

diskurzus, mint a Gyarmathynéét. Gyarmathy Zsigáné regionális identitásából kiválasztott írói pályája és közéleti szereplése sikeres alakulása érdekében. E regionális identitás a századvégi romantikus népszemlélet divatjának környezetében viszont épp a nacionalista érvelések fő támpontjává szolgált az írói társadalmi és írói működésének értékelésében.

Gyarmathyné munkásságának pozitív megítélése e nacionalista diskurzusban ugyanakkor leggyakrabban kortársával, Beniczkyné Bajza Lenkével szembeállítva artikulálódott. A korabeli megítélés szerint Beniczkyné a külföldieskedő, kozmopolita irodalmi divat követőjeként említődött, míg Gyarmathyné írásait a század népiesszemléletével rokonították. A két íróó életművének értékelésében tehát voltaképpen azok az érvek, szempontok is tetten érhetők, amelyek az 1870-es évek végén, az 1880-as években a kozmopolita-vita⁹¹ során fogalmazódtak meg. E tény következtésképp három meglátáshoz vezet. 1. A kozmopolita-vita hatása a 19. század végén a női irodalom kontextusában, értékelésében is tetten érhető, ha nem is éles vita formájában, de kritikákban egyértelműen megfogalmazva. 2. A Gyarmathyné prózája kapcsán sokat emlegetett magyarosságnak kettős funkciója lehetett. Nagy-Magyarország kontextusában, főleg a Beniczkynével való szembeállítás révén, a külföldieskedés elleni érvek alapjául szolgált. Erdély felől, kisebb léptékekkel nézve, nyilvánvaló identitásmegőrző, -megerősítő szerepköre az egyre inkább elrománosodó vidéken. 3. Beniczkyné Bajza Lenke azért válhatott Gyarmathyné ellenpólusává a korabeli női próza megítélésében, mint ahogy Fanghnyé Gyújtó Izabella is utalt e tényre, mert a női prózairodalom, kevés kivételtől eltekintve, gyakorlatilag valóban ő egyedül képviselte. A Gyarmathyné prózájának magyarosságával kapcsolatos megjegyzések tehát egy autentikus magyar prózai női hang megteremtésének a fokozott igényéről is tanúskodnak, mely nemigen létezett még a korszakban.

Mindenesetre a két korabeli, párhuzamosan bontakozó íróó életmű ily módon való szembeállítása a 19. századi íróó életpályák konfliktusaira és belső törésvonalaira is ráirányítja a figyelmet, az íróósság 19. századi alakulását belülről (íróók között) sem homogén folyamatként, hanem számos egyéni változatban létező, versengő történésként mutatva meg.

⁹¹ A kozmopolita vitáról: KOMLÓS Aladár, *A „kozmpolita költészet” vitája*, It 1953/1–2., 178–193.; BALOGH Edgár, *Egy elévült vita történetéhez*, Korunk 1971/12., 1807–1811.

Műfaj, kommunikáció, mnemotechnika

Egy elmélet megalkotása nem ritkán – fel nem ismertén és külön nem reflektáltan – annak a tárgynak a sajátosságaitól és korlátaitól függ, amely az elmélet számára például szolgált, vagy amelyre alkalmazni kellene. Ez különös mértékben érvényes az irodalmi műfajok elméletére.¹

Annak ellenére, hogy a műfajok kérdése az irodalomról szóló különféle diskurzusoknak talán a legrégebben és a leghosszabb múltra visszatekintő problémakörét jelenti,² a 20. század folyamán a műfaj kategóriájával összefüggésben többször is a „felhasználói” bizalmatlanság vált dominánssá.³ Hans Magnus Enzensberger frankfurti poétika-előadásainak negyedik, vagyis utolsó témájaként a műfajok hasznáról és káráról értekezett.⁴ Enzensberger – tőle egyáltalán nem szokatlan módon provokatív – tézise

¹ Hans Robert JAUSS, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters* = Uő., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, Fink, München, 1977, 327.

² A normatív műfajpoétikák oktatásban betöltött szerepén túl, Platón *Államától* Arisztotelész *Poétikáján* át Horatius *Ars poeticájáig* vagy Quintilianus *Szónoklattanáig* elegendő csak az antik szerzőkre emlékeznünk. Ezek szerepéről és utóéletéről a műfajfogalom alakulásában vö. Rüdiger ZYMNER, *Gattungstheorie. Probleme und Position der Literaturwissenschaft*, Mentis, Paderborn, 2003, 11. skk. Genette ugyanakkor arra is felhívta a figyelmet, hogy a klasszikus poétikára sokszor a modern vagy még inkább romantikus poétika alapkategóriáit vetíti rá az utókor. Vö. Gérard GENETTE, *Műfaj, „típus”, mód = Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán – SIKLAKI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 209. skk.

³ Hankiss János *Az irodalmi műfajok* című cikkének bevezetésekképpen beszéli el azt az anekdotát, amely magyarul szolgál arra, miért nem fejezte be Brunetiére grandiózus vállalkozását (vö. Ferdinand BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'École Normale Supérieure*, Hachette, Paris, 1898³): „Edouard Herriot, Lyon polgármestere és a francia kamara elnöke a III. irodalomkongresszus tagjait üdvözölve kifejezést adott annak a reményének, hogy a vendégek lehangoltságukat a lelkifurdalás kövét. Amikor mestere, Ferdinand Brunetiére megírta *A műfajok evolúciója* c. nagy művének első kötetét, mindenki várta az ígért folytatást. Brunetiére sohasem írta meg a további köteteket s később kiderült, hogy azért, mert egy fiatal tanár – éppen Herriot – egy nagyon szellemes előadásban nevétségessé tette a műfajok fejlődésének elméletét. Az az érzésünk, hogy Herriot szatírja csak azért hatott döntően a mesterre, mert az maga is kételkedett már elméletében s amúgy sem írta volna meg a folytatást.” HANKISS János, *Az irodalmi műfajok*, Debreceni Szemle 1939/6., 221. Brunetiére válogatott kritikái tanulmányait Gulyás Pál fordításában adta közre a Franklin Társulat 1927-ben.

