

**BORISZ EICHENBAUM** (1886–1959) a formalista iskola vezéralakja. Alig egy évtizeddel az Opojaz-csoport megalakulása után vállalkozik az orosz formalizmus történetének áttekintésére, eredményeinek számbavételére. Írása 1925-ben készült, s megjelent a *Lityeratura Tyeorija, krityika, polemika* (Irodalom, Elmélet, Kritika, Polémia) című tanulmánykötetben. Eredeti cím: *Tyeorija „formalnovo metoda”*.

Forrás: *Az irodalmi elemzés*. Szerkesztette Bakcsi György. Budapest, 1974, Gondolat Kiadó, 5–41.

## A „FORMÁLIS MÓDSZER” ELMÉLETE

*„Le pire, à mon avis, est celui qui  
représente la science comme fait.”*

A. de Candotte

Az úgynevezett „formális módszer” nem egy külön „metodológiai” rendszer létrehozásának eredményeképpen, hanem az irodalomtudomány önállóságáért és konkrétságáért vívott harc során alakult ki.

A „módszer” fogalma általában indokolatlanul kitágult és túlságosan sokjelentésű lett. A „formalisták”<sup>2</sup> számára nem az irodalom tanulmányozási módszereinek kérdése az alapvető, hanem az irodalom mint a tanulmányozás *tárgya*. Mi lényegében semmilyen metodológiáról nem beszélünk és nem vitatkozunk. Csak bizonyos elméleti elvekről beszélünk és beszélhetünk, amelyeket nem valamely kész metodológiai vagy esztétikai rendszer, hanem a maga specifikus sajátosságaiban megjelenő konkrét anyag tanulmányozása sugall. A formalisták elméleti és irodalomtörténeti munkái elég határozottan tükrözik elveiket, de e tíz év során annyi új kérdés és régi félreértés gyűlt fel körülöttük, hogy összegezésüket – nem dogmatikus rendszer, hanem történeti összegezés formájában – nem árt megkísérelni. Azt kell megmutatni, hogyan kezdődött a formalisták munkája, hogyan és miben fejlődik tovább.

A fejlődés mozzanata a formalista módszer történetében igen fontos. Számos ellenfelünk és követőnk ezt figyelmen kívül hagyja. Eklektikusokkal és epigonokkal vagyunk körülveve, akik a formális módszert a „formalizmus” merev rendszerévé alakították, terminusokat, sémákat és osztályozásokat dolgoztak ki. Ez a rendszer a kritika számára igen kényelmes lehet, a formális módszerre azonban egyáltalán nem jellemző. Semmilyen kész rendszerünk vagy doktrínánk nem volt és ma sincs. Tudományos munkánkban az elméletet csak mint munkahipotézist értékeljük, amelynek segítségével feltárjuk és átgondoljuk a tényeket mint törvényszerű jelenségeket, és ily módon a kutatás anyagává tesszük őket. Ezért nem foglalkozunk meghatározásokkal, amelyek után úgy áhítoznak az epigonok, és nem konstruálunk általános elméleteket, amelyeket úgy kedvelnek az eklektikusok. Konkrét elveket fogalmazunk meg, és annyiban ragaszkodunk hozzájuk, amilyen mértékben az anyag igazolja őket. Ha az anyag azt kívánja, hogy bonyolultabbá tegyük vagy megváltoztassuk ezeket az elveket, akkor bonyolultabbá tesszük és megváltoztatjuk. Ebben az értelemben a magunk alkotta elméletek vonatkozásában is szabadok vagyunk, ahogy a tudománynak szabadnak is kell lennie, mivel az elmélet és a meggyőződés két különböző dolog. Kész tudományok nincsenek – a tudományt nem az igazságok felállítása, hanem a hibák leküzdése élteti.

<sup>1</sup> A legrosszabb ember véleményem szerint az, aki a tudományt lezárt ténynek tekinti.

<sup>2</sup> A formalisták közé e cikkben a teoretikusoknak csak azt a csoportját sorolom, amelyik a „Költői Nyelvet Tanulmányozó Társaság”-ban egyesült és 1916-ban kezdte kiadni tanulmányköteteit.

E cikk nem polemikus rendeltetésű. A tudományos harc és a sajtóvita kezdeti szakasza lezárta. Az olyan „polémiára”, amilyenre a *Pecsary i Revoljucija* (1924. 5.) méltatott, csak újabb tudományos munkákkal lehet válaszolni. Legfontosabb feladatomban, hogy megmutassam: a formalis módszer, fokozatosan fejlesztve és tágítva tanulmányozási körét, teljesen túljutott azon a határon, amit általában metodológiának neveznek, és sajátos tudománnyá alakult, amely az irodalommal mint a tények speciális csoportjával foglalkozik. E tudomány keretein belül a legkülönbözőbb módszerek lehetségesek, ha a tanulmányozandó anyag specifikuma marad a figyelem középpontjában. A formalisták törekvése lényegében ez volt kezdettől fogva, és ez az értelme a régi hagyományokkal folytatott harcunknak is. A mozgalomnak tulajdonított és állandósult „formális módszer” elnevezést feltételesen, mint történetileg változó terminust kell érteni, és nem szabad valóságos meghatározásnak tekinteni. Ránk nem a „formalizmus” jellemző, mint esztétikai elmélet, és nem is a „metodológia”, mint zárt tudományos rendszer, hanem az a törekvés, hogy önálló irodalomtudományt teremtsünk, amely az irodalmi anyag specifikus sajátosságaihoz – például a szó művészete tényeinek elméleti és történeti értelmezése fontos számunkra.

## I

A formalis módszer képviselőinek sokan ismételten szemrehányást tettek, hogy alapvető tételeik nem világosak és nem elégségesek – hogy az általános esztétikai, pszichológiai, filozófiai, szociológiai stb. kérdések iránt közömbösek. Ezek a szemrehányások, minőségi különbözőségük ellenére, egyaránt jogosak abban a vonatkozásban, hogy helyesen ragadják meg a formalistákra jellemző – és természetesen nem véletlen – elszakadást, mind a „fennkölt esztétikától”, mind a kész vagy magát késznek tartó általános elméletektől. Ez az elszakadás (különösen az esztétikától) többé-kevésbé tipikus jelenség az egész modern művészettudományban, amely az általános problémák egész sorát (így a szépség, a művészet céljának problematikáját stb.) figyelmen kívül hagyva a modern művészettudomány (Kunstwissenschaft) konkrét problémáira összpontosított. Az általános esztétikai előfeltételeken kívül újból felmerült a művészi „forma” és a „forma” fejlődésének értelmezése, s ebből következően a konkrét elméleti és történeti kérdések egész sora. Jellegzetes jelszavak tűntek fel, olyanok, mint Wölfflin „név nélküli művészettörténete” (Kunstgeschichte ohne Namen). Megjelent néhány jellegzetes kísérlet a stílusok és fogalmak konkrét analizisére – mint például K. Foll műve, „a képek összehasonlító tanulmányozásának kísérlete”. Németországban a képzőművészetek elméletének és történetének vannak a leggazdagabb tapasztalatai és hagyományai, ezek foglalják el a központi helyet a művészettudományban, így hatással voltak a művészet általános elméletére, és a különálló tudományokra, például az irodalom tanulmányozására is!<sup>3</sup>

Németországban, nyilvánvalóan a helyi történelmi okok következtében, az irodalomtudomány került ilyen központi helyre.

A formalis módszer általános figyelmet keltett és az egyik legaktuálisabb kérdés lett, nem csupán metodológiai sajátosságai, hanem a művészet felfogásához és tanulmányozásához való viszonya révén. A formalisták munkáiban kiélezetten jelentkeztek olyan elvek, amelyek nemcsak az irodalomtudomány, hanem az egész művészettudomány állandónak tűnő hagyományait és „axiómáit” szegték meg. Ennek következtében csökkent a távolság az irodalomtudomány problémái és a művészettudomány általános problémái között. A formalisták a munkáikban megvett fogalmak és elvek segítségével minden konkrétságuk mellett is természetesen művészetelméleti problémáikat igyekeztek megoldani. Midőn a használatból már kikopott poétikát

<sup>3</sup> Unger említi Wölfflin műveinek a mai német irodalomtudomány „esztétikai” irányzatának képviselőire – Wölfflinre, F. Stiche – gyakorolt erőteljes hatását. Lásd cikkét: *Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft (Die Literatur)*, 1923. november, 2. füzet. Vö. O. Walzel könyvében – *Gelralt und Gesralt im Kunstwerk* (Die Dichters. Berlin, 1923.).

feltámasztották, nem egy részproblémát kívántak megoldani, hanem – kísérletet tettek az egész művészettudomány birtokbavételére. A mai helyzetet történeti tények előzték meg, ezek közül a legfontosabbak: a filozófiai esztétika válsága és a művészetben beállott fordulat, amely Oroszországban a legélesebben és a leghatározottabban a költészetben körvonalazódott. Az esztétika csupasznak bizonyult, a művészet pedig szándékoltan lemeztelenítve jelent meg – a primitív alkotás minden feltételeességét magán viselve. Világossá vált a formális módszer és a futurizmus történelmi összefüggése.

A formalisták fellépésének ez az általános történeti tartalma azonban külön téma lehetne. Itt másról kell beszélnem, hiszen a formális módszer elveinek, problémáinak fejlődéséről és adott pillanatnyi helyzetéről akarok áttekintést adni.

A formalisták fellépésének idejére az „akadémikus tudomány”, amely tökéletesen mellőzte az elméleti problémákat és enerváltan alkalmazta az ósdi esztétikai, pszichológiai történeti „axiómákat”, annyira nem érzékelte saját kutatási tárgyát, hogy már a létezése is csak látszatlétezésnek tűnt. Szinte nem is kellett harcolni vele: nem volt miért betörni az ajtó, ugyanis nem volt ajtó: s vár helyett egy átjáróudvart pillantottunk meg. Potyebnya és Veszelovszkij elméleti öröksége a tanítványokhoz kerülve holt tőkeként hevert – kincsként, amelyhez félték hozzányúlni és ezzel értéktelenné tették. Az akadémikus tudomány tekintélye és hatása fokozatosan – nevezül: így – a „zsurnaliszta tudományba”, a szimbolizmus kritikusaiknak és teoretikusainak munkáiba került át. Valóban, az 1907–1912-es években Vjacseszlav Ivanov, Brjusov, Belij, Merezskovszkij, Csukovszkij könyveinek és cikkeinek sokkal nagyobb hatásuk volt, mint az egyetemi professzorok tudós kutatásainak és disszertációinak. E mögött a „zsurnaliszta” tudomány mögött, szubjektív és tendenciózus volta ellenére, meghatározott elméleti elvek és jelszavak álltak, amelyeket az is erősített, hogy az új művészeti áramlatokra támaszkodtak, azokat propagálták. Természetes, hogy a fiatal nemzedék számára az olyan könyvek, mint Andrej Belij *Szimbolizmusa* (1910) összehasonlíthatatlanul többet jelentettek, mint a tudományos temperamentumot és a világos nézőpontot egyaránt nélkülöző irodalomtörténészek elv nélküli monográfiái.

Ez az oka, hogy amikor a két nemzedék – ez alkalommal rendkívül feszült és elvi – összecsapására sor került, ez nem az akadémiai, hanem a zsurnaliszta tudomány, a szimbolisták elmélete és az impresszionista kritika módszerei között zajlott le. Mi harcba kezdtünk a szimbolistákkal, hogy kicsavarjuk kezükből a poétikát, és megszabadítva a szubjektív esztétikai és filozófiai elméletekkel való kapcsolatától, visszatérítsük a tények tudományos kutatásának útjára. A szimbolisták munkáin nevelkedtünk, így világosabban láttuk hibáikat. A futuristáknak (Hlebnyikov, Krucsonih, Majakovszkij) erre az időre beérő lázadása a szimbolisták poétikai rendszere ellen támogatta a formalistákat, mivel harcukat még aktuálisabbá tette.

A formalisták első csoportját egyesítő alapvető jelszó a költői szó felszabadítása volt a filozófiai és vallásos tendenciák alól, melyek a szimbolistákat egyre inkább hatalmukba kerítették. A szimbolista teoretikusok közötti szakadás (1910–1911) és az akmeisták megjelenése előkészítették a talajt a határozott lázadáshoz. Minden kompromisszumot ki kellett küszöbölni. A történelem igazi forradalmi pátoszt, kategorikus téziseket, kíméletlen iróniát, minden egyezkedés merész elutasítását követelte tőlünk. Emellett fontos volt, hogy a szubjektív-esztétikai elvekkel, amelyekért a szimbolisták elméleti munkáikban lelkesedtek, a tényekhez való objektív-tudományos viszony propagandáját állítsuk szembe. Ebből fakad a formalistákat jellemző tudományos pozitívizmus új pátosza, a filozófiai előfeltevések, a pszichológiai és esztétikai értelmezések elutasítása. A filozófiai esztétikával és a művészet ideologikus elméleteivel való szakítást a helyzet diktálta. A tényekhez kellett fordulni, és eltávolodva az általános rendszerektől és problémáktól, a közepén, azon a ponton kezdeni, ahol a művészet ténye ránk talált. A művészet azt követelte, hogy egészen közel menjenek hozzá, a tudomány pedig azt, hogy konkrétan tegyék.

