészi gondolkodás alapformáinak differenciálásához vezette. Az orosz formalisták következetesen szembeszegültek Potyebnya poétikai koncepciójának racionalizmusával, de nem tudtak megszabadulni lingvisztikai poétikája pozitívizmusától, nem építettek Veszelovszkij műfajelméleti koncepciójára /akit majd csak Propp fedezett fel újra az irodalomtudomány számára/⁷ s így kikerülték az irodalom, mint gondolkodásforma kérdését. S nem is tudták létrehozni a szó művészetének a gondolkodás sajátos törvényszerűségeiből felépíthető elméleti poétikai rendszerét, mint ahogy az annak idején sikerült Lomonoszovnak a retorika, Belinszkijnek az esztétika, illetve Veszelovszkijnek a történeti poétika segítségével. Ugyanakkor a formalisták nyitottak lehetőséget az elméleti poétika szemiotikai megközelítéséhez, ami a továbbiakban ugyanolyan jelentős szerepet játszott, mint a retorikai, esztétikai, nyelvészeti vagy történeti irányzatok. A formalisták közel jártak annak a kérdésnek a megoldásához, hogy a szó művészetében a nem-nyelvi jelek rendszere miként

épül rá a nyelvi jelek rendszerére. Az irodalmon kívüli anyag irodalmi szempontú rendszerezésének különböző eljárásait a formalisták "művészeti fogásoknak" nevezték. Mind Mukařovskij "szemantikai gesztus" fogalma, mind Lotman "másodlagos modelláló rendszer" fogalma - mindkettő a művészet sajátos jelrendszerét kívánja megragadni, - egyaránt Sklovszkij "A művészet mint fogás" című munkájában. végrehajtott poétikai forradalom továbbviteléből inspirálódik. Mig a formalisták idegenkedtek az esztétikától, a retorikával pedig nem foglalkoztak /hacsak nem vesszük tekintetbe a nem egyértelműen formalista Vinogradov, Zsirmunszkij és részben Tomasevszkij ezirányú munkáit/, addig a szemiotika mind az esztétikát, mind a retorikát "bekebelezte".

A formalisták nagyban kötődnek még Veszelovszkijhoz és Potyebnyához, Wundthoz és Saussure-höz, miközben egyik csoportjuk /főleg Sklovszkij és Eichenbaum/, akik a prózapoétika kidolgozásán fáradoztak, inkább Veszelovszkijből - a verselmélet kérdéseit boncolgató Tinyanov pedig Potyebnyából merít ösztönzést. Természetesen a tudományos gondolkodás nem fogadta el azokat a Potyebnya elméletére vonatkozó felületes kritikai megállapításokat, melyeket a formalisták módszerük kidolgozásának korai periódusában polemikus célból tettek. Hiszen Potyebnya minden kétséget kizáróan termékenyítő hatást gyakorolt a formalisták koncepciójára. Ennek nyomait láthatjuk Tinyanovnak a költői nyelv problémáit elemző munkáiban. Ugyanakkor Tinyanov nem hajlandó a költői nyelv sajátosságait a nyelv és a szó művészetén kívüli viselkedéséből kiindulva meghatározni, mint azt Potyebnya tette - ellenkezőleg, ő a poétikailag szervezett nyelvet állítja szembe - mint konstrukciós poétikai mozzanatot - a grammatikailag szervezett nyelvvel /kommunikatív nyelv, természetes nyelv/, s ebből kiindulva rendszerezi a művészi gondolkodás formaszervező jelenségeit, mint konstrukciós elveket. A ritmusnak a versbeszéd központi konstrukciós tényezővé emelése, valamint a szó fizikai jellemzőinek /lexikai, akusztikai, metrikus, stb./ tulajdonított konstrukciós szerepek - vagyis az a gondolat,

hogy a szó lexikai jelentésének tárgyas és formális oldala is van, hogy a jelentésnek van elsődleges és másodlagos jellege, hogy a szó dinamizálható, és hogy a szó-sor szukcesszív /folyamatos/, továbbá egységes és "szorosra fogott" /tyesznota rjada/, valamint hogy a rimek, a hangszerezés és a metrika hordozzák a ritmus funkcióját, és hogy a versbeszéd konstrukciós tényezői és funkciói kapcsolatban állnak a költői műfajokkal, s végül annak kimondása /különösen az "Óda mint retorikai műfaj" című cikkben/ hogy a műfaji váltás a versbeszéd konstrukciós faktorainak változásával függ össze - ezek voltak Tinyanov ama döntő felfedezései, melyek segítségével az irodalompoétikai felfogás nagyjából még Bahtyin fellépése előtt kiszorította a lingvisztikait.⁸

Ami az epikai gondolkodás poétikai megközelítését illeti, a formalisták fellépését megelőzően döntő szerepet játszott a szüzsé és a motivum Veszeloovszkij általi elhatárolása és besorolása a művészi gondolkodás szinkron illetve diakron soraiba. Ennek megfelelően a motivum mint a narratív szüzsé legkisebb egysége, amely még művészi szemantikahordozó, létrejöttét tekintve öntörvényű. A motivum a szüzséhez képest elsődleges, utóbbi viszont a művészi gondolatsor hordozója, tudniillik az alapötlet és az intencionális tárgyiasságok kompozíciós faktora. A szüzsé nem egyszerűen a motivumok összekapcsolásának, vagy "kombinációjának" formája, Veszeloovszkij koncepciójában, hanem a költői "általánosítás" azon szintje, az epikai /vagy liro-epikai/ intencionalitások azon rendszere, amely egyben a narratív műalkotás /nembeli és műfajbéli/ specifikumait, a megismerést és értékelést konstituálja. A szüzsé, a poétikailag struktúrált intencionális gondolkodás olyan sémája, mely hasonló történelmi körülmények között, szociális és pszichológiai indíttatásra keletkezhet, és újra meg újra létrejöhet. A szüzsé szintjén alakulnak ki ui. a költői gondolkodás /"általánosítás" és "értékelés"/ sémái, tehát a művészi intencionalitások típusai. "A szüzsék - írja A. N. Veszeloovszkij "a szüzsé poétikájában" - bonyolult sémák, amelyek az emberi élet és pszichológiai tevékenység

jellegzetes fogalmait a hétköznapi lét történetileg változó formáiban általánosítják szemléletesen. Az általánosítás mikéntjében már benne foglaltatik a cselekedetek értékelése is..."⁹. Veszeloovszkij eme gondolatai jelentik az első kísérletet arra, hogy a művészi gondolkodás fejlődésének történeti és logikai szempontjai, - mint kutatási tárgyak - egyszer s mindenkorra elkülönüljenek, valamint hogy a diakron sorra is kiterjesztődjön a rendszer-elvű megközelítés. A motívum Veszeloovszkij felfogásában tehát egyértelműen a művészi gondolkodás szükségleteit szolgálja, megfelelő feltételek között, végsősoron tehát olyan poétikai formula, amely a pszichológiai fogáshoz képest immanens. Veszeloovszkij motívum-értelmezése nemcsak tematikus /mint az esztétika megközelítése/ és nemcsak funkcionális /mint a strukturális megközelítéseké/, de egyben a művészi gondolkodás legelemibb aktusa is /"pszichológiai eljárás"/, amely feltételezi, hogy a művészet a gondolkodás önálló, immanens formája. Amikor Veszeloovszkij arról ír, hogy a szűzsé magában foglalja az általánosítás és az értékelés momentumát egyaránt, - következésképpen nincs szükség arra, hogy a tartalom többletét a szűzsé eme önmozgásán kívül keressük, - akkor ezzel azt a tételt fogalmazza meg, hogy a "kifejezőrendszer" fogalma az "eszme" fogalma viszonylatában nem valami "másodlagos modell", nem a tartalom valamiféle közvetítő csatornája, amely kívül esne a műfaji kifejezőrendszeren.

Ezért nincs szüksége a narratív szűzsé további tagolására sem; hiszen a motívum olyan egység, amely magában foglalja mindazon eljárásokat, amelyek intencionált formában pszichológiai jelenségekké transzformálják az ontológiai mozgásokat /a "valóságot"/. De Veszeloovszkij koncepciójában a téma és a motívum nem egyazon jelsorban helyezkedik el; a motívum a műalkotás intencionális rendszerének konstruktív tényezője. A motívumok a szűzsévé kapcsolódásáról Veszeloovszkij egyértelműen kijelenti: "a szűzsé sémája már félig tudatos, így pl. a feladatok és vállalkozások kiválasztásának rendje a témában nem adott,

holott a téma meghatározott a motivum tartalma által.¹⁰ Tehát az az elképzelés, amely szerint a motivum struktúrájában a tematikus momentum dominálna - Veszeloovszkij állítása szerint tarthatatlan. Ellenkezőleg, éppen a tematikus aspektus válik lényegtelenné, mégpedig azáltal, hogy az egyediben /az egyedi eset pszichológiai helyzetében/ a törvényszerűség fejeződik ki. Ebből fakad egyrészt a szituációk megsokszorozódása a motivumon belül /ismétlődés/, másrészt lehetőség nyílik a pszichológiai helyzet "feladatmegoldásának" hasonló esetekre való átvitelére - azonban már nem az intencionált cselekmény, hanem a konkrétum, a műalkotáson kívüli lét szintjén. A motivum tehát Veszeloovszkij koncepciójában az alapvető konstruktív tényezőt jelenti, ám csak azáltal, hogy a motivum mint intencionalitás reprodukálja a valóság jelenségeinek törvényszerűségeit. Ezért társul tehát Veszeloovszkij esetében a motivumok "önreprodukciójának" problematikájához az individuális alkotás szabadságának momentuma, a motivumok szüzsébe való átfordítása.

A szüzsét tehát a motivumtól eltérő törvényszerűségek igazgatják. Az alkotótevékenység szabadságának meghatározottsága /determináltsága/ Veszeloovszkij "Történeti poétikájában" nem függ össze sem a szó /mint Potyebnyánál/, sem az alkotás pszichológiai momentumaival. Veszeloovszkij anélkül, hogy választ adna a kérdésre, egész másutt lokalizálja azt, mégpedig az irodalom történeti fejlődésének tipológiai problémái körében, ott, ahol ennek a gondolkodásnak a műfaji, illetve műnemi sajátosságai keletkeznek és fejlődnek. Eközben egyenértékűnek tekinti a társadalmi igény és a poétikai hagyományok /azaz az emberiség poétikai gondolkodása által összegyűjtött formák és eljárások összességének/ szerepét az individuális alkotás szabadságában. Sőt ezen az érintőn jelöli ki az eredetiség meghatározásának kritériumait /"egyéni kezdeményezés"/, azaz a költői gondolat egyéni értékét.

Amikor Vigotszkij a "fabulát" újból bevonja a művészi intencionalitás hordozóinak sorába, ezt azért teszi, hogy



"újra felfedezze" Veszeloovszkijnek azt a gondolatát, miszerint a motívum - mint szüzséalkotó, önreproduktív intencionalitás - mégis lényeges jelhordozó.

Mindezt azonban Vigotszkij már nem az individuális alkotás kisebb vagy nagyobb szabadsága, illetve a kifejező rendszer "eljárásaihoz" képest megnyilvánuló újítások függvényében tárgyalja, hanem a művészi gondolkodás produktumának /műalkotás/ a befogadó gondolkodására tett hatása szempontjából. Az említett hatás megteremtésére vonatkozóan Vigotszkij elvi jelentőségűnek tartja az anyag és a forma korrelációját,¹¹ tehát azokat a jelenségeket, illetve szinteket, amelyeket Veszeloovszkij motívumnak és szüzsének, a formalisták fabulának is szüzsének, Propp funkciónak és szüzsének, Poszpelov pedig szituációnak és szüzsének nevez. Míg a formalisták az elbeszélő művek struktúrális tényezőjének az elbeszélés szükcessziv rendjét tekintették /ezt nevezték szüzsének/, addig Vigotszkij a struktúrálttság tényét kimutatta a fabulában is. Ebben a felfogásban az elbeszélés struktúrája egy olyan szükcessziv sor, amely egyrészt létrehoz egy elvárásrendszert, másrészt le is rombolja azt. Emé elvárások lerombolása ugyanabból az anyagból /fabulából/ kiindulva történik, melyet a formalisták kizártak a művészi /irodalmi/ sorból, és a művészetten kívüli sorba utaltak. Az elvárásoknak ez a "lerombolása" tulajdonképpen egy ismert sor felcserélése egy új megismerő sorral, mely utóbbi az anyagnak a formába való rendezésében, azaz transzformációjában nyer kifejezést. Vigotszkij példájában, az olvasó pl. nem tételezi fel előre, hogy Anyegin egy tragikus szerelem hőse lehet, de a fabula szüzsés struktúrája /azaz önreprodukciója/ elvezeti ennek az elkerülhetetlen következménynek a megértéséhez.¹² Érthető tehát ennek fényében, miért kritizálta Vigotszkij a formalistákat.

