

Nyilasy Balázs

Mennyi az új a Nap alatt?

*Töprengések kultúratudományi,
irodalomtudományi paradigmák ürügyén*

■ A paradigma fogalmát viszonylag könnyű körülírni, meghatározni: a terminuson gondolkozásmódok, kérdés-horizontok, premisszák egy időszakban érvényesülő közösségét, egyöntetűségét értjük. Más kérdés, hogy a világ dolgait – az embertudományokban legalábbis – nem a definíciók, hanem a használati ügyletek felől érdemes megközelítenünk. Milyen feltételek mellett működik értelmesen egy fogalom? Milyen operatív műveletekre alkalmas? Milyen szabályokat érdemes hozzárendelnünk, és milyen veszélyzónákkal, lehetséges anomáliákkal kell számolnunk használatakor? Milyen megértési esélyeket és tévutakat, zsákutcákat teremtett a műszó a maga történeti pályafutása alatt? Számomra ezek a fontos, izgalmas kérdések, s a paradigmákról töprenkedve is a rájuk adható válaszlehetőségeket keresem majd.

Maga a fogalom, ahol csak fölbukkan, két nagy kérdéskört hoz magával. Az erős paradigmaturatosság mind-egyre az ismerősség–újdonság és a kontinuitás–megszakítottság dilemmáit állítja középpontba, s voksát az újdonság és a megszakítottság mellett teszi le. Így volt ez már fél évszázaddal ezelőtt, 1962-ben is, amikor Thomas Kuhn megjelentette *Structure of Scientific Revolution* című munkáját. A könyv rövid idő alatt tudományos bestsellerré vált, és az amerikai tudománytörténész-fizikus a terminus nagy népszerűsítőjének, elterjesztőjének bizonyult. Kuhn a természettudományok folyamatszerű történetiségét a paradigmaelvre hivatkozva vonta vissza; a különböző tudományos korszakok szerinte egymástól élesen elváló, összemérhetetlen paradigmákra épülnek, és az egyes szakaszokat éppen a totális paradigmaváltás felől lehet megértenünk. A kutató tudománytörténeti áttekintése a hatvanas–hetvenes években leginkább azért ment szenzációszámba, mert a paradigmaelv és relativitás fogalmait a természettudomány területére kiterjesztve a progresszivitás utolsó bástyáját ingatta meg. A *Structure...* alapvető ethosza, mondhatni, teljességgel egybevágott a modernista-posztmodernista Nyu-

gat dekonstruáló irányultságával, azzal a gondolkozási trenddel, amely az azonosságtudat, stabilitás, fejlődéshit leleplezését tekinti fő feladatának.

Thomas Kuhn koncepciójának természettudományos vetületei természetesen nem ránk tartoznak. A humaniorákra vonatkoztatva viszont föltétlenül meg kell vizsgálnunk az erős, föltétlen paradigma-korszakok igazságát! Fel kell tennünk a kérdést: az összemérhetetlen, paradigmaváltások által határolt korszakok észlelése (az újdonságnak–megszakítottságnak elsőbbséget biztosító értelmezői vízió) a gyakorlati igazság hites társa, vagy csak valamiféle fogalmi árnyéktánc; valójában érvényesül-e valamiféle, kuhni értelemben vett paradigmaelv az irodalom és a művészi alkotásokat övező kultúrfilozófia, művészetfilozófia, irodalomkritika-irodalomelmélet területén. A dilemma sokrétű, a válaszkísérlet elővigyázatot, fokról fokra haladó érvelést, korrekt szétválasztásokat igényel. Mindenekelőtt különbséget kell tennünk az alkotó művészeti produkciók és a művészetfilozófia, irodalomkritika, irodalomelmélet szférái között. A helyzet a szépirodalom vonatkozásában látszik a legegyszerűbbnek, leginkább egyértelműnek. Az erős igazságként érvényesített paradigmaelv e téren – úgy tűnik – eleve alkalmatlan, és tévesztett helyzetértékeléshez kapcsolódik. Az újdonság fogalma abban a formájában, ahogyan a mindennapi életben értjük, az alkotói irodalom számára alkalmatlan; az individuális természetű, egyedi szervezetszerű, poétikai karakterű szépliteratúra újszerűsége egészen másnemű, mint amilyent a paradigmaváltás-koncepció magába foglal, és láttatni tud. A bloomingtoni Indianai Egyetemen tartott stílus-konferencia tanulságait összefoglaló René Wellek aligha véletlenül jegyzi meg, hogy „[...] az újdonság kritériumát nagyon túlértékeli az irodalomtörténetben. Ilyen alapon Marlowe nagyobb író volna, mint Shakespeare, mert az előbbi újító és kezdeményező volt. De különbséget kell tennünk a történelmi érték, az időbeli elsőlegesség – ha úgy tetszik, »újdonság« – és

az esztétikai érték között. Shakespeare, bár kevésbé újszerű Marlowe-nál, komplexebb, változatosabb, vagy egyszerűen tökéletesebb.”¹