⁴ Hans Magnus ENZENSBERGER, *Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen* = Uő., *Scharmützel und Scholien. Über Literatur*, szerk. Rainer BARBEY, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, 64–82. Enzensberger az 1964/64-ös tanév őszi szemeszterében Heinrich Böllt követte a Frankfurter Poetik-Vorlesungen előadóinak sorában. 1959-ben Ingeborg Bachmann előadásaival indult meg az a reprezentatív sorozat, amely az előadók személye okán (a már említett szerzőkön kívül például Uwe Johnson, Martin Walser, Christa Wolf, Friedrich Dürrenmatt, Ernst Jandl, Günter Grass, újabban pedig Durs Grünbein vagy Terézia Mora) nemcsak a szakmai, hanem egy ennél jóval szélesebb nyilvánosság figyelmében is részesül. Vagyis az itt elhangzott előadások alkalmasak arra, hogy tematizálják az irodalomról való gondolkodást.

szert „[v]alamennyi műfajfogalom, amelyet az irodalomtudomány eddig kidolgozott, elmosódott, zavaros és ellentmondásos.”⁵ Enzensberger megállapítása nemcsak (vagy nem elsősorban) annak a századfordulótól egyre erősödő és általánosabbá váló kételynek a visszhangjaként olvasható, amelyet a műfaji kategóriák használhatóságával összefüggésben általában Benedetto Croce hatásának szoktak tulajdonítani, de amelyet Hans Robert Jauß elsősorban a modern stilsztika térhódításának a számlájára ír:

Úgy tűnt, hogy Croce *Esztétikája*, amely az egyes műalkotások expresszív egyszerűségével szemben kizárólag csak magát a művészetet (vagy intuíción) ismerte el „műfajként”, tulajdonképpen megszabadította a filológiákat a műfaj problémájától, amikor azt a könyvek különféle osztályozásainak hasznosságára irányuló egyszerű kérdésben oldotta fel. A gordiuszi csomó átvágása azonban, mint ismeretes, egyetlen tudományos probléma tartós megoldásához sem vezet el. Croce „megoldása” ezért bizonyosan nem lett volna ilyen szívós életű siker sem a hívek, sem az ellenzők körében, ha a normatív műfajfogalom elleni tiltakozást nem kísérte volna a modern stilsztika előretörése, amely a „nyelvi műalkotást” [Wortkunstwerk] hasonlóképpen autonómnak tételezte, és kifejlesztette az ahistorikus szövegelemzés módszereit, amelyekhez a történeti műfajformák tekintetbe vétele nélkülözhetőnek látszott.⁶

Jauß meglehetősen ironikus Croce-kommentárja tehát azzal a konklúzióval zárul, hogy a normatív, klasszifikáló műfaji kategóriáktól való elfordulás nem egyetlen filozófus-esztéta hatása, hanem annak a 20. század elejétől egyre erősödő *folymatnak* az eredménye, amely az irodalmi kommunikációhoz és az irodalmi szövegekhez való viszonyban a modern szemiotika kialakulásának a hatására következett be, és amely azt eredményezte, hogy az *irodalomtudomány* az irodalmi szövegek vizsgálatát és értelmezését többé-kevésbé kizárólagosan a *verbális kódok* szintjéhez kötötte hozzá. Enzensberger szándékosan kiélezett tételmondata erre a 20. századi folyamatra reagál, pontosabban annak eredményére, illetve eredménytelenségére. Azt a csalódottságot hallhatjuk ki belőle, amely a hatvanas évek irodalomtudományában abból fakadt, hogy az „empirikus” – strukturalista vagy általában formalista és morfológiai – szövegvizsgálatokkal kapcsolatos előzetes várakozások nem váltak be. A strukturalizmus irodalmi szövegelemző gyakorlata, a strukturális szövegvizsgálat, a *verbális kód* különféle szintjeinek az analízise az irodalmi szövegek esetében ugyanis egy csapásra világossá tette, hogy az előzetes várakozásokkal ellentétben a szisztematikus szövegvizsgálat nem vezet el (a vizsgált szövegek korpuszának bővülésével sem!) egy szisztematikus szövegtypológiához. Magyarán: az irodalmi szövegek nyelvi vizsgálatának

Enzensberger előadásai (*Spielen Schriftsteller eine Rolle?; Literatur als Geschichtsschreibung; Topologische Strukturen in der modernen Literatur; Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen*) csak évtizedekkel később jelentek meg a szerző irodalomról szóló tanulmányait, esszéit közreadó kötet első tematikus blokkjaként (*I. Ein wenig Theorie*).

⁵ Uo., 72.

⁶ JAUSS, I. m., 328–329.

eredményei (mint empirikus kutatási eredmények) nem alkalmasak arra, hogy azokból egy empirikus kutatási eredményekre támaszkodó műfajtypológiai rendszer megalakítható legyen.

Amit Enzensberger kétségtelenül figyelemfelkeltő, de inkább emfaticus tézise megfogalmazott, azt Jauß 1968-as műfajelméleti tanulmánya, amely a középkori műfajok rendszerét az irodalmi kommunikáció rendszereként kísérte meg felvázolni, részletesen kifejti és meg is indokolja. Jauß szerint a tipológiai poétika, amely egyebek mellett az idő- és tértapasztalat antropológiai kategóriáihoz igyekezett visszanyúlni, a műfajiság egyik alapkérdésére – nevezetesen: hogy léteznek-e visszatérő, újrafelismerhető mintázatok és funkciók, amelyek az irodalmi kommunikáció rendszereiként írhatóak le – még annyira sem tudott válaszolni, mint az arisztotelészi poétikán nyugvó hagyomány.⁷ A műfajiságra irányuló kérdés 20. századi kontextusvesztése Jauß értelmezése szerint egy további, ám igen lényeges módszertani és szemléletbeli változásra vezethető vissza. A hagyományos, a klasszikus görög–római auktorok példájára épülő műfajtypóterek ugyanis a műfaji formákat kanonizált szabályok szerint határozták meg, és a formatörténet alakulását műről műre követték végig. Ezzel nemcsak az egyes szerzők esztétikai teljesítményét és intencióit tették láthatóvá, de olyan individualizáló tárgyalási módot is követtek, amely tiszteletben tartotta az egyes műalkotások egyediségét és egyszerűségét. A morfológiai és strukturalista tipológiák ezzel szemben nem a magaskultúra körébe tartozó szövegekre dolgozták ki a maguk rendszerét. A műalkotás szingularitását tiszteletben tartó, individualizáló tárgyalási mód helyére az elmélet lépett. Olyan, nem művészi, egyszerű szövegformákat vizsgáltak (mitikus elbeszéléseket, népmeséket), amelyek többnyire a szóbeli kultúra örökségéből származtak. A narratív struktúráknak, szekvenciáknak és funkcióknak ezek a leírásai kollektív, gyakorlati, esetleg populáris műfajokhoz sorolható szövegek vizsgálatán alapultak, és az így kialakított műfajleírások szükségszerűen nem tudták kezelni az írásos magaskultúrák művészi szövegeinek egyszerűségét és komplexitását.⁸

Enzensberger megállapítása ugyanakkor nem csupán a normatív és morfológiai alapú poétikák műfajfogalmainak alkalmazása során felmerülő nehézségekre mutat rá. Valamennyi olyan kategóriára vonatkozatható, amelyet a (nyelvi) műalkotások osztályozására használunk.⁹ A stíluskorszakok szerinti klasszifikáció hasonló apóriákat állít elő,¹⁰ hiszen a műfaj- vagy stíluskorszak-kategóriák univerzalizmusa a műalkotás szingularitásával kerül összeütközésbe, és a hozzá- vagy alárendelés művelete egyúttal önnön végrehajthatatlanságát is láthatóvá teszi. A 20. század irodalomtudományának szkepszise a műfajiság szempontjával kapcsolatban eredendően erre az ellentmondásra vezethető vissza. Ezt az apóriát viszi színre Jaques Derrida *La loi*

⁷ Uo., 333.

