

Belátható, hogy a kulturális kóddal kapcsolatos problémák részben az „elveszített egyértelműség és megszűnt automatizmus” következménye – a létezés magasabb rétegeiben. A szimbólumok segítségével az irányítás nem ok-okozati összefüggés, hanem jelentés útján valósul meg. (Beniger i. m., 163.) Kulturális jelentésrendszereink hihetetlen komplexitása és gyors változásai annak a rendkívüli szabadságnak köszönhetőek, amely a pszichikus információk alkotásában és kiértékelésében megnyilvánul. Az emberi pszichikumban, a gondolatokban ugyanis nincs olyan mechanizmus, amely automatikusan képes lenne a popperi 1., 2. és 3. világ közötti szelektív kiértékelés korrelációját megvalósítani. (Eigen–Winkler 1997, 308–309.)

Felhasznált szakirodalom

- Balázs Géza 2000. A média nyelvi normája. Magyar Nyelvőr. 2000. 5–24.
- Altrichter Ferenc 2002. Agy és tudat. BIP, Budapest.
- Beniger, J. 2004. Az irányítás forradalma. Gondolat-Infonia, Budapest.
- Brookes, B. C. 1980. The Foundations of Information Science I–IV. In: J. of Inf. Sci. 2, 3.
- Dawkins, R. 1994. A vak órásmester. Gondolatok a darwini evolúcióelméletről. Budapest.
- Donald, M. 2001. A Mind So Rare. The Evolution of Human Consciousness. W.W.N&C, New York – London.
- Mac Kay A jelentés helye az információelméletben. In: Horányi Özséb (szerk.): A kommunikáció. I. A kommunikatív jelenség. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1977.
- Eigen, M. – Winkler, R. 1997. A játék. Természeti törvények irányítják a véletlent. Gondolat Kiadó, Budapest.

Szentesi Zsolt

Kódfogalmak az irodalomtudományban

Hozzászólás Andok Mónika: Kódok a konvencionalitás és a kulturalitás erőterében c. előadásához

Az irodalomtudományban a kód, illetve a kódolás fogalmi látszólag egyszerűen definiálhatóak: a kód a nyelv, a kódolás pedig végső soron az alkotói tevékenység, azaz amikor a szerző a benne kavargó gondolatokat, eszméket, érzelmeket, azokhoz való viszonyulását „formába önti” (hogy a köznyelvi szóhasználatban gyakori,