Vigotszkij rendszerének nincs szüksége tehát a motívum differenciálására - felfogásában az alkotás folyamatán belül érvényesülő újratevő erő /önreprodukciós/ nem a motívumra, hanem a szüzsére jellemző. Vigotszkij figyelmének középpontjában így a művészi gondolkodás fenomenjének létrejötte áll, nem pedig annak néprajzi, vagy történeti előz-

ményei, forrásai, úgy, ahogy azt Veszeloovszkijnál látjuk, és nem a strukturális tényezők, mint a formalistáknál és Proppnál. Ezért hát Vigotszkij kutatásainak tárgya nem is az irodalmi, mégkevésbé a művészi gondolkodás pszichológiája. Vigotszkij - Potyebnya meseelméletét kritizálva - ugyanabból a gondolatból indul ki, ti. a szüzsének a befogadó gondolatmenetében nyomon követhető funkciójából. Az állatmese hatáselemét tehát nem intellektuális oldala, azaz nem az erkölcsi tanulság, hanem a fabula szüzsévé transzformálódása felől írja le. Ha Veszeloovszkij a szüzséhez kizárólag a motivum, illetve a motiváció ismétlődése /ismétlődő szituációk/ felől közelített, a formalisták pedig kizárólag az elbeszélés elemeinek sorrendisége felől - a szüzsé tehát mindkét esetben a történet tér-idő kontinuumaként definiálódott -, akkor Vigotszkij a cselekmény fogalmát kibővíti, a szüzsé nála magába foglalja egyrészt a fabulát /a cselekvést/, másrészt az alakfelfogást /a cselekvőt/. Felfogásában a befogadás során nemcsak a fabula olvasata, hanem a szereplőkről alkotott alakképzet is változik. Hozzá kell tennünk, hogy ez a gondolat embrionális formában Veszeloovszkijnál is megtalálható; ő az események és a hős értékelését a hős előtt álló - a motivumból következő - feladatok sűrűsödéséhez köti /elképzelésében így származik a szüzsé a motivumból/. Ugyanezt elmondhatjuk a formalistákról is: szerintük nemcsak a cselekmény, hanem az alak is a motivumok felfűzéséből keletkezik. Ugyanakkor Veszeloovszkij koncepciójában még nem tisztázott, hogy mitől függ a hős elé állítandó feladatok szabad megválasztása, a formalistáknál pedig az erre a kérdésre adott válasz a dezautomatizációra, a szemléletmód megújítása érdekében fogantatosított különössé tevésre korlátozódik. /A formalisták ebben a vonatkozásban maguk sem tudtak elszakadni a pszichológiai előfeltevésektől./

Vigotszkij végsősorban azzal tudta leküzdeni Potyebnya poétikájának ismeretelméleti kiindulópontját, hogy sikerült differenciálnia az emberi tevékenységnek azt a sajátos szféráját, amelyben az érzelmi tapasztalatok /"affektusok"/ társadalmi jelentéssel bíró jellé való alakítását serkentő mecha-

nizmusok aktivizálódnak: ilyen értelemben nála a művészet az érzelmek társadalmi technikája.¹³ A "deautomatizáció" folyamatát tehát Vigotszkij nem a műfajok és irányzatok váltakozásának tipológiai sorában tételezi, hanem a mű, a kontextus zárt rendjében. Katarzisz-elmélete lehetővé is teszi számára, hogy a művészi sor /műalkotás/ szemantikáját a jelrendszerek szintjén tételezze és vizsgálja. A befogadó élményeinek automatizmusát a mű teleológiai szintjén így a katartikus kimenetel szünteti meg, azaz a kontextus /a műalkotás textusának egésze/ a befogadás folyamatában deautomatizálódik, "válik különössé".

Vigotszkij, mintahogy Zsirmunszkij és Vinogradov is,¹⁴ nem az irodalom immanens törvényeit tagadja, hanem az immanencia érvényességi körének abszolutizálását. Csakhogy tőlük eltérően Vigotszkij nem úgy magyarázza Veszeloovszkij "kifejezőrendszer" fogalmát, mintha a tudós szerint egy nem immanens tartalomhoz /szociális és szellemi/ járulna egy immanens forma. Ezért jutott ő a legmesszebbre a poétika alapvető kérdéseinek megválaszolásában. Amíg a formalisták az immanensen felfogott műalkotás teljes leírását szintaktikai szinten adják, addig Vigotszkij a struktúralis leírást a szemantikai szint leírásával egészíti ki, megnyitván ezzel a poétikai problémák pragmatikai sorának megoldás felé vezető utat. Igaz, Skloovszkij is a motívum és a szüzsé Veszeloovszkij-féle elkülönítéséből indul ki, de tagadja a motívumok keletkezésének és ismétlődésének Veszeloovszkij adta magyarázatát /ti. a pszichológiai parallelizmus érvényességét/. Véletlenül nyilvánítja azt a szüzsé-alkotás /akarat/ fogásainak, eljárásainak rendszeresítésével, pontosabban szólva, kompozíciós elvvel helyettesíti, amiért is Skloovszkij, mint általában a formalisták megkülönböztetett figyelme a kompozíció teleológiai szintű jelenségeire /elbeszélés, szkáz, szüzsé nélküli elbeszélés stb. irányul/. Ugyanakkor, Propp előtt ez az első kísérlet arra, hogy az ember ontológiai létformáinak mintájára magyarázzák a poétikai nyelvet, miközben azonban a történetiség elvét lényegében kikerülik. A stílus helyett a modor,

a művészi gondolkodás ontológiaisága helyett a mesterség műfogásainak előtérbe helyezése során ugyanakkor szem elől tévesztik a specifikusan művészi /ideológiai, kultúrális, morális/ tárgy és a művészet objektumának - a művésztől ontológiailag eltérő struktúrájának - kérdéseit. Ezáltal jócskán elmosódik náluk pl. az alkalmazott művészetek és a tulajdonképpeni művészet közötti különbség - felfogásukban a művészi alkotás valóságát, a valóság formáit a mesterség közvetíti.

Ugyanakkor, megszabadítván a szüzsé-alkotás felfogását egyrészt a motivumtól mint alkotó elemétől, másrészt a szerző alkotói pszichológiájától mint a motivumok szüzsévé szerkesztésének Veszeloovszkij szerint végső alapelvétől, Sklovszkij szemantizálni tudja a művészi alakítás folyamatát a lírai és epikai alkotások belső felépítésében, bár eközben a motivumok és a műfajkiváltó élettények stadiálisan nem rendszerezhető élettényekké, differenciálatlan anyaggá válnak, s ebben a differenciálatlan anyagban csak a szüzsé-alkotás kompozíciós és fabuláris elve teremt rendet. A motivumok, szüzsék és műfajok nem történelmi - genetikai, stadiális vagy szociális - transzformációk szerint íródnak le, hanem a régi és az új forma automatizálódása illetve dezautomatizálása immanens folyamatként. A művészet Sklovszkij felfogása szerint így a megszokottság megszüntetése, az intellektuális figyelem felkeltése a tárgy láttatásának "különössé tétele" /osztranyenyije/ által. Ennek az "osztranyenyije" elvnek a szolgálatában állnak egyebek között az anyagként értelmezett motivumok, melyeket a szüzsé adott műfaji formája /kompozíciója/ hivatott felfrissíteni a befogadás számára. Nem a motivum és a szüzsé belső kapcsolata a stilusteremtő tényező, hanem a szüzsé-alkotás konkrét formáinak kapcsolata az új stílus elvének "fogásrendszerével", ami az irodalmi fejlődést is mozgatja. Ez az elv egyben a formalista iskola poetikájának az alapja.

A motivum Tomasevskijnél is elveszti genetikai, történelmi és tipológiai jelentőségét. Az anyagot /történelmi,

szociális, morális anyagot/ a fabulában véli jelenlévőnek, amennyiben szerinte az a témaválasztás, a szelekció eredménye. A fabulát szüzsévé formáló eljárás - mint motiváció - Tomasevszkij felfogásában alakot és szituációt konstituál. Ezért a motivációs rendszert dolgozza ki részletesebben, s gyakorlatilag a műfaji formákat is ilyen motivációs eljárások kanonizált rendszerének tekinti. Így próbálja helyreállítani a műfogássá transzponált motivumok kapcsolatát a művészet objektumával, az ontológiailag /illetve történelmileg/ vett valósággal. Ő írja az első szovjet irodalomelméleti poétikát, amely egyben műfajelméleti kísérlet is. Az OPOJAZ anyagelvű poetikai rendszerét ebben a művében állítja fel. Mint az OPOJAZ-isták általában is, elméleti fejttegetéseit Tomasevszkij szigorúan az irodalmi anyag elemzésére építi. A lingvo-stilisztikai poetikától eltérően alapvetően különválasztja a stilisztikai és a poetikai vizsgálat szempontjait és a voltaképpen irodalomelméleti poetikán belül helyezi el, mint részproblémát.

Poszpelov a témaválasztás elvét - Tomasevszkijtól eltérően - a műnem lírai illetve epiko-drámai tipizációja /"motivációsora"/ alapján differenciálja. Ennek megfelelően a szüzsé a műalkotás konkrét tárgyára /az ábrázolásra/ vonatkozik, míg a szituáció a művészet /a visszatükrözés/ objektumára. Elfogadva Sklovszkij kopernikuszi fordulatát a fabula és a szüzsé tartalmi meghatározását illetően, Poszpelov számára a fabula mint ábrázolt szó és ábrázolt tárgyiasság, mint a kompozíció legkonkrétabb realizálódása már maga is stilusalkotó, művileg megformált elem, elemi szintézis a műalkotásban /és nemcsak valóságanyag/, amelyet a szüzsé tovább általánosít. A szüzsé nem az egyetlen szituációépítő elv, hanem az ábrázolás egyik formai tényezője. Proppal szemben viszont azt hangsúlyozza, hogy az irodalomban nem a szüzséknek, hanem a szüzsék sémájának ismétlődését tapasztaljuk, míg konkrét töltésük - mint szituációkibontó tárgyiasság - műfajteremtő faktor. A sémák pedig szerinte azonosak a Veszelovszkij-féle motivummal. Poszpelov a műfaji formák és a motivum-ismétlődések

kölcsönviszonyát vizsgálja; motivumok geneziséét a műfaj tartalmi aspektusaként, mint szituáció-létrehozó fenomént tartja számon. Mig Veszelovszkij a motivumokat kötötte össze a történelmileg ismétlődő feltételekkel, Poszpelov /mint egyébként Ingarden is/ a szituációt tartja transzcendens teleológiaiának, amelyet nem műfaji szinten történelmileg konkrétan, hanem tipológiaiilag tekint át. /A történelmileg konkrét szituációépítő elemeket az irodalmi irányzatok tárgyalásánál látja indokoltnak fölvetni./ Történelmi-stadiális, induktív irodalmi tényként fogja fel a műfajok keletkezését és differenciálódását, élesen elválasztva elképzelését a kontinuitás mind hegei, mind veszelovszkiji felfogásától. Itt bírálja Vigotszkijt is, aki folytatja a szüzsé és a műfajok Veszelovszkij-féle pszichológiai-genetikus levezetését. Szemben a formalistákkal és főleg Vigotszkijjal, aki a szüzsét ugyancsak kiterjeszti a művészet általános formájára, azaz ezt az összekötő elvet a valóság művészi eszközökkel történő megragadásaként és élményítéseként értelmezi. Poszpelov úgy látja, hogy a művészi objektum és a "valóság objektuma" közötti kapcsolat, az alkotói újratereemtés a művészi tipizáció /motivációs sor/ folyamatában jön létre. Bahtyin, aki a "beszédműfajok" metalingvisztikai poétikáját és nem esztétikai poétikát művel, /Vinográdovhoz hasonlóan/ számításba veszi s elfogadja, ám nem elemzi - tőlük eltérően - a szöveg szemantikai /epikai, lírai, drámai tapasztalatot/ ontológiaságot konnotáló szintjeit /"tárgyas" "metafizikai" rétegeket/. Nála azonban a kompozíció olyasfajta jelentést kap, eltérően a formalistáktól, mint a "szüzsé"; számára az a forma-formát, a karnevál-modellt jelenti, azaz a szövegek egybekapcsolását /egyszeri "szüzsés" mondandót a karneváli mondandó végigmondására/ - a középkori folklórmotivumok és a tágran értelmezett műfajformák - beszédműfajok, retorikai figurák - archetipusi mintájára /menipposzi szatira, szokrátészi dialógus, filozófiai regény/. Így a koncepció episztemológiai vonatkozásai az ontológiai fölé nőnek. Bahtyin sohasem beszél formateremtésről, csak formázásról és formahasználatról; az ábrázolt szó nemcsak,