⁸ Vö. Uo., 327. Jauß ugyan ehelyütt nem említ példákat, de pl. Propp nálunk máig népszerű varázsmeseleírása igazolja az érvelését.

⁹ A műfajfogalmak mint osztályozófogalmak kérdéséről vö. Klaus W. HEMPFER, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, Fink, München, 1973, 28. skk.

¹⁰ Erről bővebben vö. HANSÁGI ÁGNES, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003, 35–51.

du genre című előadásában.¹¹ A *műfaj törvénye* Derrida szerint „az elhatárolás [débordement], az odatartozás nélküli részesülés” törvénye. Derrida hipotézise, hogy

egy szöveg egyetlen műfajhoz sem tartozhat. Minden szöveg részesedik egy vagy több műfajból, nincsen szöveg műfaj nélkül, mindig van egy műfaj vagy műfajok, de ez a részesülés soha nem jelent odatartozást. Mégpedig nemcsak a gazdagság vagy a szabad, anarchikus és nem osztályozható produktivitás túlkínálata miatt, hanem a részesülés *ismérve* miatt, a kód és a műfajmegjelölés miatt. Amennyiben a szöveg jelzi a maga műfaját, egyidejűleg meg is szabadul ettől a jelöléstől. Ha az odatartozás jelölése odatartozó, anélkül, hogy odatartozna, részesül, anélkül, hogy odatartozzon, akkor a *műfajmegjelölés nem képezi egyszerűen részét a korpusznak*. Vegyük a „regény” megjelölést például. Így vagy úgy jelölt kell, hogy legyen, még ha nem is az alcím explicit formájában jelenik meg, és még akkor is, ha félrevezető vagy ironikus. Ez a megjelölés nem regényszerű, teljesen nem olvad fel a korpuszban, amelyet megjelöl. A korpusz számára még külsődleges. De ez a különös *toposz* a műben és a művön kívül helyezkedik el, a határain, inklúzió és exklúzió általánosságban a műfaj, általánosságban egy azonosítható osztály tekintetében. Összetartja a korpuszt, és egyidejűleg, ugyanabban a pillanatban megakadályozza, hogy magával identikus legyen. A nem-zárásnak vagy nem-teljességnek ebben az axiómájában keresztezi egymást egy taxonómia lehetőségének és lehetetlenségének a feltétele. Ez az inklúzió és ez az exklúzió nem maradnak egymás számára külsődlegesek, nem zárják egymást ki, de nem áll fenn közöttük az immanencia vagy identikusság viszonya. Ezek nem egy és nem kettő. Azt hozzák létre, amit műfaji *paragrafusnak* [clause de genre] fogok nevezni, ahol a paragrafus jóllehet jogi formulát jelöl, az ítélet, amelyet a jog és a törvénytörvény hoz, egyidejűleg bezárás, lezárás, amely saját magát attól, amit magába zár, el is zárja (beszélhetnénk – összekacsintás nélkül – műfajszilipről [écluse de genre] is). A műfajparagrafus vagy műfajszilip deklasszálja, amit kasszifikálni engedett. A genealógiának vagy a műfajnak, amelyet előzőleg mégiscsak létrehozott, megkondítja a lélekharangot.¹²

A *műfaj törvénye*, az „odatartozás nélküli részesülés” hatálya valamennyi szövegre kiterjed, hiszen Derrida egyik kiindulása, hogy nem képzelhető el műfaj *nélküli* szöveg. A műfaj törvénye ugyanakkor az *elhatárolás* [débordement] törvénye is: ezért van különös jelentősége annak, miként határozza meg (határolja el?) Derrida azt a területet vagy tárgyat, amelyre a műfaj törvénye vonatkozik. Első lépésként azt szögezi le, hogy ez a terület *megnevezhetetlen* vagy névtelen, *nincs* neve („nem tudom megnevezni”),¹³ vagyis az előadás szövege mintegy bejelenti azt a katakrézist, amely jelölőhöz juttatja majd azt, amit nem tud megnevezni. A hiányzó „név” helyére azonban

¹¹ Jaques DERRIDA, *Das Gesetz der Gattung*, ford. Monika BUCHGEISTER – Hans-Walter SCHMIDT = Uő., *Gestade*, szerk. Peter ENGELMANN, Passagen, Wien, 1994, 245–283.

¹² Uo., 260–261.

¹³ Uo., 258.

egy sorozat valamennyi „szava” tetszőlegesen beléptethető (műfaj, típus, módusz, forma), mégpedig úgy, hogy mindezen „osztályok osztályaira” is kiterjeszthető a műfaj törvénye.¹⁴ Derrida a *műfaj, típus, mód* fogalomhármásával Gérard Genette 1977-es tanulmányára utal,¹⁵ a sorozat elemei Genette programtanulmányának a címét idézik. A katakrézist tehát úgy hajtja végre, hogy a névvel nem rendelkező dolgot egyszerre három névvel is helyettesíti, ami olvasható akár a helyettesítés lehetetlenségének beismeréseként is, hiszen az olvasónak ismételtelen meg kell küzdenie a választás és az azonosítás magányával és felelősségével. Ezt az olvasói tapasztalatot csak megerősíti, hogy a hiányzó név helyére beléptetett sorozat idézet, ami azon túl, hogy egy másik szövegre utal, a helyettesítést megkétszerezi. A trió elemei ugyanakkor a 20. század különféle teoretikus alapon szerveződött műfajelméleteinek a terminusai¹⁶ is – amelyek metaforikus értelemben sokszor egymás szinonimáiként használ az irodalmi diskurzus a különféle alapon létrehozott szövegtörvények megjelölésére.¹⁷ Derrida ezeket azért kezeli sorozatként, mert mindegyik szövegcsoporthoz jelöl, és a csoportosítás alapja egy adott, azonosítható, sőt, újrafelismerhető jegy vagy ismérv kötelező visszatérése a hozzárendelt szövegekben. Vagyis: Derrida a szövegek osztályozására szolgáló valamennyi kategóriára kiterjeszti a műfaj törvényét, függetlenül attól is, hogy ezek szóbeliek vagy írásbeliek-e. Az ismérvek újrafelismerése a konkrét szövegen és ennek alapján a hozzárendelésről való döntés olyan olvasói műveletek, amelyek egyfelől az individuális művészettapasztalatba ágyazódva (éppen emiatt) különféle hozzárendelésekre vezethetnek, másfelől, a nyelv és a kultúra kollektív tapasztalatából eredően az azonos szövegen azonos kód azonosítása alapján meghozott azonos hozzárendelési döntések ismétlődése mindig gyakoribb, mint az egyedi vagy váratlan döntések előfordulása.