Az irodalomtudomány specifikálásának és konkretizálásának elve alapvetőnek bizonyult a formális módszer megeremtése során. Minden erőfeszítésünk arra irányult, hogy véget vessünk a korábbi állapotnak, amikor is – A. Veszelojszkij szavai szerint – az irodalom „res nullius” volt. Ez az oka, hogy a formalisták állásfoglalása annyira összeegyeztethetetlen a többi „módszerrel”, és olyan elfogadhatatlan az eklektikusok számára. A „többi” módszert tagadva a formalisták előjában nem a módszereket tagadták és tagadják, hanem a különböző tudományok és tudományos problémák elvtelen összekeverését. Alapvető állításuk az volt és az ma is, hogy az irodalomtudománynak mint olyannak tárgya az irodalmi anyag specifikus sajátosságainak kutatása kell hogy legyen, amely sajátosságok minden mástól megkülönböztetik, akkor is, ha ez az anyag maga másodlagos, mellékes vonásaival alkalmat és jogot adott, hogy segédanyagként más tudományokban is felhasználják. Teljes határozottsággal ezt Roman Jakobson fogalmazta meg *A legújabb orosz költészet*. Prága, 1921, 11.): „Az irodalomtudomány tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiasság, vagyis az, ami az adott műalkotást irodalmivá teszi. Az irodalomtörténészek eddig leginkább a rendőrségre hasonlítottak, amelynek az a célja, hogy egy bizonyos személyt letartóztasson, s ezért mindenesetre elfog mindenkit és lefoglal mindent, aki és ami csak a lakásban volt, sőt az utcán véletlenül arra járókat is. Így az irodalomtörténészeknek is minden kapóra jött: a lét, a pszichológia, a politika, a filozófia. Irodalomtudomány helyett a maguk gyártotta diszciplínák konglomerátuma jött létre. Mintha elfelejtették volna, hogy ezek mindegyike a megfelelő tudományokhoz – a filozófiatörténethez, a kultúrtörténethez, a pszichológiához stb. – tartozik, ezek pedig – mint hiányos másodrendű dokumentumokat – természetesen az irodalmi emlékeket is felhasználják.”

Ahhoz, hogy valóban megvalósítsuk és megerősítsük a specifikáció elvét, s ne folyamodjunk a spekulatív esztétikához, az irodalmi tények sorát más típusú tényekkel kellett összehasonlítani; kiválasztva a meglevő sorok végtelen sokféleségéből azt, amelyik érintkezik az irodalommal, s funkcióit tekintve attól mégis különbözik. Ilyen metodológiai módszernek bizonyult a „költői” és a „gyakorlati” nyelv összehasonlítása. E módszer az Opojaz első kötetében került kidolgozásra (L. Jakubinszkij cikkei). Ez szolgált aztán kiinduló elvül a poétika alapvető problémáival foglalkozó formalisták munkája számára. Így az irodalomtörténészek megszokott kultúrtörténeti, társadalmi, pszichológiai, esztétikai orientációja helyett a formalistákat a nyelvészetre való orientálódás jellemezte, vagyis ahhoz a tudományhoz közelítettek, amely kutatási anyagát tekintve érintkezik a poétikával, noha anyagát más beállítottsággal és más célok érdekében közelíti meg. Másrészt a nyelvészek is érdeklődni kezdtek a formális módszer iránt, mivel így a költői nyelvnek a gyakorlati nyelvvel való egybevetése során feltárult tényeket mint általában vett nyelvi tényeket a tisztán nyelvi problémák szférájában lehetett vizsgálni. Ez a kapcsolat olyan, mint a kölcsönös felhasználás és elhatárolás viszonya a fizika és a kémia között. Ebben az összefüggésben újból felelevenedtek és új értelmet nyertek azok a problémák, amelyeket egykor Potyebnya vetett fel, és amelyek megközelítésének módját tanítványai vakon elfogadták.

Általános formában a költői és a gyakorlati nyelv összehasonlítását L. Jakubinszkij végezte el első cikkében – *A költői nyelv hangjairól* (*A költői nyelv elmélete* című kötetben. Első sorozat. Petrográd, 1916.) –, és eltérésüket a következőkben fogalmazta meg: „A nyelvi jelenséget annak a célnak a szempontjából kell osztályozni, amelynek kedvéért a beszélő az adott esetben nyelvi képzeit alkalmazza. Ha a beszélő a közlés tisztán gyakorlati céljára használja fel őket, akkor a *gyakorlati nyelv* (nyelvi gondolkodás) rendszerével van dolgunk, amelyben a nyelvi képzeteknek (hangok, morfológiai elemek stb.) nincs önálló értékük és csak a közlés *eszközéül* szolgálnak. De elképzelhetők (és léteznek) más nyelvi rendszerek is, amelyekben a gyakorlati cél háttérbe szorul (noha nem kell feltétlenül eltűnnie), és a nyelvi képzetek *önértékre* tesznek szert.”

E különbség megállapítása nemcsak a poétika felépítéséhez volt fontos, hanem ahhoz is, hogy érthetővé váljék a futuristák törekvése az „értelmen túli nyelv” mint önérték végletes lemezte-entése felé, ami részben a gyermek nyelvében, a szektások glosszológiáiban stb. is megfigyel-

hető. A futuristák „értelmen túli” kísérletei nagy elvi jelentőségre tettek szert a szimbolizmus elleni tüntetésükkel, mivel a szimbolizmus nem szánta rá magát, hogy továbbmenjen a tartalom értelmet kísérő „hangszerelésnél”, és ezzel elsekélyesítette a hangok szerepét a költői nyelvben. A versbeli hang kérdése igen kiéleződött. A formalisták ezen a ponton szövetkeztek a futuristákkal és megütköztek a szimbolizmus teoretikusaival. Természetes, hogy az első ütközetet a formalisták éppen ezeken az állásokon vívták. Ugyanis mindenekelőtt a hangok kérdését kellett megvizsgálni, hogy a szimbolisták filozófiai és esztétikai tendenciáival pontos megfigyeléseket alapuló rendszert állíthassanak szembe és levonhassák a kellő tudományos következtetéseket is. Ez magyarázza hogyan építettük fel első kötetünket, amelyet teljes egészében a hangok és az „értelmen túli nyelv” problémájának szenteltünk.

Jakubinszkij mellett Viktor Sklovszkij *A költészetről és az értelmen túli nyelvről* című cikkében számos különböző példán mutatta meg, hogy a „hangok az értelmen (tartalom) túl is keletlenek az embereknek”. Az értelmen túli úgy tárult fel, mint elterjedt nyelvi tény, mint a költészetre jellemző jelenség: „A költő nem szánja rá magát, hogy »értelmen túli szót« ejtsen ki, az értelmen túli jelleg általában valamilyen – gyakran csalóka, hamis – tartalom álarca mögé rejtőzik, amely a költőket arra a beismerésre készíti, hogy ők maguk sem értik verseik tartalmát”. Sklovszkij cikkében a kérdés középpontja a tisztán hang-akusztikai szintről, amely a leírt tárgy vagy az ábrázolt érzelm kapcsolatának impresszionista értelmezésére ad alkalmat, a kiejtés-artikulációs szintre tevődik át: „A semmit sem jelentő »értelmen túli szóban« való gyönyörködésben kétségtelenül a beszéd artikulációs oldala a fontos. Lehetséges, hogy a költészet okozta gyönyörűség általában az artikulációban, a beszédszervek sajátos játékában rejlik.” Az értelmen túli nyelvhez való viszony ily módon komoly tudományos problémává vált, amelynek tisztázása a költői nyelv számos tényének megvilágítását segíti elő. Az általános kérdést Sklovszkij így is fogalmazta meg: „Ha mi a szónak azt a követelményt írjuk elő, hogy a fogalom jelölésére szolgáljon, általában jelentéshordozó legyen, akkor az »értelmen túli« nyelv természetesen elesik, mint olyasvalami, ami a nyelvhez képest másodlagos. De nem egyedül ez véssz el. A felsorolt tények alapján meg kell gondolnunk azt is, hogy vajon mindig rendelkeznek-e a szavak jelentéssel, a nem nyíltan értelmen túli, hanem akár az egyszerű költői nyelvben is, vagy ez a vélemény csak figyelmetlenségünk fikciója és eredménye.”

Míndezebből a megfigyelésekből és elvekből természetesen következett, hogy a költői nyelv nemcsak a „képek” nyelve, és hogy a hangok a versben egyáltalán nemcsak a külső jó hangzástest elemei és nemcsak a tartalom „kísérésének” szerepét játsszák, hanem önálló jelentésük van. Szükségessé vált Potyebnya általános elméletének felülvizsgálása, amely arra az állításra épült, hogy a költészet „képekben való gondolkodás”. A költészet ilyen, a szimbolista teoretikusok által elfogadott értelmezése arra kötelezett, hogy a vers hangjaira mint valami mögöttük állónak a „kifejezésére” tekintsenek, és mint hangutáncot vagy „hangleírást” interpretálják. Különösen tipikusak voltak ebben a vonatkozásban Andrej Belij munkái, aki Puskin két sorában fellelte annak hanggal történő teljes leírását, hogy a pezsgő az üvegből a kehelybe ömlik; az „rdt” hangismétlésben pedig Bloknál a „kijózanodás tragédiáját” vélte felfedezni.<sup>4</sup> Az alliterációk magyarázásának ilyen, a paródia határán álló kísérletei a mi részünkről elvi visszautasítást váltottak ki, és arra törekedtünk, hogy valóságos anyagon mutassuk meg: a hangok a versben semmiféle kapcsolatot nem tartanak a képpel és önálló nyelvi funkciójuk van.

L. Jakubinszkij cikkei a versbeli hangok „önértékének” nyelvészeti megalapozását szolgálták. O. Brik cikke, a *Hangisméltések (A költői nyelv elmélete)* Cikkgyűjt. II. sorozat. Petrográd. 1917), magát az anyagot mutatta fel (Puskin- és Lermontov-idézeteken) és különböző típusú csoportokban rendezte el. Brik kételkedik a költői nyelvről mint a „képek” nyelvéről alkotott elterjedt nézet helyességében, és erre a következtetésre jut: „Akárhogy is tekintünk a kép és a

<sup>4</sup> Lásd A. Belij cikkeit a *Szkifi* és a *Vetv* 1917-és kiadványaiban, valamint *A hangok a versben* című 1920-as cikkében, amely újra megjelent a *Szkvoz literaturu* című cikkgyűjteményben.

hang kölcsönös kapcsolatára, egy kétségtelen: a hangok, az összhangok (harmóniák) nemcsak eufonikus függelékkel alkotnak, hanem önálló költői törekvés eredményeképp jönnek létre. A költői nyelv hangszerelése nem merül ki a jó hangzás külső fogásaiban, hanem maga is a jó hangzás általános törvényei közötti kölcsönhatás bonyolult terméke. A rím, az alliteráció stb. csak az alapvető eufonikus törvények látható megjelenése, részesete.” A. Belij munkáival ellentétben Brik cikke nem keresi ennek vagy annak az alliterációnak az értelmét, csak azt a feltevést fogalmazza meg, hogy az ismétlések jelensége a versben hasonló, mint a tautológia fogása a folklórban – azaz hogy ezekben az esetekben az ismétlés önmagában is valamilyen esztétikai szerepet játszik: „Feltehetőleg itt egy általános költői alapelv különböző megjelenési formáival van dolgunk, az egyszerű összekapcsolás elvével, amelynek során az összekapcsolás anyagául vagy a szavak hangjai, vagy jelentésük, vagy mindkettő szolgál.” Egy fogásnak (módszernek) különféle anyagokra való kiterjesztése igen jellemző a formalisták munkájának kezdeti szakaszára. Brik cikke után a vers hangjainak kérdése többé nem jelentkezett ilyen élesen, és bekerült a poétika problémáinak általános rendszerébe.

## 3

A formalisták a vers hangjainak kérdésével kezdték munkájukat, akkor ez volt a leginkább elvi probléma. A poétika e részkérdése mögött természetesen általánosabb problémák álltak, amelyeknek felszínre kellett kerülniük. A költői és a prózai nyelv rendszereinek megkülönböztetése, amely a formalisták munkáját kezdettől meghatározta, szükségképpen érezette hatását az alapkérdések egész sorának felvetésében. Az a felfogás, amely szerint a költészet „képekben való gondolkodás”, valamint a belőle következő képlet: „költészet = képszerűség”, nyilvánvalóan nem állt összhangban a megfigyelt tényekkel és ellentmondott a vázolt általános elveknek. Ilyen megközelítésben a ritmust, a hangokat, a szintaxist másodlagosnak, a költészetre nem jellemzőnek kellett tekinteni, és ezért a rendszerből ki kellett iktatni. A szimbolisták, akik Potyebnya általános elméletét azért tették magukévá, mert az igazolta a képek-szimbólumok uralmát, nem tudták leküzdeni a „tartalom és forma harmóniájának” kétes elméletét sem, noha az kétségtelenül ellentmondott formai kísérletező hajlamuknak, sőt rossz hírért keltette, mivel „esztétizáló” jelleget kölcsönözött neki. A formalisták azzal, hogy eltávolodtak a Potyebnya-féle állásponttól, egyszerűen mind a „forma-tartalom” hagyományos korrelációjától is megszabadították magukat. A forma-felfogásra nem burok, vagyis edény, amelybe beleömlik a folyadék (tartalom). A művészet tényei arról tanúskodtak, hogy a művészet specifikus volta nem a műalkotásba bekerülő elemekben magukban, hanem az elemek sajátos *felhasználásában* fejeződik ki. Ezzel a „forma” fogalma más értelmet nyert, és nem volt mellette *szükség* semmilyen más fogalomra, semmilyen más korrelációra.