hogy dominál szemantikai elképzelésében, hanem ki is szorítja az ábrázoló szó jelentés-teremtését /illetve a keletkezését érintő kérdéseket/. Az ő rendszerében szemantika-konstituáló mozzanatként ezért nem is szerepelhet olyan formateremtő szegmentum, mint a motívum, fabula, szüzsé, kompozíció. Általában is a kultúrális emlékezet, a folytonosság megőrzése hangsúlyozottabb nála mint az "emlékezet újjáteremtése", a befogadás előbbre való, mint az alkotás. Ez a szigorúan tematikai szintű közelítés eredménye, amely kiterjed ugyan a funkcionális hasonlóság vizsgálatára, de a funkcionális eltérés és specifikum terén fölöttébb elnagyoltnak bizonyul. A szó is megszabadul anyagi tárgyiasságától - a dialógikusság nem a tárgyat konstituálja, hanem a hozzá való viszonyt. Ez azonban azt is jelenti, hogy a művészetben a szó nem azáltal nyeri el specifikumát, hogy ontológiai tárgyiasságok elrendezésével gondolkodtat, vált ki expresszív élményt, s emiatt a továbbiakban e tárgyiasság művészi közegben való viselkedése Bahtyin figyelmét már nem vonja magára. Így korlátozza saját gondolatmenetét, mert dogmatikusan tagadja e tárgyiasságok további differenciálásának a művészi modellben megfigyelhető funkcióját. Teszi pedig ezt főleg a formalizmussal szembeni túlzottan ortodox álláspontjából eredően /az "anyag" ideológiáiként való értelmezésével/. A formalisták, amikor a tradicionális terminológia - szüzsé, fabula, motívum - fogalommal dolgoznak, ezt a szó teremtette tárgyiasság művészi funkciójának elemzése érdekében teszik. Potyebnya is azért lett támadásaik célpontja, mert képelméletével a gondolati mozzanatot kívül helyezte a szó teremtette tárgyiasságon /ábrázolás/. Bahtyin viszont az alakteremtés helyett a művészi gondolkodás speciális funkcióját az egyéni jelenségek, cselekedetek, viselkedésformák ideológiai szintre emelésében látja, amely beszéd-retorikai műfajokban konstruált intencionális szólam-rendszerek kialakításával valósul meg. Ebben a vonatkozásban, Vigotszkijhoz hasonlóan, ő is szembeszáll a Potyebnya-iskola tétéleivel, de lényegében a formalistákéval is, bár a művészetet hoz-

zájuk hasonlóan jelrendszernek tekinti.

Bahtyin és Vigotszkij egyaránt az intellektust, a külső beszédet, a jelrendszert tekinti az ábrázolt emberi tapasztalatok emocionális rétegén belül ható szervező erőnek. Kiinduló pontjuk hasonló; a belső beszéd, a tapasztalatok érzelmi szervezettségének természetét illetően azonban elvileg térnek el egymástól. Bahtyin a belső beszéd szervező mozzanatát, csak a külső beszédben, a nyelvi jelrendszerben tudja tételezni, s mindaz, ami a külső beszédet közvetlenül kapcsolja a környező világ ontológiai-lag értelmezett valóságához, számára nem tűnik fontosnak a művészi gondolkodás jellemzése szempontjából. Így kizárólag az egyedi /individuális/ jelként értelmezett szóval, az ábrázolt kijelentésekkel foglalkozik. Veszeloovszkij poétikájából kiindulva, Vigotszkij viszont a műalkotás intencionális "anyagi" formáinak differenciálásával /mese-szüzsé, motívum-szüzsé, funkció-szüzsé, szituáció-szüzsé/ már felveti a tárgyias struktúrák funkciójának a kérdését is. Bahtyin eltávolodik ugyan a szöveg nyelvészeti szempontú értelmezésétől, a prózaelmélet tulajdonképpeni kérdéseit azonban nem a toposzok /szemantikai struktúrák/, hanem a dialógikus, monológikus és elbeszélő beszédstruktúrák szintjén fogalmazza meg - poétikájában így a "szöveg", a "szó" felfogásában következik be fordulat. A szöveget párbeszédes struktúrákra osztja, a szót dualisztikus jelként fogja fel /"kettős gondolat"/. A jel belső dialógikusságát Bahtyin értelmezésében két, egymással nem érintkező jelsor találkozása kölcsönzi, s ez a "találkozás" az egyéni kijelentések, az egyénileg elrendezett tapasztalatok ideologizált dialógusának aktusa. Tehát míg Vigotszkijnál az elemzés tárgya a belső jel és jelentés, azaz a jel és annak /szocializációjának/ magyarázata, addig Bahtyinnál a tárgy a két oppozíciós jel, az ekvivalens ideológiák végigmondásának szabadsága és nyitottsága.¹⁷

Az a tény tehát hogy Bahtyin szakított a nyelvészeti szempontú poétikával, visszatérést jelentett a retorika haladó hagyományaihoz; ui. nem a nyelv, hanem a művészi

nyelv - a beszédműfajok "genológiájának" leírására tett kísérletet. Bahtyin koncepciója tehát nem "szociológiai stilisztika", ahogy maga a szerző elnevezte, de nem is szociológiai retorika, mint Vinogradov stilisztikai koncepciója - hanem a szóbeli műfajoknak az irodalomelméleten /s részben az esztétikán/ belül először megfogalmazott retorikája.¹⁸

Bahtyin vizsgálódása középpontjába így a művészi szöveg - koncepciójában - legkisebb egységét, a kijelentések intencionált természetének ontológiáját /a "hős szava", "az elbeszélő szava"/ állítja, azaz a dialógikus, monológikus és polifónikus formák beszédkontextusának problémáit. A kijelentés párhuzamos felépítésének tételezésekor

Bahtyin abból indul ki, hogy a beszéd maximálisan alkalmas a jelrendszerre válásra - hogy tehát nyelvként szolgálja az emberek egymás közötti és önmagukkal folytatott ideológiai kommunikációját. Azonban nem annyira a szó ideológiai jelentésessége, mint inkább ontológiai befogadóképessége foglalkoztatja, másszóval nem az érdekli, hogy a szó mennyiben információs csatorna, hanem az: hogyan tölti be az ideológiai dialógushoz elengedhetetlen kommunikatív funkciókat. Az emberi gondolkodás beszéd előtti stádiumaira is csak ott tér ki Bahtyin, ahol az az elsődleges ideológiai rendszerezés tárgyát képezi /"ideologéma", "szólam"/. Érdeklődése egészében a jel, nem pedig a jelentés kialakulására összpontosul; a toposzok is azért esnek kívül ezen a körön, mivel nem közvetlen tárgyai a műfajretorikának.

Az irodalmi folytonosság kérdését Bahtyin ugyancsak a műfaj-retorika formai elemeinek /"menipposzi szatira", "kronotoposz", "karnevál", "teatralitás", stb./¹⁹ halmozódása és kikristályosodása összefüggésében, és ezen belül a jelentettek jelentőinek vizsgálata szintjén oldja meg. A jelbeli és a jelentő - felfogásában - a forma és a tartalom egyidejűleg. Hiszen Bahtyin esetében a tartalom és a forma egyaránt kimerül az emberi tapasztalat ideológiai anyagának intellektuális formákba való rendezésével, a külső

és a belső dialógusokban.

Vigotszkij szembetalálkozván a jelrendszer ama problematikájával, amely az ember beszéd előtti, érzelmi stádiumának rendezett tapasztalataiban merül fel, úgy találja, hogy annak eredetét a társadalmi ontológiában /ezen belül abban a szférában, amelyet Plehanov "társadalmi pszichológiának" nevez²⁰/, azaz a beszéd előtti rendszerében, szocializációjában kell keresnünk. Ennek megfelelően jel jellegű értelemmel ruházza fel azokat a fogalmakat, amelyek hagyományosan a művészi gondolkodás toposzait és formáit jelölték, mint pl. a szüzsé, a fabula, a kompozíció, a katarzis stb. Vigotszkij így lényegesen gazdagította ezeknek a poétikai fogalmaknak a tartalmát, mivel rámutatott arra, hogyan kapcsolódnak egyszerre a belső rendezettséghez, és a külső intellektuális /verbális/ kifejezéshez /rendezettséghez/. Tehát Vigotszkij Bahtyin-tól eltérően így megkülönböztet ábrázolt és ábrázoló szót, sőt ábrázoló és ábrázolt. és ábrázolt külső és belső mozgást, aktivitást /"szüzsé"/. Mivel Bahtyin nem ismeri el a próza modelláló funkcióját, tagadja azt is, hogy léteznének benne diszkrét sorok, értelmezésében így a művészet nem a világ nyelvének, hanem a világ beszédének ontológiai értelemben vett modellje.

Ezért sikerült Vigotszkijnek a leghatékányabban egybefognia és megmagyaráznia azokat a fogalmakat, amelyeket Veszelovszkij, illetve a formalisták használtak /fabula, szüzsé, anyag/ - igaz, gyökeresen eltérő értelemben -. Vigotszkij ismét anyagi vonásokkal ruházza fel a szüzsét, amennyiben nála az anyagosság a forrása és egyben eljárása a külső és belső beszéd elrendezésének, s ezzel az anyag szemantikai összefüggését /jel-természet/ tárja fel, amelyet a formalisták és Bahtyin -láttuk - tagadtak.

Az állatmese kivételével Vigotszkij²¹ ugyan nem foglalkozik a jelrendszerüket tekintve hasonló struktúrájú műfaji modellek elméleti szintű kérdéseinek további megválaszolásával. Felfedezései alapján mégis arra a következtetésre jut, hogy a szüzséjel szintje megoszlik a teleoló-

giában gondolkodó mindenkori elbeszélő és a textus egészének /kontextus/ nyelvi rendszerében gondolkodó szerző között. Érdeme itt abban rejlik, hogy rávilágít számos olyan transzformációs mozzanatra, mely során a fabula anyaga az elbeszélő hatásköréből valóban a szerzőébe kerül át, - ennek modellje az elvárás és annak megszegése, valamint, s hogy az elvárások rendszerének generálását majd megszegését a szüzsé mozgásának szintjén jellemezte, rámutatva arra, miként torkollik bele ez a folyamat a katarzis jelenségébe /l. Vigotszkij Anyegin elemzését/. A formalistáknak viszont az elbeszélés alapelveiben /"eljárások"/ sikerült kimutatniuk azt a szemantikai elemet, amely elősegítette az epikai gondolkodás intencionált formái /tárgyiasságai/ körének kiszélesítését /szkaz, paródia, ornamentalizmus stb./, s mely minden kétséget kizáróan a XX. századi próza intellektuális rétegeinek további fejlődését és differenciálódását váltotta ki. /l. a Tristam Shandy elemzését Sklovszkijnál, a szkaz leírását Eichenbaumnál, Vinogradovnál, valamint Tinjanov paródiaelméletét²²/. A próza intellektuális rétegeinek további felfedező elemzése azonban már Bahtyin nevéhez fűződik. Ő szegte le, hogy az elbeszélő szava ugyanúgy ábrázolt /a szerzőtől idegen/ szó, mint a hősöké. Ezzel kapcsolatban Bahtyinnak sikerült differenciáltabban elhatárolnia az elbeszélői szó hordozóját jelentő szerző pozícióját a mű "formateremtő ideológiáját" képviselő szerzői pozíciótól, azaz a dialógikus jelrendszer /a szöveg intellektuális szintje/ hordozójától.