„Az igazi irodalom sohasem születik a modernség, a divat szándékával, de mindig új, eredendően új, örök regenerálódás. Az újszerűség azonban nem külön lóg rajta [...] Az újság maga művészileg egyáltalán nem értékelhető; részletek, formák, tartalmak és stílusok újszerűségét, új divatra való alkalmasságát a legüresebb modorral is el lehet érni [...] Óh, könnyű volna a nagy művészet, ha egyszerűen csak újság kellene hozzá – éppoly könnyű, mint bármely pótlás, újítás vagy ötlet a világban, hatalmas gépeken vagy akár csak egy hajtű alakján! Csakhogy az igazi költészet szinte biológiai értelemben hozza az újat, az emberben és a társadalomban levő ismeretlen vonások fölfedezésében, a helyzetek és lélekállapotok milliárdféle lehetséges kombinációinak vegyelemzésében, a részletek organikus egyé-formálásában, tehát a mű életteljességében [...] Naivság, amikor valaki valamely tipográfiai külsőség alkalmazásával, az értelmetlenség valamely új módjával, brutális, eseményzerű aktualitások egyszeri fölkapásával próbál új művészetet vagy esztétikát teremteni” – írja körül az „irodalmi újdonság” sajátosságát, és cáfolja az avantgárd ürügyén a művészetén kívüli, mindennapi értelemben vett újdonságfogalom poétikai alkalmasságát, alkalmazhatóságát a magyar költő-esszéista, Szabó Lőrinc is *Divatok az irodalom körül* című nagy tanulmányában.²

De a paradigma, paradigmaváltás aggálytalan hangoztatásának nemcsak az irodalmi újszerűség speciális, poétikai természete mond ellent. A paradigmatörvényszerű korszakok és radikális paradigmaváltások pilléreire épített alakulástörténeti víziók erőszakoskével szemben az irodalmi anyag maga mindenkor látványosan protestál, más kérdés, hogy a kritikus agresszivitás e tiltakozásokat gyakran egyszerűen elhallgattatja, eltagadja. Arany János mély értelmű tradicionalizmusa (a realizmus és a romantika mellett a barokk és a klasszika belátásait, attitűdjeit is tartalmazó költészete) nyilvánvalóan ellentmond a *késő romantika* terminusra építő, szűkítő, paradigmaváltást szemléltető értelmezésnek. A *késő modern* költészetünkre vonatkoztatott erős paradigmája s a húszas évek végi roppant metamorfózis víziója ugyancsak voluntarista téveszmének tűnik, hiszen nemcsak József Attila világgal birkózó, próbálkozó költői attitűdjét, de Dsida Jenő sokrétűségét, Radnóti Miklós makacs, profetikus elkötelezettségét sem tudja értelmezni, nem beszélve a későbbi fejleményekről, például Weöres Sándor mitikus poéziséről, Pilinszky János „mozdulatlan elkötelezettségéről”. S a paradigmatulajdonítások erős

igazságainak nemcsak a magyar irodalom mond ellent! A 20. századi világgöltészet mozgásirányait számba vevő elemző, az esszéista poéta, Vas István a „költészet rejtelmesen bonyolult vezetérendszerében” a múlttal való szakítást és a tradícióhoz való visszahajlást, a bonyolult intellektualizmust és az értelem teljes kiküszöbölését, a végsőkig redukált kopárságot és az organikus gazdagságot („Észak-Amerika korszerű kétségbeesésének gigászi lendületét” és „Saint-John Perse vonulásainak nagyúri szövevényét”) egyaránt lényegi alakváltozatokként tartja számon. S a sokféleséget a modern költészet alapvonásaként kezelő értelmező természetszerűleg jut el az elvi konklúzióhoz: „Korunk költészetének e kiterjedt kontrapunktikája állandó küzdelem a sokféleségért, a gazdagságért, a beszűkülés meg a dogmatikus igények ellen. Ha úgy tetszik, azért, hogy *ne* lehessen meghatározni, mi a modern [...] a költészet állandóan szabálytalanul közlekedő földalatti. Mindig máshonnan jön, mint ahonnan várjuk. A költészet mindig máshonnan jön. A költészet mindig más.”³