Benedetto Croce *Az esztétika alapelemeiben* a műfajfogalmak és a műfajok szerinti osztályozás kritikájával zárja *A művészetre vonatkozó tévedéseket* tárgyaló részt:

A művészetre vonatkozó tévedések ezen áttekintését azzal a tévedéssel akarom befejezni, mely a leginkább elterjedt, mert a művészeti kritika mindennapi életének alkotó része: azzal, amely lehetségesnek tartja, hogy néhány vagy sok különálló művészi formát különböztessünk meg, melyek mindegyike fogalmának

¹⁴ „Ennek a sorozatnak minden egyes szavát használhatom (műfaj, típus, módusz, forma) és elhatározhatom, hogy mindegyik másikká érvényesnek kell lennie (a műfajok, típusok, móduszok, formák minden műfajára; a típusok, műfajok, móduszok, formák minden típusára; a móduszok, műfajok, típusok vagy formák minden móduszára; a formák, stb. minden formájára).” Uo.

¹⁵ Vö. Gérard GENETTE, *Genres, „types”, modes*, Poétique 32 (1977), 389–421. Magyarul: GENETTE, *Műfaj, „típus”, mód*. Genette tanulmánya a műfajelméleti hagyomány áttekintésével rávilágít azokra a „hiedelmekre”, amelyek elsősorban a későbbi korok klasszikus-értelmezéseiből származtathatók, és amelyek sokszor elfedik a klasszikus kor klasszikusainak állításait. A fogalomhármás címbe emelése a műfajelméleti „alapszövegek” kiinduló szempontjainak sokféleségére utal, amelyet a klasszicista poétika normatív szemlélete homogenizált.

¹⁶ A 20. század terminológiai sokszínűségéről és azokról a kontextusokról, amelyekben ezek a terminusok használatba vétettek vö. HEMPFER, *I. m.*, 21.skk.

¹⁷ Vö. pl. Nicolas PETHES, *Az esztétikája. A műfaj antropológiai és irodalmi elméletének konvergenciájáról*, ford. ZSELLÉR Anna, It 2012/4., 431–444.

megfelelően körülhatárolható és saját törvényekkel bír. Ez a téves tanítás két rendszeres sorban testesül meg: egyikük mint az irodalmi és művészeti fajok elmélete ismeretes (lyra, dráma, lovagi epos; szent, profán, genre, állat, csendélet, táj festészet; kamara, templomi, színházi zene; stb.), a másik mint a művészetek elmélete (poesis, festészet, szobrászat, építészet, zene, színjáték, stb.).¹⁸

A műfaji osztályozás Croce szerint tehát nem egyszerűen „tévedés”, hanem a legelterjedtebb a művészettel kapcsolatos tévedések sorában, és mint ilyen, szükségszerűen ennek a „téves tanításnak” a legszerteágzóbbak a következményei. Croce a „műfaj” fogalmát egyetemes, művészeti klasszifikáló kategóriaként használja, vagyis egyrészt az egyes művészeti ágakra, másrészt az ezeken belül a műalkotások csoportosításának kialakult, hagyományozott rendjére érti. A séma azonban mindkét esetben azonos, hiszen az egyes (egyszeri és egyedi) műalkotást kellene valamely univerzális, normatív osztályozó kategóriához hozzárendelni. Amiként az egyes művek műfajokhoz való hozzárendelését, úgy az egyes műfajok „történetét” megalkotó narratívákat is elutasítja. A műfaj-történeti elbeszélések értelemszerűen ugyanazokat a redukáló műveleteket hajtják végre, mint az egyszeri osztályba rendezés. A példákban nyilvánvaló, hogy az osztályozó fogalmak használatával szükségszerűen együtt járó normatív és univerzalizáló szemlélet az, amelyet a műalkotások egyediségével, egyszerűségével és komplexitásával összegegyeztetetetlennek tart.¹⁹

Az egyes műalkotásokat műfaj-történeti narratívába rendező összegzések ráadásul a szerzői életműveket is darabokra tördelik, miközben a szövegek összetettségét szükségképpen elfedni kénytelenek az adott műfajt leíró kritériumrendszerhez illeszkedő sajátosságok kiemelésével és az ennek ellentmondó vonások figyelmen kívül hagyásával. Croce azonban (ellentétben azzal az intencióval, amelyet az értelmezők sokszor *Az esztétika alapelemeinek tulajdonítanak*)²⁰ a műfaji szempont alkalmazását nem veti el mindenestül. Kritikája arra a normatív műfajszemléletre vonatkozik, amely a műfajt statikus, időben állandó kritériumrendszerként, a gyakorlatban pedig az esztétikai értékelés szempontjait meghatározó (általános érvényű) „csekklistaként” alkalmazza. Amikor Croce azt állítja, hogy „a műfajoknak és a művészeteknek megvolt a belső dialektikája, azaz önkritikája vagy nevezzük inkább másként: iróniája, mely ma is megvan még,”²¹ a műfajokat *mindenélőtt* történeti jelenségként írja le. A kritikusok elvárásait ugyan a műfajokról való (addigi) tudásuk vezérli, de a megszülető új műalkotások – mindenélőtt pedig az újdonságokra nyitott és elfogadó publikum – folyamatosan kikényszerítik a korábbi kritériumkatalógus átalakítását.

¹⁸ Benedetto CROCE, *Az esztétika alapelemei*, ford. FARKAS Zoltán, Franklin, Budapest, 1917, 61.

¹⁹ Croce, akinek erre a szövegére a műfajelméleti munkák mind a mai napig szinte kötelezően hivatkoznak, ezt a gyakorlatot a tudományos művek esetében kevésbé tartja kártékonnak, hiszen „ezekre az esztétikusokra alig hallgat valaki és vagy önmaguk mulattatására, vagy akadémiai hivatásuk miatt írnak”, a kritikai gyakorlatban azonban kifejezetten veszélyesnek látja, hiszen éppen a művészetapasztalatról, a műalkotások komplexitásából következő hatásáról tereli el a kritikusok figyelmét. Vö. Uo., 62.

²⁰ Erről bővebben: HEMPFER, I. m., 50. skk.; ZYMNER, I. m., 38. skk.; *Handbuch Gattungstheorie*, szerk. Rüdiger ZYMNER, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010.13. skk.

²¹ CROCE, I. m., 63.

Vagyis: a műfajok időben dinamikusan változnak, sőt legfontosabb sajátosságuk, hogy állandóan átalakulóban vannak.²² Jauß értelmezésében Croce a műfaj szakadatlan kiterjesztésének tételezésével eljutott a definatorikus és szabályteremtő műfajfogalom határáig, hiszen az irodalmi műfajt folyamatszerű jelenségként írta le, rögzítve ezzel a műfajok „legitim átmenetiségét”. A „klasszikus” hagyományos műfajfogalmat ezzel meg is fosztotta a lényegétől. Az immáron metaforikus értelemben vett műfaj tehát logikai értelemben nem osztályozó kategória többé, hanem a szövegek csoportjaként vagy történeti családjaként fogható csak fel, amiből Jauß számára az is következik, hogy a műfajok csak történetileg írhatók le és határolhatók el egymástól.²³ A (hagyományos értelemben vett) „műfaji tudás”²⁴ Croce érvelése szerint mintha kizárólag a kritikusokra, a professzionális olvasókra lenne hatással, és a laikus olvasók volnának azok, akik fogékonyabbak a „határsértő”, kísérletező, új technikákra, ezért is, hogy a műfaji kategóriák módosítását a közönségnek kell a kritikusokból kikényszeríteni, akiknek kapuőri szerepét Croce a műfajok tekintetében nagyon is komolyan veszi.