Míg Vigotszkij felfogásában az elbeszélés aktusa a szüzsével /az anyag - a törvényekkel/ képez oppozíciót, Bahtyinnál egy másik ellentéteztést találunk: az elbeszélő szavának és a szereplő alakok szavának oppozícióját. A szó poétikai szinten történő vizsgálatának egyik legfontosabb eredménye így a tulajdonképpeni irodalmi /metanyelvészeti/ poétika tárgyának végleges elhatárolása a nyelvészeti poétika tárgyától.²³ A nyelvészeti indíttatású poétikával való szakítás egyrészt a szkaz formalista, beszédközpontú

értelmezésével folytatott vitában, másrészt a szöveg monológikus struktúráként, a szociális dialektusok elemzése alapján /V. Vinogradov/ kimunkált nyelvészeti értelmezése bírálatában ment végbe. A szerzői szó, az elbeszélő szava és a hős szava közötti poétikai viszony vonatkozásában - egészen napjainkig - ez jelentette a végső szót a tudományban./A prózai narráció kötött szöveggé váló értelmezése egyelőre még nem nyitott lehetőséget az elbeszélő műfajok művészi struktúrájának pontosabb, tudományosabb meghatározására./

A mai napig nem vesztett érvényéből a formalisták ama megállapítása, leírása, hogy miként képes a poétikai kontextus szemantikai többletet teremteni ott, ahol a természetes nyelvből, a logika és a szimbólumok nyelvéből, a szó képi jelentéséből kiindulva nem kínálkozik lehetőség a megnyilatkozás /kijelentés/ jelrendszerének szemantológiai leírására. A költői nyelv vonatkozásában ez a "szukcesszivitást", "dinamizációt", és a vers "egységét és tömörségét" kialakító eljárások leírásában nyilvánult meg. A formalisták vizsgálták az akusztika, a melodika, a hangszerelés, a rim, a metrum és a ritmus szerepét, számos olyan lexikai, szuffixális és fonológiai eljárásokat fedeztek fel a költői nyelvben, amelyek a mindenkori versbeszéd poétikai modelljét, jelrendszerét szervezik. S végül kimutatták, hogy a nyelvi szemantika a poétikai szemantikának rendelődik alá /Tomasevszkij, Tinjanov, Zsirmunszkij²⁴/. A próza nyelvvel kapcsolatban ugyanilyen gyümölcsözőnek bizonyult a közlés szemantikai többletének - nemcsak az elbeszélői aktus /Eihenbaum, Sklovszkij²⁵/, hanem a szereplő alak /Szklovszkij/ szüzsés eredetének - felfedezése. A formalisták nagy jelentőséget tulajdonítottak a poétikai nyelv vizsgálata terén a kompozíciónak, amelyben a prózai műalkotások struktúrális egyneműségének "eljárását" látták. Mindezzel túlléptek az alak történeti-prajzi és kultúrtörténeti, pszichologizáló tárgyalásán. A szereplők körének értelmezése ezzel átkerült a poétikát

megelőző retorikai, esztétikai és pszichológiai megközelítési fejlődés stádiumból a tényleges tudományos poétikába. Az irodalomtudomány eme kétségtelen eredményét - mint láttuk - Vigotszkij nemcsak megőrizte, de ki is egészítette a fabula és szüzsé hasonló poétikai értelemben differenciáló leírásával, amelyben már a műfajpoétikai elemzés példáira bukkanhatunk, igaz, anélkül, hogy ennek elméleti összegezését kapnánk.

Formalista hagyományok tükröződnek Frejdenberg, Propp és Poszpelov munkáiban is. A három tudós azonban különböző aspektusból közelít a szüzsé, motívum, fabula poétikája felé. Egyetértenek Veszelovszkijjal abban, hogy a szüzsé helyét a szerzői szó, azaz a szüzsé és a műfaj viszonyának érintőjén vizsgálják, ugyanakkor Frejdenberget a szüzsé történeti transzformációs poétikája, Proppot a varázsmese funkcionális és transzformációs szüzséje, Poszpelovot pedig a szüzsé műfajt generáló jel- és jelentéstípusai érdeklik.²⁶ Poszpelovnak az "Irodalomtudomány" című, Pereverzev szerkesztette kötetben megjelent metodológiai célú, de valójában poétikai jellegű munkája arról tanuskodik, hogy a szerző ekkorra már /1928-29/ teljes mértékben szakított a szó művészetében tettenérhető gondolkodás szociológiai magyaráztával - mégpedig az intencionális formák ontológiai aspektusainak strukturális elemzése és differenciálása, s a poétika tárgyának a költészet "történeteként és elméleteként" való szélesebb értelmezése révén. /Ld: "Lityeraturovegyenyije" 42. o./ A poétika problémakörének ilyen megközelítése az irodalmi mű felépítése teleológiai alapelveinek korai strukturális koncepciójából fakadt, nem pedig a szociális ekvivalens elméletéből, melynek feltűnése ebben a rendszerben, az akkoriban uralkodó irányzatnak tett engedmény volt csupán. /Hasonlóan értelmezi az irodalmi mű felépítését Ingarden három évvel később megjelent műve²⁷/. Ugyanerről tanuskodik Poszpelovnál az epikai műfajok elméletének és történetének strukturális koncepciója, mely részben Veszelovszkij, részben a formalisták poétikai eredményeinek tudományos szempontú

továbbgondolása. A szláv strukturális kutatás további fejlődése során messzebb kerül Veszelovszkij poétikai örökségétől, azaz a tisztán formális poétika elveire támaszkodik - mint pl. Mukarovskynál látjuk²⁸ - s ezzel szükségszerűen eltávolodik a tisztán poétikai problémáktól is; az irodalmi műnek mint jelnek kimondottan szemiotikai és esztétikai kérdéskörét építve tovább.

Frejdenberg az irodalmi műfajok legősibb képződményeivel és a mitológikus, folklorisztikus szemlélet- és gondolkodásformák művészibe való átmenetének transzformációs problémáival foglalkozott. Ennek kapcsán kidolgozta, hogyan alakulnak ki a különböző szüzsé- és elbeszélőformák a korai társadalmak ismétlődő szociális-, jogi- és erkölcsi mozgásának gondolkodás-strukturájából, elsődleges létezési és megnyilvánulási formáiból, továbbá a rájuk jellemző rituális-, jogi- és szokásformulákból. Veszelovszkijhoz hasonlóan Frejdenberg szintén a poétikai nyelv önreprodukciójának elemeivel foglalkozik, morfológiai szempontból vizsgálja a szüzsé önmozgásának kialakulását - azt érinti tehát, amit, mint kérdést, Veszelovszkij nyitva hagyott. Veszelovszkijnál a szüzsé egyben műfaji alkategória is. A motívumok további összetevő elemekre való bontásának lehetőségét Veszelovszkij alapján először Propp mondja ki, s ezek funkcionális viselkedéséből vezeti le - elődjétől eltérően mostmár induktíve - a folklór műfajait. Propp folklór vizsgálatában a szüzsé nem műfajelhatároló kategória, hiszen ugyanaz a szüzsé többféle műfajban is előfordulhat. Ezt a motívum felfogást nevezi "morfológiai" módszernek, a motívumok összekapcsolását a szüzséekkel "transzformációnak", a mű "logikai strukturáján" alapuló történeti vizsgálatnak. A szüzsé eredetét Veszelovszkij a szinkretizmusból vezeti le; Frejdenberg ennél is tovább megy: az archetipusokig és a mitológiai szüzséig, s ily módon nemcsak a szüzsék, hanem a szüzsés strukturák "paleontológiáját" is megkísérli leírni. Ennyiben legközvetlenebb őse a strukturális és szemiotikai kutatásoknak. Freidenberget a motívum csak annyiban érdekli, hogy benne látja a narráció gyökerét, az

antik gondolkodás műfaji lehetőségeivel összhangban álló "formulák" és a modern narratív struktúrák létrejöttének alapját, a narráció viszont nála is, mint Proppnál a rituális beavatás "örököse". Frejdenberg kidolgozza a szüzsé történeti morfológiáját, leírja a szüzsé és a narráció transzformációjának történeti és morfológiai törvényszerűségeit, diakron és szinkron struktúráját.²⁹ Ugyanakkor, azok a kérdések, amelyek a későbbiekben Proppnál teljes mértékben morfológizálódnak - gondolunk itt pl. a hős előtt megjelenő feladatokra - Frejdenberg munkáiban még a kultúrtörténeti szférában jelennek meg. A szüzsé és a narráció történeti morfológiáját viszont Propp már a struktúrális tipológia irányában fejleszti tovább. Ő szorgalmazza a kontextus szemantikai struktúrájának tipológiailag ismétlődő és konkrét-történeti jegyek együttes elemzését. A szüzsé vizsgálata nyomán Propp eljut a műfajok történeti morfológiájához, az elbeszélő aspektus pedig a későbbiekben teljesen kiesik poétikai érdeklődésének köréből.

A műfajpoétika szempontjából elvi jelentőségű volt az, amikor Poszpelov az elbeszélő struktúrákon belül elhatárolta az etológiai műfajok csoportját, és a műfajok jelrendszerén belül rámutatott a műnemi sajátosságokra is. /Kvoproszu o poetyicseszkih zsanrah - A költői műfajok kérdéséhez/. Mig Propp kidolgozta a műfajok tipológiai alapelveit, és kiderítette, hogy a szüzsé: a mese /pontosabban a varázsmese/ költői expresszivitásának hordozója /ezért sorolják őt gyakran helytelenül a formalisták közé/ - Poszpelov a szüzsét a műfaj műnemi sajátosságaként határozta meg /az eposzban és a drámában/, felszabadítván ezzel a műfaj szemantikai oldalát a történeti - poétikai és tipológiai megközelítés számára. Ezzel teljes mértékben szemantizálta a műfajt, a művészi gondolkodás legáltalánosabb szintjeiként határozta meg azt³⁰.

Azt látjuk tehát, hogy Frejdenberg, Propp, Poszpelov, továbbá Vigotszkij munkásságával veszi kezdetét az a törekvés, amely az irodalmat, mint művészi gondolkodást /és részben, mint sajátos struktúrális-szemiotikai rendszert/

értelmezi, és ezzel tulajdonképpen visszanyúl Veszelovszkij poétikájának eredményeihez, de magába olvasztja Potyebnya és a formalisták tudományos vívmányait is.

Frejdenberg, Propp és Poszpelov nézetei azért állhatnak annyira közel Vigotszkij megállapításaihoz, - annak ellenére, hogy nem ismerték munkásságát -, mivel a formalisták nyomán ők is a lehető legáltalánosabb szinten, a műfaj szintjén, közelítették a művészi gondolkodás poétikai problémáihoz; itt keresték, teljesen indokoltan, az egészként értelmezett műalkotás szemantikai struktúrájának meghatározó jegyeit, azaz a "szerzői szó" szemiózsisát. Nem véletlenül volt olyan sok tipológiai és struktúralis-morfológiai megalapozású műfajpoétikai kutatás a 20-as és 30-as években /mind az általános irodalomelméletben, mind a különböző más művészeti ágak esztétikájában és elméletében/. Vigotszkij, mint láttuk, a szemiotikai egészként értelmezett műalkotás határain belül maradván, még azokat a poétikai kérdéseket /pl. a katarzis/ sem a műfaj kategóriájában gondolja végig, melyeket egyébként a műfajpoétika szintjén tárgyal és elemez.

Bahtyin tudományos érdeklődését teljes mértékben alárendeli a "szóbeli műfajok" esztétikai és tipológiai kérdéseinek, őt a műalkotás szemantikai struktúrájának tisztán intellektuális jelrendszere érdekli, és kitér az ókori, középkori és újabbkori intellektuális műfaji rendszerek formai differenciálódására is. A narráció és a dialógus poétikai problémáit Bahtyin a fenti három beszédstilisztikai formula összefüggésében elemzi, ám a beszédműfaji eposz és regény retorikai formái között osztja el és differenciálja.³¹ Mivel Bahtyin a tárgyias intencionalitások különböző formáinak, a szüzsének, a motívumnak és a fabulának a kérdéseit tisztán formai szempontból vizsgálja, előtérbe tolul koncepciójában a különböző beszédstílusok ideológiai és filozófiai, azaz metalingvisztikai, "ideológiai stilisztikai" szempontú műfajmegközelítése. A műfajpoétikai problémák feltűnése tehát Bahtyinnál az újbóli esztétika felé fordulás jelei, ám ez teljesen új szinten, az

"ábrázolt" szó szintjén történik.³² A poétikai kérdések esztétikai szempontú megközelítésének megújítása azonban itt annyiban eredeti, hogy Bahtyin azt vizsgálja, milyen lehetőségei és típusai vannak az intellektuális /pontosabban ideológiai/ önkifejezés, az ideológiai magatartás ábrázolásának az irodalmi műben /a hős/, és az irodalmi mű által /a szerző/, s milyen eszközei és formái a szerző és a kor, ill. korok között zajló ideológiai "párbeszédnek". Így a műfaj nem lehet a legalkalmasabb fenomen arra, hogy közvetítse a "szerzői szót", amely Bahtyinnál végsősoron megkettőződik; alaki szóra és elbeszélői szóra oszlik.