Még az Opojzban való egyesülés előtt, 1914-ben, a futuristák demonstratív fellépésének keretében, V. Sklovszkij kiadta *A szó feltámasztása* című könyvét, amelyben részben Potyebnyára, részben Veszelovszkijra hivatkozva (a képszerűség kérdése akkor még nem volt elvi jelentőséggel kifejtette azt az elvet, hogy a forma érzékelhetősége a művészi befogadás specifikus jellemzője). „A megszokottat nem éljük át, nem látjuk, de felismerjük. Nem látjuk szobánk falait, a szót hibát nagyon nehezen vesszük észre a korrektúrában – különösen, ha a szöveg számunkra ismeretlen nyelven íródott –, mert nem tudjuk rávenni magunkat arra, hogy a megszokott szót megérezzük, elolvassuk, ne pedig »felismerjük«. Ha meg akarjuk határozni a »költészeti« és általában a művészi befogadást, akkor minden bizonnyal a következő definícióhoz jutunk: a »művészi« befogadás olyan befogadás, amelynek során a formát éljük át (lehetőséges, hogy nemcsak a formát, de a formát feltétlenül).” Világos, hogy a *befogadás* nemcsak mint egyszerű pszichológiai fogalom (az erre vagy arra az emberre jellemző befogadás) szerepel, hanem mint a művészet része. A „forma” fogalma új jelentést nyert: nem buroknak tekintették, hanem teljességgel olyan konkrét-dinamikus mozzanatnak, amely önmagában, minden kölcsönösségi

viszonyon kívül tartalmaz. Ebben a szimbolizmus elveitől való határozott eltávolodás fejeződik ki, a szimbolizmustól, amely szerint a „formán keresztül” át kellett világlnia valami „tartalmának”. Ez egyszermind az „esztétizmus”, a „tartalomtól” tudatosan elszakított forma bizonyos elemeiben való gyönyörködés leküzdését is jelentette.

A konkrét munkához azonban mindez nem volt elegendő. Elismerve a költői és a gyakorlati nyelv közötti különbséget és azt, hogy a művészet sajátossága az anyag sajátos felhasználásában fejeződik ki, konkretizálni kellett a forma érzékelésének elvét úgy, hogy az lehetővé tegye a tartalomként felfogott forma elemzését. Meg kellett mutatni, hogy a forma érzékelhetősége – a forma átélésére készítő – sajátos művészi fogások eredményeképp jelentkezik. V. Sklovszkij cikke, *A művészet mint fogás (A költői nyelv elmélete. Cikkgyűjt. II. sorozat. 1917)*, amely a formális módszer sajátos manifesztuma volt, megnyitotta a forma konkrét elemzésének perspektíváját. Itt már teljesen nyilvánvaló a Potyebnyától és az ő elveitől való elfordulás és ezzel együtt a szimbolizmus elméletétől való eltávolodás is. A cikk Potyebnyának a képszerűségről és a képnek a megmagyarázhatóhoz való viszonyáról szóló alapvető tételével szembeni ellenvetésekkel kezdődik. Sklovszkij a többi között rámutat arra, hogy a képek majdnem mozdulatlanok: „Minnél jobban megmagyarázzuk a kort, annál inkább megbizonyosodunk arról, hogy azokat a képeket, amelyekről azt hittük, hogy egy adott költő teremt, a költő valójában másoktól és szinte változatlanul átvéve használja fel. A költői iskolák egész tevékenysége abban áll, hogy összegyűjtik és kimutatják az irodalmi anyagok elrendezésének és feldolgozásának új fogásait – sokkal inkább újrendezik, semmint megteremtik a költői képeket. A képek adottak, és a költészetben sokkal nagyobb mértékű a képekre való emlékezés, mint a bennük való gondolkodás. A képszerű gondolkodás semmiképpen sem egyesíti a művészet különféle fajait, még csak a szó művészetének fajait sem, és nem a képszerű gondolkodás változása alkotja a költészet változásának lényegét.” Sklovszkij a továbbiakban rámutat a költői és a prózai kép közötti különbségre. A költői képet úgy határozza meg, mint a költői nyelv egyik eszközét – fogást, amely feladatát tekintve azonos a költői nyelv más fogásaival: az egyszerű és negatív paralelizmussal, a hasonlattal, az ismétléssel, a szimmetriával, a hiperbolával stb. A kép fogalma bekerült a költői fogások általános rendszerébe, és elvesztette az elméletben betöltött vezető szerepét. Ezzel egyidejűleg elvetették a művészi ökonómia elvét is, amely pedig a művészetelméletben szilárdan tartotta magát. Ellensúlyozására megfogalmazódott az „eltávolítás” (osztranyenijje) fogása,<sup>5</sup> a megnehezített forma fogása, „amely fokozza a befogadás nehézségét és növeli időtartamát, mivel a művészetben a befogadást folyamatosan öncélúnak és meghosszabbítottnak kell lennie”. A művészetet úgy értelmezték, mint ami megsemmisíti az automatizmust a befogadásban, a kép céljával nem jelentésének megértését tűzték ki, hanem a tárgy sajátos érzékeltetését, „megiáttatását”, nem pedig „felismertetését”. Ebből fakad a kép és az „eltávolítás” általános kapcsolata.

A Potyebnya elméletével való végérvényes szakítást V. Sklovszkij fogalmazta meg *Potyebnya* című cikkében (*Poétika. A költői nyelv elmélete. Cikkgyűjt. Petrográd, 1919*). Még egyszer megismétli, hogy nem a képszerűség, nem a jelképeség alkotja a költői nyelv és a prózai (gyakorlati) nyelv közötti specifikus különbséget: „A költői nyelv a gyakorlati nyelvtől felépítésének érzékelhetőségében különbözik. Akusztikai vagy artikulációs, vagy jelentéstani oldala az, ami érzékelhető. Időnként nem a szavak struktúrája, hanem felépítése, elrendezése érzékelhető. Az érzékelhető, saját anyagában átélhető felépítés létrehozásának egyik eszköze a költői kép, de csak egyik eszköze... A tudományos poétika megteremtését annak a nagy tényanyagra alapozott igazságnak az elismerésével kell kezdeni, hogy létezik »költői« és »próza« nyelv, amelyek törvényei különbözőek – valamint e különbségek elemzésével.”

E cikkeket a formalisták kezdeti tevékenységének összegezésének kell tekintenünk. E szakasz legfőbb vívmánya jó néhány elméleti elv felállítását volt, amelyek munkahipotézisül szolgálták

<sup>5</sup> A felfogás automatizmusát megtörő művészi eljárás, amely egészen új szemszögből mutatja be az addig ismertnek érzett tárgyakat. Az „osztranyenijje” terminus másik – és a szó V. Sklovszkij által megadott etimológiáját is figyelembe vevő – fordítása a magyar szakirodalomban: „különösítés” (vö. „sztrannij” = különös). (*A szerk.*)

... amelyek további konkrét kutatásában, a Potebnyára épülő, agyonkoptatott elméletek leküzdésére. Mint az idézett cikkekből látható, a formalisták alapvető törekvései nem az úgynevezett „forma” tanulmányozására és nem egy külön „módszer” felépítésére irányultak, hanem annak megkérdőjelezésére, hogy a szó művészetét annak specifikus jegyeiben kell tanulmányozni, és ehhez a költői és a gyakorlati nyelv különböző funkcióiból kell kiindulni. Ami a „formát” illeti, a formalisták számára csak az volt a fontos, hogy e zavaros terminus jelentését olyan megvilágításba helyezték, hogy ne keltsen zavart a „tartalom” még zavarosabb és teljesen tudománytalan fogalmához fűződő örökös asszociációval. A hagyományos korreláció megsemmisítése volt a céljuk, és ezzel együtt a forma fogalmának új értelemmel való gazdagítása. A további fejlődés szempontjából sokkal nagyobb jelentősége volt a „fogás” fogalmának, mert ez egyenesen következett a költői és a gyakorlati nyelv közötti különbség elismeréséből.

## 4

... elméleti munka előkészítő szakaszát ezzel befejeztük. Felvázoltuk az általános elméleti elméleteket, amelyek segítségével eligazodhattunk a tények között. Most közelebb kellett menni az anyaghoz, és konkretizálni kellett magukat a problémákat. A középpontban az elméleti poétika kérdései álltak, amelyeket az első munkák csak általánosságban vázoltak fel. A vers hangjainak kérdéséről – amelynek lényegében csak illusztratív jelentősége volt a költői és a gyakorlati nyelv közötti különbséget megfogalmazó általános tétel vonatkozásában – át kellett térni a vers általános elméletére; az általában vett fogás kérdéséről a kompozíció fogásainak tanulmányozásához a cselekmény kérdésére stb. A Potebnya-kérdés mellett felvetődött a Veszelovszkij képviselte nézetekhez és az általa megfogalmazott cselekményelmélethez való viszony kérdése.

Természetes, hogy ekkor a formalisták az irodalmi alkotásokat csak elméleti tételeik kontrollálására és igazolásának anyagaként használták fel, s a hagyomány és a fejlődés kérdését figyelmen kívül hagyták. Az anyagot a lehető legátfogóbban kellett megragadni, meg kellett fogalmazni sajátos „törvényeit”, és el kellett végezni a tények előzetes áttekintését. Ily módon a formalisták egyrészt megszabadították magukat attól a kötelezettségtől, hogy elvont előfeltevésekhez folyamodjanak, másrészt anyaghoz jutottak anélkül, hogy elvesztek volna a részletekben.

Különösen jelentősek voltak ebben az időszakban V. Sklovszkij cselekmény- és regényelméleti munkái. A legkülönfélébb anyagokon – mesén, keleti elbeszélésen, Cervantes *Don Quijotéján*, Zolozojon, Sterne *Tristram Shandyjén* stb. – demonstrálja a „cselekményszövés” sajátos fogásának meglétét és a stílus általános fogásaival való kapcsolatát. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznék – ezekről nem a formális módszerről szóló általános cikkben kell beszélni, hanem speciális munkákban –, csak azokon a pontokon állok meg, amelyeknek elméleti jelentőségük az a cselekmény mint olyan kérdésének vonatkozásán kívül is, és amelyek a formális módszer későbbi fejlődésén nyomot hagytak.

Sklovszkij e munkái közül az elsőben – *A cselekményszövés fogásainak kapcsolata a stílus általános fogásaival* (Poétika, 1919) – egész sor ilyen pont volt. Először is, az az állítás, hogy a cselekményszövésnek megvannak a maga speciális fogásai. E tétel nagyszámú példával való demonstrálása megváltoztatta a cselekményről – mint a motívumsorok összefüggéséről – alkotott hagyományos elképzelést, és a cselekményt a tematikai fogalmak szférájából a szerkezeti fogalmak szférájába helyezte át. Ezzel a cselekmény fogalma új értelmet nyert, amely nem esik egybe a mese (fabula) fogalmával; maga a cselekményszövés pedig – mint az irodalmi alkotások speciális sajátossága – természetes módon került be a formai tanulmányozás szférájába. A forma fogalma új ismérvekkel gazdagodott, korábbi elvontságát és ezzel együtt elvi-polemikus jelentőségét is fokozatosan elvesztette. A forma fogalma a mi számunkra kezdett egyet jelenteni magának az irodalomnak – az irodalmi ténynek a fogalmával. A továbbiakban nagy elméleti jelentősége volt a cselekményszövés és a stílus fogásai közötti analógia kimutatásának. Az eposz struktúrájának lépcsőzetes felépítése, mint a feldarabolásra – fékezésre épülő művészet általános elve,



egy sorba került a hangismétlésekkel, a tautológiával, a tautologikus párhuzamossággal, ismétlésekkel stb.