A műfaji kategóriáknak egyetlen, ám igen lényeges funkcióját elismeri Croce, azt nevezetesen, amelyet Klaus W. Hempfer a műfajok „mnemotechnikai” funkciójának nevez.²⁵ Hempfer, aki a századfordulótól saját jelenkoráig, a hetvenes évek elejéig, nagyjából a nyelvészeti fordulatig tekintette át a különféle műfajkonceptiókat, könyve Croce műfajszemléletét tárgyaló fejezeteiben azonban éppen ennek a mnemotechnikai funkciónak nem szentelt különösebb figyelmet. Mindenekelőtt arra az ellentmondásra fókuszált, amely Croce gondolkodásának fogalmi realizmusa és műfajokkal kapcsolatos nominalizmusa között feszült.²⁶ A „megkülönböztetések hálóját” Croce alkalmasnak találta arra, hogy támogassa és elősegítse a figyelmet és az emlékezést.

²² „Mindenki tudja, hogy az irodalomtörténet tele van olyan esetekkel, amidőn egy geniális művész művével fittyet hány a meghatározott műfajnak és ezáltal a kritikusok megrovását érdemelte ki. Ez a megrovás különben nem tudja megfojtani műve népszerűségét és csodálatát, úgyhogy végül mivel sem a művész igazát, de a műfaj kritikusait sem lehet tagadni, valami kompromisszum jön létre. A műfajt kiszélesítik, vagy mint törvényesített fattyát egy új műfajt állítanak melléje. Ez a kompromisszum aztán addig tart, amíg egy új geniális mű ismét felfordítja a megállapított normát. E tanításnak iróniája, hogy nemcsak a műfajokat, hanem a művészeteket sem lehet logikailag elkülöníteni, akármennyire is iparkodnak is teoretikusok: kiesztelt definíciók egytől egyig, vagy a művészet általános meghatározásában oldódnak fel közelebbi elemzés esetén, vagy pedig arról tanúskodnak, hogy csak egyes műalkotásokat emeltek normákká és fajokká, és ezért nem gyökereznek szigorúan logikus megállapításokban.” Uo.

²³ Vö. JAUSS, I. m., 330. Jauß az így felfogott műfajt az élő nyelvekhez hasonlítja, amennyiben azt nem tudjuk definiálni, mi „a francia” vagy „a német” nyelv, leírhatjuk viszont a szinkrón nyelvállapotot és vizsgálhatjuk a történeti változásokat.

²⁴ A „Gattungs-Wissen” kifejezést a Marion Gymnich és Birgit Neumann Jerome Bruner 1986-os *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge, London) című munkájából kölcsönzik. A szerzők Ansgar Nünninggel közösen kiadott kötete szintén ezt a címet viseli. A műfaj-tudás lehetséges értelmezéséről bővebben: Michael BIES – Michael GAMPER – Ingrid KLEEBERG, *Einleitung = Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, szerk. Michael BIES – Michael GAMPER – Ingrid KLEEBERG, Wallstein, Göttingen, 2013, 18; illetve: Marion GYMNICHT – Brigit NEUMANN, *Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungsbegriffs. Der Kompaktbegriff Gattung = Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, szerk. Marion GYMNICHT, Birgit NEUMANN – Ansgar NÜNNING, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2007, 31–52.

²⁵ Vö. HEMPFER, I. m., 40.

²⁶ Vö. Uo. skk.

A műfajok rendszere tehát olyan „hálózat”, amely kitüntetett szerepet játszik a fontos szövegek egyéni és közösségi emlékezetben való megtartásában. A *háló* metaforája azért is lehet nagyon megvilágító, mert térbeli kapcsolatokká alakítja át és ezáltal „láthatóvá” teszi az időben egymástól esetleg távoli, de a műfaji utalások révén mégis egymásra vagy valamely közös csomópontra mutató szövegeket.²⁷ A keresztivalkozásoknak és az utalásoknak ez a térbeliesített képe akár Aby Warburg Mnemosyne-projektjét²⁸ is az emlékezetünkbe idézheti, de legalább ennyire fontos, hogy a „lajstromba” vett (és azután hálóra szervezett) szövegek Croce leírása szerint azt a kánonfunkciót testesítik meg, amely az oktatásban és a kultúrában mindenkor megteremti a közösség számára a hozzáférés lehetőségét az irodalmi örökséghez. A Croce által itt leírt legfontosabb mozzanatok, amelyeken keresztül a kánon betöltheti kulturális funkcióját: 1. a szelekció, vagyis a megőrzésre és az emlékezetben való megtartásra érdemesnek ítélt szövegek kiválogatása; 2. a kiválasztott szövegeknek a csoportokba rendezése; 3. az egyes csoportokon belül azoknak a sajátosságoknak a leírása, amelyeknek a segítségével a szövegek csoportokon belüli hálózatos szerveződése kimutatható, a szövegek közötti utalások az olvasó számára felismerhetőek. A kiválasztott és megőrzésre méltónak talált szövegek hálózatos elrendezése az egyes csoportokban úgy válik a topográfia térbeli rendjévé, hogy éppen a *műfaj* teszi számunkra újrafelismerhetővé és megjegyezhetővé az ismétlődő szekvenciákat. A műfaji csoportok vagy családok hálózata azért szolgálhatja ki az emberi emlékezetet, mert az ismétlődések és az ismétlődő utalások révén egyfajta ritmikus elrendezettséget teremt a kanonikus szövegek korpuszában, miközben a háló metaforája nyitottságot is sugall, vagyis annak garanciáját jelenti, hogy az irodalmi anyag sokféleképpen elrendezhető.