Az 1920-30-as években nemcsak a formalisták és a pszichológiai irányzat játszott fontos szerepet a poétika fejlődésében. A fenomenológia és a szociológia teoretikusai is meghatározták viszonyukat a retorikai, esztétikai, nyelvészeti és poétikai elméletekhez. A fő vívmány ekkortájt a nyelvészeti indíttatású poétika felfogás túlhaladása volt. Ez annyiban volt szükségszerű, minthogy a szó művészetében a szó egyszerre anyag és eszköz. A formalisták útja a költészet és a próza nyelvi sajátosságainak különválasztásához vezetett, miközben bebizonyították, hogy a természetes és a logikai nyelv minden alapvető funkciója is alárendelt viszonyban áll a poétikai "nyelvhez", a művészi gondolkodás konstrukciós tényezőihez képest, sőt, e függés által a grammatikai funkciók deformálódnak.

A pszichológiai iskola - egyfelől Vigotszkij, másfelől Szkaftimov munkáiban - túllép a művészi nyelv, mint képszerűség és a szimbolikus jel koncepció, azáltal, hogy a művészi gondolkodás konstrukciós tényezőinek rendszerében felfedezi a beszéd előtti metaverbális jelenségek szerepét. A szociológusok úgy oldják fel az irodalmi nyelv immanens képszerűségének és szimbolikus jellegének dihotomiát, hogy bevezetik a "konstrukciós faktor fogalmába" - a strukturális rendezettség /Pospelov/, a nyelv, a beszéd, a szó és a megnyilatkozás mint társadalmi-pszichológiai /Pereverzev, Szakulin/ vagy társadalmi-ideológiai /Bahtyin, Volosinov, Medvegyev/ fenomen fogalmát.³³

Az irodalomtudományban először a fenomenológiai irányzatok határolják el világosan egymástól a művészi /az "esztétikai tárgy"/ "nyelve teleologikus és szemantikai aspektusát. Ezáltal hatalmas lépést tesznek a művészi gondolkodás, illetve a mindennapi és az elméleti gondolkodás törvényeinek végleges elkülönítése felé /Szezeman, Szmirnov, Spet/.³⁴

A szovjet poétikai iskolák próbálkozásai között sajátos utat képvisel Szkaftimov koncepciója. Szkaftimov a művészi gondolkodás aktusának meghatározásakor megkísérli integrálni a vizsgálódás pszichológiai és teleológiai eleveit. Ő is Vezselovszkij elképzeléseiből indul ki, amikor a műalkotást, mint egészt tekinti megfejtendő tudományos tárgynak. Ez a megközelítés feltételezi annak a felismerését, hogy a tudományos és a mindennapi nyelv gondolkodás-
struktúrája eltérő a művészi gondolkodás nyelvének struktúrájától.³⁵

A poétika történetében ez volt az első kísérlet egy olyan kérdésfeltevésre, amely a szerzőben nem a szónokot, nem a világ-, a nép- vagy az osztályszellem kifejezőjét, de nem is az alkotó egyéniség problémáját látja csupán. Arról van szó, hogy Szkaftimov újra előhossa a motivumot, mint a művészi gondolkodás rendszerének legkisebb egységét, azonban a motivum és a szüzsé bármiféle elvi különbségének feltételezése nélkül. Koncepciója szerint a fabula- vagy alakteremtésben a motivum ugyanolyan, teljes értékű gondolkodási fenomen, mint a szüzsé. A művészi gondolat mint egész /"teleológiaisága"/ úgy alakul ki, hogy a funkciójukban rokon és teleológiai vonatkozásukban eltérő motivumok oppozicionális párokat alkotnak az alakok és a történetek ábrázolásának szintjén / a pszichológiai szinten/, azaz megfeleléseket /ekvivalenciákat/ hoznak létre a hősök tetteinek és a szüzsés szituációknak a szemantikájában. Következésképpen a motivumok pszichológiai ellentétességét kiegyenliti, egyensúlyozza a szemantikai struktúra egysége, s ez lesz Szkaftimov felfogásában a művészi gondolkodás mint fenomen.³⁶

Potyebnya nyelvészeti poétikájának túlhaladása a költői nyelv tulajdonképpen poétikai funkcióinak vizsgálatára készíti a veszelovszkiji poétika eredményeire támaszkodó formalistákat, s szükségképpen ráirányítja a figyelmüket a költészet nyelvében konstrukciós szereppel bíró szó olyan szemantikai többletére, amely átalakítja vagy deformálja egyrészt a grammatikai értelemben vett mondat jelentését, másrészt a mondatban jelenlévő szó lexikális jelentését, miközben a súlypontot a szó alapjelentéséről a másodlagos összetevőkre, a formális, tárgyi részre helyezi át. Tinyanov olyan konstrukciós tényezők vizsgálata révén, mint a verssor egysége, feszessége, dinamizmusa, szukcessziv jellege, mélyíti el a költői nyelv poétikai funkciójára vonatkozó kérdések kutatását. A formalistáknak sikerült bebizonyítaniuk, hogy a szó eredeti értelmében vett kép, mint asszociatív jel konstrukciós jelentősége a költői gondolkodásban nem nagyobb, mint a többi, imént felsorolt tényező szerepe. Ők fel sem vetik Potyebnya elméletének alapkérdését, vajon lehetséges-e a művészi gondolkodás poétikáját illetően bármiféle költészetre vonatkozó nyelvfilozófia létrehozása.

Bahtyin munkái, melyek új lépést jelentenek a poétikai funkció Potyebnya-féle nyelvfilozófiájának meghaladásában, már a formalista iskola elméletének egészével számoltak. Bahtyin azonban megértette, hogy a formalisták inkább elkerülték, mintsem túlhaladták a nyelv és a szó potyebnyai koncepciójának filozófiai problémáit. Ugyanakkor az oroszországi művelődéstörténeti iskola /Pipin/ perspektívátlan-sága és zsákutcája, valamint a nyugati szellemtörténet ki-merülése arról győzi meg, hogy ha az irodalom tudománya visszakanyarodik Humboldt filozófiájához és Hegel esztétikájához, - megoldhatatlan kérdésekkel találja szemben magát.

Ilyen módszertani fenntartásokkal indulva - Bahtyin megismerkedik a fenomenológia és a kvantummechanika első eredményeivel, s azok ontologikus szemléletét beépíti saját "filozófiaellenes" nyelvfilozófiájába /retorika/, így

koncepciójának filozófiaellenes jellege a lingvisztikai és a gnoszcológiai elméletet veszi mindenestül célba.

Bahtyin a szót, megnyilatkozást a művészi gondolkodásban nyert szemantikai funkciójának megfelelően differenciálja, elkülönítve azokat a köznapi kommunikativ, az intencionált tárgyias /anyagszerű/, de a lingvisztikai funkciótól is. Elgondolásában a szó, mint az "esztétikai tárgy" formájának hordozója nem "eltávolítja" a megnyilatkozás tárgyát, hanem közel hozza, individualizálja, ideologizálja annak meghatározását.

Ilyen értelemben Bahtyin és Poszpelov koncepciója között vannak érintkezési pontok. Poszpelov a harmincas években már úgy fogja fel a művészi gondolkodást, mint az élet, az emberi lét társadalmi, morális és pszichológiai jellemzőinek ideológiai rendszerezését. Különbség a köztük "művészi anyag" intellektuális funkcióinak szűkebb vagy tágabb arányairól alkotott, elképzelésben mutatkozik. Poszpelov számára a toposzok is ideológiahordozók, nem kevésbé, mint Bahtyinnál a szó, a megnyilatkozás, a nyelv mint beszéd műfaji és stilisztikai jegyei.

Bahtyin az elsők között ért a szó művészetén nem ismeretelméleti értelemben "ideologikus gondolkodást": a "művészi" gondolkodás a nyelv anyagában /a szóban/ objektíválja az "esztétikai kommunikációt", s éppen ezért mintegy saját maga a tárgya, más jelrendszerektől, kommunikációs formáktól eltérően. Bahtyin a szó funkciójából kiereszt minden asszociatív-denotatív mozzanatot, mivel a szó ilyenfajta viselkedése a mindennapos kommunikációra is jellemző. Félretolja az izolált szó vagy mondat /megnyilatkozás logikai funkcióját is, minthogy "az izolált szó halott", funkciótlan, de bármely megnyilatkozás eleve ideologikus kommunikáció, függetlenül a megnyilatkozás, az ideológiai közlés tárgyától. /Ilyen értelemben Bahtyin teljes egészében Simmel iskolájának a követője, ugyanúgy, mint a korabeli szociológusok és az esztétikai irányzatot képviselő művészet teoretikusok/. Bahtyin számára az anyag maga a nyelv, maga a szó, esztétikai-ideológiai funkciójá-

ban. Ezért minden funkció, amely a szót mint a művészi gondolkodás "konstruktív faktorok" jellemzi nála, az emberi beszédtevékenységhez kötődik.

A szó /beszéd/ beszédtevékenységbeli formateremtő, materiális képességének Bahtyin alárendeli a szó mindazon poétikai szintjeit, amelyeket a formalisták közvetlen poétikai, konstruktív funkciójukban vizsgáltak /a szókapcsolás intonativ mozzanata, tárgyi és hangzási elemek stb.³⁷/. Ez "az ábrázolt szóbeli aktivitás szemlélhetőségének" kialakítása révén valósul meg, azáltal, hogy a forma konstruktív rendező elve az alaki szólamokkal dialogizáló szerző lesz. A szó "poétikai funkciójának" ilyenfajta elképzelése arra készíti Bahtyint, hogy a továbbiakban már ne a "poétikai nyelv" közvetlen külső megjelenésében, a "kifogások" szintjén különböztessen meg "konstruktív tényezőket", hanem elhatárolja egymástól az irodalmi műalkotásban funkcionáló szót, mint jelet és a művészet más ágai - a zene, a festészet, az építészet, a szobrászat jelanyagát, azaz az irodalmi és a nem irodalmi mű jelhordozóját. Bahtyin szókonceptiójának jelentősége egyrészt ebben az elhatárolásban rejlik, másrészt abban, hogy az alkotó személyiség, a "szerző" "belülről szervezett aktivitásának" elmélete, a szerző beszédtevékenységbeli konstrukciós jelenlétének a lehetősége módot ad Bahtyinnak arra, hogy újrafogalmazza a szerző és a hős viszonyának kérdését.

Ez utóbbi differenciáció elvi jelentősége a szerző és a hős kompetenciájának különválasztásában van: míg a szerző ideológusként van jelen az egész, ilyenképpen szemantizált formával mint beszédtevékenységgel, addig az általa teremtett hős a szóval mint formával /dialógussal/ a kontextuson belül vesz részt. Így van ez legalábbis Dosztojevskij úgynevezett "polifónikus regényében", amely a prózanyelv esztétikai normájaként értelmeződik Bahtyin regény- és prózafelfogásában.