A művelt, intelligens magyar irodalmár alakulástörténeti víziójával nehéz egyet nem értenünk. Más kérdés, hogy a kikalkulálhatatlan szabadság alapjára helyezkedve, az ellenpontozások, kiegészítések rendező elvét magunkévá téve akár a crocei radikalizmushoz is közel kerülhetünk. Nemcsak az egységes paradigma érvényességét és értelmességét vonhatjuk kétségbe, de az általánosító, uniformizáló irodalmi fogalmak radikális tagadásáig is eljuthatunk. Ilyesféle totális elutasításra azonban nincsen szükség. Az általánosítás, elvonatkoztatás kognitív műveleteit végső soron nem kell, és nem is lehet kirtanunk az irodalomkritikából. A műfaji klasszifikáció, a kortörténet-stílustörténet és az esztétikai viszonyrendszer bevett terminusai, alapfogalmai (lírai költészet, tragédia, regény, klasszicizmus, barokk, romantika, realizmus, naturalizmus, szimbolizmus, szecesszió, mimézis, tartalom, forma) amúgy is oly mélyen beágyazódtak a kritikai nyelvbe, hogy eliminálásuk teljességgel reménytelen volna. Más kérdés, hogy hatékony megismerésre törekedve óriásfogalmainkat kordában kell tartanunk. Az erős igazságok gyengítésére mindenkor készen kell állnunk, s a rendelkezésre álló fogalmi készlet kritikus reflexióját, állandó felülvizsgálatát nélkülözhetetlen feladatként kell felfognunk. Szerencsére az efféle műveletekre a magunk háza táján is találunk példákat. Szilágyi N. Sándor briliáns tanulmányában nem csupán a nyelvészeti fogalomalkotás, de az egész absztraktumteremtő nyugati kulturális beszédmód fölött gyakorol mélyreható kritikát, Takáts József az igazságkijelentések

állandó relativizálását (arányos gyengítését-főlerősítését) a hiteles irodalomkritika nélkülözhetetlen összetevőjének tartja, Tamás Attila a szóhasználat szokásjogi begyökerzettségét elismerve okos érveléssel mutatja ki a *lírai költészet* műfaji kategóriájának „tudománytalanságát”, klasszifikációs problematikusságát, magam Jókai Mór írásművészetének megértéséhez a *modern romance* fogalmát elsősorban azért hívtam segítségül, mert a *romantikus író* terminusból kinyerhető megértési lehetőségeket nagyon is elégtelennek éreztem.⁴

Az alkotói irodalom, a szépliteratúra szféráját elhagyva vizsgáljuk meg a paradigmaelv érvényesítési gyakorlatát és érvényességét (az erős paradigmadatudatosság és az ezzel járó megszakítottságérzékelés hogyanját-mikéntjét) a művelődéstörténet, a kultúrfilozófia és az irodalomkritika viszonyrendszerében. E vizsgálatra annál inkább szükség van, mert a tanulmányírók, esszéisták az elkülönítő paradigmák koncepcióját meglehetősen gyakorisággal terjesztik ki a művelődéstörténeti, kultúrtörténeti háttérszférákra. Hazai irodalmárkollégánk, Kulcsár Szabó Ernő például a 20. század művelődéstörténeti, kultúrtörténeti folyamataira utalva már legelső, 1986-ban megjelent könyvében totális érvényű paradigmaváltást látta, az „emberkép forradalmian új átalakulását” konstatálja, „egyetemes világképváltságot”, „új emberi szituáltságot” vizionál, „az *egzisztencia* individuális értelmű hangsúlyainak erősödését” rögzíti.⁵ A kutató mindazonáltal az egyetemes paradigmaváltás korrekt, tudományos konkretizációjával, a roppant horderejű kérdéskör világos megjelenítésével és kidolgozásával nemcsak a *Zavarbaejtő elbeszélésben*, de 1993-as irodalomtörténeti összefoglalásában és ezredforduló dolgozataiban is adós marad. Az „új emberi szituáltság” fogalma úgy tölt be centrális, megalapozó szerepet tanulmányaiban (úgy szolgál háttérindoklásként a koramodern–későmodern–posztmodern teleológiára épülő irodalomtörténeti látomáshoz), hogy a részletes, alapos kultúrtörténeti elemzés mindegyre hiányzik írásaiból, s még a meghatározó paradigmaváltás kronológiai kijelölése is ingadozónak, változónak mondható.⁶