Ily módon Roland három ütését a kövön (*Roland-ének*) és a mese cselekményének hasonló hármas ismétléseit mint egymemű jelenségeket összehasonlítottuk a szinonimák használatával Gogolnál, az olyan nyelvi alakzatokkal, mint a „kudi-mudi”, „pljuski-mljuski” stb. „A lelassított lépcsőzetes felépítésnek mindezen eseteit rendszerint nem kapcsolják össze, és ezen esetek mindegyikét külön igyekeznek magyarázni.” Itt világosan mutatkozik meg a szerző törekvése, hogy a fogás egységességét más-más anyagon igazolja. Ekkor került sor a Veszelovszkij elméletével való határozott összeütközésre is, ő ugyanis ezekben az esetekben nem elméleti, hanem történeti-genetikus hipotézishez folyamodott és az epikus ismétléseket az ősi előadás mechanizmusával magyarázta. Az ilyen jellegű magyarázat, még ha genetikailag igaz is, nem világítja meg ezt a jelenséget mint irodalmi tényt. Az irodalom és a lét között fennálló általános kapcsolatot, amely Veszelovszkij és az etnográfiai iskola más képviselői számára a mesei motívumok és cselekmények sajátosságainak magyarázó módszeréül szolgált – Sklovszkij nem tagadta, csak nem tekintette ezt a sajátosságot az irodalmi tények magyarázatának. A genesis mindössze az eredetét magyarázhatja meg, nem többet. A poétika számára viszont az irodalmi funkció megmagyarázása a fontos. A genetikai szempontú vizsgálat során éppen a fogást – az anyag sajátos felhasználását – nem veszik figyelembe: figyelmen kívül hagyják az életanyag kiválasztását, transzformációját, szerkezeti szerepét, és végül arra sem fordítanak figyelmet, hogy a lét eltűnik, irodalmi funkciója pedig nemcsak mint egyszerű csökevény marad meg, hanem mint irodalmi fogás, amely jelentőségét a léttel való kapcsolatán kívül is megőrzi. Jellemző, hogy Veszelovszkij, amikor a görög regény kalandjait tisztán stilisztikai fogásnak tartja, önmagával kerül ellentmondásba.

Veszelovszkij „etnografizmusát” – mint az irodalmi fogás specifikus voltának mellőzését, mint az elméleti és evolúciós szempont genetikus szempontra cserélését – a formalisták részéről természetesen ellenállás fogadta. Veszelovszkijnak a „szinkretizmusról” – mint kizárólagosan az ősi költészetnek a lét által szült jelenségéről – vallott nézeteit B. Kazanszkij bírálja *A történeti poétika eszméje (Poétika, 1926)* című munkájában. Kazanszkij azt állítja, hogy a szinkretikus tendenciák minden művészet természetében benne rejlenek és bizonyos korszakokban különös élességgel jelennek meg – ezzel az „etnografikus” álláspontot elutasítja. Természetes, hogy a formalisták nem érthettek egyet Veszelovszkijjal azokban az esetekben, amikor ő az irodalmi evolúció általános kérdéseit érintette. A Potyebnya elméleteivel való összeütközés során világossá váltak az elméleti poétika alapelvei. Miután pedig a formalisták összecsaptak a Veszelovszkij és követői által vallott általános nézetekkel, szükségszerűen megfogalmazódtak az irodalom fejlődésére és ezzel együtt az irodalom történetének felépítésére vonatkozó nézetek is.

Az első gyakorlati lépést e vonatkozásban Sklovszkij tette meg, ugyanebben a cikkében. Veszelovszkij formulájával szemben, amely ugyanarra a tág értelemben vett etnográfiai elvre épült – „Az új forma azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat” –, Sklovszkij más álláspontot képvisel: „A műalkotás befogadása más műalkotások közegeiben és az azokkal való asszociatív kapcsolat útján történik. A műalkotás formáját az egyéb, előtte létező formákhoz való viszonya határozza meg... Nemcsak a paródia, hanem általában minden műalkotás úgy keletkezik, mint valamilyen minta párhuzama és ellentéte. Az új forma nem azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat, hanem azért, hogy felváltsa a régi formát, amely művészi jellegét már elvesztette.” E tétel alátámasztására Sklovszkij B. Hrisztianszennek a „*differenciális érzékelésekre*” vagy a „*különbségek érzékelésére*” vonatkozó megjegyzését használja fel. Ez alapozza meg a művészet jellegzetes dinamizmusát, amely a kialakuló kánon állandó megszegésében fejeződik ki. A cikk végén Sklovszkij idézi F. Brunetièrre-t, aki azt mondta, hogy „az irodalom történetében érvényesülő valamennyi hatás közül a *műalkotásnak a műalkotásra* gyakorolt hatása a legfontosabb”, és hogy „nem szükséges feleslegesen szaporítani az okokat, vagy – annak az örve alatt, hogy az irodalom a társadalom kifejezése – összekeverni az irodalom történetét az erkölcs

történetével. Ez két teljesen különböző dolog.” Ebben a cikkben tehát kirajzolódott, hogyan lehet az elméleti poétika területéről az irodalom történetébe kijutni. A formáról alkotott eredeti elképzelés a fejlődési dinamizmus, az állandó változékonyság új vonásaival bonyolódott. Az irodalom történetére való áttérés nem a kutatási témák egyszerű kiszélesítésének, hanem a forma-fogalom fejlődésének eredményeképp jelent meg. Kítűnt, hogy az irodalmi alkotás befogadása nem izoláltan, önmagában véve történik, hogy formájának érzékelése más műalkotások közegeiben valósul meg. Ezzel a formalisták végérvényesen túljutottak annak a „formalizmusnak” a határain, amely sémák és osztályozások készítésére korlátozódott volna (ez a rosszul tájékozott kritikuskok szokványos elképzelése a formális módszerről), és amellyel olyan buzgalommal foglalkoznak bizonyos skolasztikusok, akik minden dogmát nagy örömmel fogadnak. Ennek a skolasztikus „formalizmusnak” sem történetileg, sem lényegét tekintve nincs köze az Opojaz tevékenységéhez. Mi nem felelünk érte, ellenkezőleg, legkibékíthetlenebb elvi ellenfelei vagyunk.

## 5

A formalisták irodalomtörténeti munkájának kérdésére később térek rá, most befejezem azoknak az elméleti elveknek és problémáknak az áttekintését, amelyek az Opojaz korábbi korszakának munkáiban szerepelnek. Sklovszkij említett cikkében van még egy fogalom, amely nagy szerepet játszott a regény további tanulmányozásában – a „motiválás” (motiváció) fogalma. A cselekményszöveg különböző fogásainak feltárása (lépcsőzetes szerkezet, paralelizmus, keretes forma, összefűzés) meghatározta a mű szerkezeti eleme és az anyagát képező elemek – a mese, a motívumok, a hősök, az eszmék kiválasztása stb. – közötti különbséget. Ezt a különbséget a korszak munkái különösen élesen hangsúlyozták, mivel az alapvető feladat az volt, hogy a különböző szerkezeti fogások egységét különböző anyagokon állapítsák meg. A régi tudomány csak az anyaggal foglalkozott, amelyet mint „tartalmat” értelmezett, és az összes többi elemet a „külső formához” sorolta, amely csak a műkedvelő számára érdekes vagy teljesen érdektelen. Ebből fakad régi kritikuskaink és irodalomtörténészeink naiv és megható „esztétizmusa”, akik Tyutsev verseiben „formai hanyagságot”, Nyekraszovnál vagy Dosztojevszkijnél pedig egyszerűen „rossz formát” találtak. Az írókat az „mentette meg”, hogy a gondolatok vagy hangulatok mélységére való tekintettel a formát megbocsátották nekik. Természetes, hogy a harc és a vita éveiben az ekkor érvényes hagyományokkal szemben a formalisták minden erőfeszítésüket arra irányították, hogy épp a szerkezeti fogások jelentőségét mutassák meg, és az összes többit mint motivációt félretolják. A formális módszerről és fejlődéséről szólván mindig figyelembe kell venni, hogy számos elvnek, amelyet a formalisták az elkeseredett harc éveiben ellenfeleikkel szemben felállítottak, nemcsak mint tudományos elvnek, hanem mint jelszónak volt jelentősége, és ezeket propagandisztikus célokból paradox módon kiélezték. Figyelmen kívül hagyni ezt a tényt és az Opojaz 1916 és 1921 közötti munkáit akadémikus jellegűnek tekinteni annyi, mint semmibe venni a történelmet.

A motiválás fogalma a formalistáknak lehetőséget adott, hogy még közelebb jussanak az irodalmi alkotásokhoz (részben a regényhez és a novellához) és megfigyeljék a kompozíció részleteit. Ilyen Sklovszkij két soron következő munkájának tartalma – *A cselekmény kibontása*, valamint *Sterne Tristram Shandyje és a regény elmélete* (az Opojaz önálló kiadásai, 1921) – Sklovszkij mindkét munkájában a fogás és a motiválás viszonyát kutatja. Cervantes *Don Quijotéját* és Sterne *Tristram Shandyjét* is az irodalomtörténet problémáin kívül vizsgálja mint a novella és a regényszerkezet megértését elősegítő anyagot. A *Don Quijote* szerinte átvezet a *Dezameron*hoz hasonló novellagyűjteménytől az egyetlen hőssel rendelkező regényhez, mely előbbi az összefűzés fogására épül és motivációjául az utazás szolgál. E regény kiválasztását az indokolja, hogy benne a fogás és a motiváció még nem fonódtak annyira össze, hogy teljesen motivált, minden részletében összeforrt regényt alkotnának. Az anyag gyakran csak be van il-

lesztve a műbe, de nincs beleforrasztva – az anyag segítségével történő cselekményszövés fogásai és a szerkezet kibontakoztatásának módjai világosan nyomon követhetők, a szerkezet további fejlődése viszont „a beágyazott anyagnak a regény szövetébe való egyre szorosabb behatolásával jár”. Miközben azt elemzi, „hogyan van megcsinálva a *Don Quijote*”, Sklovszkij egyúttal megmutatja a hős állhatatlanságát, és arra a következtetésre jut, hogy az adott hős „típusa” a „regény szerkezete által kiváltott hatás eredményeként” jelent meg. Így hangsúlyozta a szerkezet és a cselekmény uralmát az anyag felett.

Érthető, hogy az ilyen jellegű elméleti problémák megvilágítására a nem teljesen motivált művészet vagy a motiválást szándékosan megsemmisítő, a szerkezetet lemeztelenítő művészet a legalkalmasabb anyag. Az a körülmény, hogy vannak ilyen szándékoltan lemeztelenített szerkezetű művek, igazolta e problémák felvetésének fontosságát és valóságos voltát. Sőt ezek a művek éppen az ilyen elméleti problémák és elvek fényében világosodtak meg. Pontosan ez történt Sterne *Tristram Shandy* című regényével. Ez a regény, Sklovszkij munkájának köszönhetően, nemcsak illusztrálta az elméleti tételeket, de maga is új értelmet nyert, és újra felhívta magára a figyelmet. A szerkezet iránti érdeklődés előterében Sterne regénye modern műnek hatott. Sterne-ről beszélni kezdtek még azok is, akik addig regényében nem láttak mást, mint unalmas fecsegést vagy kuriózumot, vagy a hírhedt „szentimentalizmus” szemszögéből ítélték meg, amely szentimentalizmusban Sterne éppoly kevésbé vétkes, mint Gogol a „realizmusban”.

Sklovszkij felfigyel Sterne-nél a szerkezeti fogások szándékos lemeztelenítésére, s arra a megállapításra jut, hogy itt maga a regényszerkezet „pedalizált”, hogy a formának – a megbontás által történő – tudatosítása képezi a regény tartalmát. A munka végén Sklovszkij megfogalmazza a cselekmény és a mese közötti különbséget: „A cselekmény fogalmát túlságosan gyakran keverik össze az események leírásával, azzal, amit feltételeken *mesének* (fabulának) neveznek. Valójában a mese csak anyaga a cselekmény formálásának. Ily módon az *Anyegin* cselekménye nem a hős regénye Tatjanával, hanem e mese cselekményes, a megszakító kitérők bevezetése útján történő feldolgozása... a művészet formáit művészi törvényszerűségük és nem hétköznapi motiváltságuk magyarázza meg. A regény cselekményét fékezve – nem az intrikusok bevezetésével, hanem például a részek egyszerű átrendezésével – a művész megmutatja nekünk azokat az esztétikai törvényeket, amelyek a két szerkezeti fogás mögött rejlenek.”

A novella szerkezetének kérdésével kapcsolatban írtam a *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* című cikkemet (*Poétika*, 1919), amely a „szkaz”, a mesélő elbeszélő stílusára épülő szerkezet problémáját a cselekmény problémája mellé állította. Ebben a cikkben azt igyekeztem megmutatni, hogy a gogoli szöveg „eleven nyelvi képzetekből és nyelvi érzelmekből tevődik össze”, hogy a szavakat és a mondatokat Gogol a kifejező „szkaz” elve szerint választja ki és fűzi össze, amelyben különös szerep jut az artikulációnak, a mimikának, a hangszusoknak stb. Ilyen szempontból elemzem *A köpönyeg* kompozícióját, amely a kormikus „szkaz” (anekdoták, szójátékok stb. beiktatásával) és a szentimentális – melodramatikus deklamálás váltakozására épül, és az elbeszélésnek groteszk jelleget ad. Ezzel összefüggésben *A köpönyeg* végét mint a groteszk apoteózisát értelmezem, mint valamit, ami *A revizor* némajelenetéhez hasonlít. A Gogol „romantikájáról” és „realizmusáról” szóló hagyományos fejtegetések szükségtelenek és semmitmondónak bizonyultak.

A próza tanulmányozásának problémája így kizozdult a holtpontról. Meghatároztuk a cselekmény mint szerkezet és a mese mint anyag közötti különbséget; megvilágosodtak a cselekményszövés tipikus fogásai, aminek következtében a regény történetével és elméletével foglalkozó munka széles távlatához jutott; emellett felmerült a „szkaz”-nak, mint a cselekmény nélküli novella szerkezeti elvének problémája. E munkák hatása érződik az utóbbi években megjelent cikkeken, bár olyan szerzők írták őket, akik az Opojazzal nem állnak közvetlen kapcsolatban.