A szó olyan anyagként történő felfogásával, amelyben a szerző és az olvasó ideológiai jelenlétének nyelvi aktivitása fejeződik ki, lekerülnek a napirendről a szó

dichotomiájára vonatkozó kérdések /a jelentés "külső" és "belső" formájának értelmében/ Potyebnya, Humboldt, Spet, Florenszkij és mások koncepciójában. A jelenlét aktivitásának /forma/ és a szó tartalmi ideológiaságának gondolata, "a kifejezés sika" és a "tartalom sika", a külső és a belső "jel" közötti átmeneti szféra /"ideologéma"/ megtalálása háttérbe szorítja a szó logikai és képi jelentésének dichotómiáját mint poétikai kérdést. A művészet formai és tartalmi anyagának e monista megközelítése Bahtyinál rokonságot mutat a szociológiai illetve művészettörténeti koncepciókkal, az előbbire jellemző társadalomtörténeti elméleti, illetve utóbbira jellemző történetfilozófiai töltettel. A szociológiai iskola képviselőinek társadalomtörténeti felfogásában a szó főképpen asszociatív, kulturális és ideológiai értékelő funkciójában jelenik meg. Nem maga a szó az anyag, hanem a társadalomtörténeti "societyum", a társadalmi pszichológia, melyet a szó újrateherrel s egyúttal ideologikusan értékel. A szó aktivitása ilyenképpen annak a "társadalmi ekvivalensnek" az ideológiai értékelésében rejlik, amely a művészi gondolkodás termékekben, a műalkotásban születik újjá. Ha Bahtyin - Potyebnyából kiindulva - ideologizálja a szó mint nyelvi jelenség szemantikai szintjét, a szociológusok - szintén Potyebnyából kiindulva, de vele szemben - a szó képteremtő képességének szemantikai szintjét ideologizálják /a "belső formát", "képzetet"/, tehát szociologizálják a szó képességét és ideologizálják a szó logikaiságát. Innen a kettség örökség: egyrészt a hegeli esztétika és a történelmi materializmus, másrészt Veszelovszkij, amennyiben az általa megalkotott történeti poétika először vizsgálja azoknak az állandósult formáknak a történeti geneziséjét, amelyekben a lét és az emberélet ontológiai formái transzformálódnak és rögződnek a művészi intencionalitás formáiban, a "konstruktív tényezőkben", "a nyelvi aktivitás formájában", vagy ahogy Veszelovszkij mondja a szűzségekben, motívumokban, pszichológiai paralelizmusokban és a művészi gondolkodás egyéb toposzformáiban.

A szónak és a művészet nyelvének ez a szociológiai koncepciója a hégeli elmülethez hasonlóan megőrzi a "formaltartalom" dichotómiáját. A monizmus úgy áll helyre, hogy maximálisan közeledik egymáshoz a szó ideológiai értékelő képessége /szimbólum-szó/, valamint asszociatív felidéző képessége /asszociatív, tárgyiasság/, miáltal intencionálisan újratereimti a társadalmi lét és az emberélet ontológiai momentumait /kép-szó/, melyek egyébként szemantikai értelemben ugyancsak ideologikusak /pszichológiaiság, osztálymeghatározottság, köznapi jelentés/.

A szociológiai és a formalista iskola terminológiájának összecsengései nyilván abból erednek, hogy mind a ketto Veszeloyszkijtól veszi át ezt a terminológiát, funkcióját azonban más-másképpen értelmezi. Ezzel magyarázható a szociológusok erős érdeklődése a stilus problémája, a műfaji gondolkodás történetében és a művészet történetében, egy-egy író életművében; az egyes irodalmi művekben jelenlevő ideológiai és szociális mozzanat kölcsönös viszonya iránt. Am, bármily szűken értelmezték is a szociológusok a művészetben belül az ontológiai alapelvet, a szó anyagi jelentésének megőrzése révén /"tárgyi" jel- és szó-jel elemek"/, pontosabb terminológiákban ábrázolt- és ábrázolt szó/, a képnek a megnyilatkozás elsődleges jelentéseként való felfogásával annál inkább helyreállították a művészi gondolkodás ontológiai elvének monizmusát³⁸; az ábrázoló szó szintjén /"pszichológiai" és "logikai" igazság³⁹/ világosan szétválasztották a szerzőt és a hősöket /habár a szerzőt gyakran összekeverték a mindenkori elbeszélővel/. A kép szociológiai koncepciója - a logikai és a pszichológiai igazság különválasztásának és szembeállításának elméletisége és történelmietlensége ellenére -, magában hordott egy igen perspektivikus mozzanatot: a művészi gondolkodásnak a maga ontológiai formáiban /műalkotás, stilus, műfaj, világnézet, alkotói pálya stb./ megnyilvánuló egységét tételtezték és kutatták/, amelyet aztán az "alkotói módszer"⁴⁰ rappista - "az író világszemléletéből eredően" - koncepciója rombolt szét. A rappisták a műalkotást

és az író életművét, /az iskolákat, irányzatokat stb./ ellentmondásosnak fogták fel, ahol az egyik oldalon a "világszemlélet", a másikon az "életmű" /realizmus-anti-realizmus"/ állt. A szociológusok és a rappisták keverését módszertanilag semmi sem indokolja: hogy ez gyakran megtörténik, annak valószínűleg az az oka, hogy az utóbbiak, megszüntetvén a szociológusok monizmusát, megőrzik teljes terminológiarendszerüket.

A történetfilozófiai felfogás lényegében sem nem állítja félre Humboldt és Potyebnya koncepciójának dichotómiáját, sem nem a nyelvfilozófia szempontjából közelíti meg a művészetet, hanem a filozófia-történet aspektusából. Ez a koncepció ilyen módon mellőzi a művészi gondolkodás poétikájának és ontológiájának problémáját a szó, a műalkotás, az életmű, a stílus szintjén, és a történetfilozófiai műfajelmélet régióinak legmagasabb szintjén veti fel újra. Ismét előtérbe kerül így a művészet ismeretelméleti megközelítése, mint ahogy Hegelnél, Humboldt-nál és Potyebnyánál történt, a kutatás tárgya azonban a művészi és a filozófiai gondolkodás megismerő tevékenységének identitása, hasonlósága és egysége lesz. Ilyenformán a szubjektum és objektum dichotómia hegeli, vagy a szó logikai és szemléltető képessége, - mint Humboldti és Potyebnyai - koncepciója feloldódik a gondolkodásban jelenlevő szimbolikus és képalkotó alapelv gnoszeológiaiilag egységes megismerő értékének monizmusában.

A monizmus tehát nem lingvisztikai, nem pszichológiai, hanem megint csak esztétikai szempontból áll helyre, az esztétika történetének, s a megismerés ismeretelméleti kérdéseihöz való viszonyának aspektusában. A művészet problémájához az esztétika /elsősorban az esztétikai elméletek/ és a filozófia története felől - nem pedig az egyes művészeti ágak, közöttük az irodalom elméletének és történetének szemszögéből, s nem is a retorika vagy a poétika, a művészi gondolkodás fenomenológiai, pszichológiai vagy szociológiai nézőpontjából - közelítve, a történetfilozófiai

koncepció képviselői a műalkotásról mint a megismerés formájáról - nem pedig mint a nyelvben megtestesülő aktivitásnak /fenomenológia/ vagy mint a történelmileg és társadalmilag adott lét- és létformák intencionális újratemtésének és értékelésének a formájáról beszélnek.

Egyrészt a művészet általános elméletének igénye, másrészt az emberi /közösségi vagy egyéni/ tapasztalat rendszerezésének szintjére redukált művészetfelfogással szembeni módszertani elégedetlenség, teremtett előfeltételt az esztétikai kultúra e filozófiájának a kidolgozásához.⁴¹

Itt azonban megszakad a művészi gondolkodás tulajdonképpen poétikai problémáinak vizsgálata. Lukácsnál így a műfaj fogalma nem oldódik fel sem a "beszéd-műfajok" és stilisztikai szólamok /Bahtyin/ fogalmában és nem is esik egybe a "szüzsé kompozíciós fogásaival" /formalisták/. A műfaj nála: a történelmileg adott lét és létformák ontológiai lényegének "nyelve", az ontológiai anyagnak egy intencionális struktúrán - a műalkotás /állatmese. novella, tragédia, regény/ egységes struktúráján mint voltaképpen művészi gondolkodás aktusán - belül való jelenléte, - ti. " egyén és világ", "szubjektum és objektum" visszatükrözött kontextusában. Az elbeszélői és a drámai forma mint a művészi alakítás invariáns formái közötti határ kritériumainak kérdése ugyancsak ontológiai alapon dől el. Ti. élettények egyik vagy másik fajtájának túlsúlya /konfliktusosság vagy életszeletek mint szüzséteremtő tényezők/ határozza meg a műfaji és poétikai formák /dráma vagy regény/ kiválasztását. Ezekben - a lét és létformákban rejlik Lukács történetfilozófiai felfogása szerint a műfajformák szemantikája.

De mivel a műfajforma ilyenfajta történetfilozófiai absztrakciója elszakad az alkotói gondolkodás ugyancsak történetfilozófiai problémájától, a műfajformák /dráma, regény/ poétikája pedig elméletileg nem különbözik a tipizációs formák /dramatizálás, elbeszélés/ poétikájától, továbbá a műfajfejlődés értelmezése nem történelmi, hanem filozófiai, axiológiai alapon a prózai és költői formák /eposz és regény/, illetve a műfajformák /eposz, tragé-

dia, regény/⁴² történeti nézőpontból kerülnek hierarchiába egymással. A művészi gondolkodás poétikai formáinak és műfajainak ontológiai megalapozása noha nyer az irodalom mozgásának /az irodalmi folyamatnak/ történetfilozófiai megalapozására való törekvésében, a régi és újabb korok műfajainak szembeállítására vonatkozásában axiológiai egyoldalúsággal küzd, mind Veszeloovszkij, mind Poszpelov történetfilozófiai /stadiális/ koncepciójához képest, akiknél a műfajok és a poétikai formák a műnemek és műfajok aspektusából differenciálódnak történelmi értelemben, de megőrzik axiológiai ekvivalenciájukat a művészi gondolkodás szemiotikai és szemantikai formáinak értelmében.

A tulajdonképpeni poétika problémáihoz a tudomány az 1960-as években tér újra vissza a tartui iskola vezetője, J. M. Lotman munkásságában. A szovjet és az egyetemes kultúra fél évszázada az irodalmi művek mellett jelentős alkotásokat hozott más művészeti ágakban, többek között új formái születtek a művészetnek /film, az alkalmazott művészet új válfajai/. Mindamelllett a XX. század elméleti gondolkodásának jelentős erőfeszítései nem az esztétika rendszerbe foglalásának irányába, hanem a kultúra nyelvének és grammatikájának - azaz "poétikájának" - kidolgozása felé terelődnek, azonban az irodalmi művészetektől és Propptól, Poszpelovtól és Bahtyintól eredő poétikájához képest a különbséggel, hogy ez a poétikai orientáció már nem hagyhatja figyelmen kívül a strukturalizmus és a szemiotika eredményeit. Amellett a kultúrának ebben a szemiotikailag felfogott rendszerében mélyíteni kell az egyes művészeti ágakban alkotott művek kontextusára irányuló poétikai elemzés és poétikai rendszerezés alapelveit. Ez a poétikai problémák felé vezet Lotmant, arra a módszertani feltevésre, hogy az irodalmi művet és más művészeti ágak alkotásait - a társadalom- és a természettudományok modellalkotásának analógiájára - egy specifikus gondolkodási struktúra modelljeként fog fel, amely

különbözik az elsődleges nyelvi modelltől. Bebizonyosodott, hogy a másodlagos modelláló rendszer, azaz a különféle művészetek egy-egy mű alkotásának textusa /szövege/, a kommunikációs rendszerekhez /elsődleges modell/ képest ezen az elvontabb szinten is megőrzi a művészi gondolkodás általános ismertető jegyeit. A művészi gondolkodás poétikai megközelítésének módszertani továbbvitele Lotman koncepciójában megalapozza a modell megszakíthatatlanságának /ami részben közelíti az irodalmi mű Ingardennél kidolgozott fenomenológiai felfogásához/, és "visszafordíthatóságának" gondolatát /t.i. a szövegen belüli sorba mint a modell jeleinek forrásába/; a modell eszerint olyan jel, amely meghatározott viszonyban áll ezzel a szövegen kívüli sorral /a valóság struktúrája az alkotói tudat struktúrája/.⁴³

A modellen belül Lotman diszkrét és nem diszkrét szinteket és jelsorokat állapít meg, amelyek állandóan helyet cserélnek e sorok korrelatív viszonyától függően. Azonban Lotman elképzelése szerint a szövegen belüli sorok szemiotikai rendszere /mint ahogy egyébként a szövegen kívülieké: a nyelv, az elméleti, művészi gondolkodás, a valóság is/ hierarchikus felépítést mutat. A lotmani koncepció tehát dualisztikus marad a szó pozitív értelmében: a poétikailag állandó szintek megőrzésével /narráció, szűzsé, kompozíció, alak, szituáció stb./ a szemiotikailag vett szövegszintek további differenciáció alapját képezik. Ennek megfelelően a "szöveg" és "nem szöveg" ilyenfajta korrelativitása Lotman elképzelésében /modelljében/ összetalálkozik a hierarchikus felépítéssel, aminek következtében új jelek születnek a szemantika szintjén, például a szöveg tér-idős modellba rendezettségének viszonylatában /"a szöveg nézőpontjára"/.⁴⁴

Ez a felfogás a poétika számára nemcsak annyi vonatkozásban érdekes, hogy Lotman két teljesen különböző fogalomrendszer segítségével közelíti meg a művészi kontextust, hanem abban is, hogy éppen ezáltal válik lehetővé a modellnek mint a gondolat mozgásának /"a kódok egymás-

utánisága", "a konstrukciós elvek váltakozása"/⁴⁵ a potenciálisan létező befogadások oldaláról történő leírása. E két aspektus egyesítése arra ösztönzi Lotmant, hogy felvesse a poétika legidőszerűbb és megoldatlan kérdéseit: megvizsgálja a kontextus diszkrét és nem diszkrét soraiknak kölcsönös viszonyát ennek az egységnek /művész/ egyes momentumaiban /kód/, ahol összekapcsolódik a rendszer egy-egy sora és szintje.