szinte már sztereotípiának mondható, de irodalomtudományos szempontból finoman szólva is problematikus kifejezéssel éljek), azaz nyelvi alakba rendezi. E megközelítés azonban valóban kissé szimplifikáló. Nem pusztán azért, mert az irodalmi mű nem csak nyelvi közegben/közegként nyilvánul meg. Nem túl ismert, illetve gyakori, de léteznek – már az ókor óta (Theokritosz) – ún. vizuális kompozíciók, képversek, melyek tartalmaz(hat)nak nyelvi elemeket is, de azok többnyire másodlagossá vagy inkább sokadrangúvá válnak e művekben. Részben ugyanilyenek az ún. kalligrammák, ezek esetében már jóval organikusabb kapcsolat van kép és szöveg között. (Gyakran említett XX. századi példa Apollinaire: *A megsebzett galamb és a szökőkút* [1914] c. alkotása.) Vagy említhető az ún. embléma, mely különösen nagy jelentőségre tesz szert a manierizmus, majd a barokk idején, ekkortól válik egy speciális képpé, melyben egybekapcsolódik rajz és szöveg, a vizuális és a textuális információ. A XX. század második felében kibontakozott ún. konkrét költészet is gyakran produkált ún. verbo-vizuális kompozíciókat, akárcsak a '70-es és '80-as évek fordulójának paradigmaváltó magyar lírája (ún. arctalan nemzedék, *Ver[s]ziók*-kötet [1982]). Nem is szólva az olyan – bár igen ritka – művekről, mint Ch. Morgenstern: *A hal éji éneke* c. alkotása, mely – a címet leszámítva – kizárólag az időmértékes verselés rövid és hosszú szótagjainak jelölését imitáló, arra rájátszó jelelemekből áll. (Különösen ezen esetekben természetesen csak részlegesen áll fenn Assmann egyébként jogos észrevétele: „[...] ahhoz, hogy egy jel szemantikailag megjelenhessen, materiálisan el kell tűnnie.”) (Assmann 1988, 238.) Tehát nem ez (azaz az irodalmi alkotások nem kizárólagos nyelvi jellege) a fő oka annak, hogy a kód/kódolás fogalmait leegyszerűsítés nyelvnek illetve alkotói tevékenységnek nevezni. (Megjegyzésre érdemes egyes kultúrakutatók azon vélekedése, amely szerint az irodalom ennyire nyelvre történő "kihegyezettsége" egyfajta mediális hátránynak/deficitnek is tekinthető, amennyiben hiányzik belőle a spektakularitás, a vitalitás. Ugyanakkor e „hiányok” „szoros összefüggésben állnak az irodalom reprezentációs hajlékonyságával, ami minden bizonnyal az egyik oka annak, hogy az »irodalomra« alapozott kultúrában a művészetet – legalább Kant óta – az esztétikai kontempláció fölénye tünteti ki az akcióval szemben” (Kulcsár–Szabó 2005, 106). Ugyanez a „deficitesség” lehet az oka a performance-ok megjelenésének és elterjedésének, illetve annak, hogy a színházi „drámafogyasztás” minden bizonnyal nagyobb tömegeket vonz, mint ugyanazon művek olvasás általi befogadása. A színész – vagy éppenséggel egy műkedvelő versmondó – gesztusaival, mimikájával, hangszínének és hanglejtésének változtatásával törekszik a pusztán nyelviség meghaladására. Ezen esetekben az irodalom intermediális elemekkel töltődik fel, illetve lép kapcsolatba, azaz egyfajta kódváltásnak, még pontosabban kódbővülésnek, kódtársulásnak lehetünk tanúi. Míg Pfeiffer arra a következtetésre jut, hogy az opera, a japán kultúra és a sport három különböző módon hat termékenyítőleg az irodalomra, azaz a nyelvre, annak mediális

„deficitességére”; az opera például szerinte „az irodalom monomedialitásának önfüggesztése.” (Pfeiffer 1999, 108).

Az utóbbi évtizedben irányult az irodalomtudomány figyelme az irodalmi alkotás mediális jellegére. E medialitást górcső alá vevő vizsgálódások abból az alapvető tényből indulnak ki, hogy a nyelv mint az irodalom jelrendszere, ún. egynemű közege, ’kommunikatív materialitása’* alapvetően más jellegű, mint más művészeti ágak anyaga. Legelsősorban természetesen azért, mert – szemben a festékkel, színekkel, vonalakkal (lásd festészet), vagy a kővel, márvánnyal, fával (lásd szobrászat) – a nyelv alapvetően a gondolkodáshoz (is) kötődő jelenség/képződmény – ilyen értelemben elválaszthatatlan magától e médiumot (kódot) használó embertől (már csak azért is – ráadásul –, mert e művészeti „anyagot” is maga az ember képezte/képezi meg). Aminthogy Gadamer is leszögezi, hogy a nyelviség minden tapasztalat előfeltétele, „az a hely, ahol tapasztalat [...] egyáltalán bekövetkezhet.” (Kulcsár-Szabó 2004, 17. Lásd még erről: Gadamer 1984, 312.) (Ezért is sorolja Gumbrecht (1988, 724–727) a nyelvet – Luhmann és Maturana felosztása alapján – az ún. másodrendű konszenzuális tartományok körébe, melyek – többek közt – „rekurzív interakciók révén képesek létrehozni önnön új alkotóelemeiket s ily módon differenciákat [értsd: »szemantikai leírásokat«] termelnek ki, [...] ez a feltétele és ismertetőjegye a jelentés tulajdonításának, ellentétben az elsőrendű konszenzuális tartományokkal, amelyek erre képtelenek [ilyen volna a ritmus]”. Vö.: Kulcsár-Szabó i. m. 92.) Ezáltal „az irodalom értelemszerűen kikülönül a művészetek esztétikai közösségéből. Nem a szükségszerűen materialitáshoz kötött érzék(letesség)i létmód tényén keresztül, hanem mediális viselkedésének fölcserélhetetlen egyedisége – s ilyen módon elvi instrumentalizálhatatlansága – révén. Mert [ráadásul – Sz. Zs.] az írás materiális médiumában úgy idegenedik el önnön élő, szóbeli eredetétől, hogy – mivel az írás sohasem egyszerű fordítása a mondottnak – egyszerre fenn is tartja és tagadja is ezt az összetartozást.” (Kulcsár-Szabó i. m. 34.) A nyelv ezen felül – ismét csak ellentétben más művészetek egynemű közegével – kulturális, civilizációs, kultúrtörténeti, vagy akár a nemzeti történelemre vonatkozó információkat/jelentéseket is képes magába sűríteni. (Ady ismert sora az *Új versek* [1906] nyitó költeményében, a *Góg és Magóg fia vagyok én*-ben a „Verecke híres útján jöttem én,”. A sorkezdő ’Verecke’ tulajdonnév nem pusztán egy helységmegnevezés nyelvi eleme, hanem – a magyar történelemben egy kicsit is járatos olvasó számára – rengeteg egyéb jelentést is indukál, mint például honfoglalás, Árpád vezér, stb.) Ebben a tekintetben – ahogyan erre már Gadamer is figyelmeztet – a szó tehát semmiképpen nem valami holt anyag, nagyon is elválaszthatatlan a hermeneutikai aspektustól: a szó/nyelv „nem mint nyelv, nem mint grammatika és nem is mint szótár, hanem mint a hagyományban mondottak

