Bárány Tibor

Spekulatív fikció, határmunkálatok, műfaji olvasás

Zsánervilágok harcai

„A spekulatív fikció berkein belül íródó alkotások elemzésekor különösen fontos, hogy tisztában legyünk a zsánerek és szubzsánerek kapcsolatrendszerével", kezdi a spekulatív irodalom műfajairól szóló tanulmányát Baka L. Patrik.[1] Az intelem több mint indokolt. Ha beleolvasunk egy-egy kortárs „fantasztikus" mű recepciójába (a moly.hu-n közzétett olvasói értékelésektől kezdve a sűrűn lábjegyzetelt tudományos szakmunkákig), vagy figyelemmel kísérjük az irodalomkritikai nyilvánosság különböző felületein zajló vitákat, azt fogjuk látni: leginkább az léphet be kompetens résztvevőként a diskurzusba, aki jól ismeri és szinte „készségszinten" használja a spekulatív műfaji kategóriák – egyre inkább burjánzó – rendszerét.

Mintha csak a „fantasztikus" művek értelmezése során a műfajiság szempontja minden más megközelítésmódot felülírna – legyen szó az akadémiai közegről, a professzionális és a laikus műkritika gyakorlatáról vagy a rajongói közösségek szubkulturális nyilvánosságáról.[2] Óvatosabban fogalmazva: mintha az érvényes kritikai protokoll elengedhetetlen részét képezné, hogy a mű interpretációjának a műfaji összefüggések feltárásával kell kezdődnie. A megszólaló akkor jár el helyesen, ha először tisztázza, hogy a szóban forgó szöveg a science fiction, a fantasy, a horror vagy az alternatív történelmi regény nagy zsánercsaládjához tartozik-e (ezeken belül is pontosan melyikhez, már amennyiben az utóbbi kettő nem sorolandó az előbbi kettő valamelyike alá…), esetleg valamelyik *-punk* utótagú műfajra kell hivatkoznia (cyber-, steam-, bio- és így tovább) vagy a *new weird* valamelyik újabb irányzatára – és csak ezután fogalmazhat meg bármilyen érdemi, tartalmas állítást magáról a műről. Röviden: az értelmezőt akkor tekinthetjük valóban *hozzáértő* személynek – azaz olyasvalakinek, aki tisztában van

[1] Baka L. Patrik, *A kontrafaktumok zsánergenealógiája és angolszász alfái*, Opus, 2019/6, 77–86.

[2] A professzionális irodalomértelmezés területén találkozhatunk azért kivételekkel. Vannak olyan kritikusok, akik – az esztétikai érték valamiféle egyetemes eszményéből kiindulva – eltökélten a „szépirodalom" irányából olvassák a spekulatív fikciós alkotásokat, s tudatosan nem hajlandók műfaji kategóriákat használni. (Igaz, ők általában ritkán írnak zsánerirodalmi kötetekről.) Károlyi Csaba például így fogalmaz a Baráth Katalin *Afázia*járól szóló ÉS-kvartettben: „az az érzésem, ha a krimit, a sci-fit vagy az ifjúsági irodalmat más mércével mérjük, mint az úgymond szépirodalmat, akkor két mércével mérünk, és óhatatlanul lebecsüljük a zsánerirodalmat. Azt gondolom, valami vagy mérhető szépirodalomként, vagy nem". (*ÉS-kvartett Baráth Katalin* Afázia *című regényéről*, Élet és Irodalom, 2021/44, 20–21.)

a zsánerkonvenciók sokirányú változásának történetével és „elméletével", továbbá megfelelően olvasott, tehát első kézből, „belülről" ismeri a hagyományt –, ha képes körültekintően elhelyezni a tárgyalt művet a spekulatív zsánerek hálózatában.

Természetesen ez nem új keletű fejlemény. A műfaji reflexió a kezdetek kezdetétől fogva kiemelt szerepet játszott a science fiction – majd később a spekulatív fikció más zsánereinek – befogadástörténetében. Pontosabban szólva: azóta, hogy létrejöttek a „tudományos-fantasztikus irodalom" első intézményei (magazinok, szakmai szervezetek, irodalmi műhelyek stb.), és az érintett értelmező közösségek tagjai először tehettek kísérletet a „műfaji identitás" megszilárdítására. Az interpretációs gyakorlat ekkortájt kialakult normái, ezeken belül is az új művek értelmezését és értékelését szabályozó esztétikai elvek, illetve az irodalmi kanonizáció ajánlott-elvárt „módszertana" a rákövetkező száz évben többször is megváltoztak; olykor egészen látványosan. Ám úgy tűnik, a műfaji reflexió követelménye központi elem maradt. A „milyennek kell lennie az igazi sci-finek?" kérdése elválaszthatatlan a sci-fi történetétől, illetve az egyes művek értelmezésének mindenkori gyakorlatától (a *sci-fi* kifejezést tetszőleges spekulatív fikciós zsáner nevével behelyettesíthetjük). Sepsi László ismeretterjesztő esszéjének felütésében így számol be a science fiction „színtér" intézményesülésének kezdeti lépéseiről:

> Rajongók, teoretikusok és szerkesztők az első science fictionre specializálódott magazin – ez volt a Hugo Gernsback szerkesztette Amazing Stories 1926-tól – feltűnése óta polemizálnak azon, pontosan mi fér bele a tudományos fantasztikum kategóriájába, és mi esik kívül a műfaj határain. A „border policing"-nek is nevezett kulturális gyakorlat tétje nem csupán az, hogy kerülhet-e egy könyvtári polcra a *Világok harca* és *A Mars hercegnője*, hanem a sci-fi-fogyasztó szubkultúra öntudatának megerősítése, és egy olyan irodalmi gettó kialakítása, amely a fősodorbeli magaskultúrával szemben valamiféle elszeparált területként kezeli a science fictiont.[3]

Ezt a történetet sokféleképpen lehet elmesélni; a részletek számunkra most nem érdekesek.[4] Ami fontos: a műfaji identitás folyamatos újrafogalmazása az értelmezői diskur-

[3] Sepsi László, *Műfaj határok nélkül*, Magyar Narancs, 2015/51. https://magyarnarancs.hu/konyv/mufaj-hatarok-nelkul-87989 (Letöltés ideje: 2022. szeptember 17. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

[4] A bevett irodalomtörténeti elbeszélések szerint a science fiction műfaj (angolszász) történetét hozzávetőleg négy nagyobb szakaszra érdemes bontani. A *kezdeti időszakot* (nagyjából a 19. század utolsó harmadától a 20. század első negyedéig) a már említett amerikai *pulp magazine*, az Amazing Stories – majd nyomában a többi hasonló profilú magazin – megjelenése zárta le, s indította el a műfajt az intézményesülés útján. Ezen az úton az első komolyabb mérföldkő John W. Campbell nevéhez fűződik, aki 1938-tól az Astounding Stories szerkesztőjeként a korábbihoz képest újfajta normatív elveket honosított meg a science-fiction művek értékelésében. (Hozzávetőleg arról az elvárásról van szó, hogy művek valamiféle természettudományos magyarázattal támasszák alá, vagy legalább tudományos igénnyel dolgozzák ki a fantasztikus „alapötletüket".) Ami aztán a következő évtizedekben meghatározta a műfaj fejlődését, s el-

zusban és az egyre komplexebbé váló zsánerkategória-rendszer használata hosszú időn keresztül a „spekulatív irodalmi színtér" *határmunkálatainak* sorába illeszkedett.

A szóban forgó korai értelmező közösség(ek) tagjait kettős cél vezérelte. Egyrészt felmutatni olyan szövegtípusokat, amelyek nem találhatók meg az irodalmi termelés más színterein (vagy kevésbé elidegenítő módon fogalmazva: az irodalmiság más területein), és kidolgozni e művek esztétikai értékelésének sajátos elveit; az így létrejövő *alternatív kánont* pedig szembeállítani a bevett „magaskulturális" kritériumkánonnal. Másrészt kiemelni egy olyan esztétikai attitűdöt, illetve a szövegek értelmezésének egy olyan sajátos módját, amely az irodalmi modernizmus önképétől többé-kevésbé idegen, ezzel is hangsúlyozva a színtér autonómiáját. A spekulatív fikció olvasója e gyakorlat normái szerint a művek tulajdonságait különböző előzetesen adott, bár természetükből fakadóan kissé képlékeny és flexibilis műfaji *kategóriák közvetítésével* érzékeli – ahelyett, hogy a saját egzisztenciális kérdései felől közelítene az önelvűként elgondolt, kizárólag a saját törvényeinek engedelmeskedő szöveghez, és elszánt kísérletet tenne az alkotásban feltáruló idegenség áthidalására (vagy megszüntetve megőrzésére). A befogadó a művek minőségét az irodalmi konvenciórendszerek kontextusában, azaz a *többi hasonló mű irányából* értékeli – szakítva azzal az elgondolással, hogy az értékítéletnek az (interszubjektívvá tehető) egyedi esztétikai tapasztalat felforgató hatásának mérlegelésén kell alapulnia.[5] A művek létrejöttét pedig immár nem úgy kell leírnunk, hogy a műalkotás a benne megtestesülő művészi erő és teremtő kreativitás révén kiköveteli a helyét a létezésben – hiszen ez a hely adott: a műfaji konvenciórendszerek hozzávetőleg meghatározzák azt a teret, amelyet az egyes műalkotások kitölthetnek. A kérdés az, hogy az adott mű képes-e *valóban* elfoglalni a számára fenntartott helyet, méghozzá annak révén, hogy az alkotó ötletesen alkalmazza a zsáner

vezetett a sci-fi negyvenes évekbeli „*aranykorához*". A hatvanas évektől kezdve alaposan megváltozott a tájkép: a science fiction „*új hulláma*" fellazította a korábban megszilárdulni látszó zsánerkereteket, újabb és újabb alműfajokat és műfaji variánsokat hozva létre. Hogy aztán *a nyolcvanas évekre* érzékelhetővé váló tendenciák – a posztmodern térhódítása, a cyberpunk megjelenése, a különböző médiumok közti határok átjárhatóvá válása, és így tovább – „végképp ezerszínű biomasszává változtassák mindazt, ami a század elején […] »csodálatos történetként« indult". (Sepsi) Az általam elemzett analitikus művészetfilozófiai tanulmányok elsősorban Mark Rose kötetére támaszkodnak a történeti áttekintés során: *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981. A korszakolás kapcsán lásd még a Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts és Sherryl Vint szerkesztette *The Routledge Companion to Science Fiction* (London – New York, Routledge, 2009) megfelelő fejezeteit. Magyarul pedig – elsősorban a frissebb fejleményekkel kapcsolatban – lásd Sánta Szilárd monográfiáját: *Mesterséges horizontok: Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2012.