Lotman ezáltal körülhatárolta a művészi kontextus alapvető problémáját általában is. A modell - amelyben ontológiai feltételelességként részt vesz valamennyi, változtatható egymásutániságban összekapcsolódó szint és réteg - a szöveg elrendezésének egyszerre egyköze és struktúrája, vagyis annak az anyagnak a nyelveként lép fel /itt az intencionáltság mozzanata: az anyag megteremti a maga nyelvét/, amely a befogadás során dinamizálódik; egyszerűen mindannak, ami csupán az emberi tapasztalat "elsődleges" szisztematizációjának szintjén rendezett.

Ilyenképpen Lotman a kultúra modelljeinek diszkrétségi fokát a modelláló rendszerek hierarchiájában tudja leírni - a nyelvtől a szövegen kívüli ontológiai struktúráig. Voltaképpen még nem sikerült végigvinnie a rendszerek hierarchikusságáról alkotott elképzelését, mivel a művészi gondolat mozgásában felismert diszkrét - nem diszkrét jelleg elvét mindeddig nem terjesztette ki az egymást követő művek sorának kontextusára /egyazon szerző, műfaj, irányzat, művészeti ág stb. modelljei/, hanem szövegen kívüli struktúrákat állít fel szövegteremtő modell gyanánt /elméleti modell, valóság stb./. ⁴⁶

Lotman számára azonban a modell végső soron kettős struktúra: hiszen a valóság és a szerzői tudat struktúralis azonosságának modellje. Ha a kész modell fenomenjéből, vagyis az irodalmi műből indulunk ki, akkor abban a művész gondolkodásának struktúrája és a diszkrét anyag struktúrája valóban egybeesik. Ez a teleológiai szint - egyrészt mint a két struktúra megegyezésének eredménye, másrészt mint olyan struktúra, amely a befogadóban egyszerre működ-

teti a szerző gondolkodásának struktúráját és saját tapasztalatának mint ontológiai sornak a struktúráját

- a művészi gondolkodás aktusa, amelyet az olvasó a befogadás folyamatában megismétel, mint kultúrateremtő aktust, ti. saját tapasztalata rendezésének /"a szerzői tudat struktúrája"/ és az olvasó által rendezett ontológiai anyagnak /"a valóság struktúrája"/ intencionális modellje. Fontos itt a poétika szempontjából, hogy a művészi gondolat aktusaként értelmezett modell megalkotása előtt ez a fajta struktúra láthatatlan maradt és nem jelent meg az aktivitás formájaként /műalkotás/ sem a szerzői tudatban, sem a valóságban.

A modell diszkrét és nem diszkrét sorainak váltakozását a szöveggel és a kontextussal való összefüggésükben vizsgáló leírás /vagyis a szemiotikai-struktúrális leírás/ nem kerülheti meg a gondolkodás formájának és szemantikájának leírását, annak tehát, "hogyan és mi" rendeződött és minek köszönhetően rendeződött úgy a tudatból is, a valóságból is, hogy azok "egybeeshettek", ezáltal pedig ellenőrizhették egymást, azaz a tudomány, a filozófia, a nyelv stb. modelljeihez képest úgyszólván abszolút világmodellt alkothattak /poétikai leírás/. Noha Lotman számol a "generatív poétika" /generatív grammatika/ eredményeivel, perspektivikusságát kétségbe vonja; s ebben igaz van, amennyiben az "előállító poétika" a generatív grammatika a nyelvészeti premisszákra támaszkodva tulajdonképpen kizárja annak a lehetőségét, hogy a művészi modellálás aktusát olyan specifikus gondolkodási aktivitásként fogjuk fel, amelyben a szerző nem rendezett tudata és a valóság nem vizsgált rendezettsége kölcsönösen rendezik egymást; az egyik rendezettsége rendeződik a másik modellje által - az alkotói, a modell megalkotásának, a befogadói - a műalkotás befogadásának során. Ha a modell "a kommunikáció aktusa", nem pedig a gondolkodásé, a struktúrálásé, hanem a nem rendezett rendezésének aktusa, akkor kizárja az esztétikai /poétikai/ momentumot, azzal együtt pedig a művészi

gondolkodás intellektuális /kultúrális/ kibontakozását, fejlődését - /a szerzőnél e rendszerek létrehozása során, az olvasónál pedig azok befogadásának folyamatában/.

Veszeloovszkijtól eltérően "két motívum összekapcsolását" még nem tekinti szüzsének; "... a cselekmény epizódjainak egymásutánisága /fabula/ és összekapcsolása /szüzsé/ - mondja Lotman - a művészi akarat /szabadság/ és nem a motiváció aktusának s nem is a technika automatikus érvényesülésének eredménye..."⁴⁶ A motívum és a szüzsé közé két újabb réteget posztulál; egyfelől a motívumokat, mint jelentéssel nem bíró egységek összekapcsolásaképpen /propri hagyomány!/ kapott külső szintagmák rétegét, másfelől belső /ti. a szintagmák/ elrendezésének rétegét. A motívumok és a szintagmák elrendezésének elve Lotman felfogásában rokon, másfelől rokon a szintagmákon belüli rendező elv és a szüzsé rendező elve is. Az első a beszéd, a második a nyelv analógiája szerint működik; az első /motívumok rétege/ alkotja a nem diszkrét, míg a második /a szintagmákon belüli rend/ a diszkrét sort. Am együttesen, mint textus - modelláló rendszer - az amorf, nem diszkrét valósághoz képest diszkrét sorként jelentkezik - annak nyelveként. Ennyiben Lotman a formalizmustól is lehatárolja magát /ti. a motívum és a fabula jelsorként való felfogásban/. Strukturális szemiotikai koncepciójának taglalása azonban már egy másik kérdéskörbe tartozik; a Tartui és a moszkvai szemiotikai és strukturális-szemiotikai iskolák hasonlóságainak és eltérésének kérdéskörébe s már nemcsak a poétikát érinti.

Jegyzetek:

- ¹ A. N. Veszeloovszkij: Isztoriczeszkaja poetika /Történeti poétika/. Leningrád, 1940.
- ² A. A. Potyebnya: Müszl i jazük /Gondolat és nyelv, Irodalomelméleti jegyzetek. Irodalomelméleti előadások. In: A. A. Potyebnya: Esztetika i poetika /Esztétika és poétika/. Moszkva 1976. Veszeloovszkij és Potyebnya, il-

letve tanítványaik munkájának részletesebb elemzését
lásd: Akademicszeszkie skolü v russzkom literaturov-
egyenyii /Akadémiai iskolák és orosz irodalomtudomány-
ban/. Moszkva 1975. Az olvasó ugyanott megtalálhatja
számos más, nem poétikai jellegű /mitológiai, kultúr-
történeti, összehasonlító történeti, esztétikai és más/
orosz irodalomtudományi iskola monografikus bemutatását.

- ³ Veszeloovszkij. Id. mű. 71. o. L. még; Király, Kovács;
Poetika. Trudi russzkih i szovjetszkij poeticszeszkih
skol. /Poétika. Az orosz és szovjet poétikai iskolák
munkái./ Budapest, 1982. 48. o.
- ⁴ V. B. Skloovszkij: Iszkussztvo, kak prijom /A művészet
mint eljárás/. "Szborniki po teorii poeticszeszkiego jazüka",
1917. A formalista iskola monografikus feldolgozását lásd:
Nyirö Lajos: Az orosz formalista iskola. In: Irodalom-
tudomány, Budapest 1970. Uö.: Kutatások a 20-as évek
szovjet irodalomtudományában. Helikon, 1978/12., Uo.
részletes bibliográfia.
- ⁵ V. B. Skloovszkij: Tisztam Sendi /Tristam Shandy/. Pet-
rográd 1921., B. M. Eichenbaum: Kak szgyelana "Sinel"
Gogolja? /Hogyan készült Gogol "Köpönyegje"?/. Lásd a
kötetben. 1919.
- ⁶ B.V. Tomaseovszkij. Tyeorija lityeraturü. Poétika. /Iro-
dalomelmélet. Poétika./ Leningrád, 1925, 131-156.
- ⁷ V. J. Propp: Morfologija szkazki /A mese morfológiája/.
Leningrád, 1928.
- ⁸ J.N. Tinyanov: Problema sztihotvornovo jazika /A költői
nyelv problémája/. Leningrád 1924.
- ⁹ A.N. Veszeloovszkij: Poetika szjuzsetov /A cselekmény
poétikája/. In: Isztoricszeszkaja poetika /Történeti poé-
tika. Veszeloovszkij munkáinak gyűjteményes kötete, 495. p.
- ¹⁰ Ugyanott, 495. p.
- ¹¹ Sz. Vigotszkij: Pszihologija iszkussztva /Művészetpszic-
hológia/. Moszkva, 1965. Lásd 7. fejezet.

- 12 Ugyanott lásd a Hamlet és az Anyegin rendkívül eredeti elemzését, a 8. és 9. fejezetben.
- 13 Ugyanott, 11. fejezet.
- 14 V.M. Zsirmunszkij: Zadacsi poetiki /A poétika feladatai/. Megtalálható a szerző Teorija literaturi. Poetika. Sztilisztika /Irodalomelmélet, Poétika. Stilisztika/ című könyvében. Leningrád, 1977. Ugyanott a szerző egy másik cikke: Voproszu o "formalnom metode" /A "formális módszer" kérdéséhez/. V.U. Vinogradov: K posztrozniju teorii poeticeszkogo jazüka /A költői nyelv elmélete/. In: Poetika. Leningrád, 1927.
- 15 V.V. Ivanov: Ocserki po isztorii szemiotiki v SZSZSZSR. /Vázlatok a szovjet szemiotika történetéhez/. Moszkva, 1976.
- 16 Medvegyev: Formalnij metod v literaturovegyenii. Kriticeszkoe vegyeniye v szociologiceszkuju poetiku /A formális módszer az irodalomtudományban. Kritikai bevezetés a szociológiai poétikába/. Leningrád, 1928. M.M. Bahtyin: Problema szogyerzsaniya, materiala i formi v szlovesznom hudozsesztvennom tvorcsesztve /A tartalom, az anyag és a forma az irodalmi alkotásban/. 1923. Megtalálható Voproszi literaturi i esztetiki /Az irodalom és az esztétika/ kérdései című gyűjteményes kötetében. Moszkva, 1975. V.N. Volosinov: Szlovo v zsziznyi i szlovo v poezii /A szó az életben és a költészetben/. Zvezda, 1926.
- 17 M.M. Bahtyin: Szlovo v romane /A szó a regényben/. Megtalálható Voproszi literaturi i esztetiki /Az irodalom és az esztétikai kérdései/ című gyűjteményes kötetében. Moszkva, 1975. Uő: Tipi prozaiceszkogo szlova /A prózai szó típusai/. Megtalálható Problemi poetiki Dosztojevskoj /Dosztojevskij poétikájának problémái/ című kötetében. Moszkva, 1963.
- 18 M.M. Bahtyin: Problema recsevüh zsanrov /1952-1953/. /A szóbeli műfajok problematikája/. Megtalálható a szerző