**BORISZ EICHENBAUM** (1886–1959) a formalista iskola vezéralakja. Alig egy évtizeddel az Opojaz-csoport megalakulása után vállalkozik az orosz formalizmus történetének áttekintésére, eredményeinek számbavételére. Írása 1925-ben készült, s megjelent a *Lityeratura Tyeorija, krityika, polemika* (Irodalom, Elmélet, Kritika, Polémia) című tanulmánykötetben. Eredeti cím: *Tyeorija „formalnovo metoda”*.

Forrás: *Az irodalmi elemzés*. Szerkesztette Bakcsi György. Budapest, 1974, Gondolat Kiadó, 5–41.

## A „FORMÁLIS MÓDSZER” ELMÉLETE

*„Le pire, à mon avis, est celui qui  
représente la science comme fait.”*

A. de Candotte

Az úgynevezett „formális módszer” nem egy külön „metodológiai” rendszer létrehozásának eredményeképpen, hanem az irodalomtudomány önállóságáért és konkrétságáért vívott harc során alakult ki.

A „módszer” fogalma általában indokolatlanul kitágult és túlságosan sokjelentésű lett. A „formalisták”<sup>2</sup> számára nem az irodalom tanulmányozási módszereinek kérdése az alapvető, hanem az irodalom mint a tanulmányozás *tárgya*. Mi lényegében semmilyen metodológiáról nem beszélünk és nem vitatkozunk. Csak bizonyos elméleti elvekről beszélünk és beszélhetünk, amelyeket nem valamely kész metodológiai vagy esztétikai rendszer, hanem a maga specifikus sajátosságaiban megjelenő konkrét anyag tanulmányozása sugall. A formalisták elméleti és irodalomtörténeti munkái elég határozottan tükrözik elveiket, de e tíz év során annyi új kérdés és régi félreértés gyűlt fel körülöttük, hogy összegezésüket – nem dogmatikus rendszer, hanem történeti összegezés formájában – nem árt megkísérelni. Azt kell megmutatni, hogyan kezdődött a formalisták munkája, hogyan és miben fejlődik tovább.

A fejlődés mozzanata a formalista módszer történetében igen fontos. Számos ellenfelünk és követőnk ezt figyelmen kívül hagyja. Eklektikusokkal és epigonokkal vagyunk körülveve, akik a formális módszert a „formalizmus” merev rendszerévé alakították, terminusokat, sémákat és osztályozásokat dolgoztak ki. Ez a rendszer a kritika számára igen kényelmes lehet, a formális módszerre azonban egyáltalán nem jellemző. Semmilyen kész rendszerünk vagy doktrínánk nem volt és ma sincs. Tudományos munkánkban az elméletet csak mint munkahipotézist értékeljük, amelynek segítségével feltárjuk és átgondoljuk a tényeket mint törvényszerű jelenségeket, és ily módon a kutatás anyagává tesszük őket. Ezért nem foglalkozunk meghatározásokkal, amelyek után úgy áhítoznak az epigonok, és nem konstruálunk általános elméleteket, amelyeket úgy kedvelnek az eklektikusok. Konkrét elveket fogalmazunk meg, és annyiban ragaszkodunk hozzájuk, amilyen mértékben az anyag igazolja őket. Ha az anyag azt kívánja, hogy bonyolultabbá tegyük vagy megváltoztassuk ezeket az elveket, akkor bonyolultabbá tesszük és megváltoztatjuk. Ebben az értelemben a magunk alkotta elméletek vonatkozásában is szabadok vagyunk, ahogy a tudománynak szabadnak is kell lennie, mivel az elmélet és a meggyőződés két különböző dolog. Kész tudományok nincsenek – a tudományt nem az igazságok felállítása, hanem a hibák leküzdése élteti.

<sup>1</sup> A legrosszabb ember véleményem szerint az, aki a tudományt lezárt ténynek tekinti.

<sup>2</sup> A formalisták közé e cikkben a teoretikusoknak csak azt a csoportját sorolom, amelyik a „Költői Nyelvet Tanulmányozó Társaság”-ban egyesült és 1916-ban kezdte kiadni tanulmányköteteit.

E cikk nem polemikus rendeltetésű. A tudományos harc és a sajtóvita kezdeti szakasza lezárta. Az olyan „polémiára”, amilyenre a *Pecsary i Revoljucija* (1924. 5.) méltatott, csak újabb tudományos munkákkal lehet válaszolni. Legfontosabb feladatomban, hogy megmutassam: a formalis módszer, fokozatosan fejlesztve és tágítva tanulmányozási körét, teljesen túljutott azon a határon, amit általában metodológiának neveznek, és sajátos tudománnyá alakult, amely az irodalommal mint a tények speciális csoportjával foglalkozik. E tudomány keretein belül a legkülönbözőbb módszerek lehetségesek, ha a tanulmányozandó anyag specifikuma marad a figyelem középpontjában. A formalisták törekvése lényegében ez volt kezdettől fogva, és ez az értelme a régi hagyományokkal folytatott harcunknak is. A mozgalomnak tulajdonított és állandósult „formális módszer” elnevezést feltételesen, mint történetileg változó terminust kell érteni, és nem szabad valóságos meghatározásnak tekinteni. Ránk nem a „formalizmus” jellemző, mint esztétikai elmélet, és nem is a „metodológia”, mint zárt tudományos rendszer, hanem az a törekvés, hogy önálló irodalomtudományt teremtsünk, amely az irodalmi anyag specifikus sajátosságaihoz – például a szó művészete tényeinek elméleti és történeti értelmezése fontos számunkra.

## I

A formalis módszer képviselőinek sokan ismételten szemrehányást tettek, hogy alapvető tételeik nem világosak és nem elégségesek – hogy az általános esztétikai, pszichológiai, filozófiai, szociológiai stb. kérdések iránt közömbösek. Ezek a szemrehányások, minőségi különbözőségük ellenére, egyaránt jogosak abban a vonatkozásban, hogy helyesen ragadják meg a formalistákra jellemző – és természetesen nem véletlen – elszakadást, mind a „fennkölt esztétikától”, mind a kész vagy magát késznek tartó általános elméletektől. Ez az elszakadás (különösen az esztétikától) többé-kevésbé tipikus jelenség az egész modern művészettudományban, amely az általános problémák egész sorát (így a szépség, a művészet céljának problematikáját stb.) figyelmen kívül hagyva a modern művészettudomány (Kunstwissenschaft) konkrét problémáira összpontosított. Az általános esztétikai előfeltételeken kívül újból felmerült a művészi „forma” és a „forma” fejlődésének értelmezése, s ebből következően a konkrét elméleti és történeti kérdések egész sora. Jellegzetes jelszavak tűntek fel, olyanok, mint Wölfflin „név nélküli művészettörténete” (Kunstgeschichte ohne Namen). Megjelent néhány jellegzetes kísérlet a stílusok és fogalmak konkrét analizisére – mint például K. Foll műve, „a képek összehasonlító tanulmányozásának kísérlete”. Németországban a képzőművészetek elméletének és történetének vannak a leggazdagabb tapasztalatai és hagyományai, ezek foglalják el a központi helyet a művészettudományban, így hatással voltak a művészet általános elméletére, és a különálló tudományokra, például az irodalom tanulmányozására is!<sup>3</sup>

Németországban, nyilvánvalóan a helyi történelmi okok következtében, az irodalomtudomány került ilyen központi helyre.

A formalis módszer általános figyelmet keltett és az egyik legaktuálisabb kérdés lett, nem csupán metodológiai sajátosságai, hanem a művészet felfogásához és tanulmányozásához való viszonya révén. A formalisták munkáiban kiélezetten jelentkeztek olyan elvek, amelyek nemcsak az irodalomtudomány, hanem az egész művészettudomány állandónak tűnő hagyományait és „axiómáit” szegték meg. Ennek következtében csökkent a távolság az irodalomtudomány problémái és a művészettudomány általános problémái között. A formalisták a munkáikban megvett fogalmak és elvek segítségével minden konkrétságuk mellett is természetesen művészetelméleti problémáikat igyekeztek megoldani. Midőn a használatból már kikopott poétikát

<sup>3</sup> Unger említi Wölfflin műveinek a mai német irodalomtudomány „esztétikai” irányzatának képviselőire – Wölfflinre, F. Stiche – gyakorolt erőteljes hatását. Lásd cikkét: Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft (*Die Literatur*, 1923. november, 2. füzet. Vö. O. Walzel könyvében – *Gelraft und Gesraft im Kunstwerk*, Berlin, 1923.).

feltámasztották, nem egy részproblémát kívántak megoldani, hanem – kísérletet tettek az egész művészettudomány birtokbavételére. A mai helyzetet történeti tények előzték meg, ezek közül a legfontosabbak: a filozófiai esztétika válsága és a művészetben beállott fordulat, amely Oroszországban a legélesebben és a leghatározottabban a költészetben körvonalazódott. Az esztétika csupasznak bizonyult, a művészet pedig szándékoltan lemeztelenítve jelent meg – a primitív alkotás minden feltételeességét magán viselve. Világossá vált a formális módszer és a futurizmus történelmi összefüggése.

A formalisták fellépésének ez az általános történeti tartalma azonban külön téma lehetne. Itt másról kell beszélnem, hiszen a formális módszer elveinek, problémáinak fejlődéséről és adott pillanatnyi helyzetéről akarok áttekintést adni.

A formalisták fellépésének idejére az „akadémikus tudomány”, amely tökéletesen mellőzte az elméleti problémákat és enerváltan alkalmazta az ósdi esztétikai, pszichológiai történeti „axiómákat”, annyira nem érzékelte saját kutatási tárgyát, hogy már a létezése is csak látszatlétezésnek tűnt. Szinte nem is kellett harcolni vele: nem volt miért betörni az ajtó, ugyanis nem volt ajtó: s vár helyett egy átjáróudvart pillantottunk meg. Potyebnya és Veszelovszkij elméleti öröksége a tanítványokhoz kerülve holt tőkeként hevert – kincsként, amelyhez félték hozzányúlni és ezzel értéktelenné tették. Az akadémikus tudomány tekintélye és hatása fokozatosan – nevezül: így – a „zsurnaliszta tudományba”, a szimbolizmus kritikusaiknak és teoretikusainak munkáiba került át. Valóban, az 1907–1912-es években Vjacseszlav Ivanov, Brjusov, Belij, Merezskovszkij, Csukovszkij könyveinek és cikkeinek sokkal nagyobb hatásuk volt, mint az egyetemi professzorok tudós kutatásainak és disszertációinak. E mögött a „zsurnaliszta” tudomány mögött, szubjektív és tendenciózus volta ellenére, meghatározott elméleti elvek és jelszavak álltak, amelyeket az is erősített, hogy az új művészeti áramlatokra támaszkodtak, azokat propagálták. Természetes, hogy a fiatal nemzedék számára az olyan könyvek, mint Andrej Belij *Szimbolizmus* (1910) összehasonlíthatatlanul többet jelentettek, mint a tudományos temperamentumot és a világos nézőpontot egyaránt nélkülöző irodalomtörténések elv nélküli monográfiái.

Ez az oka, hogy amikor a két nemzedék – ez alkalommal rendkívül feszült és elvi – összecsapására sor került, ez nem az akadémiai, hanem a zsurnaliszta tudomány, a szimbolista elmélete és az impresszionista kritika módszerei között zajlott le. Mi harcba kezdtünk a szimbolistákkal, hogy kicsavarjuk kezükből a poétikát, és megszabadítva a szubjektív esztétikai és filozófiai elméletekkel való kapcsolatától, visszatérítsük a tények tudományos kutatásának útjára. A szimbolista munkáin nevelkedtünk, így világosabban láttuk hibáikat. A futuristáknak (Hlebnyikov, Krucsonih, Majakovszkij) erre az időre beérő lázadása a szimbolista poétikai rendszere ellen támogatta a formalistákat, mivel harcukat még aktuálisabbá tette.

A formalisták első csoportját egyesítő alapvető jelszó a költői szó felszabadítása volt a filozófiai és vallásos tendenciák alól, melyek a szimbolistaikat egyre inkább hatalmukba kerítették. A szimbolista teoretikusok közötti szakadás (1910–1911) és az akmeisták megjelenése előkészítették a talajt a határozott lázadáshoz. Minden kompromisszumot ki kellett küszöbölni. A történelem igazi forradalmi pátoszt, kategorikus téziseket, kíméletlen iróniát, minden egyezkedés merész elutasítását követelte tőlünk. Emellett fontos volt, hogy a szubjektív-esztétikai elvekkel, amelyekért a szimbolista elméleti munkáikban lelkesedtek, a tényekhez való objektív-tudományos viszony propagandáját állítsuk szembe. Ebből fakad a formalistákat jellemző tudományos pozitívizmus új pátosza, a filozófiai előfeltevések, a pszichológiai és esztétikai értelmezések elutasítása. A filozófiai esztétikával és a művészet ideologikus elméleteivel való szakítást a helyzet diktálta. A tényekhez kellett fordulni, és eltávolodva az általános rendszerektől és problémáktól, a közepén, azon a ponton kezdeni, ahol a művészet ténye ránk talált. A művészet azt követelte, hogy egészen közel menjenek hozzá, a tudomány pedig azt, hogy konkrétan tegyék.