*Utalás az 1987-es IUC Dubrovnikban tartott konferenciájának címére, ill. az ennek anyagát megjelentető kötetre (Gumbrecht–Pfeiffer 1988).

megszólalása képezi ki a voltaképpen hermeneutikai történetét, mely egyszerre elsjátítás és értelmezés. Tehát itt lehet csak igazán azt mondani, hogy ez a történet nem a mi tevékenységünk a dologgal, hanem magának a dolognak a tevékenysége.” (I. m. 21.) Más megfogalmazásban ez „a nyelvnek a megértő tevékenységén túlfutó hatalma [...]” (Kulcsár Szabó 1998, 13). E felfogás vezette el az irodalomtudósokat ahhoz az – egyébként humboldti gyökerű – felismeréshez, miszerint az irodalmi alkotások esetében a nyelv nem egyszerűen ’kimeríthetetlen tárháza’, mintegy készlete, illetve – ugyanezen szemlélet jegyében – eszköze – a műalkotásnak (illetve az azt létrehozó alkotónak), hanem anyaga annak. (Lásd ennek kapcsán később Lotman koncepcióját!) Ahogyan ennek alapjait a XVIII. századi nyelvész megfogalmazta: „Mert hisz a nyelv nem tekinthető valamely előttünk levő, egészében áttekinthető és fokozatosan átadható anyagnak, hanem úgy kell tekintenünk, mint ami örökké önmagát teremti, s ahol meg vannak határozva a teremtés szabályai, de a termék terjedelme és bizonyos mértékig annak fajtája is teljességgel meghatározatlan marad.” (Humboldt 1907, idézi Kulcsár Szabó 1998, 23.) Hasonló fogalmazódik meg Sartre esszéjében is: [A költő] kívül áll a nyelven, visszájukról látja a szavakat. [...] Ahelyett, hogy előbb a nevükön ismerné meg a dolgokat, úgy tűnik, először hallgatag kapcsolatba lép velük, majd visszafordul a dolgoknak ama másik fajtája felé, melyet a szavak jelentenek számára, megérinti, megfogja, tapogatja őket, s így fedezi fel bennük a rájuk jellemző gyenge ragyogást, sajátos rokonságukat a földdel, az éggel, a vízzel és az összes teremtett dolgokkal. Nem képes úgy használni a szót, mint a világ egy bizonyos aspektusának *jelét*, s ennek híján ez aspektusok egyikének *képét* látja benne.” (Sartre 1969, 34-5, kiemelés az eredetiben.) Az eddigieken túl végezetül arra is érdemes utalni, hogy a nyelv mediális ki/elkülönülésének igen lényegi eleme, hogy az „a nem-adottat, illetve a nem-jelenlevőt teszi jelenlevővé, és ez nem más, mint a fikciónak magában a nyelv természetében rejlő feltétele” (Cs. Gyimesi 1983, 33), azaz a nyelv képes fikcionált világok létrehozására/megteremtésére, sőt némi megszorítással akár az a kijelentés is elfogadható, mely szerint „a fikció egyedül a nyelvben lehetséges [...], fiktív látványok, úgy látszik, csak a nyelvben rögzíthetők” (Kulcsár-Szabó 2004, 87; 100).