A modern éra paradigmaváltásait illetően persze másféle vélekedések is jócskán akadnak. Az amerikai eszmétörténész, Franklin L. Baumer 1977-ben publikálta *Modern European Thought* című könyvét, s a 17., 18., 19. és 20. század szellemi kondícióit feltérképezve a kontinuitás és a változás dialektikáját egészen más hangsúlyokkal mutatta be, mint a szüntelen metamorfózisokat (ugrásokot, töréseket) vizionáló szemlélet. A nagy empirikus vizsgálatra építő, félezer oldalas összefoglalásból azt ol-

vashatjuk ki, hogy az eróziós, válságérzékelő tendenciák mellett a kulturális tudat létszerűség-vágya, bizonyosság-igénye is lényegi, az egész újkori kultúrán végigvonuló attitűd, és a stabilitásra törekvés Európa és Észak-Amerika eszmevilágából még a 20. században sem hiányzik.

Baumer kontinuitáspárti eszmétörténeti vízióját nem árt eszünkbe idézni, amikor az újkort és a modernitást új meg új változássorokkal tarkító buzgólkodásokat mérlegeljük. Az amerikai tudós látletét elfogadva akár arra a meggyőződésre is juthatunk, hogy a *valóban gyökeres, beható átalakulás*, a kultúrtörténeti feltételeket érintő *igazi paradigmaváltás* címkéje a „középkoriból” való kilépés és az újkori gondolkozásmódra való áttérés proceszusát illetheti meg. A modernitásra jellemző kulturális kondíció, kételyhorizont – nagyon is így tűnhet – már a 17. században kialakult. A középkori létszemléletnek ellentmondó empirizmus, a reflexív kulturális tudat, az univerzálialvet háttérbe szorító, individualizáló, partikuláris látásmód, a mágikus-vallási szemléletet „felváltó” tudományosság módszeréből-gondolkozásmódjából kikerekedő attitűd az ezerhatszáz éves végére már jelentős teret nyer, s a szekularizációs szétválások, szeparációk proceszusa is általános ekkorra. Természetesen nem akarom azt mondani, hogy Blaise Pascal teljességgel azzal a problémahorizonttal szembesül, mint Richard Rorty, de azért a sokféle prefixummal szemléltetett paradigmaváltoztatás-koncepciók, a pre-, paleo-, poszt-előtagokkal földúsított modernségfogalmak érvényességével és értelmességével kapcsolatban elég sok kételyem van. A *gyökeres, paradigmatiság másság* sugalmaival, azt hiszem, csínján kellene bánnunk, s a *fokozati újdonságokat, részleges másságokat* jelző fogalmakat nem ártana nagyobb szerephez juttatnunk.

A paradigmaváltások ügyeit az általános kultúrtörténet, kultúrfilozófia szféráiban mozogva némi székszisszel kezelhetjük. De mi a helyzet az irodalomkritika és az irodalomelmélet területén? A kritika és a teória alakulástörténetét vajon érdemes és indokolt-e az elkülönbözések alapján megjeleníteni? Mennyiben adjunk hitelt azoknak a nézeteknek, amelyek az irodalomkritika történeti proceszusát elkülönülő paradigmák által jelenítik meg, és mennyire higgyünk a modern elméleti iskolák, módszertani együttesek kinyilatkoztatásainak, (a formalizmus, strukturalizmus, hermeneutika, recepcióesztétika, dekonstrukció, szemiotika, narratológia) olyasféle önmegjelenítéseinek, amelyek a maguk paradigmatiság újszerűségét evidenciaként demonstrálják?