Az irodalomtudomány specifikálásának és konkretizálásának elve alapvetőnek bizonyult a formális módszer megeremtése során. Minden erőfeszítésünk arra irányult, hogy véget vessünk a korábbi állapotnak, amikor is – A. Veszelojszkij szavai szerint – az irodalom „res nullius” volt. Ez az oka, hogy a formalisták állásfoglalása annyira összeegyeztethetetlen a többi „módszerrel”, és olyan elfogadhatatlan az eklektikusok számára. A „többi” módszert tagadva a formalisták előjában nem a módszereket tagadták és tagadják, hanem a különböző tudományok és tudományos problémák elvtelen összekeverését. Alapvető állításuk az volt és az ma is, hogy az irodalomtudománynak mint olyannak tárgya az irodalmi anyag specifikus sajátosságainak kutatása kell hogy legyen, amely sajátosságok minden mástól megkülönböztetik, akkor is, ha ez az anyag maga másodlagos, mellékes vonásaival alkalmat és jogot adott, hogy segédanyagként más tudományokban is felhasználják. Teljes határozottsággal ezt Roman Jakobson fogalmazta meg *A legújabb orosz költészet*. Prága, 1921, 11.): „Az irodalomtudomány tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiasság, vagyis az, ami az adott műalkotást irodalmivá teszi. Az irodalomtörténészek eddig leginkább a rendőrségre hasonlítottak, amelynek az a célja, hogy egy bizonyos személyt letartóztasson, s ezért mindenesetre elfog mindenkit és lefoglal mindent, aki és ami csak a lakásban volt, sőt az utcán véletlenül arra járókat is. Így az irodalomtörténészeknek is minden kapóra jött: a lét, a pszichológia, a politika, a filozófia. Irodalomtudomány helyett a maguk gyártotta diszciplínák konglomerátuma jött létre. Mintha elfelejtették volna, hogy ezek mindegyike a megfelelő tudományokhoz – a filozófiatörténethez, a kultúrtörténethez, a pszichológiához stb. – tartozik, ezek pedig – mint hiányos másodrendű dokumentumokat – természetesen az irodalmi emlékeket is felhasználják.”

Ahhoz, hogy valóban megvalósítsuk és megerősítsük a specifikáció elvét, s ne folyamosodjunk a spekulatív esztétikához, az irodalmi tények sorát más típusú tényekkel kellett összehasonlítani; kiválasztva a meglevő sorok végtelen sokféleségéből azt, amelyik érintkezik az irodalommal, s funkcióit tekintve attól mégis különbözik. Ilyen metodológiai módszernek bizonyult a „költői” és a „gyakorlati” nyelv összehasonlítása. E módszer az Opojaz első kötetében került kidolgozásra (L. Jakubinszkij cikkei). Ez szolgált aztán kiinduló elvül a poétika alapvető problémáival foglalkozó formalisták munkája számára. Így az irodalomtörténészek megszokott kultúrtörténeti, társadalmi, pszichológiai, esztétikai orientációja helyett a formalistákat a nyelvészetre való orientálódás jellemezte, vagyis ahhoz a tudományhoz közelítettek, amely kutatási anyagát tekintve érintkezik a poétikával, noha anyagát más beállítottsággal és más célok érdekében közelíti meg. Másrészt a nyelvészek is érdeklődni kezdtek a formális módszer iránt, mivel így a költői nyelvnek a gyakorlati nyelvvel való egybevetése során feltárult tényeket mint általában vett nyelvi tényeket a tisztán nyelvi problémák szférájában lehetett vizsgálni. Ez a kapcsolat olyan, mint a kölcsönös felhasználás és elhatárolás viszonya a fizika és a kémia között. Ebben az összefüggésben újból felelevenedtek és új értelmet nyertek azok a problémák, amelyeket egykor Potyebnya vetett fel, és amelyek megközelítésének módját tanítványai vakon elfogadták.

Általános formában a költői és a gyakorlati nyelv összehasonlítását L. Jakubinszkij végezte el első cikkében – *A költői nyelv hangjairól* (*A költői nyelv elmélete* című kötetben. Első sorozat. Petrográd, 1916.) –, és eltérésüket a következőkben fogalmazta meg: „A nyelvi jelenséget annak a célnak a szempontjából kell osztályozni, amelynek kedvéért a beszélő az adott esetben nyelvi képzeit alkalmazza. Ha a beszélő a közlés tisztán gyakorlati céljára használja fel őket, akkor a *gyakorlati nyelv* (nyelvi gondolkodás) rendszerével van dolgunk, amelyben a nyelvi képzeteknek (hangok, morfológiai elemek stb.) nincs önálló értékük és csak a közlés *eszközéül* szolgálnak. De elképzelhetők (és léteznek) más nyelvi rendszerek is, amelyekben a gyakorlati cél háttérbe szorul (noha nem kell feltétlenül eltűnnie), és a nyelvi képzetek *önértékre* tesznek szert.”

E különbség megállapítása nemcsak a poétika felépítéséhez volt fontos, hanem ahhoz is, hogy érthetővé váljék a futuristák törekvése az „értelmen túli nyelv” mint önérték végletes lemezte-entése felé, ami részben a gyermek nyelvében, a szektások glosszológiáiban stb. is megfigyel-

hető. A futuristák „értelmen túli” kísérletei nagy elvi jelentőségre tettek szert a szimbolizmus elleni tüntetésükkel, mivel a szimbolizmus nem szánta rá magát, hogy továbbmenjen a tartalom értelmet kísérő „hangszerelésnél”, és ezzel elsekélyesítette a hangok szerepét a költői nyelvben. A versbeli hang kérdése igen kiéleződött. A formalisták ezen a ponton szövetkeztek a futuristákkal és megütköztek a szimbolizmus teoretikusaival. Természetes, hogy az első ütközetet a formalisták éppen ezeken az állásokon vívták. Ugyanis mindenekelőtt a hangok kérdését kellett megvizsgálni, hogy a szimbolisták filozófiai és esztétikai tendenciáival pontos megfigyeléseket alapuló rendszert állíthassanak szembe és levonhassák a kellő tudományos következtetéseket is. Ez magyarázza hogyan építettük fel első kötetünket, amelyet teljes egészében a hangok és az „értelmen túli nyelv” problémájának szenteltünk.

Jakubinszkij mellett Viktor Sklovszkij *A költészetről és az értelmen túli nyelvről* című cikkében számos különböző példán mutatta meg, hogy a „hangok az értelmen (tartalom) túl is keletlenek az embereknek”. Az értelmen túli úgy tárult fel, mint elterjedt nyelvi tény, mint a költészetre jellemző jelenség: „A költő nem szánja rá magát, hogy »értelmen túli szót« ejtsen ki, az értelmen túli jelleg általában valamilyen – gyakran csalóka, hamis – tartalom álarca mögé rejtőzik, amely a költőket arra a beismerésre készíti, hogy ők maguk sem értik verseik tartalmát”. Sklovszkij cikkében a kérdés középpontja a tisztán hang-akusztikai szintről, amely a leírt tárgy vagy az ábrázolt érzelm kapcsolatának impresszionista értelmezésére ad alkalmat, a kiejtés-artikulációs szintre tevődik át: „A semmit sem jelentő »értelmen túli szóban« való gyönyörködésben kétségtelenül a beszéd artikulációs oldala a fontos. Lehetséges, hogy a költészet okozta gyönyörűség általában az artikulációban, a beszédszervek sajátos játékában rejlik.” Az értelmen túli nyelvhez való viszony ily módon komoly tudományos problémává vált, amelynek tisztázása a költői nyelv számos tényének megvilágítását segíti elő. Az általános kérdést Sklovszkij így is fogalmazta meg: „Ha mi a szónak azt a követelményt írjuk elő, hogy a fogalom jelölésére szolgáljon, általában jelentéshordozó legyen, akkor az »értelmen túli« nyelv természetesen elesik, mint olyasvalami, ami a nyelvhez képest másodlagos. De nem egyedül ez véssz el. A felsorolt tények alapján meg kell gondolnunk azt is, hogy vajon mindig rendelkeznek-e a szavak jelentéssel, a nem nyíltan értelmen túli, hanem akár az egyszerű költői nyelvben is, vagy ez a vélemény csak figyelmetlenségünk fikciója és eredménye.”

Míndezebből a megfigyelésekből és elvekből természetesen következett, hogy a költői nyelv nemcsak a „képek” nyelve, és hogy a hangok a versben egyáltalán nemcsak a külső jó hangzástest elemei és nemcsak a tartalom „kísérésének” szerepét játsszák, hanem önálló jelentésük van. Szükségessé vált Potyebnya általános elméletének felülvizsgálása, amely arra az állításra épült, hogy a költészet „képekben való gondolkodás”. A költészet ilyen, a szimbolista teoretikusok által elfogadott értelmezése arra kötelezett, hogy a vers hangjaira mint valami mögöttük állónak a „kifejezésére” tekintsenek, és mint hangutáncot vagy „hangleírást” interpretálják. Különösen tipikusak voltak ebben a vonatkozásban Andrej Belij munkái, aki Puskin két sorában fellelte annak hanggal történő teljes leírását, hogy a pezsgő az üvegből a kehelybe ömlik; az „rdt” hangismétlésben pedig Bloknál a „kijózanodás tragédiáját” vélte felfedezni.<sup>4</sup> Az alliterációk magyarázásának ilyen, a paródia határán álló kísérletei a mi részünkről elvi visszautasítást váltottak ki, és arra törekedtünk, hogy valóságos anyagon mutassuk meg: a hangok a versben semmiféle kapcsolatot nem tartanak a képpel és önálló nyelvi funkciójuk van.

L. Jakubinszkij cikkei a versbeli hangok „önértékének” nyelvészeti megalapozását szolgálták. O. Brik cikke, a *Hangisméltések (A költői nyelv elmélete)* Cikkgyűjt. II. sorozat. Petrográd. 1917), magát az anyagot mutatta fel (Puskin- és Lermontov-idézeteken) és különböző típusú csoportokban rendezte el. Brik kételkedik a költői nyelvről mint a „képek” nyelvéről alkotott elterjedt nézet helyességében, és erre a következtetésre jut: „Akárhogy is tekintünk a kép és a

<sup>4</sup> Lásd A. Belij cikkeit a *Szkifi* és a *Vetv* 1917-és kiadványaiban, valamint *A hangok a versben* című 1920-as cikkében, amely újra megjelent a *Szkvoz literaturu* című cikkgyűjteményben.



hang kölcsönös kapcsolatára, egy kétségtelen: a hangok, az összhangok (harmóniák) nemcsak eufonikus függelékkel alkotnak, hanem önálló költői törekvés eredményeképp jönnek létre. A költői nyelv hangszerelése nem merül ki a jó hangzás külső fogásaiban, hanem maga is a jó hangzás általános törvényei közötti kölcsönhatás bonyolult terméke. A rím, az alliteráció stb. csak az alapvető eufonikus törvények látható megjelenése, részesete.” A. Belij munkáival ellentétben Brik cikke nem keresi ennek vagy annak az alliterációnak az értelmét, csak azt a feltevést fogalmazza meg, hogy az ismétlések jelensége a versben hasonló, mint a tautológia fogása a folklórban – azaz hogy ezekben az esetekben az ismétlés önmagában is valamilyen esztétikai szerepet játszik: „Feltehetőleg itt egy általános költői alapelv különböző megjelenési formáival van dolgunk, az egyszerű összekapcsolás elvével, amelynek során az összekapcsolás anyagául vagy a szavak hangjai, vagy jelentésük, vagy mindkettő szolgál.” Egy fogásnak (módszernek) különféle anyagokra való kiterjesztése igen jellemző a formalisták munkájának kezdeti szakaszára. Brik cikke után a vers hangjainak kérdése többé nem jelentkezett ilyen élesen, és bekerült a poétika problémáinak általános rendszerébe.

## 3

A formalisták a vers hangjainak kérdésével kezdték munkájukat, akkor ez volt a leginkább elvi probléma. A poétika e részkérdése mögött természetesen általánosabb problémák álltak, amelyeknek felszínre kellett kerülniük. A költői és a prózai nyelv rendszereinek megkülönböztetése, amely a formalisták munkáját kezdettől meghatározta, szükségképpen érezette hatását az alapkérdések egész sorának felvetésében. Az a felfogás, amely szerint a költészet „képekben való gondolkodás”, valamint a belőle következő képlet: „költészet = képszerűség”, nyilvánvalóan nem állt összhangban a megfigyelt tényekkel és ellentmondott a vázolt általános elveknek. Ilyen megközelítésben a ritmust, a hangokat, a szintaxist másodlagosnak, a költészetre nem jellemzőnek kellett tekinteni, és ezért a rendszerből ki kellett iktatni. A szimbolisták, akik Potyebnya általános elméletét azért tették magukévá, mert az igazolta a képek-szimbólumok uralmát, nem tudták leküzdeni a „tartalom és forma harmóniájának” kétes elméletét sem, noha az kétségtelenül ellentmondott formai kísérletező hajlamuknak, sőt rossz hírért keltette, mivel „esztétizáló” jelleget kölcsönözött neki. A formalisták azzal, hogy eltávolodtak a Potyebnya-féle állásponttól, egyszerűen mind a „forma-tartalom” hagyományos korrelációjától is megszabadították magukat. A forma-felfogásra nem burok, vagyis edény, amelybe beleömlik a folyadék (tartalom). A művészet tényei arról tanúskodtak, hogy a művészet specifikus volta nem a műalkotásba bekerülő elemekben magukban, hanem az elemek sajátos *felhasználásában* fejeződik ki. Ezzel a „forma” fogalma más értelmet nyert, és nem volt mellette *szükség* semmilyen más fogalomra, semmilyen más korrelációra.