[5] Közel sem biztos, hogy a fenti leírás valóban megfelel az irodalmi modernség önképének, vagy hogy a művek értelmezésének gyakorlatában ténylegesen ez az önkép tükröződött. Bengi László például nemrégiben a mellett érvelt, hogy „a modern irodalom – szemben nem egy avantgárd törekvéssel vagy legalábbis ideológiával – kevésbé a műfaji hagyomány megtagadásában vagy teljes meghaladásában látszik értelmezni önmagát, mint inkább a műfajiság ellentmondásos, sőt kétesélyes, mégis eleven tapasztalattá formálását szorgalmazza". (Bengi László, *A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában*, Partitúra, 2016/2, 6–7.)

„szabályait", vagy éppenséggel kreatívan kiterjeszti és átértelmezi azokat. Ezért rendkívül fontos, hogy az értelmezői diskurzus résztvevői tisztázzák e „szabályok" természetét; a műfaji reflexió és önreflexió e kulturális gyakorlat lényegi elemei közé tartozik.

Ez a három lábon álló irodalmi projekt – *intézményes határok* megvonása, *szövegtípusok* és *értelmezési protokollok* kijelölése, a műfaji olvasás mint sajátos *esztétikai attitűd* vagy kulturális „fogyasztásmód" előírása – szinte törvényszerűen maga után vonta, hogy a zsáneridentitás kérdései folyamatosan napirenden maradjanak. A korai polémiák során az volt a cél, hogy a résztvevők érvényes kritikai beszédmódot dolgozzanak ki, aminek következtében a műfaji identitás problémái elsősorban normatív kategóriahasználati kérdésekként merültek fel. (Lásd: *milyen műveket* kell *„sci-finek"/„fantasy-nek"/„horrornak"/stb. neveznünk?*) Érdekes módon ez a későbbiekben sem változott meg. Talán nem függetlenül attól a ténytől, hogy a spekulatív zsánerek rendkívül későn, csupán a közelmúltban „emancipálódtak", azaz váltak valódi részévé a fősodorbeli magaskultúrának – vagy óvatosabban fogalmazva: váltak *láthatóvá* a *mainstream* elitirodalom perspektívájából.[6] A spekulatív fikciós művek értelmezői tulajdonképpen a legutóbbi időkig az eredeti „szubkulturális irodalmi gettó" örököseinek érezhették magukat, s ebben a szellemben folytatták le egymással a spekulatív műfajok identitásáról szóló vitákat.

Úgy gondolom, hogy a szóban forgó irodalmi projekt hagyományos célkitűzései feszültségben állnak egymással – ezzel magyarázható, hogy a zsánerek „lényegének" és „definíciójának" problémája nem képes elveszíteni az aktualitását. A viták során képviselt álláspontokat jól jellemezhetjük annak alapján, hogy az adott megszólaló hogyan viszonyul a sci-fi tradíció eredeti célkitűzéseihez: a hagyományos projekt *melyik elemét* tartja fontosabbnak vagy hangsúlyosabbnak a többinél. Három teoretikus „feszültséggócot" szeretnék kiemelni.[7]

Kezdjük a második „lábbal", azaz a tipológiai csoportosítás és a műfaji értelmezési protokoll kapcsolatával! Előbbi nem független az utóbbitól: az, hogy milyen zsánercímke alatt, milyen műfaji elvárások jegyében olvassuk a szöveget, hozzávetőleg meghatározza, hogy a művek mely formai, szerkezeti és tematikus tulajdonságait kell lényeginek tekintenünk, és milyen vágányon kell futnia az esztétikai értékelésnek. (Erre a következő fejezetben még részletesen visszatérek.) Az viszont közel sem magától értetődő kérdés, hogy *mennyire specifikus* elvárásoknak kell hozzátartozniuk

[6] Lásd a Prae folyóirat spekulatív fikciónak szentelt tematikus számának szerkesztői bevezetőjét: „a magaskultúra és a populáris kultúra határainak részleges elmosódásával" komoly átrendeződés ment végbe a magyar irodalmi kánonokban, ami leginkább abban ragadható meg, hogy „a népszerű irodalomnak az elitkánonba történő (szintén részleges) integrálódásával a hagyományos kritériumkánonok mellett mindinkább láthatóvá váltak az alternatív kánonok". (Prae, 2020/4, 2.)

[7] Azzal a viszonylag triviális jelenséggel, hogy az értelmező közösség tagjai rendre másképpen ítélik meg, mit fogadjanak el kreatív szabályalkalmazásként (vagy új műfaji változatok kidolgozásaként), illetve mit tekintsenek egyszerű „szabálysértésnek", tehát a „stabil" és a „flexibilis" kánonok híveinek mindenkori vitájával nem fogok részletesebben foglalkozni.

egy-egy műfaji kategóriához. Ha az olvasói tudatban elég általános kép él a zsáner sajátos céljairól vagy *téloszáról* – lásd „világképi" sajátosságok, tematikus összefüggések, a fiktív univerzum viszonya az olvasók valóságához stb. –, akkor a műfaji alkotások halmaza elkerülhetetlenül heterogén lesz, már ami a művek formai és reprezentációs tulajdonságait illeti. Ha viszont az értelmezők szigorúbb kritériumokkal dolgoznak, akkor a lehetségesnél jóval szűkebbre szabják a kijelölni kívánt szövegtípusok körét, fokozva ezzel a műfaji „határvillongások" intenzitását.

Röviden: a két igény – a minél pontosabb szövegtipológiai csoportosítás vágya, illetve a műfaji lényeg minél szemléletesebb és erősebb meghatározásának kívánalma – részben egymás ellenében hat. És ha nem születik konszenzus az értelmezői közösségeken belül a zsáner poétikai alapszerkezetének és a szövegek formai-reprezentációs tulajdonságainak viszonyával kapcsolatban, mint ahogyan a „műfaji stabilitás" rövidke időszakaitól eltekintve *nem született*, akkor a kategóriahasználat elkerülhetetlenül ingadozni fog. A zsáneridentitás kérdéseit pedig – akarva, akaratlanul – definíciós viták formájában vitatják meg a színtér szereplői. Például: amikor nem sokkal *A Szolgálólány meséje* megjelenése után Margaret Atwood azt írta, hogy a regényt szerinte nem helyes sci-finek tartani, mivel nem szerepel benne „űrutazás, időutazás, nem fedeznek fel benne más bolygókon vagy galaxisokban élő zöld szörnyetegeket, és nem mutat be a szöveg eddig ismeretlen technológiai újításokat",[8] akkor tematikus elemekre hivatkozva zárta ki a szöveget és a hozzá hasonló disztópiákat a science fiction köréből. Más értelmezők viszont ennél általánosabban határozták meg a sci-fi célját: az ilyen művek arra törekszenek (vagy arra *kell* törekedniük), hogy meg nem valósult, de elgondolható lehetőségeket mutassanak be fiktív világok narratív felépítése révén. Ha a relatíve újfajta társadalmi berendezkedések is az elgondolható lehetőségek közé tartoznak, akkor Atwood regényét a disztópiák többségével együtt joggal soroljuk a science fiction alkotásai közé.[9]

A kategóriahasználat ingadozása egyszersmind azt is megakadályozza, hogy az értelmezők meggyőző *műfaji hierarchiákat* állítsanak fel – olyanokat, amelyeken belül az alárendelt zsánerfogalmak a fölérendelt műfaj jellemző tulajdonságait, továbbá a műfaji altípusok *differentia specificá*it ragadnák meg. (Láttuk, Atwood a sci-fit és a disztópiát egyaránt a spekulatív fikció kategóriája alá sorolja, önálló alműfajoknak tekintve őket; mások szerint a disztópia a science fiction egyik fajtája, miként mondjuk a *climate fiction*; és így tovább.) Mindez pedig automatikusan kevertműfajúsághoz vezet: ha egy kategória a beszélő szóhasználatában csak néhány meghatározott tematikus elemet jelöl, akkor szabadon kombinálható bármilyen „általánosabb" zsánerfogalommal – és ehhez még arra sincsen szükség, hogy maga a mű különösebben „szubverzív" legyen.

---

[8] Idézi Simon J. Evnine, *"But Is It Science Fiction?": Science Fiction and a Theory of Genre*, Midwest Studies in Philosophy, 2015/1, 17. (A másként nem jelzett szövegeket saját fordításomban közlöm. – B. T.)

[9] Lásd Enrico Terrone, *Science Fiction as a Genre*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2021/1, 25. Ezt az értelmezési lehetőséget Simon J. Evnine is megemlíti, amikor – a saját elmélete mellett érvelve – részletesen elemzi Atwood vitáját a korabeli sci-fi színtér fontos szereplőivel. (Evnine, 19.)

A feszültség másik forrása: a műfaji olvasás mint *sajátos esztétikai attitűd* a művészi kreativitást végső soron a *típusalkotásban* megnyilvánuló kreativitásra vezeti vissza, ami tovább fokozza a zsánerkategóriák proliferációját. Ha következetesek vagyunk, minden egyedi – értsd: a korábban kidolgozott konvencionális eszközöket találékonyan és újszerűen alkalmazó – spekulatív fikciós műalkotást egy-egy új alműfaj elemének kell tekintenünk. És így előbb-utóbb kénytelenek leszünk egyszerzős irányzatokról beszélni; ahogy ez már például a *ribofunk* esetében megtörtént.[10]

Harmadrészt: az intézményes határvédelem szempontja olykor összeütközésbe kerülhet a spekulatív irodalmi projekt másik két elemével. Gondoljunk csak azokra az esetekre – például Pamela Zoline *The Heat Death of the Universe* című novellájára az 1960-as évekből[11] –, amikor az irodalmi színtér befolyásos szereplői olyan szövegeket látnak el a műfajiság hitelesítő pecsétjével, amelyek egyáltalán nem felelnek meg a szóban forgó zsáner korabeli kritériumainak. És fordítva: az elitkultúra intézményrendszerén belül mozgó szerzők időnként öntudatosan visszautasítják a zsánercímkék használatát a saját művükkel kapcsolatban – hiába emlékeztet a szöveg számos szempontból a „szabályos" műfaji alkotásokra.