Az irodalom nyelvi determináltsága kapcsán érdemes arra is röviden kitérni, hogy a medialitás aspektusában gondolkodó irodalomtudomány különbséget tesz a költői és a prózai művek illetve nyelv(ezet) között, hiszen „a líra nyelve a retorikai vagy poétikai leírás eszköztárában rendre a képiség vagy a zeneiség kategóriáival kerül kapcsolatba, amelyek a próza esetében kevésbé annak nyelvére, mint inkább szerkezetére, hatására vagy befogadására vonatkoznak” (i. m. 76). Erre utal áttételesen Jakobson is tanulmányában (é. n. 24), megállapítva, hogy a költészet esetében „a szót szónak érzékeljük, nem pedig az elnevezett tárgy reprezentánsának vagy érzelemkítőrenek”. A lírai eme ún. önprezentációs jellege következtében „fokozottan rá van utalva azon médiumok teljesítményére, amelyek rögzítik: elsősorban tehát (az

orális hagyomány létmódját felidéző, illetve a mindenkori előadást lehetővé tévő) hangzóságra, valamint az írásos létmód vizuális közegére, amelyek – elég csak a metrum mnemotechnikai funkcióira [...] gondolni – rögzítő teljesítményükben keresztezhetik is egymást” (Kulcsár-Szabó 2004, 92). Mi sem bizonyítja ezt jobban például, mint szó, kép és hangzás szoros, esetenként elválaszthatatlan összefüggése a lírai alkotások esetében. (Minek következtében az e műnembe sorolt alkotások más nyelv[ek]re való [le]fordíthatósága szinte lehetetlenné válik.) A szöveg grafikus lejegyzése önmagában is fordulópontot jelent a líratörténetben, hiszen „a paronomasztikus vagy eufonikus (és az – ezektől a mediális eltérés ellenére sem független – anagrammatikus) alakzatok szintén csak a fonológiai egységek alfabetikus lejegyezhetősége (vagy – valójában – létrehozása) feltételével rendeződhetnek az ekvivalenciák bármiféle rendszerébe” (i. m. 101) – ami az irodalmiság, pontosabban a retorikusság és poétikusság egyik alapvető feltétele. Ez vezeti Giorgio Agambent (1999) arra a reveláló erejűnek mondható költészettörténeti felismeréshez, miszerint az írásbeliség megjelenése alapjában változtatta meg az addigi – nyilván orális – lírai struktúrákat, hiszen a strófákba rendeződés, a rímek, részben a metrum is ezzel mintegy „láthatóvá vált”, s így – külön válván a hangzás és az értelem/jelentés, metrika és szintaktika – vizuálisan is funkcionálni kezdett az addig csak hallható szöveg. Ez vezeti el ahhoz a distinkcióhoz, miszerint „a költészet ezzel tehát úgy határozható meg, mint az a diskurzus, amelyben lehetséges a metrikai határ [...] szembeállítása a szintaktikai határral; a próza pedig úgy határozandó meg, mint az a diszkurzus, amelyben ez lehetetlen” (idézi Kulcsár-Szabó i. h.). Ugyanakkor lényegi meglátás, hogy mindez, „az irodalom képi önprezentációja valóban nem mediális fordítás vagy transzfer, hanem a nyelv retorikai természetének a produktuma” (Kulcsár-Szabó i. m. 99), azaz magából a nyelvből fakadó jellegzetessége. (Mindennek áttételes, közvetett következménye az amerikai dekonstruktivista irodalomtudós, Paul de Man felvetése más művészeti ágak recepciós szokásainak/eljárásainak egyfajta szükségszerű átalakulására/átalakítására vonatkozóan: „[...] míg hagyományosan hozzászoktunk az irodalomnak a képzőművészetek és a zene analógiájára történő olvasásához, addig most fel kell ismernünk a nem-perceptuális, nyelvészeti mozzanat megkerülhetlenségét a festészetben és a zenében, és meg kell tanulnunk inkább *olvasni* a képeket, mint *elképzeln* a jelentést.” (Man é. n. 103–104, kiemelés az eredetiben.)