A válaszkísérletet újfent körültekintően kell megfogalmaznunk. M. H. Abrams, a kiváló amerikai irodal-

már nagy hatású könyve, a *The Mirror and the Lamp* első fejezetében az irodalmi reflexió történetét felvázolva négy nagy tipologikus egységet alkot. A tudós a kritizmus első nagy paradigmájaként a *mimetikus* irodalomfelfogást jeleníti meg. Az irodalmi művet már Platón a „valóság-reprezentáció” tükrében szemlélte, s a mimézisviszony Arisztotelész *Poétikájában*, az első rendszeres irodalomelméletben, irodalomantropológiában is a vizsgálódás mindent meghatározó alapja maradt. A második történeti paradigmát Horatius Flaccus reprezentálja Abrams számára. Az *Ars poetica* szerzője az irodalmat az olvasóközönségre gyakorolt hatás felől közelíti meg, azok a módszerek, eszközök, feltételek érdeklők, amelyek ezt az affektív hatást elősegítik. A római poétikából, retorikából eredő s a neoklasszicizmusban hosszú folytatást nyerő irodalomvíziót, szemléletet az amerikai tudós *pragmatikusnak* nevezi. Az újabb nagy fordulatot a neoklasszicizmust felváltó romantika hozza magával. Wordsworth, Coleridge és társaik újszerű, *expresszív*, az alkotói lélektanhoz kötődő nézőpont-rendszert alkotnak meg és képviselnek. Végül néhány 18–19. századi előzmény (Immanuel Kant, Henry James, Edgar Allan Poe kezdeményei) után 20. századi kutatók alapozzák meg és terjesztik el az *objektív* megközelítésű irodalomkritikát. Az új kritika, a formalizmus, a *close reading* különböző válfajai elutasítják a különféle szövegrelációk vizsgálatát, s a műveket az autochton önelvűség jegyében szemlélik.

Abrams szellemes, nagyszabású, paradigmaticus víziót alkotott a kritika történetéről. A legnagyobb, legátfogóbb kritikátörténet szerzője, a cseh-amerikai René Wellek viszont a több évszázados irodalmi reflexió megértési, feldolgozási lehetőségeit mérlegelve nemcsak a látványos paradigmátételezésekkel kapcsolatban bizalmatlan, de a visszafogottabb történeti folyamatrajzokkal szemben is szkeptikus álláspontot foglal el. Nyolckötetes nagy munkájában (*A History of Modern Criticism*) az irodalomkritika történetét végül portrészzerűen dolgozza fel, s a kritikai teljesítmények ismertetésekor megelégszik az országokénti csoportosítással. „[...] elutasítottam [...] azt a gondolatot, hogy *History*mat egyes fogalmak vagy »gondolategységek« körül rendezzem el [...] Ez szétzúzná az egyes kritikusok rendszereit, amelyek gyakran meglehetősen lazán és ellentmondásosan vannak összeállítva; egyéniségük és személyiségük [...] megértését lehetetlenné tenné. [...] A kritizmusok fejlődéstörténetének kudarcot kell vallania. Én erre a belenyugvó következtetésre jutottam. Nem tudom Thomas Kuhn *Structure of Scientific Revolutions* (1962) c. művének a tudománytörténet modelljére vonatkozó javaslatát sem elfogadni.

[...] Nincsenek olyan tökéletes forradalmak a kritika történetében, mint amilyeneket Kuhn a tudomány történetében meghatároz. És olyan korszakok sincsenek, amelyeken tökéletesen uralkodnék egy alak vagy egy szent szöveg” – indokolja Wellek választott módszertanát, s utal szkepszissel Thomas Kuhn paradigmavíziójára is.⁷ „Nekem úgy tűnik, a kritikátörténet egyik feladata, hogy megmutassa az olvasónak, amit úgy harangoztak be, mint új felfedezést, azt már sokszor elmondták azelőtt. A modern kritikát úgy lehet meghatározni, mint régi kérdések újra felfedezésének állandó folyamatát” – lép még tovább, és fejezi ki erős kételyét, ellenérzését az újdonsághirdetés bevett kritikus szokásával (a paradigmaticus névumok hitelességével) kapcsolatban.⁸