Bár az elmúlt évtizedekben az elitkultúrát és a popkultúrát elválasztó határok elhalványultak (lásd a magasirodalom „sf-izálódását"[12] vagy éppen „a kortárs magyar szépprózа spekulatív mutációjának"[13] feltűnését stb.), és így a határmunkálatok mintha *mindkét oldalról* egyre inkább értelmüket vesztenék, a műfaji identitás kérdései mégsem kerültek le a napirendről. Valami azonban megváltozott: a klasszikus műfaji problémák helyett immár a *poétikai hibriditás* jelenségei állnak a kritikai figyelem fókuszában. Ennek megfelelően az értelmezőknek olyan fogalmi eszközöket kell kidolgozniuk, amelyekkel szemléletesen megragadhatják az ismert kulturális határokon átívelő (és azok érvényességét megkérdőjelező) műfaji összefüggések komplexitását. Sokak szerint erre a célra a „skála", a „paletta", a (decentralizált) „hálózat" vagy az „áramlás" a leginkább megfelelő metafora.[14] H. Nagy Péter egyenesen úgy gondolja, hogy a popkultúra-kutatás gyakorlatát olyasfajta *elmozgó praxeológiának* kell vezérelnie, amelyben „a kapcsolatrendszerek felnyitása és a komplexitás színre vitele során a módszertan nem feltétlenül rögzül, hanem sokkal inkább átíródik, az elméletet a gyakorlat, az utóbbit pedig az előbbi felől módosítva".[15]

Én másik úton fogok elindulni. Arra vagyok kíváncsi, hogy a kortárs analitikus

[10] Lásd Baka, 80.

[11] A korabeli vitát Simon J. Evnine (22–26.) részletesen elemzi.

[12] H. Nagy Péter, *Az emberek halnak, a gomba él (Sepsi László:* Termőtestek*)*, Litera, 2021. december 18. https://litera.hu/magazin/kritika/az-emberek-halnak-a-gomba-el.html

[13] Nemes Z. Márió, *Spekulatív hibridek: A magyar prózapoétika spekulatív mutációja a kétezer-tízes években = Reáliák: A magyar próza jelene*, szerk. Deczki Sarolta, Vásári Melinda, Budapest, Kijárat, 2021, 28–46.

[14] Lásd Baka, 81.

[15] H. Nagy Péter, *A popkultúra rétegei: Dance In The Dark = Poptechnikák: Komplexitás a népszerű kultúrában*, szerk. H. Nagy Péter, L. Varga Péter, Budapest, Prae, 2022, 27.

művészetfilozófusok milyen elméleteket dolgoztak ki az irodalmi műfajok sajátos *természetéről* (feltételezve, hogy a műfajoknak van ilyenjük), és ezek hogyan alkalmazhatók a spekulatív zsánerek esetére. A filozófiai elemzésektől azt várjuk el, hogy képesek legyenek tartalmas magyarázatot nyújtani a műfaji kategóriák használatának empirikus jelenségeire, és megragadni e jelenségek *metanormatív dimenzióját* – azaz anélkül kell leírniuk a műfaji normák működését, hogy elköteleznék magukat a spekulatív zsánerek valamelyik normatív esztétikai elmélete mellett. Ez első pillantásra lehetetlen vállalkozásnak tűnik, gondoljunk csak a fentebb emlegetett jelenségek (látszólag) redukálhatatlan komplexitására. Lássuk, valóban az-e!

Zsánercímkék, műfaji olvasás, hibridek és ötvözetek

Az analitikus művészetfilozófusok adottnak tekintik a következő tényeket; ezek tehát azok az empirikus jelenségek, amelyekre az elméletnek magyarázatot kell adnia:

1) A műfaji kategóriák mint osztályozó kifejezések kettős szerepet töltenek be a műértelmezés napi gyakorlatában. Egyrészt olyan műveket sorolunk egy csoportba a segítségükkel, amelyek releváns módon *hasonlítanak* egymásra; lásd a szövegek felépítését, tematikáját, stílusát vagy egyéb „belső", azaz formai és reprezentációs tulajdonságait. Másrészt olyan műveket, amelyek *történeti kapcsolatban* állnak egymással. Előfordulhat, hogy a műfajhoz tartozó új alkotások csak távolról emlékeztetnek a zsáner „klaszszikusaira".[16] És fordítva, önmagában a formai hasonlóság nem elegendő a zsánercímke használatához. Hiába emlékeztetnek a Grimm-mesék a fantasynovellák bizonyos típusaira, ezek a szövegek a kérdéses műfaj megszületése *előtt* jöttek létre, és az oksági-történeti kapcsolat hiányában nem szívesen neveznénk őket *fantasy*nek. (Ami nem zárja ki, hogy a műfaj irodalomtörténeti *előzményeiként* hivatkozzunk rájuk.) Azt, hogy mely művek tartoznak hozzá a műfaj történetéhez, a hasonlósági viszonyok felismerésén túl jelentős részben „külső", intézményes tények határozzák meg. Ilyen például a szerző, illetve a további releváns személyek (szerkesztők, kiadói szakemberek stb.) osztályozási szándéka, és legfőképpen az, hogy a művészeti világ befolyásos tagjai és az olvasók viszszaigazolják-e az előbbiek döntését – vagy hogy általában véve milyen kategóriahasználati döntést hoznak. Azaz nem önmagukban a ténylegesen fennálló oksági és történeti kapcsolatok számítanak, hanem az, hogy a diskurzus résztvevői milyen történeti kapcsolatok fennállását *ismerik fel* vagy *feltételezik*.

2) A műfaji kategóriákat úgy használjuk, ahogyan Kendall Walton leírása szerint[17]

[16] Lásd Gregory Currie, *Arts and Minds*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 43; Catharine Abell, *Genre, Interpretation and Evaluation*, Proceedings of the Aristotelian Society, 2015/1, 28.

[17] Kendall Walton, *Categories of Art* = K. W., *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 195–219. (Eredeti megjelenés: Philosophical Review, 1970/3, 334–367.) Lásd még az elemzés rövid összefoglalását Stacie Friend nagyhatású tanulmányában: *Fiction as a Genre*, Proceedings of the Aristotelian Society, 112, 2012, 179–209.

általában véve a „művészeti kategóriákat" szoktuk: számba vesszük, hogy a kérdéses mű tulajdonságai hogyan viszonyulnak a korábbi műfaji alkotások *sztenderd*, *kontrasztenderd* és *szabadon variálható* tulajdonságaihoz – majd ennek alapján döntést hozunk a fogalom alkalmazásáról. Hogy mely formai és reprezentációs sajátosságok számítanak sztenderdnek, kontrasztenderdnek és szabadon variálhatónak az adott műfaj szempontjából, azt a zsáner fejlődésére vonatkozó általános feltevéseink határozzák meg. A kategóriahasználati döntés nem mechanikus következtetési folyamat: néhány kontrasztenderd – pontosabban: az adott pillanatban kontrasztenderdnek tekintett – tulajdonság jelenléte nem zárja ki, hogy a szóban forgó műalkotást a kérdéses műfajhoz soroljuk. Ilyenkor úgy ítéljük meg, hogy a mű sztenderd tulajdonságai ellensúlyozzák a szöveg „furcsaságát" (lásd szabálytalan műfaji alkotások); vagy elfogadjuk, hogy a szerző érvényesen tágította a műfaji kereteket (így változnak a művészeti konvenciórendszerek); esetleg másféle „külső", intézményes okunk van igazodni a javasolt kategóriahasználathoz. (Például az elbeszélés egy science fiction antológiában jelent meg, s a szerkesztők implicit kérésének eleget téve a szöveget sci-fiként olvassuk, azaz nem tulajdonítunk különösebb jelentőséget a mű kontrasztenderd tulajdonságainak.) A műfaji kategóriák egyszersmind azt is meghatározzák, hogy melyek a mű kiugró (*salient*) tulajdonságai, amelyekre az interpretációnak épülnie kell.

3) A műfaji csoportosítás jelentős hatással van a művek értelmezésére.[18] Segít eldönteni, hogy a szövegnek melyek azok a sajátosságai, amelyek a fiktív világ ábrázolásához járulnak hozzá, azaz reprezentációs szerepet játszanak, és melyek azok, amelyek a művészi *megformálásmódhoz* tartoznak hozzá. Catharine Abell megvilágító erejű példájával: ha a filmben az egyik színész dalra fakad, a jelenetet úgy is interpretálhatjuk, hogy *maga a karakter* énekelt, és úgy is, hogy a mű *zenei formában közvetítette* a szereplő lelki folyamatait vagy monológját – ha musicallel van dolgunk, alapesetben inkább ez utóbbira hajlunk.[19] Vagy egy másik példa a spekulatív fikció területéről: míg *A tűz és jég dala* fantasy regénysorozat (vagy az annak alapján készült *Trónok harca* filmsorozat) esetében nincs értelme megkérdezni, hogy a sárkányon lovagló szereplők hogyhogy nem zuhannak ki a nyeregből, tehát a gravitáció legyőzésének ténye nem tartozik a fiktív világ igazságai közé (az alkotás konvencionálisan *sárkánylovasokként* ábrázolja az említett karaktereket), addig egy klasszikus tudományos-fantasztikus regényben a mi világunk és a fiktív világ természeti törvényeinek

[18] Catharine Abell egyenesen úgy gondolja, hogy csak azokat a művészeti osztályozó kategóriákat érdemes műfaji kategóriának tekinteni, amelyek használata valóban hatást gyakorol a mű interpretációjára és értékelésére (Abell, 26.); nincsenek tehát pusztán „leíró" műfaji fogalmak, amelyek segítségével a műveket jellegzetes formai tulajdonságaik szerint csoportosítanánk. (Félreértés ne essék: léteznek ilyen kategóriák, ám azok nem műfaji fogalmak.) És ezért elvileg kizárt, hogy zsánerek végtelen hierarchiájával kelljen számolnunk – hiszen az alárendelt műfajok *differentia specificá*ját minél pontosabban meghatározva előbb-utóbb olyan finomfelbontású fogalmakat kell bevezetnünk, amelyek a fent leírt módon már nem befolyásolják a művek értelmezését és értékelését. (Abell, 28–29.) Azt hiszem, ebben az értelemben véve az *elfpunk* vagy a *clockpunk* nem műfaji kategória.

[19] Abell, 26.

eltéréseire vonatkozó részletek igenis relevánsak reprezentációs szempontból. Mint ahogyan sok esetben a műfaji osztályozás alapján választunk a szövegbeli kijelentések metaforikus és szó szerinti értelmezése között. Azt a mondatot, hogy „[a]ttól még, hogy beszél, meg ruhát hord, nem lesz ember", egy realista műben valamiféle átvitt értelmű megnyilatkozásként interpretálnánk, Moskát Anita *Irha és bőr* című regényében viszont szó szerinti állításnak tekintjük.[20] (Az, hogy ez a kijelentés a fiktív világ *igazságai* közé tartozik-e, a regény egyik központi kérdése.) Az elbeszélői és szereplői közlések implicit tartalmát – társalgási implikatúrák, pragmatikai előfeltevések stb. – szintén gyakran a műfaji besorolás alapján vezetjük le. Amikor Baráth Katalin *Afázia* című regényének első oldalán azt olvassuk, hogy „[e]gy órán belül *Szintaxis* fedélzetére kell érnem", egyértelműen arra következtetünk, hogy valamiféle űrjárműről lehet szó, nem pedig tengerjáró hajóról – hiszen sci-fit tartunk a kezünkben.