Még az Opojzban való egyesülés előtt, 1914-ben, a futuristák demonstratív fellépésének keretében, V. Sklovszkij kiadta *A szó feltámasztása* című könyvét, amelyben részben Potyebnyára, részben Veszelovszkijra hivatkozva (a képszerűség kérdése akkor még nem volt elvi jelentőségű) kifejtette azt az elvet, hogy a forma érzékelhetősége a művészi befogadás specifikus jellemzője. „A megszokottat nem éljük át, nem látjuk, de felismerjük. Nem látjuk szobánk falait, a szót hibát nagyon nehezen vesszük észre a korrektúrában – különösen, ha a szöveg számunkra ismeretlen nyelven íródott –, mert nem tudjuk rávenni magunkat arra, hogy a megszokott szót megérezzük, elolvassuk, ne pedig »felismerjük«. Ha meg akarjuk határozni a »költészeti« és általában a művészi befogadást, akkor minden bizonnyal a következő definícióhoz jutunk: a »művészi« befogadás olyan befogadás, amelynek során a formát éljük át (lehetőséges, hogy nemcsak a formát, de a formát feltétlenül).” Világos, hogy a *befogadás* nemcsak mint egyszerű pszichológiai fogalom (az erre vagy arra az emberre jellemző befogadás) szerepel, hanem mint a művészet része. A „forma” fogalma új jelentést nyert: nem buroknak tekintették, hanem teljességében olyan konkrét-dinamikus mozzanatnak, amely önmagában, minden kölcsönösségi

viszonyon kívül tartalmaz. Ebben a szimbolizmus elveitől való határozott eltávolodás fejeződik ki, a szimbolizmustól, amely szerint a „formán keresztül” át kellett világlania valami „tartalmának”. Ez egyszermind az „esztétizmus”, a „tartalomtól” tudatosan elszakított forma bizonyos elemeiben való gyönyörködés leküzdését is jelentette.

A konkrét munkához azonban mindez nem volt elegendő. Elismerve a költői és a gyakorlati nyelv közötti különbséget és azt, hogy a művészet sajátossága az anyag sajátos felhasználásában fejeződik ki, konkretizálni kellett a forma érzékelésének elvét úgy, hogy az lehetővé tegye a tartalomként felfogott forma elemzését. Meg kellett mutatni, hogy a forma érzékelhetősége – a forma átélésére készítő – sajátos művészi fogások eredményeképp jelentkezik. V. Sklovszkij cikke, *A művészet mint fogás (A költői nyelv elmélete. Cikkgyűjt. II. sorozat. 1917)*, amely a formális módszer sajátos manifesztuma volt, megnyitotta a forma konkrét elemzésének perspektíváját. Itt már teljesen nyilvánvaló a Potyebnyától és az ő elveitől való elfordulás és ezzel együtt a szimbolizmus elméletétől való eltávolodás is. A cikk Potyebnyának a képszerűségről és a képnek a megmagyarázhatóhoz való viszonyáról szóló alapvető tétéleivel szembeni ellenvetésekkel kezdődik. Sklovszkij a többi között rámutat arra, hogy a képek majdnem mozdulatlanok: „Minnél jobban megmagyarázzuk a kort, annál inkább megbizonyosodunk arról, hogy azokat a képeket, amelyekről azt hittük, hogy egy adott költő teremt, a költő valójában másoktól és szinte változatlanul átvéve használja fel. A költői iskolák egész tevékenysége abban áll, hogy összegyűjtik és kimutatják az irodalmi anyagok elrendezésének és feldolgozásának új fogásait – sokkal inkább újrendezik, semmint megteremtik a költői képeket. A képek adottak, és a költészetben sokkal nagyobb mértékű a képekre való emlékezés, mint a bennük való gondolkodás. A képszerű gondolkodás semmiképpen sem egyesíti a művészet különféle fajait, még csak a szó művészetének fajait sem, és nem a képszerű gondolkodás változása alkotja a költészet változásának lényegét.” Sklovszkij a továbbiakban rámutat a költői és a prózai kép közötti különbségre. A költői képet úgy határozza meg, mint a költői nyelv egyik eszközét – fogást, amely feladatát tekintve azonos a költői nyelv más fogásaival: az egyszerű és negatív paralelizmussal, a hasonlattal, az ismétléssel, a szimmetriával, a hiperbolával stb. A kép fogalma bekerült a költői fogások általános rendszerébe, és elvesztette az elméletben betöltött vezető szerepét. Ezzel egyidejűleg elvetették a művészi ökonómia elvét is, amely pedig a művészetelméletben szilárdan tartotta magát. Ellensúlyozására megfogalmazódott az „eltávolítás” (osztranyenijje) fogása,<sup>5</sup> a megnehezített forma fogása, „amely fokozza a befogadás nehézségét és növeli időtartamát, mivel a művészetben a befogadást folyamatosan öncélúnak és meghosszabbítottnak kell lennie”. A művészetet úgy értelmezték, mint ami megsemmisíti az automatizmust a befogadásban, a kép céljával nem jelentésének megértését tűzték ki, hanem a tárgy sajátos érzékeltetését, „megiáttatását”, nem pedig „felismertetését”. Ebből fakad a kép és az „eltávolítás” általános kapcsolata.

A Potyebnya elméletével való végérvényes szakítást V. Sklovszkij fogalmazta meg *Potyebnya* című cikkében (*Poétika. A költői nyelv elmélete. Cikkgyűjt. Petrográd, 1919*). Még egyszer megismétli, hogy nem a képszerűség, nem a jelképszerűség alkotja a költői nyelv és a prózai (gyakorlati) nyelv közötti specifikus különbséget: „A költői nyelv a gyakorlati nyelvtől felépítésének érzékelhetőségében különbözik. Akusztikai vagy artikulációs, vagy jelentéstani oldala az, ami érzékelhető. Időnként nem a szavak struktúrája, hanem felépítése, elrendezése érzékelhető. Az érzékelhető, saját anyagában átélhető felépítés létrehozásának egyik eszköze a költői kép, de csak egyik eszköze... A tudományos poétika megteremtését annak a nagy tényanyagra alapozott igazságnak az elismerésével kell kezdeni, hogy létezik »költői« és »próza« nyelv, amelyek törvényei különbözőek – valamint e különbségek elemzésével.”

E cikkeket a formalisták kezdeti tevékenységének összegezésének kell tekintenünk. E szakasz legfőbb vívmánya jó néhány elméleti elv felállítását volt, amelyek munkahipotézisül szolgálták

<sup>5</sup> A felfogás automatizmusát megtörő művészi eljárás, amely egészen új szemszögből mutatja be az addig ismertnek érzett tárgyakat. Az „osztranyenijje” terminus másik – és a szó V. Sklovszkij által megadott etimológiáját is figyelembe vevő – fordítása a magyar szakirodalomban: „különösítés” (vö. „sztrannij” = különös). (*A szerk.*)

... amelyek további konkrét kutatásában, a Potebnyára épülő, agyonkoptatott elméletek leküzdésére. Mint az idézett cikkekből látható, a formalisták alapvető törekvései nem az úgynevezett „forma” tanulmányozására és nem egy külön „módszer” felépítésére irányultak, hanem annak megkérdőjelezésére, hogy a szó művészetét annak specifikus jegyeiben kell tanulmányozni, és ehhez a költői és a gyakorlati nyelv különböző funkcióiból kell kiindulni. Ami a „formát” illeti, a formalisták számára csak az volt a fontos, hogy e zavaros terminus jelentését olyan megvilágításba helyezték, hogy ne keltsen zavart a „tartalom” még zavarosabb és teljesen tudománytalan fogalmához fűződő örökös asszociációval. A hagyományos korreláció megsemmisítése volt a céljuk, és ezzel együtt a forma fogalmának új értelemmel való gazdagítása. A további fejlődés szempontjából sokkal nagyobb jelentősége volt a „fogás” fogalmának, mert ez egyenesen következett a költői és a gyakorlati nyelv közötti különbség elismeréséből.

## 4

... elméleti munka előkészítő szakaszát ezzel befejeztük. Felvázoltuk az általános elméleti elméleteket, amelyek segítségével eligazodhattunk a tények között. Most közelebb kellett menni az anyaghoz, és konkretizálni kellett magukat a problémákat. A középpontban az elméleti poétika kérdései álltak, amelyeket az első munkák csak általánosságban vázoltak fel. A vers hangjainak kérdéséről – amelynek lényegében csak illusztratív jelentősége volt a költői és a gyakorlati nyelv közötti különbséget megfogalmazó általános tétel vonatkozásában – át kellett térni a vers általános elméletére; az általában vett fogás kérdéséről a kompozíció fogásainak tanulmányozásához a cselekmény kérdésére stb. A Potebnya-kérdés mellett felvetődött a Veszelovszkij képviselte nézetekhez és az általa megfogalmazott cselekményelmélethez való viszony kérdése.

Természetes, hogy ekkor a formalisták az irodalmi alkotásokat csak elméleti tételeik kontrollálására és igazolásának anyagaként használták fel, s a hagyomány és a fejlődés kérdését figyelmen kívül hagyták. Az anyagot a lehető legátfogóbban kellett megragadni, meg kellett fogalmazni sajátos „törvényeit”, és el kellett végezni a tények előzetes áttekintését. Ily módon a formalisták egyrészt megszabadították magukat attól a kötelezettségtől, hogy elvont előfeltevésekhez folyamodjanak, másrészt anyaghoz jutottak anélkül, hogy elvesztek volna a részletekben.

Különösen jelentősek voltak ebben az időszakban V. Sklovszkij cselekmény- és regényelméleti munkái. A legkülönfélébb anyagon – mesén, keleti elbeszélésen, Cervantes *Don Quijotéján*, Zolozojon, Sterne *Tristram Shandyjén* stb. – demonstrálja a „cselekményszövés” sajátos fogásának meglétét és a stílus általános fogásaival való kapcsolatát. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznék – ezekről nem a formális módszerről szóló általános cikkben kell beszélni, hanem speciális munkákban –, csak azokon a pontokon állok meg, amelyeknek elméleti jelentőségük van a cselekmény mint olyan kérdésének vonatkozásán kívül is, és amelyek a formális módszer későbbi fejlődésén nyomot hagytak.

Sklovszkij e munkái közül az elsőben – *A cselekményszövés fogásainak kapcsolata a stílus általános fogásaival* (Poétika, 1919) – egész sor ilyen pont volt. Először is, az az állítás, hogy a cselekményszövésnek megvannak a maga speciális fogásai. E tétel nagyszámú példával való illusztrálása megváltoztatta a cselekményről – mint a motívumsorok összefüggéséről – alkotott hagyományos elképzelést, és a cselekményt a tematikai fogalmak szférájából a szerkezeti fogalmak szférájába helyezte át. Ezzel a cselekmény fogalma új értelmet nyert, amely nem esik egybe a mese (fabula) fogalmával; maga a cselekményszövés pedig – mint az irodalmi alkotások speciális sajátossága – természetes módon került be a formai tanulmányozás szférájába. A forma fogalma új ismérvekkel gazdagodott, korábbi elvontságát és ezzel együtt elvi-polemikus jelentőségét is fokozatosan elvesztette. A forma fogalma a mi számunkra kezdett egyet jelenteni magának az irodalomnak – az irodalmi ténynek a fogalmával. A továbbiakban nagy elméleti jelentősége volt a cselekményszövés és a stílus fogásai közötti analógia kimutatásának. Az eposz struktúrájának lépcsőzetes felépítése, mint a feldarabolásra – fékezésre épülő művészet általános elve,

egy sorba került a hangismétlésekkel, a tautológiával, a tautologikus párhuzamossággal, ismétlésekkel stb.