Kihez húzzunk inkább a két, valóban jelentős irodalmár álláspontját latolgatva? Abrams paradigmavíziója, nem vitás, toronymagasan emelkedik ki az erőszakkal összetakolt konceptuális építmények, légből kapott ötletek közül. A szellemes, tanulságos koncepciót mindazonáltal inkább figyelemre méltó tipológikaként, mintsem gyakorlati használatra alkalmas alapként érdemes felfognunk, s a címkék mögötti jelenségekhez közelebb lépve (a tipológiákkal már csak így szokott lenni) maga a felosztási alap is veszít evidenciaszerűségéből. A *mimetikus*, *pragmatikus*, *expresszív* és *objektív*áló törekvések igazából már maguknál az „atyamestereknél” is összekeverednek, összefonódnak. Arisztotelész a tragédia alkotórészeit feltérképezve például az objektíváló törekvésekhez kerül közel, a félelmes és szánalmat keltő fordulatok mérlegelésekor viszont az expresszivitás és a „pragmatikus hatás” elvét tartja szem előtt.⁹ Horatius „pragmatikus” megfigyelései egy szempontból valóban a hallgatóságra tett hatás aspektusába ágyazottak, másrészt viszont a költészet par excellence expresszivitását is megvilágítják, feltárják. A romantika álláspontjával kapcsolatban sem csupán a szerző pszichológiájára érdemes koncentrálnunk; Coleridge-ék expresszivitástelelézése magukra is vonatkozik, s az alkotók–befogadók viszonyrendszerét háttérbe szorító objektíváló szemléletet is jócskán megelőlegezi.

Érdemes megfontolnunk a kritikus gondolatok eredetiségét, önelvűségét érintő welleki gondolatokat is. A régi és az új egybejárásairól, szövegdokumentumok meglepő hasonlóságairól a diakrón együttlátás tréningjén nevelkedett történészek igazán sokat tudnak mesélni. A 19. századi magyar kritikátörténet kutatója például fölelegetheti, hogy Bajza József a románt, a voltaképpeni regényt taglaló értekezésében csaknem száz évvel az orosz formalisták előtt hangsúlyosan megjeleníti a szűzsé és a fabula dichot-

tómiáját, Kemény Zsigmond 1853-as regényelméletében a 20. századi teóriáknál (Lukács, Ortega, Bahtyin nagy tanulmányainál) is konzekvensebben érvényesíti a befogadói horizont szempontjait, Arany János pedig valóságos close readinget, szoros olvasást művel, műimmanens elemző módszert alkalmaz 1859-ben, a *Bánk bánt* elemezve.

Az ICLA egykori elnöke egyébként tanulmányaiban, kongresszusi hozzászólásaiban rendszeresen bírálta az irodalomtudósok inkorrekt gesztusait, azokat a prezentációkat, amelyek a *viszonylagos újdonságokat* mindegyre *totálisan új paradigmaként* mutatják be. A művelt, tisztán látó irodalmár nemegyszer olyan megközelítéseket is szkeptikus iróniával kezel, amelyeket a mi irodalomértésünk (a kommunista provincializmusból összezevart tudattal bontakozó elméleti kultúránk) nem sokkal később vitathatatlan, paradigmaticus jelentőségű nővumként kanonizált. Welék az 1958-as bloomingtoni konferencián udvarias gesztusként jelentette ki, hogy az irodalmi műalkotás elemezhető Roman Jakobson kommunikációs modelljével, de aztán a séma elemeit rendre elutasította, átkeresztelte: *feladó* helyett a *költői én* terminusát, *kód* helyett a *hagyományt* s a *konvenciót* ajánlotta, az *üzenet* kifejezést pedig irodalmi szempontból „nem szerencsés fogalomként” aposztrofálta.¹⁰ Egy másik tudományos ülésen Hans Robert Jauss nevezetes tanulmányával kapcsolatban jegyezte meg, hogy az *elvárás* horizont tudományos kutathatóságához komoly kétségek férnek, s hogy a nagy garral beharangozott, új paradigmaként meghirdetett recepcióesztétikát ő maga leginkább részérdekű „segéd tudományként”, irodalom-szociológiai kiegészítésként tudja számon tartani.

A reklámkiterjesztő világgörnyezetben, kommunikációs erőterben élő kritikusokat, elméletírókat persze nehéz volna leszoktatnunk a hangzatos prezentációról. Az újdonságmeghirdetés korunkban a figyelemfelkeltés és a siker nélkülözhetetlen eszköze. Már a 20. század első nagy elméleti iskolája is ily módon prezentálta a maga gondolatait. Viktor Sklovskijék az osztranyenyije, az intern vizsgálati módszer, az automatizálódáselvű műfaj történet diadalmas igazságaira támaszkodva agresszív önbizalommal utasíthatták el a „rég irodalom szemlélet” minden elemét, s törvényesíthették a szociokulturális közelítés tabuként kezelését. Az orosz formalisták igazságai mára persze rendre megkoptak. A roppant nézőpont-áthelyezések viszonylagos értékűnek bizonyultak, az „osztranyenyije” és a „prijom” varázsigéi megfakultak, az automatizációs elv műfajokat alakító mindenhatósága aligha tűnik evidenciának.¹¹ Nemigen értjük, miért haragudott a formalista vezér