Mi több, Gregory Currie egyenesen azt állítja, hogy léteznek „műfaji implikatúrák" (*genre-based implicature*), amelyeket a Grice-féle implikatúrák[21] egyik változatának tekinthetünk. Például ha egy fantasy regényben felbukkan egy sárkány, a zsáner ismeretében joggal feltételezhetjük, hogy képes tüzet okádni, hiába nem említett ilyesmit a szöveg elbeszélője – és ez a mű által közvetített tartalmak közé tartozik. A műfaji implikatúrák Currie elemzése szerint úgynevezett *nem-konvencionális implikatúrák* (a grice-i értelemben véve), hiszen nem a megnyilatkozásban szereplő szavak konvencionális jelentése alapján következtetünk a jelenlétükre, ezért minden további nélkül törölhetők (a narrátor kijelentheti, hogy a szóban forgó sárkány nem képes tüzet okádni). Viszont nem a *társalgási implikatúrák* közé tartoznak, mivel a felismerésük nem azon alapul, hogy a hallgató benyomása szerint a beszélő (látszólag) megsértett bizonyos társalgási alapelveket.[22] Sajnos nem vagyok róla meggyőződve, hogy ezek a műfaji várakozásokon alapuló spontán olvasói feltételezések valóban beépíthetők lennének a *beszélői jelentés* grice-i fogalmába – anélkül, hogy a fogalom jelentését kezelhetetlenül kitágítanánk. És Catharine Abell is joggal jegyzi meg, hogy Currie elemzése hiányos: valahogyan el kellene tudnunk magyarázni, hogy bizonyos műfaji elvárások miért generálnak műfaji implikatúrákat, miközben más műfaji elvárások nem teszik ezt.[23] (Például hiába számítunk rá, hogy az űropera végén a mindent eldöntő ütközet lezárja vagy nyugvópontra juttatja a galaktikus birodalmak konfliktusát, amennyiben a mű cselekménye már egy korábbi ponton lezárul, nem feltételezzük, hogy az elmesélt történeten „kívül" ez a fordulat ténylegesen bekövetkezett a szöveg fiktív világában.) Ám akár grice-i implikatúrákról van szó, akár nem, annyi bizonyos, hogy a műfaji várakozásokhoz tartozó spontán vagy reflektált olvasói feltételezések nagymértékben befolyásolják a művek értelmezését és az implicit tartalom levezetését vagy kikövetkeztetését.

[20] Moskát Anita, *Irha és bőr*, Budapest, GABO, 2019, 422.
[21] Grice implikatúrafelfogásához lásd H. P. Grice, *Társalgás és logika*, ford. Márton Miklós, Bárány Tibor = H. P. G., *Tanulmányok a szavak életéről*, Budapest, Gondolat, 2011, 11–135.
[22] Currie, 45–46.
[23] Abell, 30.

4) A műfaji csoportosítás jelentős hatást gyakorolhat a művek értékelésére. Ez részben abból következik, hogy az osztályozás befolyásolja az interpretációt: egyáltalán nem mindegy, hogy az értelmezés során az olvasó a mű mely tulajdonságait kezeli fontos, kiugró sajátosságként, és melyeket tekinti lényegtelennek vagy kevésbé hangsúlyosnak. (Például ha Brandon Hackett *Eldobható testek* című regényét a tudat digitalizálásának tudományos-fantasztikus „ötletét" kidolgozó sci-fi kalandregényként olvassuk, sokkal összetettebb és izgalmasabb művel fogunk találkozni, mint ha politikai thrillerként tekintenénk a szövegre, amely egy lehetséges alternatív igazságszolgáltatási rendszer morális dilemmáinak feltérképezését ígéri.[24] És még így is nagyságrendekkel mélyebb esztétikai élményben lesz részünk, mint akkor lenne, ha a lélektani realizmus nyomait keresnénk a szövegben, azaz a szereplőkben lezajló pszichológiai folyamatok rajzának plaszticitására koncentrálnánk – mindhiába.) A műfaji osztályozás akkor is hatással lehet az értékelésre, ha nem befolyásolja ennyire közvetlen módon az értelmezést. Fiktív példával: a komikus cselekménymozzanatok egészen más színben tűnnek fel, ha a kezünkben tartott művet sötét posztapokaliptikus sci-fiként olvassuk, mint akkor, ha *young adult* kalandregényként, amely történetesen az emberi civilizáció összeomlásának jövőbeli díszletei között játszódik – az előbbi esetben az esetleg funkciótlan kitérőként érzékelt jelenetek csökkentik a mű esztétikai értékét, az utóbbi esetben viszont érdemben gazdagítják az alkotás hatásmechanizmusát.

Bár a műfaji elvárások komoly szerepet játszanak a mű értékelésében, nem határozzák meg teljes egészében: a műfaji alapú értékelés nem feltétlenül tükrözi a műalkotásra vonatkozó átfogó esztétikai értékítéletünket.[25] Nincs semmi ellentmondás abban, hogy a mű „szinte hibátlan inváziós sci-fi, de máskülönben nem túl érdekes regény, a párbeszédek kissé kimódoltak, a dramaturgia helyenként ügyetlen, és többékevésbé hiányzik a történetből a feszültség". Amikor egy művet valamelyik *irodalmi zsáner jegyében* értékeljük, arra a kérdésre keressük a választ, hogy a szöveg *mennyire* felel meg a műfaji kritériumoknak, azaz mennyire „nyílik meg" a szóban forgó műfaji olvasásmód segítségével. Amikor viszont a mű *egyedi esztétikai értékét* szeretnénk megállapítani, arra is kíváncsiak vagyunk, *hogyan* felel meg az általa felkeltett elvárásoknak, azaz milyen minőségben teljesíti a vállalt feladatát. Természetesen ez a határ elmosódott, hiszen a műfaji kategorizálásnak éppen az a lényege, hogy kulcsot adjon a konkrét műalkotás értelmezéséhez és értékeléséhez, s így általában hajlunk rá, hogy a mű esztétikai fogyatékosságait és erényeit a műfaji elvárások terminusaiban írjuk le. (Gondoljunk csak a kortárs neogótikus irodalomra, amelynek a lényegéhez tartozik a szörnyek „dehumanizáló színrevitele" és allegorikus megfeleltetése a kapitalizmus társadalmi-gazdasági viszonyainak.[26] Hogyan valósulhatnának meg ezek a poétikai célok,

[24] Lásd ezzel kapcsolatban Pintér Bence kritikai észrevételeit: *Polt Péter kalandjai az űrben*, Azonnali, 2020. október 4. https://azonnali.hu/cikk/20201004_polt-peter-kalandjai-az-urben
[25] Currie, 44–45; Abell, 27.
[26] Lásd Nemes Z. Márió, Wirágh András, *A halottak globálisan lovagolnak: Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba*, Helikon, 2020/2, 145–167.

ha a regénybeli leírások mesterkéltek, az elbeszélő üres nyelvi kliséket használ, és híján van bármiféle atmoszférateremtő erőnek?) Ám nem *minden* esetben szeretnénk vagy tudjuk a mű esztétikai fogyatékosságait és erényeit a zsánerkonvenciók működtetésére visszavezetni. Ilyenkor az átfogó esztétikai értékítélet és a műfaji szempontú értékelés elválhat egymástól – anélkül, hogy kilépnénk a műfaji olvasás keretei közül.

Jegyezzük meg: a kulturális színterek szereplői időnként *magukat a műfajokat* is értékelik esztétikai indokokra hivatkozva. Gondoljunk csak a spekulatív fikció történetét végigkísérő vitákra bizonyos műfajok „autentikusságáról" (tudományos-fantasztikus irodalom-e az űropera vagy a galaktikus kalandregény, stb.), illetve a hatásmechanizmusuk „olcsóságáról" (a horror csupán a befogadó érzelmi-hangulati túlstimulálását célozza, stb.).

5) A feltételezett – és esetenként más és más szempontok szerint megalkotott – műfaji hierarchiához illeszkedő műalkotások mellett léteznek kevert műfajú alkotások (vagy műfaji ötvözetek), hibrid zsánerek és műfaji hibridek is. Ez utóbbi kettő abban különbözik egymástól, hogy a hibriditás a műfajon belül valósul-e meg (azaz *maga a műfaj* hibrid karakterű), vagy e helyett *az egyedi műalkotás valósítja meg* a műfaji hibridizációt a maga sajátos eszközeivel.

Walton kategóriáival hozzávetőleg a következőképpen írhatjuk le ezeket a jelenségeket: a mű *kevert műfajú*, ha vannak olyan tulajdonságai, amelyek az egyik zsáner szempontjából szabadon variálható tulajdonságoknak számítanak, míg a másik zsáner szempontjából sztenderd tulajdonságoknak, és *vice versa.* (Ilyen például a *noir urban fantasy*, vagy gondoljunk csak az iskolaregény és a fantasy manapság – a *Harry Potter*-regények sikere óta – oly népszerű műfaji ötvözeteire.) A mű *hibrid műfajú*, ha vannak olyan tulajdonságai, amelyek az egyik zsáner szempontjából sztenderdnek számítanak, míg a másik zsáner szempontjából kontrasztenderdnek, és *vice versa*, továbbá ez a poétikai megformálásmód korábban már konvencionalizálódott, vagy ha ez még nem történt meg, mert az első ilyen módon megalkotott művel van dolgunk, akkor az olvasók hajlandók elfogadni a szerző vagy a szöveget közreadó intézményes ágensek „műfajteremtési" szándékát. (Ilyen például Abell szerint az űrwestern, amely se nem űropera, hiszen *nem* galaktikus birodalmak összeütközését viszi színre melodramatikus formában, se nem western, hiszen *nem* a Vadnyugaton játszódik. Jóllehet mindkét műfaj karakterisztikus sajátosságait felhasználja. A cselekmény az űropera fiktív világának jellegzetes helyszínein bonyolódik, a mű pedig a western tematikus tartalmát jellemző kérdésre keresi a választ: milyen lehetősége van a hősöknek a morális cselekvésre az intézményes társadalmi rend hiányában.)[27] A *műfaji hibridek* pedig olyan művek, amelyek esetében a műfaji hibriditás nem konvencionalizálódott, és nem is beszélhetünk „műfajteremtési" szándékról – mondjuk azért, mert a mű részben a műfaji osztályozás (és általában véve minden hagyományos fogalmi megkülönböztetés, lásd élő–élettelen, tér–idő, ember–állat–növény, határokkal rendelkező organizmus–végtelen hálózat stb.)