A *Handbuch Gattungstheorie* impozáns vállalkozása külön szócikket szentel a 21. század műfajelméletének.²⁹ A 2010-ben megjelent kézikönyvnek ez a fejezete egyfajta önértelmező vagy önlegitimációs gesztusként is olvasható volna, ha a *Handbuch* nem illeszkedne maga is azoknak a munkáknak a sorába, amelyek az új évezred elején a műfajelmélet iránt váratlanul újra feltámadt érdeklődést dokumentálják.³⁰ A szócikk tulajdonképpen arra keresi a választ, hogy mi tette az elmúlt (most már másfél)

²⁷ „Kétségtelenül alkalmas dolog a megkülönböztetések hálóját megszöni, ha nem is a spontán műalkotás, sem a filozófiai ítélet számára, de a figyelmesség és emlékezőtehetség segítségével, hogy összegyűjthessük, és némiképpen körülírassuk a számtalan intuíción, vagyis, hogy csoportokba foglalják a tömérdek egyes műalkotást. Nem kell azt a kifogást emelni, hogy a sokféle faj és művészet önkényesen van szétválasztva, mert tudjuk, hogy eljárásunk önkényes, de azt is, hogy ez az önkény ártalmatlan, sőt hasznos, ha megfosztjuk mindennemű filozófiai jelentőségétől és nem tartjuk a művészeti ítéletek kritériumának. Ezek a műfajok és osztályok megkönnyítik a művészet ismeretét és a művészi nevelést, amennyiben egyrészt lajstromát adják a legfontosabb műalkotásoknak, másrészt összeállítják azokat a legszükségesebb tanácsokat, melyek a művészet gyakorlatából nyilvánvalóak. Csak az a fontos, hogy a lajstromokat ne tévesztjük össze a valósággal és a tanácsokat ne tartsuk parancsoknak.” CROCE, I. m., 66.

²⁸ Vö. <http://warburg.library.cornell.edu>

²⁹ Thomas BORGSTEDT, *Gattungstheorie im 21. Jahrhundert = Handbuch*, 217–219. A szócikk szerzője italianista, a szonett műfaj történetének és -elméletének monográfusa. Vö. Thomas BORGSTEDT, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Niemeyer, Tübingen 2009.

³⁰ Az eddig már hivatkozott munkákon túl pl. *Gattungs-Wissen*; Katja BARTHEL, *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, De Gruyter, Berlin–Boston, 2016.; *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*.

évtizedben a műfajra és a műfajelméletre irányuló kérdést ismét aktuálissá és attraktívvá. Borgstedt több megállapítása is megfontolásra érdemes. Ezek közül az első, hogy az ezredforduló után újraéledő műfajdiskussziók azokhoz a hetvenes években eltervezett (és meg is szakadt) projektumhoz kapcsolódtak, amelyek a műfajokról folyó diskurzus „tudományosítását” tűzték ki célul.³¹ A szemiotikai alapról kiinduló kísérletek abból a felismerésből indultak ki, hogy a *verbális kód*ot pragmatikai alapon, az irodalmi kommunikáció folyamatát figyelembe véve kellene vizsgálni. A hazai műfajelméleti kutatásban ennek példája Kanyó Zoltán kitűnő, 1973-as tanulmánya. Kanyó feltételezése, hogy a szemiotikai módszer alkalmas a műfaj, illetve a műnem kérdésének a megragadására, és az empirikus kutatások kellő alapot szolgáltatnak majd ahhoz, hogy „a hagyományos műfajelmélet intuíción nyugvó megállapításait egy tudományos rendszeren nyugvó, interszubjektíve ellenőrizhető kijelentésekkel helyettesítsük.”³² Kanyó az egyes *beszédmódok*at a verbális kódok szintjén („magában a nyelvben”), a szöveg mélystruktúrájában kimutatható nyelvi elemek pragmatikai szempontú vizsgálatával különbözteti meg. A *beszédmódok*at így a szövegalkotás olyan absztrakt lehetőségeiként határozza meg, amelyek univerzális jellegűek. A *beszédmód* megválasztása Kanyó szerint a beszélő intenciójának a függvénye, ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy az egyes *beszédmódok* között léteznek és használatosak is átmenetek. Kanyó szerint tehát az irodalmi szövegek verbális kódjainak pragmatikai szempontú vizsgálata lehetővé teszi a *beszédmód* meghatározását, ami magyarázatul szolgál a műfajok közötti különbözőségekre. A pragmatikai vizsgálat a nyelvi jelek kommunikációs meghatározottságára irányul, vagyis Kanyó a *beszédmódot* „az adó – szöveg – vevő között fennálló elemi pragmatikai viszony” alapján fogja fel, egy olyan kommunikációs folyamatban, amely egyirányú (az adótól a vevő felé mutat), következésképpen a kommunikációt *monológként* értelmezi.³³ Kanyó tanulmányából jól kiolvasható, hogy a pragmatikai szövegvizsgálat tökéletesen alkalmas lehetett a hagyományon alapuló megkülönböztetések „egzakt” nyelvészeti leírására, a műfajrendszerek funkciójával és a szinguláris irodalmi műalkotások osztályozhatóságával kapcsolatos dilemmákat azonban távolról sem oldhatta fel. Ezeknek a projektumoknak a jellemző félbeszakadása részben nyilvánvalóan erre a tapasztalatra vezethető vissza, másfelől pedig arra a szemléletváltásra, amely a posztstrukturalista nyelv- és szövegfelfogás általános elterjedésével az irodalomtudomány keretein belül az ilyen típusú vizsgálatokat megfosztotta elméleti relevanciájuktól.

Az, hogy a műfajiság problémája a 21. század elején ismét a kutatások centrumába kerülhetett, Borgstedt szerint a műfajra irányuló kérdés három (a gyakorlatban egymástól általában nem független) kiterjesztésének köszönhető. Ezek közül az első a kommunikációelméleti kiterjesztés, amely szakítva a hetvenes évek pragmatikai nyelvészeti alapú, strukturális szövegvizsgálataival, kommunikáción mindenekelőtt az irodalmi kommunikáció komplex folyamatát érti, azoknak az interakcióknak az összességét, amelyeknek eredményeképpen a szöveg és az olvasó közötti találkozás

³¹ BORGSTEDT, *Gattungstheorie im 21. Jahrhundert*, 217.

³² KANYÓ Zoltán, *Beszédmód, műnem, műfaj*, Helikon 1973/1., 50.

³³ *Uo.*, 49.

valamilyen eredménnyel lebonyolódik. A második a médialméleti kiterjesztés, amelyet nem annyira az egyes médiumok közötti szövegáthelyezések növekvő gyakorisága, mint inkább a korábbi, „kizárólag” irodalmi műfajok új, de újrafelismerhető, hibridizált variánsainak a megjelenése inspirált.³⁴ Kétségtelen, hogy a hibridizáció a nyomtatás megjelenésének pillanatától ismert és fontos eszköze a hatékony kommunikációnak a kép és a szöveg összekapcsolásával,³⁵ a digitális korszak beköszönésével azonban a művészeti és popkulturális termékeknek egyaránt ez az egyik legmeghatározóbb, ha nem a legjellemzőbb sajátossága. A harmadik ilyen kiterjesztés Borgstedt szerint a műfajelmélet és a műfaj történet összekapcsolódása, nevezetesen az a belátás, hogy a műfaji „osztályozás” és a „műfajfunkció” elméleti alapjai csakis diakrón módon vizsgálhatóak. Ez az utolsó kitétel különösen azért lehet meggondolkodtató, mert a műfajok történeti folyamatszerűségének és mnemotechnikai funkciójának felismerésével ezt a kiterjesztő lépést már az a Benedetto Croce is megtette, akit a kézikönyvek általában a műfaji diskurzus felfüggesztőjeként taglálnak. Borgstedt szerint a hetvenes évek félbeszakadt projektjei közül két olyan kísérlet emelkedik ki, amely megelőlegezte a műfajprobléma mai kiterjesztéseit, sőt lényegében végre is hajtotta ezeket. Az egyik Jauß korábban már idézett, a középkori irodalmi műfajok rendszerét az irodalmi kommunikáció működéseként, a másik pedig Wilhelm Voßkampnak a műfajokat irodalmi-társadalmi intézményekként vizsgáló munkája.³⁶