oly igen-igen a művelődéstörténész kortársakra, s egyáltalán nem tartjuk már ördögtől valónak, ha a menyasszonyablás irodalmi motívumához az antropológus, etnológus kultúrtörténeti magyarázatokat keres. Pedig hát az orosz formalizmus bizonyos értelemben valóban új paradigmát képviselt, s a későbbi fogalmi konstrukciók jó része éppenséggel Sklovskijékon élőködött. A lévi-straussi, riffaterre-i *struktúra-elve*t, a jakobsoni *poétikai funkciót*, a barthes-i erős, objektivistá tézist, a szerző *halálát* legalábbis ilyen konceptualizációként, a formalista gondolatok újramondásaként, variálásaként, átfogalmazásaként tarthatjuk számon, s Hans Robert Jauss is nyilvánvalóan Sklovskijék műfajfejlődési vízióját tartja szem előtt, amikor az *automatizálódó elvárás* horizont és az *új horizontot teremtő mű feszültségét* ruházza fel központi esztétikai jelentőséggel.¹²

S a második évezred elejére megkopott, eltompult, kifakult a modern irodalomelmélet sok más újdonságkínálata is. 2013-ban aligha akarjuk központi, vezető tudománnyá avatni a nyelvészetet, és értetlenkedve állunk a grammatikus szerkezetek módjára elképzelt narratológia tervezetei előtt. A saussure-i nyelvmodellt a kognitív tudományok s a társasnyelvi kutatások fényében immáron nem komoly megértési erőt képviselő paradigmának, inkább csak tudománytörténeti érdekességű kísérletnek látjuk, s (horribile dictu) a hermeneutika optimizmus és pesszimizmus közt hányódó fenséges libikókáját sem tudjuk a régi magasztaló bámulattal szemlélni. A *szere*ő, a *szöveg* s a *befogadó* szempontrendszerének szüntelen cseréit, változtatásait nem kreatívnak, gyümölcsözőnek, inkább fölöslegesen hektikusnak gondoljuk, és még a Yale autoritásainak sem hisszük el, hogy a jelentéstételezést jelentéskülönbözésekkel felváltva minden megértési, módszertani gondunk megoldódik.

„»Hogyan értitek ezt a részletet? Mit akart nekünk mondani a szerző? Melyek a vers vagy a próza szépségei? Miben eredeti az író látásmódja? Mi a tanulság?« Egy időben azt hihettük, hogy az irodalomelmélet véglegesen félresöpörte ezeket az idegesítő kérdéseket. De a válaszok elszállnak, a kérdések pedig megmaradnak. És többé-kevésbé mindenkor ugyanazok [...] Az irodalomelméletnek nem sikerült megszabadulnia az irodalomról szóló köznyelvtől, az olvasókéttől, a műkedvelőkéttől. Így tehát amint az elmélet távolodik, a régi fogalmak újra felbukkannak, sértetlenül. Vajon azért nem tudunk igazából soha megszabadulni tőlük, mert »természetesek«, mert »értelmesek«? [...], még mindig helytálló azokból a közkeletű kérdésekből kiindulni, melyeket az elmélet szeretett volna megsemmisíteni, ugyanazokból, melyek

újra fölmerültek az elmélet kifulladásá után, azért, hogy újra meg újra meghaladhassuk az általa fölkinált ellentmondásos válaszok segítségével?” – jeleníti meg a modern elmélet paradigmatis újdonosságával kapcsolatos szkepszisét a francia kutató, Antoine Compagnon is beható értelmű, világos logikájú, franciául 1998-ban publikált, magyarul 2006-ban megjelent könyvében.¹³

René Wellek és Antoine Compagnon körültekintő, reflektív szemléletére, úgy tűnik, a magyar irodalomértésnek, elméleti kultúrájának is nagy szüksége volna. A paradigmatis újdonosságok viszonylagosságának belátása a modern elmélet vívmányainak újragondolása nélkülözhetetlen feladatunk volna; már persze ha működőképes módszertanhoz akarunk jutni, ha valóban megértésre alkalmas konceptualizációt szeretnénk létrehozni. De vannak-e az új évezred elején Magyarországon kritikusok, kutatók, akik vállalkoznának az ilyesféle újragondolásra? S ha volnának is, vajon megkapták-e kockázatos, sok-sok erőt, bátorságot, kitartást igénylő munkájukhoz kívülről és belülről a szükséges segítséget – a társadalom oldaláról az ösztönző figyelmet és az irodalmi üzem egyetemi, akadémiai hálózatától a kellő jóváhagyást?