[27] Abell, 28, 36, 38.

lehetetlenségéről szól. (Értelmezésem szerint ilyen alkotás Sepsi László *Termőtestek* vagy Papp-Zakor Ilka *Majd ha fagy* című regénye.) Míg a műfaji hibriditás szinte minden formájában ellene dolgozik a szigorú műfaji hierarchiák felállításának, a zsánerek keveredése nem feltétlenül; bár a műfaji ötvözetek „elszaporodása" maga is elvezethet a zsánerhierarchiák destabilizálódásához.

Ezek azok az empirikus jelenségek, amelyekre a filozófusnak magyarázatot kell adnia, ha elméletet kíván alkotni a műfajokról mint művészeti fajtákról (*artistic kinds*), és meg akarja határozni a műfajhoz tartozás (*genre membership*) általános kritériumait. Az elméletnek tehát számot kell adnia a műfaji kánonok *történeti változásáról*; arról, hogy a zsánerkategóriák használatát a mű belső és külső tulajdonságaira vonatkozó *kritériumok laza hálózata* vezérli; hogy a műfaji csoportosítás jelentős hatást gyakorolhat a művek értelmezésére és értékelésére; illetve hogy művek és műfajok között *„egy a sokhoz" viszony* áll fent, amelyet olykor egymással ellentétes elvek határoznak meg (hierarchikus alá-fölérendelődés, műfaji ötvözetek, hibriditás).

A műfaj filozófiai elméletének három kérdésre kell választ adnia. (I.) *Mi a műfaj?* Értsd: milyen típusú létezők a műfajok, miféle metafizikai kategóriához tartoznak? (II.) *Mi határozza meg, hogy a műalkotás egy adott műfajhoz tartozik?* (III.) *Hogyan ismerik fel az olvasók, hogy a műalkotás egy adott műfajhoz tartozik?* (Mint látni fogjuk, a második és a harmadik kérdés nem ugyanaz: előbbi a műfajhoz tartozást megalapozó tulajdonságokra, utóbbi a felismerési kritériumokra vonatkozik – amelyek bizonyos elméletek szerint elválhatnak egymástól.)

Fogalmitér-régiók, történeti partikulárék, normatív nyalábok, műfaji célok

A legegyszerűbb megoldás az lenne, ha a műfajt absztrakt létezőként fognánk fel (I. kérdés), azaz olyan tulajdonságok halmazaként, amelyek együttesen a zsáner változatlan lényegét (*essence*) alkotják. Egy műalkotás akkor és csak akkor tartozik hozzá a műfajhoz, ha hiánytalanul instanciálja ezeket a tulajdonságokat (II. kérdés); az egyes tulajdonságok jelenlétére vonatkozó kikötések a zsánerkategória használatának egyenként szükséges, együttesen elégséges feltételei. Simon J. Evnine szerint az ilyen megközelítések a műfajokat „a fogalmi tér meghatározott régióival" azonosítják:[28] bármelyik műalkotás, amely megfelel a zsáner lényegi tulajdonságaiból álló definíciónak, a szóban forgó zsánerhez tartozik.[29] Függetlenül attól, hogy a mű mikor született, vagy hogy a

[28] Evnine, 2.

[29] A „műfajok mint fogalmitér-régiók" megközelítésnek elvileg létezhet olyan változata is, amely a zsánereket nem tulajdonságok (azaz univerzálék) halmazával azonosítja, hanem szövegek halmazával. E felfogás szerint a science fiction műfaja nem más, mint a science fiction művek összessége. Akkor kell ilyen elméletet kidolgoznunk, ha bármilyen okból fontos számunkra, hogy a műfajokra vonatkozó magyarázatunkat összhangba hozzuk a nominalista elköteleződéseinkkel – tehát ha ki akarunk tartani azon álláspontunk mellett, hogy a világban kizárólag partikuláris entitások léteznek *a maguk jogán*, és a tulajdonságok partikuláris tárgyak

kategória használói ténylegesen felismerték-e ezeket a tulajdonságokat, azaz helyesen használták-e a kifejezést a művek csoportosítására (III. kérdés). Ideális esetben a felismerési kritériumok persze egybeesnek a műfajok lényegi tulajdonságaival; időnként azonban az olvasók – szerzők, szerkesztők, kritikusok – *tévednek*.

Talán mondani sem kell, hogy ezen az úton nem juthatunk messzire. Vagy legalábbis nagyon komoly nehézségekkel kell szembenéznünk, ha plauzibilis filozófiai elméletet szeretnénk alkotni a műfajok működéséről – olyat, amely valóban magyarázatot nyújt a fent említett empirikus tényekre. Gondoljunk csak Darko Suvin híres science fiction definíciójára![30] A szerző szerint a sci-fi olyan műalkotás,

(i) amelynek a középpontjában valamiféle *nóvum* áll,

tehát olyan fiktív „újdonság", legyen szó technológiai újításról, számunkra ismeretlen biológiai szerveződésről vagy a miénktől elütő társadalmi berendezkedésről – azaz újfajta artefaktumról, természeti fajtáról (*natural kind*) vagy társadalmi fajtáról (*social kind*) –, amely „a szerző korának" kognitív/episztemikus perspektívájából idegenként tűnik fel (*estrangement*); és

(ii) amely a nóvum létezését a saját narratív eszközeivel *validálja*,

azaz a kor tudományos fogalmi keretében leírhatóként, tehát lehetségesként vagy legalább racionálisan elgondolhatóként mutatja be.[31] A fantasy mint a spekulatív irodalom másik nagy válfaja abban különbözik a sci-fitől, hogy az ábrázolt nóvumot a szöveg nem próbálja validálni, hanem meghagyja a maga radikális kognitív/episztemikus idegenségében.

---

halmazaira redukálhatók. (Lásd ezzel kapcsolatban például Tőzsér János *Metafizika* című tankönyvének a nominalizmusról szóló fejezetét, Budapest, Akadémiai, 2009, 43–51.) A nominalizmus védelmének igénye ritkán merül fel az irodalmi műfajokkal foglalkozó szerzők írásaiban; de például Nelson Goodman *Languages of Art* című könyvében (Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976, második kiadás) éppen arra tesz kísérletet, hogy nominalista keretek között adjon számot a művészeti fogalmak használatáról. Egy biztos: mivel egy halmazt tökéletesen meghatároznak az elemei, ezért egy ilyen modellben – komolyabb halmazelméleti apparátus igénybevétele nélkül – nem tudjuk leírni azt a hétköznapi jelenséget, hogy folyamatosan újabb és újabb műfaji alkotások jönnek létre, vagy értelmezni azt a modális összefüggést, hogy ha egy műalkotás létrejött volna, akkor a szóban forgó műfajhoz tartozott volna (tudniillik az elemzés szerint ekkor már egy *másik* halmaznak felelt volna meg). Ezzel kapcsolatban lásd Evnine, 2–3.

[30] Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven – London, Yale University Press, 1979.

[31] Terrone joggal hangsúlyozza, hogy Suvin definíciója valójában három tulajdonságra épül: a nóvum és a validáció mellett az is alapvetően fontos, hogy mindezek központi szerepet töltsenek be a mű narratívájában. (Terrone, 26.) A James Bond-filmek nem tartoznak hozzá a science fiction műfajához – jóllehet a cselekményükben érintőlegesen felbukkannak különböző fiktív *high-tech* eszközök és egyéb „csodálatos" kellékek is. A tudományos-fantasztikus részletek önmagukban még nem tesznek egy művet sci-fivé; a nóvum és a validálás mellett a (narratív értelemben vett) *centralitás* is alapvetően fontos kritérium.

Sajnos az elemzés nem nagyon tud számot adni a science fiction zsáner történeti változásairól. A sci-fi kezdeti „technooptimista" korszakában az olvasók elsősorban azt várták el a művektől, hogy azok „regényesítsék" a tudomány és a technológia legfrissebb eredményeit, azaz a nóvum nem jelentett egyszersmind idegenséget is (lásd Jules Verne regényeit). Később a színes cselekményű, „szórakoztató" fantasztikus kalandregények hagyományán belül a tudományos alátámasztás igénye elhomályosult vagy már eleve meg sem fogalmazódott (ugyanez mindmáig felvethető az űroperákkal kapcsolatban is); és így tovább. Suvin meghatározása leginkább a science fiction aranykorának emblematikus alkotásaira illik – ez viszont azt jelenti, hogy az elmélet *revizionista* jellegű: feltevése szerint az értelmezők korábban rendszeresen tévedtek, amikor sci-fiként azonosítottak műveket, amelyek nem *igazi* sci-fik. A műfaji diskurzus mindenkori résztvevői sem járnak jobban: e koncepció fényében mélyen helytelen gyakorlat a zsánerkategóriákat formai hasonlóságok és intézményes kapcsolatok laza hálózatára támaszkodva használni. Az elemzés nem nagyon tud mit mondani a kevert műfajú vagy hibrid jellegű művekről – már attól eltekintve, hogy ezek definíció szerint nem tartozhatnak hozzá a science fiction zsánercsaládjához. Mint ahogy mélyebb magyarázat nélkül hagyja a műfaji megközelítés eredendő normativitását is. Ha a műfaji alkotások pusztán a fogalmi tér bizonyos régióit elfoglaló tulajdonságok nyalábját instanciálják, akkor mégis miből ered az a hajlandóságunk, hogy esztétikailag értékeljük a szerző vállalkozásának sikerét? Miféle tartalmasabb normatív elvet alapozhat meg ez a felfogás – azon a trivialitáson túlmenően, hogy „ha valaki sci-fit szeretne írni, akkor ilyen és ilyen szöveget kell létrehoznia"?[32]

Jegyezzük meg: Suvin könyve irodalomtörténeti szakmunka, nem pedig művészetfilozófiai értekezés. Nem az a célja, hogy olyan elméletet alkosson, amelynek segítségével elmagyarázhatnánk, milyen típusú létező a science fiction műfaja, és az értelmezők pontosan mit is csinálnak, amikor sci-fiként kategorizálnak egy műalkotást. Hanem az, hogy maga is részt vegyen ezekben az interpretációs vitákban. Ezért nem jár el méltányosan Evnine, amikor felrója a szerzőnek, hogy az egyszerre tekinti általánosan érvényesnek a saját műfaji definícióját (a „zsánerek mint fogalmitér-régiók" megközelítés jegyében), és hivatkozik a sci-fi műfaj *tényleges történeti hagyományára* – amely egyébként számtalan ellenpéldával szolgált a definícióra.[33] Hiszen Suvin a sci-fi oly sok más teoretikusához hasonlóan arra vállalkozik, hogy a saját műfajfogalmának segítségével

[32] Evnine, 13. Fontos megjegyezni, hogy Suvin elemzése – mint az összes olyan műfajelméleti szakmunka, amely a fogalmitér-régió megközelítést alkalmazza – valamilyen mértékben igenis számot tud adni a műfaji csoportosításnak a művek értelmezésében és értékelésében játszott szerepéről, illetve a műfaji olvasás természetéről. Suvin kritériumai (nóvum, validáció, centralitás) igenis kulcsot adnak a mű reprezentációs sajátosságainak és a megformálásmódhoz tartozó sajátosságok szétválogatásához, a műfaji implikatúrák levezetéséhez, és így tovább, illetve annak megítéléséhez, hogy az alkotás mennyire sikeresen alkalmazta a zsánerkonvenciókat. (Ezzel kapcsolatban lásd Terrone, 18.) Arról viszont tényleg nem sokat árul el az elemzés, hogy az alkotónak miért *kellene* éppen ezeket a műfaji elveket választania, és ha már ezeket választotta, a befogadónak miért *kellene* műfaji olvasásmóddal megközelítenie a szöveget.