Az irodalomtudományban használatos kódfogalmak kapcsán érdemes a továbbiakban röviden kitérni Hankiss Elemér felvetésére, aki szerint célszerű, „ha az eddig csak hordozó közegnek tekintett *nyelvi jelek együttesével*, összefüggés-rendszerével azonosítjuk a műalkotást. Ebben az esetben azonban az irodalmi mű nem tekinthető struktúrának, hanem csupán *struktúrák rögzítésére és vezérlésére hivatott jelegyüttesnek*, vagyis más szóval *modellnek*.” Méghozzá azon értelemben, hogy „*rögzíti az írói élményt*, [...] másfelől *létrehozza és vezérli az olvasó vagy az olvasók élményét* [...]” (Hankiss 1985, 68–69, kiemelés az eredetiben.) Az előbbit nevezi

a szerző passzív, az utóbbit aktív modellnek. Ez is jól mutatja: a nyelv mint kód, mint az irodalom egynemű közege valóban nem ugyanolyan mediális jelenség, mint más művészeti ágak médiumai. (Hankiss ugyanitt még további vizsgálat alá veszi a modell fogalmát és működését – így beszél például ún. szerkezeti, funkcionális és interstrukturális modellről –, ám ezek csak igen távolról kapcsolód[ná]nak témánkhoz, ezért ezek kifejtésétől most tartózkodunk.)

S e kérdéskomplexum egy újabb, egyben utolsó aspektusára felhíva a figyelmet, a nyelv mint kód, mint médium használatával (s ez részlegesen a mindennapi, köznyelvi megnyilatkozásokra is igaz) abban az értelemben is feloldódik az objektum és a szubjektum (anyag és „használója”) (egyfajta, valamiféle) ellentéte, hogy a beszélő/író egyén nyelvhasználatában is „kimutatkozik”, feltárul, hiszen beszéd- illetve írásmódjával önmagát is feltárja, habitusa, kulturáltsága (vagy kultúrátlansága) intelligenciája (vagy annak hiánya), személyisége illetve érzelmi állapota mind megmutatkozik. Jól sűríti mindezt magába közismert aforizma: A stílus maga az ember.

A nyelvvel mint az irodalom kódjával/médiumával kapcsolatban meg kell említeni Lotman koncepcióját (Lotman 1973, 13–52, ill. 1999, 99)*, aki szerint háromféle nyelvet különböztethetünk meg. Beszélhetünk ún. természetes nyelvekről, ami alá a világon használt/beszélt nyelvek tartoznak. Ekkor a nyelv eszközként használódik, a kommunikáció, az információátadás eszköze. Emellett vannak az ún. mesterséges nyelvek, ezeket a szaktudományok illetve szakmák dolgozzák ki és használják, s leginkább speciális (szak)kifejezéseikben, terminus technikusaikban különböznek az előbbi csoporttól, grammatikájukban alig. Végezetül Lotman (1973) beszél ún. másodlagos nyelvről, mely a művészet, pontosabban az irodalom nyelve, s mely legnagyobb részét a természetes nyelv elemeiből építkezik ugyan, ám azokat nem eszközként, hanem anyagként használja. Mégpedig oly módon, hogy az így létrejövő szövegben (melyben tehát másodlagos nyelvként használódnak a természetes nyelvi kódok/elemek) másképpen működik mind a nyelv paradigmatis, mind szintagmatis tengelye, részlegesen mások e szöveg ún. konstrukciós elvei (a ’mátság’ a ’másféleség’ ekkor a köznyelvi szövegképz[ő]ési eljárásoktól történő kisebb-nagyobb mérvű *eltérést* [e jelenségnek illetve fogalomnak a körüljárása igencsak messzire vezetne, de jelzem: alapvető irodalomtudományi vonatkozásai és konzekvenciái vannak] jelenti), a denotatív aspektusú jelhasználatnak pedig fölébenő a konnotatív aspektusú. Mindez pedig a textus poliszematikusságát eredményezi, azaz a többletjelentések sokaságát – ami végső soron (más egyebek mellett) a szöveg esztétikai értékességét adja.