A tárcaregény a nyolcvanas évekig lényegében nem került az irodalomtudomány látószögébe. Ennek az alapvető, kvázi „rendszer szintű” oka nem abban a tényben keresendő, hogy a tárcaregény a tömegmédiák terméke volt, a napi epizódok így nem egy elit művészeti médiumban, hanem a politikai napilapok tárcarovataiban, a parlamenti tudósítások, a vasúti menetrend, a gabonabörze hírei és a fogporreklámok közvetlen szomszédságában jelentek meg.³⁷ Ennek a „láthatatlanságnak” a mindent megelőző „ősoka” a 20. század irodalomszemléletében keresendő. A szöveg, a *verbális kód* primátusában, abban a megkerülhetetlen tényben, hogy az irodalomról (általában) és az irodalmi műfajokról kialakított 20. századi koncepciók magára

³⁴ A *Büszkeség és balítéletet* feldolgozó számítógépes játékokban a karakterek és a regény cselekménye is újrafelismerhető, viszont a regény szövegéből csupán minimális „mennyiséget” vesznek át, a számítógépes játék pedig teljesen kívül áll a művészet rendszerén, miközben egy irodalmi műalkotásra utal vissza. A narratív keretbe ágyazott számítógépes játékoktól az egyre népszerűbb slam poetryig bezárólag igen széles ez a paletta.

³⁵ Vö. Mészáros Márton, *Reformáció, közvetítés, nyilvánosság*, FISZ–Ráció, Budapest, 2014, 122. skk.

³⁶ Vö. JAUSS, I. m.; Wilhelm VOSSKAMP, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problem sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie- und historie = Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, szerk. Walter HINCK, Quelle und Meyer, Heidelberg, 1977, 27–44. Ez utóbbi tanulmánykötet a kiadó Medium Literatur sorozatában jelent meg.

³⁷ A tárcaregény történetéről és kutatástörténetéről vö. HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció, Budapest, 2014, 35.; 15–79. A monográfia írásakor még magam is hajlottam arra, hogy a tárcaregénnyel a populáris regiszter iránti érdektelenség okán nem foglalkozott sokáig az irodalomtudomány, és a tárcaregény előtt a populáris műfajok kutatása nyitotta meg az utat a tudományos diskurzusban. Ennek a fordulatnak a szerepét ma is lényegesnek látom, de a verbális kód primátusának problémájához képest másodlagosnak.

a szövegre, a verbális kódra vonatkoztak. Márpedig a verbális kód, a szavak és a szöveg szerveződés szintjén a tárcaregény és a regény *nem elhatárolható*. Az irodalomtudomány a tárcaregényt nem tekintette műfajnak, mert egyrészt nem létezett a számára, másrészt azonban, ha látható lett volna, a szöveg, a verbális kódok szintjén akkor sem lett volna elkülöníthető a regénytől. A tárcaregények „szövegei” kéznél voltak a könyvekben, egy olyan irodalomtudomány pedig, amelyik csak a nyelvi kódot ismeri (a könyvészeti kódot még nem), minnek is foglalkozott volna „ugyanannak” a szövegnek egy másik, nem kézben tartható „kiadásával”.

Hans-Jörg Neuschäfer, aki kutatócsoportjával először tett kísérletet a (francia) tárcaregénykorpusz szisztematikus felvételére, ezért nevezi a nagyszabású vállalkozást egyúttal kísérletnek is. A tárcaregények leírására korábban nem létezett modell, a tárcaregénykorpusz katalógusba vételéhez mindenekelőtt éppen az adatfelvétel alapelveit és metódusát kellett kidolgozni.³⁸ Tárcaregénynek a *napilapokban*, napi folytatásokban, a vonal alatt, vagyis a tárcarovatban megjelenő regényt tekintik, amely minimum 20 epizódból áll. A tárcaregény Neuschäfer felfogásában *publikációs jelenség*, nem pedig szigorú értelemben vett műfaj,³⁹ amely *nem* autonóm műalkotás. Ezért tartja a mentalitástörténeti szempontot alkalmasabbnak a tárcaregények vizsgálatára, elvetve a normatív esztétika szabályai szerinti értékelésnek még a lehetőségét is.⁴⁰ Látnunk kell, hogy a tárcaregények *autonómiahiánya*, amelyről Neuschäfer itt beszél, elsősorban a politikai napilap tömegmédiájának a sajátosságaira vezethető vissza, nem pedig a szövegek „átlagminőségére”: a regényt és a tárcaregényt ugyanis a hordozó médium és mindazok az irodalmi kommunikációs sajátosságok választják el egymástól, amelyek a (napi) szeriális közlés gyakorlatából következtek. A húsz epizód azért válik a *tárcaregény* definiálásának sarkalatos kitételévé, mert e felett az epizód szám felett a napi folytatásban megjelent elbeszélő szövegek önálló könyvként, „regényként” is napvilágot láttak. A szövegek esztétikai minőségéből azért sem következhet a tárcaregények autonómiahiánya, mert ugyanezek a szövegek indultak a versenyben – immáron könyvként – a kanonizációért. Következésképpen: nem rosszabb esélyekkel, mint a „csak” könyvregények, amelyek a 19. század második felében a kiadott

³⁸ Erről vö. Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien = Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, szerk. Hans-Jörg NEUSCHÄFER – Dorothee FRITZ-EL AHMAD – Klaus-Peter WALTER, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986, 1–17. A Pesti Napló tárcaregény-katalógusának felvételekor magam is a Neuschäfer által kidolgozott elveket és metódust követtem. Vö. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*.

³⁹ Vö. Uo., 11., illetve: Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Die Krise des Liberalismus und die Störung des bürgerlichen Normensystems. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts aus der Sicht des Feuilletonromans = Die Modernisierung des Ich. Studien zum Subjektikonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, szerk. Manfred PFISTER, Richard Rote, Passau, 1989, 124.