[33] Evnine, 12.

kiválogassa a tradíció értékes vagy komolyan vehető elemeit, a többi alkotást pedig a zsáneren kívül rekessze; azaz határmunkálatokat végez. A tanulság azonban fontos: bármely olyan elemzés, amely kizárólag a művek belső formai és reprezentációs tulajdonságai révén igyekszik megragadni egy vitatott identitású műfaj sajátosságait, nem lesz képes elválasztani egymástól a zsánerekkel kapcsolatos jelenségek *metanormatív* (tehát a normák tényleges működését magában foglaló) és *normatív* dimenzióját (tehát azt, hogy az elmélet szerint milyennek *kell* lenniük a műfaji alkotásoknak).[34]

Simon J. Evnine ezért egészen más megoldást javasol. Felfogása szerint a zsáner nem tulajdonságok osztálya, hanem időben kiterjedt partikuláris entitás, vagyis történeti partikuláré (I. kérdés). Az ő kifejezésével élve: *tradíció*, amely a lehető legváltozatosabb elemeket foglalja magába – személyeket, könyveket, tárgyakat, helyeket, intézményeket és így tovább. Egyszóval: a művek létrehozása, terjesztése és értelmezése köré szerveződő gyakorlatok egészét.[35] Egy konkrét műalkotás akkor tartozik hozzá egy műfajhoz, ha részét képezi a kérdéses tradíciónak (II. kérdés), azaz megfelelő kapcsolatban áll a zsánerhagyomány többi elemével. A műfajok és a zsánerkategóriák tehát minden látszat ellenére nem a művek osztályozásának eszközei – hiszen az azonos műfajú alkotásoknak mindösszesen egyetlen közös tulajdonságuk van: az, hogy ugyanahhoz a zsánertradícióhoz tartoznak. A műfajfogalmak valójában *történeti partikulárék tulajdonnevei*.[36] És a tulajdonneveknek – miként a nevek referenciájának Saul Kripke és mások által kidolgozott oksági elmélete állítja[37] – nincs semmiféle leíró tartalmuk; az ilyen kifejezések azáltal jelölik a megnevezett entitást, hogy oksági-történeti kapcsolatban állnak vele. Azaz nem arról van szó, hogy a *science fiction* kifejezés a sci-fi művek lényegi tulajdonságait „rövidítené", és ez a névhasználati konvenció határozná meg, hogy milyen alkotásokat nevezhetünk sci-finek.[38] Ezzel szemben egyszerűen az történt, hogy

[34] Vegyük észre: Suvin elemzésében találhatunk olyan összetevőt, amely explicit módon összekapcsolja a műveket saját keletkezésük történeti kontextusával. Hiszen a nóvum fogalmát Suvin *a szerző korának* kognitív/episztemikus perspektívájára hivatkozva vezeti be. Így az elemzés elvileg kezelni tudja azokat az eseteket, amikor a mű létrejötte után lezajlott technológiai és társadalmi változások miatt az alkotás többé már nem megközelíthető az eredetileg választott műfaji kereteken belül: lásd Jules Verne *Utazás a Holdba* című regényét (Terrone, 23–24.), vagy a „valóra vált" disztópiákat. Ha jól értem, ezek a művek Suvin meghatározása szerint továbbra is sci-fik, csak időközben *sci-fiként* olvashatatlanná váltak. Ez a példa is világossá teszi: a fogalmitér-régió megközelítést alkalmazó műfaji meghatározásokkal nem az a probléma, hogy nem tartalmaznak relációs tulajdonságokat – hiszen tartalmaznak ilyeneket. (Maguk a reprezentációs tulajdonságok definíció szerint relációs természetűek.) Hanem az, hogy a kiválasztott tulajdonságok nem képesek elvégezni a rájuk bízott teoretikus munkát: megragadni a szóban forgó műfaj – jelen esetben a sci-fi – általános természetét, tehát azt, ami a szóban forgó zsánerkategória *minden egyes használatában* közös.

[35] Evnine, 4–6.

[36] *Uo.*, 9.

[37] Lásd Saul Kripke, *Megnevezés és szükségszerűség*, ford. Bárány Tibor, Budapest, Akadémiai, 2007.

[38] Csupán a pontosság végett: a nevek – Bertrand Russell és Gottlob Frege nevéhez fűződő – klasszikus *leíró jelentéselmélete* szerint a tulajdonnevek szinonimak egy-egy olyan határozott leírással vagy leírások nyalábjával, amelyet a nyelvhasználók (helyes módon) a megnevezett dologgal társítanak; a klasszikus *leíró referenciaelmélet* ennél kevesebbet állít, csupán annyit, hogy a névvel társított leírások meghatározzák a kifejezés referenciáját.

valaki valamikor nevet adott a science fictionként ismert történeti partikulárénak, kapcsolatba kerülve annak egy időbeli részével, és azóta *ezt* a partikuláris entitást nevezzük sci-finek, függetlenül attól, hogy a későbbi részei mennyiben hasonlítanak a korábbi részeire vagy mennyiben különböznek tőlük.

Amikor az értelmezők heves vitákat folytatnak arról, hogy egyes művek tekinthetők-e *valódi* science fictionnek, illetve hogy milyennek *kell* lennie az igazi sci-finek, valójában nem a zsánerkategória referenciájának rögzítése a tét – hiába gondolják így (tévesen) a résztvevők. A referencia rögzítése már megtörtént: az eredeti elnevezési aktussal létrejött a kapcsolat név és történeti partikuláré között. Innentől kezdve a kategória *ezt* a műfaji hagyományt jelöli, és pont. Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy a színtér szereplői aktuálisan milyen tulajdonságok alapján ismerik fel a zsánerhez tartozó műveket (III. kérdés). Mivel a vita nem a megfelelő fogalmi keretezésben zajlik (mintha csak azon menne a csetepaté, hogy a kutyának a bal lábát vagy a jobb fülét kell az igazi kutyának tartanunk), így a nézetkülönbségnek nincs racionális feloldása: nem létezik érvényes válasz arra a kérdésre, hogy milyen művek viszik tovább autentikusan a sci-fi hagyomány „örökségét". Ezek a polémiák definíciós kérdések helyett sokkal inkább *hatalmi viszonyokról* szólnak: arról, hogy kinek van joga és lehetősége érdemben befolyásolni a műfaji tradíció történetét. Azaz ki kerülhet abba a pozícióba, hogy kijelölje a sci-fi néven ismert történeti partikuláré néhány korábbi elemét (a paradigmatikus sci-fiket), amelyeket a többiek a későbbiekben „mintaadó" alkotásnak tekintenek.[39] Paradox módon a műfaji identitással kapcsolatos nézetkülönbségek – mégoly harcias és indulatos – megvitatása maga is hozzájárul a zsánertradíció folytonosságához. Mondhatni a vitatott művek automatikusan részévé válnak a tradícióként értett műfajnak – már amennyiben a diskurzus a megfelelő értelmezői gyakorlatokon és intézményes közegeken belül zajlik. Ezek az interpretációs küzdelmek, ahogy Evnine fogalmaz, szigorúan szólva nem lényegi összetevői a hagyományoknak (tehát elgondolható, hogy bizonyos műfaji tradíciókon belül ne jelenjenek meg), ám mégis szokás szerint és szinte elkerülhetetlenül együtt járnak velük.[40]

Evnine elemzésének komoly előnye, hogy frappáns magyarázatot nyújt a fentebb felsorolt empirikus jelenségekre. A műfajok történetisége, a kategóriahasználat ingadozása vagy a műfaji megközelítés normativitása egyaránt helyet kap a képen. Utóbbi kapcsán a szerző arra hivatkozik, hogy a hagyományok kereteket biztosítanak a társadalmi együttélésünkhöz, így természetükből adódóan normákat generálnak számunkra és cselekvési indokokkal látnak el bennünket.[41] (Például az alkotónak jó oka van követni az irodalmi konvenciókat, mert az olvasói elvárásokra támaszkodva művével megszólíthatja az értelmező közösség többi tagját, kifejezheti lojalitását a szóban forgó kulturális tradíció iránt, és így tovább.) Kapcsolatba kerülni egy műfaji hagyománnyal

[39] Evnine, 15–16.
[40] *Uo.*, 16.
[41] *Uo.*, 13–15.

annyit tesz, mint meghatározott normák szerint cselekedni; ennél mélyebb magyarázatra nincs szükségünk. A kevert műfajú és hibrid alkotások létezése Envine szerint nem vet fel különösebben komoly problémát: ugyanaz az alkotás egyszerre több különböző történeti partikulárénak is részét képezheti.[42] És amúgy sem az számít, hogy a művek milyen más művekre hasonlítanak, és ezek a hasonlósági viszonyok milyen általános elvek alá rendelhetők, hanem a tényleges történeti kapcsolatok. Röviden: mivel a műfaji hagyományokat nem a szövegek belső tulajdonságai alapján kell individuálnunk, hanem a közös történeti leszármazás révén, ezért a poétikai csoportosítási nehézségek önmagukban nem vetnek fel érdekes filozófiai kérdéseket.