Ily módon Roland három ütését a kövön (*Roland-ének*) és a mese cselekményének hasonló hármas ismétléseit mint egymemű jelenségeket összehasonlítottuk a szinonimák használatával Gogolnál, az olyan nyelvi alakzatokkal, mint a „kudi-mudi”, „pljuski-mljuski” stb. „A lelassított lépcsőzetes felépítésnek mindezen eseteit rendszerint nem kapcsolják össze, és ezen esetek mindegyikét külön igyekeznek magyarázni.” Itt világosan mutatkozik meg a szerző törekvése, hogy a fogás egységességét más-más anyagon igazolja. Ekkor került sor a Veszelovszkij elméletével való határozott összeütközésre is, ő ugyanis ezekben az esetekben nem elméleti, hanem történeti-genetikus hipotézishez folyamodott és az epikus ismétléseket az ősi előadás mechanizmusával magyarázta. Az ilyen jellegű magyarázat, még ha genetikailag igaz is, nem világítja meg ezt a jelenséget mint irodalmi tényt. Az irodalom és a lét között fennálló általános kapcsolatot, amely Veszelovszkij és az etnográfiai iskola más képviselői számára a mesei motívumok és cselekmények sajátosságainak magyarázó módszeréül szolgált – Sklovszkij nem tagadta, csak nem tekintette ezt a sajátosságot az irodalmi tények magyarázatának. A genesis mindössze az eredetét magyarázhatja meg, nem többet. A poétika számára viszont az irodalmi funkció megmagyarázása a fontos. A genetikai szempontú vizsgálat során éppen a fogást – az anyag sajátos felhasználását – nem veszik figyelembe: figyelmen kívül hagyják az életanyag kiválasztását, transzformációját, szerkezeti szerepét, és végül arra sem fordítanak figyelmet, hogy a lét eltűnik, irodalmi funkciója pedig nemcsak mint egyszerű csökevény marad meg, hanem mint irodalmi fogás, amely jelentőségét a léttel való kapcsolatán kívül is megőrzi. Jellemző, hogy Veszelovszkij, amikor a görög regény kalandjait tisztán stilisztikai fogásnak tartja, önmagával kerül ellentmondásba.

Veszelovszkij „etnografizmusát” – mint az irodalmi fogás specifikus voltának mellőzését, mint az elméleti és evolúciós szempont genetikus szempontra cserélését – a formalisták részéről természetesen ellenállás fogadta. Veszelovszkijnak a „szinkretizmusról” – mint kizárólagosan az ősi költészetnek a lét által szült jelenségéről – vallott nézeteit B. Kazanszkij bírálja *A történeti poétika eszméje (Poétika, 1926)* című munkájában. Kazanszkij azt állítja, hogy a szinkretikus tendenciák minden művészet természetében benne rejlenek és bizonyos korszakokban különös élességgel jelennek meg – ezzel az „etnografikus” álláspontot elutasítja. Természetes, hogy a formalisták nem érthettek egyet Veszelovszkijjal azokban az esetekben, amikor ő az irodalmi evolúció általános kérdéseit érintette. A Potyebnya elméleteivel való összeütközés során világossá váltak az elméleti poétika alapelvei. Miután pedig a formalisták összecsaptak a Veszelovszkij és követői által vallott általános nézetekkel, szükségszerűen megfogalmazódtak az irodalom fejlődésére és ezzel együtt az irodalom történetének felépítésére vonatkozó nézetek is.

Az első gyakorlati lépést e vonatkozásban Sklovszkij tette meg, ugyanebben a cikkében. Veszelovszkij formulájával szemben, amely ugyanarra a tág értelemben vett etnográfiai elvre épült – „Az új forma azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat” –, Sklovszkij más álláspontot képvisel: „A műalkotás befogadása más műalkotások közegeiben és az azokkal való asszociatív kapcsolat útján történik. A műalkotás formáját az egyéb, előtte létező formákhoz való viszonya határozza meg... Nemcsak a paródia, hanem általában minden műalkotás úgy keletkezik, mint valamilyen minta párhuzama és ellentéte. Az új forma nem azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat, hanem azért, hogy felváltsa a régi formát, amely művészi jellegét már elvesztette.” E tétel alátámasztására Sklovszkij B. Hrisztianszennek a „*differenciális érzékelésekre*” vagy a „*különbségek érzékelésére*” vonatkozó megjegyzését használja fel. Ez alapozza meg a művészet jellegzetes dinamizmusát, amely a kialakuló kánon állandó megszegésében fejeződik ki. A cikk végén Sklovszkij idézi F. Brunetièrre-t, aki azt mondta, hogy „az irodalom történetében érvényesülő valamennyi hatás közül a *műalkotásnak a műalkotásra* gyakorolt hatása a legfontosabb”, és hogy „nem szükséges feleslegesen szaporítani az okokat, vagy – annak az örve alatt, hogy az irodalom a társadalom kifejezése – összekeverni az irodalom történetét az erkölcs

történetével. Ez két teljesen különböző dolog.” Ebben a cikkben tehát kirajzolódott, hogyan lehet az elméleti poétika területéről az irodalom történetébe kijutni. A formáról alkotott eredeti elképzelés a fejlődési dinamizmus, az állandó változékonyság új vonásaival bonyolódott. Az irodalom történetére való áttérés nem a kutatási témák egyszerű kiszélesítésének, hanem a forma-fogalom fejlődésének eredményeképp jelent meg. Kítűnt, hogy az irodalmi alkotás befogadása nem izoláltan, önmagában véve történik, hogy formájának érzékelése más műalkotások közegeiben valósul meg. Ezzel a formalisták végérvényesen túljutottak annak a „formalizmusnak” a határain, amely sémák és osztályozások készítésére korlátozódott volna (ez a rosszul tájékozott kritikuskok szokványos elképzelése a formális módszerről), és amellyel olyan buzgalommal foglalkoznak bizonyos skolasztikusok, akik minden dogmát nagy örömmel fogadnak. Ennek a skolasztikus „formalizmusnak” sem történetileg, sem lényegét tekintve nincs köze az Opojaz tevékenységéhez. Mi nem felelünk érte, ellenkezőleg, legkibékíthetlenebb elvi ellenfelei vagyunk.

## 5

A formalisták irodalomtörténeti munkájának kérdésére később térek rá, most befejezem azoknak az elméleti elveknek és problémáknak az áttekintését, amelyek az Opojaz korábbi korszakának munkáiban szerepelnek. Sklovszkij említett cikkében van még egy fogalom, amely nagy szerepet játszott a regény további tanulmányozásában – a „motiválás” (motiváció) fogalma. A cselekményszöveg különböző fogásainak feltárása (lépcsőzetes szerkezet, paralelizmus, keretes forma, összefűzés) meghatározta a mű szerkezeti eleme és az anyagát képező elemek – a mese, a motívumok, a hősök, az eszmék kiválasztása stb. – közötti különbséget. Ezt a különbséget e korszak munkái különösen élesen hangsúlyozták, mivel az alapvető feladat az volt, hogy a különböző szerkezeti fogások egységét különböző anyagokon állapítsák meg. A régi tudomány csak az anyaggal foglalkozott, amelyet mint „tartalmat” értelmezett, és az összes többi elemet a „külső formához” sorolta, amely csak a műkedvelő számára érdekes vagy teljesen érdektelen. Ebből fakad régi kritikussaink és irodalomtörténészeink naiv és megható „esztétizmusa”, akik Tyutsev verseiben „formai hanyagságot”, Nyekraszovnál vagy Dosztojevszkijnél pedig egyszerűen „rossz formát” találtak. Az írókat az „mentette meg”, hogy a gondolatok vagy hangulatok mélységére való tekintettel a formát megbocsátották nekik. Természetes, hogy a harc és a vita éveiben az eüféle hagyományokkal szemben a formalisták minden erőfeszítésüket arra irányították, hogy épp a szerkezeti fogások jelentőségét mutassák meg, és az összes többit mint motivációt félretolják. A formális módszerről és fejlődéséről szólva mindig figyelembe kell venni, hogy számos elvnek, amelyet a formalisták az elkeseredett harc éveiben ellenfeleikkel szemben felállítottak, nemcsak mint tudományos elvnek, hanem mint jelszónak volt jelentősége, és ezeket propagandisztikus célokból paradox módon kiélezték. Figyelmen kívül hagyni ezt a tényt és az Opojaz 1916 és 1921 közötti munkáit akadémikus jellegűnek tekinteni annyi, mint semmibe venni a történelmet.

A motiválás fogalma a formalistáknak lehetőséget adott, hogy még közelebb jussanak az irodalmi alkotásokhoz (részben a regényhez és a novellához) és megfigyeljék a kompozíció részleteit. Ilyen Sklovszkij két soron következő munkájának tartalma – *A cselekmény kibontása*, valamint *Sterne Tristram Shandyje és a regény elmélete* (az Opojaz önálló kiadásai, 1921) – Sklovszkij mindkét munkájában a fogás és a motiválás viszonyát kutatja. Cervantes *Don Quijotéját* és Sterne *Tristram Shandyjét* is az irodalomtörténet problémáin kívül vizsgálja mint a novella és a regényszerkezet megértését elősegítő anyagot. A *Don Quijote* szerinte átvezet a *Dekameron*hoz hasonló novellagyűjteménytől az egyetlen hőssel rendelkező regényhez, mely előbbi az összefűzés fogására épül és motivációjául az utazás szolgál. E regény kiválasztását az indokolja, hogy benne a fogás és a motiváció még nem fonódtak annyira össze, hogy teljesen motivált, minden részletében összeforrt regényt alkotnának. Az anyag gyakran csak be van il-

lesztve a műbe, de nincs beleforrasztva – az anyag segítségével történő cselekményszövés fogásai és a szerkezet kibontakoztatásának módjai világosan nyomon követhetők, a szerkezet további fejlődése viszont „a beágyazott anyagnak a regény szövetébe való egyre szorosabb behatolásával jár”. Miközben azt elemzi, „hogyan van megcsinálva a *Don Quijote*”, Sklovszkij egyúttal megmutatja a hős állhatatlanságát, és arra a következtetésre jut, hogy az adott hős „típusa” a „regény szerkezete által kiváltott hatás eredményeként” jelent meg. Így hangsúlyozta a szerkezet és a cselekmény uralmát az anyag felett.

Érthető, hogy az ilyen jellegű elméleti problémák megvilágítására a nem teljesen motivált művészet vagy a motiválást szándékosan megsemmisítő, a szerkezetet lemeztelenítő művészet a legalkalmasabb anyag. Az a körülmény, hogy vannak ilyen szándékoltan lemeztelenített szerkezetű művek, igazolta e problémák felvetésének fontosságát és valóságos voltát. Sőt ezek a művek éppen az ilyen elméleti problémák és elvek fényében világosodtak meg. Pontosan ez történt Sterne *Tristram Shandy* című regényével. Ez a regény, Sklovszkij munkájának köszönhetően, nemcsak illusztrálta az elméleti tételeket, de maga is új értelmet nyert, és újra felhívta magára a figyelmet. A szerkezet iránti érdeklődés előterében Sterne regénye modern műnek hatott. Sterne-ről beszélni kezdtek még azok is, akik addig regényében nem láttak mást, mint unalmas fecsegést vagy kuriózumot, vagy a hírhedt „szentimentalizmus” szemszögéből ítélték meg, amely szentimentalizmusban Sterne éppoly kevésbé vétkes, mint Gogol a „realizmusban”.

Sklovszkij felfigyel Sterne-nél a szerkezeti fogások szándékos lemeztelenítésére, s arra a megállapításra jut, hogy itt maga a regényszerkezet „pedalizált”, hogy a formának – a megbontás által történő – tudatosítása képezi a regény tartalmát. A munka végén Sklovszkij megfogalmazza a cselekmény és a mese közötti különbséget: „A cselekmény fogalmát túlságosan gyakran keverik össze az események leírásával, azzal, amit feltételelesen *mesének* (fabulának) neveznek. Valójában a mese csak anyaga a cselekmény formálásának. Ily módon az *Anyegin* cselekménye nem a hős regénye Tatjanával, hanem e mese cselekményes, a megszakító kitérők bevezetése útján történő feldolgozása... a művészet formáit művészi törvényszerűségük és nem hétköznapi motiváltságuk magyarázza meg. A regény cselekményét fékezve – nem az intrikusok bevezetésével, hanem például a részek egyszerű átrendezésével – a művész megmutatja nekünk azokat az esztétikai törvényeket, amelyek a két szerkezeti fogás mögött rejlenek.”

A novella szerkezetének kérdésével kapcsolatban írtam a *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* című cikkemet (*Poétika*, 1919), amely a „szkaz”, a mesélő elbeszélő stílusára épülő szerkezet problémáját a cselekmény problémája mellé állította. Ebben a cikkben azt igyekeztem megmutatni, hogy a gogoli szöveg „eleven nyelvi képzetekből és nyelvi érzelmekből tevődik össze”, hogy a szavakat és a mondatokat Gogol a kifejező „szkaz” elve szerint választja ki és fűzi össze, amelyben különös szerep jut az artikulációnak, a mimikának, a hangszusoknak stb. Ilyen szempontból elemzem *A köpönyeg* kompozícióját, amely a kormikus „szkaz” (anekdoták, szójátékok stb. beiktatásával) és a szentimentális – melodramatikus deklamálás váltakozására épül, és az elbeszélésnek groteszk jelleget ad. Ezzel összefüggésben *A köpönyeg* végét mint a groteszk apoteózisát értelmezem, mint valamit, ami *A revizor* némajelenetéhez hasonlít. A Gogol „romantikájáról” és „realizmusáról” szóló hagyományos fejtegetések szükségtelenek és semmitmondónak bizonyultak.

A próza tanulmányozásának problémája így kizozdult a holtpontról. Meghatároztuk a cselekmény mint szerkezet és a mese mint anyag közötti különbséget; megvilágosodtak a cselekményszövés tipikus fogásai, aminek következtében a regény történetével és elméletével foglalkozó munka széles távlatához jutott; emellett felmerült a „szkaz”-nak, mint a cselekmény nélküli novella szerkezeti elvének problémája. E munkák hatása érződik az utóbbi években megjelent cikkeken, bár olyan szerzők írták őket, akik az Opojazzal nem állnak közvetlen kapcsolatban.