S éppen ezzel áll kapcsolatban, ebből következik, hogy az irodalomtudomány számára nem a kód/kódolás fogalmi az elsődlegesek, hanem a dekódolásé. Hiszen

* Ugyanezt Kanyó Zoltán (1990, 93) ’másodlagos szemiotikai rendszernek’ nevezi. Ugyanerről Paul de Man is ír tanulmányában 1996, 39.

alapvető tény, hogy diszciplínánk lényegileg hermeneutikai jellegű/irányultságú: az irodalmi szövegek (jobb/teljesebb) megértéséhez igyekszik ún. megértési stratégiákat kidolgozni egyfelől, konkrét műértelmezéseket nyújtani másfelől. Emellett pedig általános érvényű megállapításokra törekszik az irodalmi művek egészét vagy egy részét illetően. Ezért azt mondhatjuk: az irodalomtudományban a kód kérdésköre nem elsősorban szemiotikai, hanem szemantikai, még pontosabban hermeneutikai horizontú. Kommunikációelméleti értelemben pedig a befogadás aktusára koncentrálnak; alapvetően azért, mert enélkül nincs irodalmi alkotás, olvasó/olvasás (s persze [legalább minimális] értelmezés) hiányában a mű pusztán fekete foltokkal/jelekkel telenyomott papír, a könyv pedig holt tárgy (ahogyan erre többek közt az irodalmi mű kettős létmódjának teóriája is felhívja a figyelmet). Szintén kommunikációelméleti megközelítésben a mű szövege és a befogadó permanens párbeszéde zajlik a befogadáskor, mikor is az olvasó folyamatosan kérdéseket tesz fel a szövegnek, melyekre a válaszokat a szövegből/-ben keresi (de annak tudatában, hogy nem minden felmerülő kérdésre kap[hat] választ, legelsősorban azért, mert lehet, hogy rosszul kérdezett). Ezért lényegi alaptétele az irodalomtudománynak a mű és befogadója közti dialogikus viszony, az ún. dialogicitás (jelzem: diszciplínánk többféle aspektusból körüljárja e problémakört).

Végezetül érdemes a kód fogalmát egy másfajta – de szintúgy irodalomtudományi – aspektusból is szemügyre venni. Tágabb értelemben ugyan, de kódokként foghatók fel és működnek bizonyos (archetipikus) toposzok. Így például a tengerhez a végtelenség, a teljesség, a lehetőségek kinyílása kapcsolódik, a virághoz a szépség, tisztaság, szerelem, szeretet fogalmai, a fenthez, az éghez, a Naphoz a tisztaság, teljesség, tündöklés képzetkörei, s mindegyikhez az értéktelítettség, a pozitív érték-képzetek. Ezzel/ezekkel ellentétben a lent, a mélység az értékkiüresedés és az értékhiány, a negatív érték-képzetek világa, akárcsak a sötétség, amihez gyakran járul a pusztulás, a halál képezete. Ugyanígy beszélhetünk évszak- illetve napszakszimbolikáról (tavasz, hajnal/reggel: megújulás, újjászületés, kezdet; őszi, tél, est/éjszaka: pusztulás, megsemmisülés, tragikumtudat). Ezek egyfajta kulturális kódokként is működnek. Más jellegűek ugyan, de szintén kódokként is szemlélhetőek a különböző műfajok és műformák, melyek többé-kevésbé rögzült sémákként „kínálják magukat” az alkotók számára. Az elégia, az óda, az epigramma, a regény, a novella, a tragédia éppúgy egyfajta keretként szolgálnak, mint a tercina, a szonett, vagy a Balassi-strófa. Ebben a tekintetben e műfajok/műformák egyszerre szabályrendszerek és jelölési rendszerek. (Még akkor is így van ez, ha tudjuk: viszonylag kevés a műfajilag abszolút tisztán, egyértelműen besorolható alkotás, illetve e műfajok/műformák is részlegesen [néha alapvetően] módosulhatnak.) Ezen megközelítésben szintén egyfajta műforma-kódnak kell tekintenünk az antik sor- és strófa-képleteket (mint verstani alakzatokat), melyek a költemények ritmikusságát szorítják (részlegesen) szabályozott keretek közé.