Evnine magyarázata – néhány tisztázatlan részlettől eltekintve[43] – koherens, mégis az lehet az érzésünk, hogy *túl könnyű* megoldást kínál a felmerült problémákra. Egyrészt: közel sem biztos, hogy a tulajdonnevek referenciájának oksági elmélete minden további nélkül kiterjeszthető lenne a mesterséges fajták vagy artefaktumok neveire, ahogy a szerző feltételezi. Hiszen az oksági elméletnek éppen az adja a vonzerejét, hogy a magyarázat szerint a referenciaviszony fennállásáért a *világ* szavatol. Az elnevezés aktusa kapcsolatot teremt egyfelől egy individuum vagy egy meghatározott anyagszerkezeti-biológiai-stb. tulajdonságokkal bíró természeti fajta, másfelől egy nyelvi kifejezés (tulajdonnév, természetesfajta-név) között. Az, hogy a nyelvhasználók mit tudnak a megjelölt dologról, vagy milyen tulajdonságok alapján ismerik fel a kérdéses individuumot és természetes fajtát, nem játszik szerepet a referenciaviszony fennállásában.[44] A mesterséges fajtákkal – és különösen a művészeti fajtákkal – másképpen áll a helyzet. E fajták mintapéldányait *emberek* alkotják meg, sajátos kreatív szándékoktól vezérelve; és ezek a szándékok többé-kevésbé magukban foglalják a mesterséges fajták *mint funkcionális típusok* lényegi tulajdonságait. Míg a természetesfajta-nevek esetében meggyőző volt az az elképzelés, hogy a nyelvhasználók először szinte „vakon", tehát a lényegi tulajdonságok ismerete nélkül felcímkézik a fajták mintapéldányait, majd ezek után ismereteket szereznek a felcímkézett fajtákról, addig a mesterséges fajták esetében ez nagyon kevéssé meggyőző gondolat. Vegyük észre, hogy Evnine csupán az oksági referenciaelmélet betűjét tartja tiszteletben, a szellemét nem. Az eredeti elemzés abból indult ki, hogy a természeti fajtáknak *vannak* mélyen fekvő (szerkezeti, genetikai stb.) tulajdonságai, amelyek valamiféle oksági kapcsolat révén megalapozzák a fajtanevek használatát – azaz a felcímkézett fajták határait a természet jelöli ki. A műfaji kategóriák esetében viszont Evnine érvelése szerint *nincsenek* ilyen tulajdonságok: a science fiction

[42] *Uo.*, 7.

[43] Például: hogyan tehetünk különbséget a között, hogy a nyelvhasználó közösség tagjai egy ponton elkezdik *egy másik* történeti partikuláré megjelölésére használni ugyanazt a műfajnevet, illetve, hogy továbbra is ugyanarra a történeti partikuláréra referálnak, amely időközben jelentősen megváltozott.

[44] A referenciaviszony *rögzítésében* természetesen szerepet játszhat: a bevezető használat során a nyelvhasználók a megnevezett dolgot annak konkrét, felismerhető tulajdonságai alapján jelölik ki (ha nem éppen egyszerű rámutatással). A kifejezéshez társított fogalmi tartalom azonban az elmélet szerint sem ekkor, sem a későbbiek során nem határozza meg a referenciát.

zsánerhagyomány pusztán egy történeti partikuláré, amelyet legfeljebb felcímkézni tudunk, de semmit sem mondhatunk a lényegéről.

Ez a részben technikai probléma azt is előrevetíti, mi a valódi gond Evnine elemzésével. Enrico Terrone szavaival: a szerző magyarázata „egybemossa" a műfajt a saját történetével.[45] Ha a science fiction zsánerhagyománya időben kiterjedt történeti partikuláré, akkor valójában nincs értelme arról beszélni, hogy a műfaj bármikor is megváltozott volna a története során. A sci-fi hatvanas évekbeli „új hulláma" nem *magát a zsánert* alakította át – csupán annyit mondhatunk, hogy a hagyomány hatvanas évekbeli része különbözött a többitől. (Mint ahogyan az ember térde különbözik a lábfejétől.) Így viszont az elméletnek alig lesz magyarázóereje. Ha nem feltételezzük, hogy a kérdéses kulturális entitás a különböző változások során többé-kevésbé megőrzi az identitását, és a feladatunk éppen az, hogy a megfelelő fogalmi eszközökkel megragadjuk ezt a folytonosságot, akkor végső soron elutasítjuk a történeti magyarázat lehetőségét. Lemondunk arról, hogy bármi értelmeset mondjunk a kulturális entitás történeti létezéséről. A tanulság: bármely olyan elemzés, amely kizárólag a művek külső, történetileg indexált relációs tulajdonságai révén igyekszik megragadni egy vitatott identitású műfaj sajátosságait, nem lesz képes érdemi magyarázatot adni a műalkotások értelmezésére és értékelésére vonatkozó normák folyamatos történeti változására.

Valamiféle „középutas" elemzésre van tehát szükségünk; olyanra, amely egyszerre hivatkozik a műfaji alkotások formai és reprezentációs tulajdonságaira (azaz a műfaji elvárások *tartalmára*) és a művek értelmezésének és értékelésének külső intézményes tényeire. Zárásként röviden bemutatok három ilyen elméletet.

Gregory Currie szerint érdemes megkülönböztetni egymástól háromféle műfajfogalmat, ezek ugyanis más és más szerepet tölthetnek be a különböző magyarázatainkban. A műfajok a szó szoros értelmében nem mások, mint művek lehetséges tulajdonságainak halmazai, azaz absztrakt tárgyak. Amelyek nem feltétlenül instanciálódnak: a „nyolcsoros jambikus költemény, amelyben tízszer fordul elő a *vombat* szó" olyan zsáner, amelyhez még egyetlen mű sem tartozik (ezért még nincs is saját neve), de akár tartozhatna.[46] (Olvasnám.) Currie nem mondja ki, de a műfaj ezen első, legáltalánosabb fogalma valójában a tulajdonságok összes logikailag lehetséges kombinációjának feleltethető meg. Ezzel a fogalommal önmagában nem sokat tudunk kezdeni, de arra azért jó, hogy megadja a műfaj ontológiai kategóriáját: absztrakt tulajdonsághalmaz.

A következő lépésben Currie bevezeti a *felismert műfaj* (vagy a „műfaj egy közösség számára" – *genre for a community*) fogalmát: azon tulajdonságok halmaza, amelyek közül ha néhány jelen van egy műalkotásban, akkor a befogadók arra számítanak (vagy az az elvárás ébred bennük), hogy a többi is jelen lesz.[47] Természetesen az elvárásoknak fokozatai vannak, és maga a műfajhoz tartozás is fokozati kérdés: minél több olyan

[45] Terrone, 18.
[46] Currie, 47–48.
[47] *Uo.*, 48–50.

tulajdonságot hordoz egy mű, amelynek a jelenléte elvárást ébreszt a befogadóban a többi műfaji tulajdonság jelenléte iránt, annál inkább hozzátartozik a kérdéses zsánerhez. Két mű puszta hasonlósága nem generál műfaji kapcsolatot (a műfaj e szűkebb értelmében): a hasonlóságnak tulajdonságok olyan hálózatát kell konstituálnia, amelyet befogadói elvárások egyesítenek.[48] Azaz a műfajnak *pszichológiai realitása* van számunkra. Ezzel az erősebb, bár még mindig elég gyenge műfajfogalommal Currie szerint már jól tudjuk kezelni a műfajok történetisége és az értelmezésre kifejtett hatása (lásd a szerző fentebb ismertetett elemzését a műfaji implikatúrákról) mellett a zsáneridentitás kérdéseit is. Ha tisztázzuk, hogy a közösség tagjaiban a művek tulajdonságainak milyen csoportjaival kapcsolatban ébrednek rutinszerű elvárások, és ezek az elvárások mennyire erősek, akkor már fel is térképeztük a műfajok viszonyát (a szubzsánerektől a műfaji hibridekig). Röviden: a zsáneridentitással kapcsolatos tények – a filozófia nyelvén szólva – az olvasóknak a művek tulajdonságaira vonatkozó elvárásaival kapcsolatos tényeken *szuperveniálnak*.[49] Igaz, így egyaránt műfajként fogjuk kategorizálni azon tulajdonságcsoportok elvárt együttjárását, amelyeknek adtunk nevet (tehát amit maguk a nyelvhasználók is műfajoknak tekintenek), és azon tulajdonságcsoportokét, amelyek nem ilyenek. És fordítva, minden mű esetén ébrednek bennünk várakozások a tulajdonságok együttjárásával kapcsolatban – még akkor is, ha feltevésünk szerint az alkotás nyilvánvalóan nem műfaji természetű, azaz nem kíván egyik ismert zsánerhez sem tartozni. Currie szerint a fogalmat erősebbé tehetjük, ha bevezetünk két további feltételt: a közösség tagjai tisztában vannak vele, hogy a többiek rutinszerűen számítanak a kérdéses tulajdonságok együttjárására (azaz közös tudásuk van a műfaji elvárásokról); továbbá a művek alkotói maguk is támaszkodnak ezekre az elvárásokra. Az ilyen magasabb szintű – az első szintű elvárásokra vonatkozó – elvárásokra hivatkozva már nagyjából megkapjuk, amit a hétköznapi nyelvhasználatban „műfaji elvárásnak" szoktunk hívni.[50]

Currie elemzése számot ad a műfajok történetiségéről is: értelmező közösségenként és koronként változik, hogy milyen tulajdonságok együttjárására számítanak az olvasók, amikor műalkotásokat csoportosítanak, és mindez hogyan befolyásolja az értelmezést és az esztétikai értékelést. Ha viszont ezeket a történeti folyamatokat maguknak a műfajoknak a megváltozásaként szeretnénk leírni, a szerző szerint be kell vezetnünk egy harmadik műfajfogalmat is. A *transztemporális* vagy *dinamikus műfaj* szintén absztrakt létező: együttjáró tulajdonságok felismert csoportjainak (statikus műfajok) időbeli sorozata – azaz olyan időben kiterjedt entitás, amelynek a részei vagy „időbeli szeletei" között a konkrét instanciák esetleges empirikus kapcsolata

[48] *Uo.*, 51.

[49] *Uo.*, 54.

[50] Vegyük észre: bizonyos hétköznapi műfajok csak akkor számíthatnak az elemzésünk értelmében műfajnak (értsd: műfajnak egy közösség számára), ha ezzel az erősebb fogalommal dolgozunk. A horrorparódia például – egyebek közt – azt a várakozást ébreszti bennünk, hogy a mű a sajátos tulajdonságai révén láthatóvá teszi majd azokat az elvárásainkat, amelyeket szokás szerint a horror műfajához asszociálunk. *Uo.*, 53.

teremti meg az összefüggést.[51] A dinamikus műfajok identitásával kapcsolatos tények az embereknek a művek tulajdonságaira vonatkozó elvárásaival kapcsolatos tényeken, illetve az azzal kapcsolatos tényeken *szuperveniálnak*, hogy az emberek elvárásai az egyik idősávban milyen oksági viszonyban állnak a rákövetkező idősávbeli elvárásaikkal. Ha hiánytalanul megragadnák ezeket az empirikus tényeket (amire értelemszerűen nem nagyon vagyunk képesek), akkor mindent elmondanánk, amit a műfajok történeti létezéséről el lehet mondani. A dinamikus műfaj fogalma lényegesen különbözik az Evnine-féle zsánertradíciótól: itt döntő szerepet játszik az, hogy *mi jár a befogadók fejében*, amikor műfaji olvasásmóddal közelítenek meg egy alkotást – hiszen a műfajokat az együttjáró tulajdonságcsoportok *felismerése* és a változó *elvárásrendszerek* oksági-történeti kapcsolata individuálja.