- Esztetika szlovesznovo tvorcsesztva /A nyelvi művészet esztétikája/ című kötetében. Moszkva, 1979.
- 19 M.M. Bahtyin: Formü vremenyi i hronotopa v romane /1937-1938/. /Az idő és a kronotoposz formái a regényben. 1937-38/. Megtalálható Voproszi literaturi i esztetiki /az irodalom és az esztetika kérdései/ című gyűjteményes kötetében. Moszkva, 1975. Lásd még: Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura szrednyevekovja i reneszansza /F. Rabelais tevékenysége és a középkor és reneszánsz nemzeti kultúrája/. Moszkva, 1965.
- 20 Sz. Vigotszkij: Müslenie i recs /Gondolkodás és beszéd/. Moszkva, 1934.
- 21 Sz. Vigotszkij: Pszihologija iszkussztve /Művészetpszichológia/. 5. és 6. fejezet.
- 22 V.V. Vinogradov: Problema szkaza v sztilisztike /A szkaz problémája a stilisztikában/. "Poetika". Leningrád, 1926. Uő: Szjuzset i kompozicija poveszti Gogolja "Nosz" /Gogol Az orr című elbeszélésének cselekménye és kompozíciója/. "Hacsala" 1921. J.N. Tinyanov: Dosztoevszkij i Gogol. K teorii paroddi /Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez/. OPOJAZ, 1921. B.M. Eichenbaum: Illjuzija szkaza /A szkaz illuziója/. "Knizsnüj ugol", Petrográd 1918.
- 23 M.M. Bahtyin: Avtor i geroj v eszteticzeszknoj dejatelnoszti /A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben/. In: Esztetika szlovesznogo tvorcsesztva /A szóbeli alkotások esztétikája/. Lásd még: Szlovo u Dosztoevszkogo /A szó Dosztojevszkijnél/. In: Problemü poetikai Dosztoevszkogo /Dosztojevszkij poétikájának problémái/.
- 24 B.V. Tomasevszkij: Russzkoje sztyhoszlozszenyije /Orosz verstan/. Petrográd, 1923. Uő: Sztyihi ritm. Metodologicseszkiye zamecsanyija /Versek, ritmus. Módszertani megjegyzések/; "Poetika", Leningrád 1928; V.M. Zsirmunszkij: Rifma, jejo isztorija i teorija /A ritmustörténete és elmélete/. Leningrád, 1923. Lásd még verselméleti kö-

- tetét: Teorija sztiha /Verselmélet/, Leningrád, 1975;
J.N. Tinyanov: Prolema sztihotvornava jazika /A vers
nyelvezetének problémái/. Leningrád, 1924.
- 25 V.B. Szklóvszkij: Rajvjortivanyije szjuzseta /A cselek-
mény kibontása/. Petrográd, 1921. Lásd még: Szvjaz pri-
jomov szjuzsetoszlozsenyija sz obsimi prijomami sztilja
/A cselekményvezetési eljárások és a stílus általános
eljárásainak kapcsolata./ "Szborniki po teorii poeti-
cseszskava jazika", 4. kiadás, Petrográd, 1919./
- 26 O.M. Frejdenberg: Poetika szjuzseta i zsanra /A cselek-
mény és a műfaj poétikája/. Leningrád, 1927; V.J. Propp:
Morfologija szkazki /A mese morfológiája/. Leningrád,
1928.; Uő: Russzkij geroicseszki eposz /Az orosz hősi
eposz/, Folklor i gyejsztvityelnoszty /Folklór és való-
ság/; G.N. Poszpelov: K metogyike isztoriko-literaturnava
isszledovanyija /Az irodalomtörténeti kutatások módszer-
tanához/. Megtalálható "Literaturovegyenyije" /Irodalom-
tudomány/ című kötetében, 1928. Uő: O szjuzsetye i szit-
tuacsi /A cselekményről és a helyzetről/. "Dokladi i
coobscsenyija filologicseszskava fakulteta MGU", 1948. 7.,
33-39.
- 27 R. Ingarden: O dziele literackim. Badania z pogranicza
ontologii, teorii jazyka i filozofii literatury /Az iro-
dalmi műről. Tanulmányok az ontológia, a nyelvelmélet
és az irodalomfilozófia határterületéről. Varsó, 1960./
Magyarul: Az irodalmi műalkotás, 1977.
- 28 J. Mukarovsky: Zamernost a nezamernost v umeni /Szán-
dékoltóság és szándékolatlanság a művészetben/, 1934.
- 29 O.M. Frejdenberg: Proiszhozsgyenyije narracii /A narrá-
ció eredete/. Megtalálható "Mif i literatura drevnosztyi"
/A mítosz és az ókori irodalom/ című gyűjteményes köte-
tében, Moszkva, 1978.
- 30 G.N. Poszpelov: K voproszu o poeticseszkih zsanrah /A
költői műfajok kérdéséhez/ "Dokladi i szoobscsenyija

filologicseszkava fakulteta MGU", 5. 58-4. p. Bővebben lásd a szerző "Problemi isztoricseszkava razvityija literaturi" /Az irodalmi történeti fejlődésének problémái/ című könyvében, Moszkva, 1972. Uő: Lirika szregyi literaturnih zsanrov /A líra az irodalmi műfajok között/, Moszkva 1976. Tiplogija literaturnih rodov i zsanrov /Az irodalmi műfajok és műnemek tipológiája/. "Vesztnyik MGU, Szerija filologija", 1978, 4, 12-18. p.

- 31 M.M. Bahtyin: Eposz i roman /Az eposz és a regény/. Megtalálható "Voporszi literaturi i esztetyiki" /Az irodalom és az esztétika kérdései/ című kötetében, Moszkva, 1975.
- 32 Lásd erről: Kovács Árpád: Mihail Bahtyin prózafelfogásáról. A nyelvfilozófiai megközelítés határai. Studia Russica, Budapest, 1978. Uő: A regényelmélet módszertanához. Bahtyin, Lukács, Pospelov. Filológiai Közlöny, 1977, 2/3. Uő angolul: On the methodology of novel-theory. Bakhtin, Lukács, Pospelov. Studia Slavica, 1980, 3/4.
- 33 V.F. Pereverzev, Tvorcsesztvo Dosztojevskovo /Dosztojevskij munkássága/, Moszkva, 1922.; P. Szakulin, Szociologicseszkij metod v lityeraturovegyenyiji /Szociológiai módszer az irodalomtudományban/, Moszkva, 1925.; P. Szakulin, Tyeorija lityeraturnih sztyilej /Az irodalmi stílusok elmélete/, Moszkva, 1-27.; V. Pereverzev, Voproszi markszisztvskovo lityeraturovegyenyija /A marxista irodalomtudomány kérdései/. "Rodnoj jazik i lityeratura", 1928, I. "Lityeraturovegyenyije" /Irodalomtudomány/. Tanulmánykötet, szerk. V.F. Pereverzev. Moszkva, 1928. V. Fricse, Problemi iszkussztvovegyenyija /Művészetelméleti problémák/, Moszkva, Leningrád, 1930.
- 34 A.M. Jevlahov, Vvegyenyije v filozofiju hudozsesztvennovo tvorcsesztva /Bevezetés a művészi alkotás filozófiájába/, Rosztov-na-Donu, 1917.; V.E. Szezeman, Esztetyicseszkaja ocenka v isztoriji iszkussztva /Esztétikai értékelés a művészet történetében/, "Miszl", 1922.; . A.A. Szmirnov,

- Putyi i zadaci nauki o lityerature /Az irodalom tudományának útjai és feladatai/, "Lityeraturnaja miszl", 1923, 2.; B. I. Jarho, Granyici naucsnovo lityeraturovegyenyija /A tudományos irodalomtörténet határai/, I. rész, "Iszkussztvo", 1925, 2; II. rész, "Iszkussztvo", 1927, I.; G. Spet, Esztetyicseszkiye fragmenti /Esztétikai töredékek/ I-III, Petrográd, 1922-1923.; G. Spet, Vnutrennyja forma szlova /A szó belső formája/, Moszkva, 1927.
- 35 A. P. Szkaftimov, K voproszu o szootnosenyiji tyeoretyicseszkoivo i isztoricicseszkoivo raszszmotrenyija v isztoriji lityeraturi /Az elméleti és a történeti szemlélet viszonya az irodalomtörténetben/, "Ucsonije zapiszki Szaratovszkovo goszudarsztvennovo unyiverszityeta", I. kötet, 3. füzet; 1923.; Szkaftimov, Poetyika i genezisz bilin /A hősi énekek keletkezése és poétikája/. Vázlatok, Moszkva - Szaratov, 1924.
- 36 A.P. Szkaftimov, Tyematyicseszkaia kompozicija romana "Igyiot" /A félkegyelmű című regény tematikai kompozíciója/, tanulmánygyűjtemény, szerk. N. L. Brodskij. Leningrád, 1924. Ld. még a szerző tanulmánygyűjteményét: "Nravsztvennije iszkanyija russzkih piszatyielej" /Az orosz írók morális útkeresései/ [a cím nem Szkaftimovtól származik!], Moszkva, 1972.
- 37 M.M. Bahtyin, Problema szogyerzsanyija, matyeriala i formi v szlovesznom hudozszesztvennom iszkussztve /A tartalom, az anyag és a forma problémája a szó művészetében/, "Voproszi lityeraturi i esztetyiki", Moszkva, 1975. 62.; valamint: Problema tyekszta v lingvisztyike, filologiji i drugih gumanyitarnih naukah. Opit filiszozfszkovo analiza. /A szöveg kérdése a nyelvtudományban, a filológiában és más humán tudományokban. Kisérlet filozófiai elemzésre./, "Esztetyika szlovesznoivo tvorcicseszta" /A szó művészetének esztétikája/ c. tanulmánykötet, Moszkva, 1979.
- 38 V. F. Pereverzev, Nyeobhogyimije predposzilki marksziszt-szkovo lityeraturovegyenyija /Nélkülözhetetlen premisszák

- a marxista irodalomelmélethez/, "Lityeraturovegyenyije", 1928, 14-15, 17.
- 39 V.F. Pereverzev, *Tvorcsesztvo Dosztojevszkovo /Dosztojevszkij munkássága/. Harmadik kiadás, Moszkva - Leningrád, 1928, XVII. fejezet, 196-211.*
- 40 A rappista kritika nem tett különbséget a "világszemlélet" és a "módszer" fogalma és fenomenje között. Vö.: I. A. Vinogradov, *Problema hudozsesztvennovo metoda /A művészi módszer problémája/, "RAPP", 1931, 3.*
- 41 M. A. Lifsic, *Voproszi iszkusstva i filozofiji /A művészet és a filozófia kérdései/, Moszkva, 1935. Lukács Gy., A realizmus történetéhez, Moszkva, 1939.*
- 42 Lukács Gy., *Roman kak burzsoasnaja epopeja. /A regény mint polgári eposz/. "Lityeraturnaja enciklopedyija", 9. kötet, 795-831; Isztoricsezkij roman i isztoricsezkaja drama. /Történelmi regény és történelmi dráma/, "Lityeraturnij krityik", 1937/12.*
- 43 J.M. Lotman, *Lekciji po sztrukturalnoj poetyike, I. "Trudi po znakovim szisztjeman" I. /Előadások a strukturális poétikáról, I. "Tanulmányok a jelrendszerekről" I./, Tartu, 1964.*
- 44 J.M. Lotman, *Sztruktura hudozsesztvennovo tyekszta /A művészi szöveg szerkezete/, Moszkva, 1970.*
- 45 J.M. Lotman, *Analiz poetyicseszkovo tyekszta /A költői szöveg elemzése/. Elsősorban a Szöveg és rendszer c. fejezet, 119-126. Leningrád, 1972.*
- 46 J.M. Lotman, *id. mű.; 101. o.*
- 47 Király Gy., *K tyipologii romanicseszkovo műslenyija v rosszkoi lityerature XIX. v., /A XXIX. századi orosz irodalom regényi gondolkodásának tipológiájáról/, Studia Slavica, XIX. 1973, 89-135; K szootnosenyiju dramaticsieszki i poveszvovatyelnih nacsal v Presztuplenyij nakazanyij Dosztojevszkovo. /A drámai és az elbeszélői*

elv viszonya Dosztojevszkiji Bűn és bűnhődés c. regényében/, Acta Litteraria, lű, 1971, Russica I, 1978. .
Kovács Á., 223-239; Az epikai műfajok jel- és jelentésviszonya, Studia Raszsirenyije planov diszkretnosztji v sztruktüre perszonazsa Dosztojevko. /A diszkrét szintek körének kiterjesztése Dosztojevszkij alakstruktúrájában/. Studia Russica II, 1979, 126-170.