Legvégül, legtágabb értelemben kódként is szemlélhetőek az ún. irodalmi kánonok, melyek – elsősorban a mindenkori jelen temporalitásának horizontja felől tekintve a jelenségre – közvetetten ugyan, de arra ösztönzik az alkotókat, hogy alkalmazkodni próbáljanak a szakma vagy éppen a közönség, a tömegkultúra kanonizáló elvárásaihoz, az irodalomtudományos-irodalomtörténeti-kritikusi réteg, vagy éppenséggel a mass-média aktuális trendjeihez – így remélve nagyobb elismertséget.

Felhasznált szakirodalom

- Agamben, Giorgio 1999. *The End of the Poem*. Stanford University Press, Stanford.
- Assmann, Aleida 1988. *Die Sprache der Dinge*. In: Gumbrecht–Pfeiffer (szerk.) 1988.
- Cs. Gyimesi Éva 1983. *Teremtett világ*. Kriterion, Bukarest.
- Gumbrecht, Hans Ulrich – Pfeiffer, Karl Ludwig (szerk.) 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt. (Angolul: *Materialities of Communication*. Stanford University Press, Stanford, 1994.)
- Gumbrecht, Hans Ulrich 1988. *Rhythmus und Sinn*. In: Gumbrecht–Pfeiffer (szerk.) 1988. 724–727.
- Hankiss Elemér 1985. *Az irodalmi mű mint komplex modell*. Magvető, (Elvek és utak sorozat). Budapest. 68.
- Humboldt, Wilhelm von 1907. *Gesammelte Schriften*. (Hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften). Bd. VII/1. Berlin: Behr. 57-8.
Idézi: Kulcsár Szabó Ernő: A „befejezett” műalkotás — a befogadás illúziója és az olvasás retorikája között. Az esztétikai tapasztalat nyelviségének kérdéséhez. In: Kulcsár Szabó E., A megértés.
- Jakobson, Roman é. n. *Mi a költészet?* In: *Strukturalizmus. II.* (Válogatta, a bevezetést és az összekötő szöveget írta Hankiss Elemér). Európa Kiadó (Modern könyvtár sorozat). Budapest, 1971.
- Kulcsár Szabó Ernő 1998. *Előszó: A megértés mint feladat és történet*. In: *Uő.: A megértés alakzatai*. Csokonai Kiadó (Alföld könyvek). Debrecen.
- Kulcsár Szabó Ernő 2004. *Az „immateriális” beíródás. Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez*. In: *Az esztétikai tapasztalat medialitása* (szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán és Szirák Péter). Ráció Kiadó, Budapest.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2004. *Irodalmiság és medialitás a költészetben*. In: *Az esztétikai tapasztalat*.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2005. *Hermeneutikai szakadékok*. Csokonai Kiadó (Alföld könyvek). Debrecen.
- Lotman, Jurij 1973. *Szöveg, modell, típus*. Gondolat, Budapest. 13–52.; valamint *uő.* 1999. *A retorika*. Helikon 1-2: 99. Ugyanezt Kanyó Zoltán 'másodlagos szemiotikai rendszernek' nevezi. Kanyó Zoltán 1990. *Az irodalomtudomány módszertani kérdései*. In: *uő.: Szemiotika és irodalomtudomány*. JATE Kiadó.

- Szeged. 93. Ugyanerről Paul de Man is ír tanulmányában. Paul de Man 1996. A temporalitás retorikája. In: Az irodalom elméletei I. (Sorozatszerkesztő Thomka Beáta). Jelenkor Kiadó. Pécs.
- Man, Paul de é. n. Ellenszegülés az elméletnek. In: Szöveg és interpretáció. (Szerk. Bacsó Béla). Cserépfalvi Kiadó. H. n. 103-104.
- Pfeiffer, Karl Ludwig 1999. Das Mediale und das Imaginäre. Frankfurt. 371–436.
- Sartre, Jean-Paul 1969. Mi az irodalom? Gondolat. Budapest.