Enrico Terrone elmélete a Currie-féle dinamikus műfajfogalomra támaszkodik, azzal a kiegészítéssel, hogy a szerző szerint a műfajok nem az olvasók aktuális elvárásai szerint együttjáró tulajdonságok halmazai, hanem tulajdonságok *normatív nyalábjai*. Azaz nem a tulajdonságok döntik el, hogy egy időpillanatban egy alkotás a műfajhoz tartozik-e, mint végső soron Currie-nél, hanem a befogadók tényleges elvárásai.[52] A normatív nyaláb abban különbözik a halmaztól, hogy akkor is azonos marad önmagával, ha bizonyos elemei cserélődnek, vagy átrendeződik a nyalábot alkotó normák viszonyrendszere (azaz megváltozik a normák egymáshoz viszonyított relatív fontossága).

Terrone úgy gondolja, hogy a science fiction műfaji hagyományát jól jellemezhetjük a következő öt sztenderd sajátossággal, melyek közül az első három Suvin definíciójában is szerepelt: a sci-fi (i) valamiféle *nóvumot* vezet elő, (ii) ezt a nóvumot a saját fiktív világán belül tudományos vagy racionális eszközökkel *validálja*, (iii) mind a nóvum bemutatása, mint annak validációja centrális szerepet tölt be a mű narratívájában, továbbá (iv) a mű szerzőjének szándékában áll, hogy a befogadók a művet műfaji alkotásként ismerjék fel, és (v) a műfaj köré szerveződő intézmények befogadják a művet, azaz döntéseik révén „szentesítik", hogy a mű a kérdéses zsánerhez tartozik.[53] A negyedik és az ötödik feltétel természetesen lényegesen különbözik az első háromtól, hiszen ezek nem speciálisan a science fiction sajátosságait határozzák meg, hanem minden (normatív nyalábként felfogott) műfajhoz hozzátartoznak – következésképpen önmagukban nem is lehetnek bármilyen műfaj meghatározó sajátosságai. (Láttuk, Evnine pontosan ebbe a csapdába esett bele, amikor azt feltételezte, hogy pusztán a tradíció intézményi folytonosságára hivatkozva magyarázatot adhatunk a kérdéses jelenségekre.) Továbbá az utóbbi két feltétel nem gyakorol olyasféle hatást az egyes művek értékelésére, mint az első három, hiszen a szerző műfaji intenciójának teljesülése és a mű intézményi elfogadottsága szempontjából irreleváns, hogy az adott műalkotás milyen sajátos módon valósította meg ezeket a célokat. Terrone elképzelé-

[51] *Uo.*, 59–60.
[52] Terrone, 20–21.
[53] *Uo.*, 23.

se szerint a science fiction műfaj másfél évszázadnyi története során mindvégig ez az öt normatív elvárás alakította a művek létrehozásának és nyilvános értelmezésének folyamatát. Természetesen más és más erővel: hol az egyik kritérium volt hangsúlyos, hol a másik; időnként pedig az is előfordult, hogy a szerzői zsánerintenció vagy az intézményes döntések kompenzálták a nóvum, a validáció és a centralitás hiányát (vagy éppen homályosították el azok jelenlétét az alkotásban). Mindazonáltal a normatív nyaláb időbeli létezésének folytonossága biztosítja, hogy történeti létezésének minden egyes időpillanatában *ugyanarról* a műfajról beszéljünk.

Catharine Abell szerint a műfaji elvárásokat a szövegek sajátos céljára (*purpose*) vonatkozó feltételezések terminusaiban érdemes megragadni. A science fiction alkotások hátterében az a művészi cél húzódik meg, hogy a szöveg logikailag koherens alternatív világokat reprezentáljon.[54] (Terrone szerint ez nem sokban különbözik Suvin meghatározásától, hiszen a fiktív világ alternativitása nagyjából megfeleltethető a nóvumnak, a logikai koherencia igénye pedig a tudományos-racionális validációnak.)[55] Abell a következőképpen definiálja a műfaj fogalmát (I. kérdés): a műfaji alkotások olyan művek, amelyeket a sajátos művészi céljuk megvalósítása érdekében hoznak létre az alkotóik és értelmezi őket a közönségük; továbbá ezek a művek olyasféle eszközök használatával igyekeznek elérni a sajátos művészi cél megvalósulását, amelyek működése legalább részben az alkotók és a közönség tagjainak arra vonatkozó közös tudásán alapul, hogy az alkotásokat éppen e célból hozták létre és e célból kell értelmezni.[56] („Közös tudáson" itt azt kell értenünk, hogy az alkotók azt feltételezik, hogy a közönség tagjai azt feltételezik, hogy a mű a műfaji cél megvalósításának szándékával jött létre, és fordítva, a közönség tagjai azt feltételezik, hogy az alkotók ezt feltételezik.) Mint látható, a definíció részben Grice jelentésfelfogására[57] támaszkodik: a beszélőnek az a célja, hogy valamilyen kognitív hatást váltson ki a hallgatóban (jelen esetben azt, hogy az olvasó egy logikailag koherens alternatív világ reprezentációjaként értse meg a szöveget), és ezt a hatást azáltal szeretné kiváltani, hogy a hallgató felismeri vagy előfeltételezi ezt a szándékot; továbbá a megnyilatkozás a beszélő szándéka szerint részben *azért* váltja ki a kérdéses hatást, mert a hallgató felismerte vagy előfeltételezte ezt a szándékot. Így a műfajhoz tartozás általános kritériumát is megfogalmazhatjuk (II. kérdés): egy mű akkor tartozik hozzá a kérdéses műfajhoz, ha azzal a szándékkal jött létre, hogy megvalósítsa a műfaj sajátos célját, és olyan eszközöket alkalmaz, amelyek részben azáltal képesek megvalósítani ezt a célt (ha tényleg képesek rá), hogy az alkotók és a közönség tagjai egyaránt tisztában vannak vele, hogy a mű éppen e sajátos cél megvalósításának szándékával jött létre.[58]

[54] Abell, 31, 35, 38.
[55] Terrone, 22.
[56] Abell, 32.
[57] Grice jelentésfelfogásához lásd H. P. Grice, *Jelentés* és *Még egyszer a jelentésről*, ford. Bárány Tibor = H. P. G., *Tanulmányok a szavak életéről*, Budapest, Gondolat, 2011, 194–204, 253–268.
[58] Abell, 32.

Abell elemzésének segítségével magyarázatot adhatunk a fent említett empirikus jelenségekre. A műfajok időről időre szükségképpen átalakulnak, mivel az alkotók kénytelenek új konvencionális eszközöket keresni a zsáner sajátos céljának megvalósításához. Hol azért, mert a korábbi eszközök „kimerültek", és többé már nem váltják ki a kívánt hatást – például a „naiv" technológiai optimizmus jegyében megalkotott fiktív világok immár nem tűnnek kellőképpen érdekes alternatív univerzumnak, vagy a holdra szállásos sci-fik logikai koherenciájának megteremtése nem számít izgalmas kihívásnak. Hol pedig azért, mert menet közben megváltoztak a társadalmi normák (a klasszikus *high fantasy* macsó világképe mára sokak szemében elvesztette a vonzerejét); vagy másféle esetleges történeti okok állnak a háttérben. A műfaji várakozások Abell szerint is komoly hatást gyakorolnak a művek interpretációjára. Amikor elválasztjuk egymástól a mű reprezentációs tulajdonságait és a művészi megformálásmódhoz tartozó tulajdonságokat, levezetjük az implicit jelentéstartalmakat, gondolatban felépítjük a mű fiktív világát, és így tovább, akkor rutinszerűen igyekszünk olyan értelmezői döntéseket hozni, amelyek fényében a szöveg elemei a legjobban szolgálják a műfaj sajátos céljának teljesülését. És magukat a műveket mint műfaji alkotásokat is annak alapján értékeljük, hogy milyen sikeresen valósították meg a zsáner célját. Mint ahogyan a műfajok „értékéről" szóló viták is elsősorban ezekről a célokról szólnak; például: morális és politikai értelemben véve helyes-e a mi világunkra hasonlító fiktív világok *helyett* alternatív univerzumokat ábrázolni. A műfaji hierarchia, a zsánerkeveredés és a hibriditás jelenségeiről szintén az egyes műfaji célok terminusaiban adhatunk számot: amikor a műfaji kapcsolatok térképének megrajzolása gondot okoz számunkra a hétköznapi kritikai diskurzusban, akkor Abell szerint valójában nem a szövegtípusok elválasztása jelenti a nehézséget, hanem a sajátos műfaji célok megkülönböztetése.

Mindezek után már csak egyetlen kérdés maradt. Vajon tényleg képesek vagyunk az összes zsáner, szubzsáner és hibrid műfaj esetén megadni a hozzájuk tartozó sajátos *műfaji célokat* (Abell), *normatív tulajdonságnyalábokat* (Terrone) vagy *elvárt módon együttjáró tulajdonságcsoportokat* (Currie), aminek révén meghatározhatnánk az egyes spekulatív fikciós zsánerek sajátos természetét? Ha hihetünk a filozófusoknak: az *elvi lehetőségünk* megvan rá.

Bárány Tibor
egyetemi adjunktus
Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
barany.tibor@gtk.bme.hu

Speculative Fiction, Boundary Work, Reading Strategies

Abstract: A philosophical account of genre and of the criteria for genre-membership should explain at least five empirical facts: (i) genres may change over time, so genres have histories, (ii) membership in categories of genre is determined by a cluster of non-essential criteria, (iii) a work's membership of a genre can affect its interpretation, and (iv) may significantly influence the aesthetic value we ascribe to it, (v) a one-to-many relationship occurs between works and genres, which is sometimes defined by conflicting principles (see hierarchies of genres, hybrid genres etc.). In this paper I examine how well some recent philosophical theories of genre can do this explanatory job – namely, Simon J. Evnine's view of genres as traditions (i.e., temporally extended particulars), Gregory Currie's conception of "genres for a community" and "dynamical genres", Enrico Terrone's cluster account of genres, and Catharine Abell's Gricean theory of genres, according to which genre-membership is partly determined by the autor's and audience's common knowledge of the purpose characteristic of the genre.

Keywords: genre, speculative fiction, interpretation, aesthetic evaluation, categories of art

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/175-197.
Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)