JEGYZETEK

- 1 René Wellek, Zárszó. *Helikon*, 1974/3–4., 452. o.
- 2 Szabó Lőrinc, *A költészet dicsérete*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1967, 430–431. o.
- 3 Vas István, *Az ismeretlen isten*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1974, 1104., 1107. o. (A kiemelés magától Vas Istvántól.)
- 4 Szilágyi N. Sándor, *Elmélet és módszer a nyelvészetben, különös tekintettel a fonológiára*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2004.
Takáts József, *Ismerős idegen terep*. Kijárat Kiadó, Bp., 2007.
Tamás Attila, Nyelvi műalkotás, költői műalkotás, lírai műalkotás... In uó, *Határhelyzetben*. Kossuth Lajos Tudományegyetem Kiadó, Debrecen, 2003, 115–131. o.
Nyilasy Balázs, *A 19. századi modern magyar románc*. Argumentum Kiadó, Bp., 2011.
- 5 Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*. Kozmosz Könyvek, Bp., 1984, 42., 44., 43. o.
- 6 A kérdéstről részletesebben: Nyilasy Balázs, A jelen múltja és a múlt jelene. *Hitel*, 2012/2. 35–41. o.; A váltságkultusz Patyomkin-falvai. *Hitel*, 2013/4. 12–21. o.
- 7 René Wellek, Gondolatok A History of Modern Criticism című munkámról. *Helikon*, 1972/3. 336., 338., 339. o.
- 8 Uo., 336. o.
- 9 A *Poétika* nézőpontváltásaira, a tragédiával foglalkozó részek attitűdváltásaira, az objektíváló kritikai nézőpont előtérbe kerülésére egyébként maga Abrams is utal. A görög tudós az imitációs karakter rögzítése és a félelem-szájalom befogadói relációinak jelzése után centripetális nézőpontot vesz fel, és a tragédia hat fő alkotórészét ennek jegyében kezeli. „The tragic work itself can now be analysed formally as a self-determining whole made up of parts, all organized around the controlling part, the tragic plot [...]” – fejtegeti az amerikai kutató. (M. H. Abrams előszavát teljes egészében közli a David Lodge szerkesztette, *20th Century Literary Criticism* című kiadvány, hivatkozásom e kötet 1990-es, tizennegyedik kiadásának 21. oldalához kapcsolódik, s a szó szerint megidézett mondat is ott található.)
- 10 *Helikon*, 1974/3–4. 452–453. o.
- 11 *Az osztranyenyije*, az orosz formalisták kulcsfogalma lefordíthatatlan szóalkotás. A kifejezést Sklovcszkijék a *sztarana* (oldal) és a *sztzrannij* (különös, sajtáságos) szavakból rakták össze, az összetétellel mintegy szemléltetve a tudományos iskola alaptételét: az irodalom a standard, automatizálódott mindennapi észlelés automatizmusához képest különös, sajtáságos észlelési módra kényszeríti a befogadót. A *prijom* műszót *fogásként* szoktuk magyarítani; azokat az eljárásokat jelöli, amelyek az irodalmi mű szervezettségét létrehozzák.
- 12 Az automatizáció-deautomatizáció elvét eredetileg az orosz tudósok érvényesítették kulcsfogalomként a műfajfejlődés magyarázatakor. Szerintük a kanonizált, evidensen használt műfajok idővel elkopnak, elhasználnak, automatizálódnak, helyükre a margón elhelyezkedő s a mindennapi életben használatos, friss, eleven formulák kerülnek. Hans Robert Jauss évtizedekkel későbbi bevezetes, programadó írásában (*Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*) nyilvánvalóan Sklovcszkijék nyomában járt, noha az eredeti, „produkcioesztétikai” megközelítést az *elvárási horizont* bevezetésével „receptioesztétikai” horizontra cserélte. A formalizmus kérdéseiről részletesebben: Nyilasy Balázs, Gondolatok az orosz formalizmusról. *Hitel*, 2000/1. 91–98. o.
- 13 Antoine Compagnon, *Az elmélet démona*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006, 14., 14–15., 15–16. o.