⁴⁰ Vö. Uo., 13. Neuschäfer egy évtizeddel korábban, a 19. század népszerű regényeiről írott könyvében (Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, Fink, München, 1976.), amelyben a tárcaregényt történeti, hatásesztétikai és szociológiai perspektívából vizsgálta, a tárcaregény autonómiahiányát a publikációs hely és módus következményeként tárgyalja, azzal a megszorítással, hogy szigorúan nézve nincsen, nem lehet autonóm műalkotásról beszélni más médiumok esetében sem, amennyiben az irodalom egy lényeges társadalmi funkciója éppen a kommunikatív hatás. Vö. Uo., 16–20. A kérdés alaposabb kifejtését lásd HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*, 72. skk.

címek elenyésző részét tették ki. A kvantitatív meghatározás egyébiránt a regény műfajelméletében sem ismeretlen. E. M. Forster klasszikusnak számító munkájában, *A regény aspektusaiban* maga is ehhez a megoldáshoz folyamodott, amikor a regényt „50 000 szónál hosszabb prózai fikcióként” definiálta.⁴¹ A tárcregény meghatározásánál a saarbrückeni kutatócsoport Forster *szövegekre* (vagyis a verbális kód kvantitatív sajátosságára) vonatkozó kitételét a politikai napilap tömegmédiúmára, a „hordozó médium” fizikai jellemzőinek sajátosságaira adaptálta.

A tárcregény műfajiságára vonatkozó kérdést a kritika általában arra hivatkozással utasítja el, hogy a normatív, taxonomikus műfajkonceptiók a heterogén korpuszsal nem tudnak mit kezdeni. Ez az érv aligha tartható azonban, ha figyelembe vesszük, a tárcregényszövegek egyúttal regényszövegek is, amelyek a könyv médiumában, a történeti-kritikai diskurzus tárgyaként mégiscsak alkalmasnak bizonyultak a műfajként való leírásra és megmértetésre. Legalábbis azokban a diskurzusokban, amelyek a 20. században nem fordultak el a műfajiság kérdésétől. Amennyiben azonban a műfajt nem normatív módon vagy a verbális kódok szintjén definiálandó szöveg-együttesként fogjuk fel, hanem élve a média- és kommunikációelméleti kiterjesztés lehetőségével, *kommunikációs normák összességéként*⁴² – és ebből következően egy meghatározott mediális környezet jelenléteként –, akkor kijelenthető, hogy a tárcregény az irodalmi kommunikáció sajátos formáját valósítja meg, amely világosan elhatárolja más szövegtörzsek kommunikációs és mediális jellemzőitől. Másként fogalmazva: a tárcregény könyvészeti kódjának⁴³ léteznek sajátos, a korpusz egészét definiáló és más korpuszoktól elhatároló mozzanatai, amelyek egy, kizárólag a tárcregényre jellemző irodalmi kommunikációs formát hoznak létre.

⁴¹ E. M. FORSTER, *A regény aspektusai*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 11.

⁴² „Ahogyan a nyelvi kommunikációnak egyetlen olyan aktusa sincs, amely ne egy általános, társadalmi vagy szituációtól függő normára vagy konvencióra volna visszavezethető, úgy egyetlen olyan irodalmi mű sem képzelhető el, amely ténylegesen egy információs vákuumba kerülne bele, és nem lenne ráutalva a megértés egy sajátos szituációjára. Ennyiben minden mű tartozik egy műfajhoz, amivel nem többet és nem kevesebbet állítunk, mint hogy minden mű számára adott egy öt megelőző elvárás horizont (amelyet játékszabályok összefüggésszerekként is érthetünk), hogy az olvasó (közönség) megértését orientálja, és minősítő befogadását lehetővé tegye.” JAUSS, I. m., 330.

⁴³ „[A]z irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja). Ebbe a könyvészeti kódba beletartozhatnak többek közt a borítótér, az oldalterv vagy a térközök. De ide tartozhatnak az egyéb tartalmak abban a könyvben vagy folyóiratban, amelyben megjelent: az előszó, a jegyzetek, ajánlások, amelyek befolyásolják a mű befogadását és értelmezését. [...] A könyvészeti kódba nemcsak az olyan jellemzők tartoznak bele, mint az oldalterv (*page layout*), a kötetterv vagy a betűtípus, hanem olyan tágabb kérdéskörök is, amelyeket D. F. McKenzie a »szövegek szociológiájának« nevezne, mint például a kiadó, a példányszám, az ár vagy a célközönség.” GEORGE BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1. Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 83., 85.

KRITIKA

DONCSECZ ETELKA

Lakner Lajos: *Az Árkádia-pör fogságában. A debreceni Csokonai-kultusz*

A 2010-es évek első fele több vonatkozásban is fontos és termékeny időszaknak tekinthető a Csokonai-kutatásban. Olyan kötetek láttak ugyanis napvilágot ezekben az esztendőkből, amelyek alapjaiban rajzolták át mindazt, ami Csokonairól eddig tudható volt. Debreczeni Attila 2012-es munkája a költői művek kronológiai rendjét gondolta újra a mikrofilológia eszköztárát is mozgósítva, egyszersmind felülbírálta a kritikai kiadás alapkonceptióját.¹ Hovánszki Mária zenetudományi ismereteit hasznosítva Csokonai énekelhető költeményeit vizsgálta.² Szilágyi Márton a mikrotörténelem nézőpontjait alkalmazva közelített a költő biográfiájához.³ Az a könyv, amelynek ismertetésére jelen recenzió vállalkozik, szemléletével és eredményeivel illik e sorba, ám némileg eltér az imént felsoroltaktól. Tárnya tudniillik nem az életmű egyes darabjainak elemzése, vagy a szerző tetteinek és választásainak analízise: Csokonai voltaképpen passzív – bár kétségtelenül igen fontos – karaktere a könyvben elbeszélte történetnek.

Lakner Lajos műve arra vállalkozik, hogy egy igen összetett és bonyolult kapcsolat – Debrecen és Csokonai viszonyának – megértésében segítse az olvasót. Már téma-választásával magára vonja a figyelmet, hisz olyan tárgyra fókuszál, amelyről mind a köztudatban, mind az irodalomtudományban számos stabilan rögzült nézet él. Ezért is olyan meglepő, hogy mindeddig nem született róla monografikus feldolgozás. A szerző publikációs jegyzéke jelzi, hogy a téma valamennyi részterületét alaposan feltárta. Kötetében hosszú évek kutatómunkájával összegyűjtött eredményeinek esszenciáját nyújtja át az érdeklődőknek. Írását gondosan szerkesztve, elgondolását jól átgondolt elméleti-módszertani háttérrel alátámasztva állította össze. Megközelítése erősen támaszkodik az utóbbi évtizedekben a magyar irodalomtudományban rendkívül ígé-

* A recenzió az MTA – DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport munkálatainak keretén belül készült. A kutatócsoport vezetője: Dr. Debreczeni Attila.

¹ DEBRECZENI Attila, *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*, Akadémiai – Debreceni Egyetemi, Budapest–Debrecen, 2012. (*Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei, pótkötet*)

² HOVÁNSZKI Mária, *Csokonai és az érzékeny énekelte dalköltészet*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2013. (*Csokonai Könyvtár: Bibliotheca Studiorum Litterarium*, 53.)

³ SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*, Ráció, Budapest, 2014.