

tő-epika szemléleti jegyében újragondolt kabaré – közelebről persze maga a Rejtő-kozmosz – vezetett el a Serény Múmia nevű fiatalíró-szerveződés elnevezéséhez és hosszabb ideig érvényesített ars poeticájához, és e szövegekörből való az Előretolt Helyőrség (a könyvsorozat) jelölése is.

Az *Előretolt Helyőrség Szépirodalmi Páholy* és az *Erdélyi Szépirodalmi Kiadó* tette közzé 2007-ben Muszka Sándor (1980) *Mi lóg ha nem áll* című első versgyűjteményét, élén az önéletrajzi novella *Muscariculum*mal. Muszka jelenleg az erdélyi magyar fiatal irodalom legkeresettebb előadóművész írója, rögtönző humoristaliterátora. Szociális kritikai érzéke Hofi Géza, poentírozó következetessége a humoralista Sándor György, hanghordozása a legjobb színész-parodisták felé tájolja. Tabudöntőgető, rétegnyelvi közelítése nyomtatásban problematikusabb (az írástechnikailag nehezebb árkokat káromkodásokkal, ismétlésekkel ugorja át; ez a pódiumon kevésbé feltűnő). Versei néha bántó kezdetlegessége ellepleződik a felolvasásban, elmondásban. Dal- vagy sanzonszerűségük általában dúdolásra, éneklésre teremtette mindet (egy kis adys és József Attilás, Dsida Jenő-s beütéssel): „Jön a vonat s a hegyek mögül / A reggel próbálja szárnyát / Tócsákba gyűl az égi kék / S egy varjú megunva álmát // Károgni kezd majd felszáll köröz / S a várón hogy senki éppen / Én láthatom csak mi eltörött / Minden egészben” (*Minden egészben*). Muszka egy mai kabaréforma, a stand up comedy joggal sikeres reprezentánsa.

Terjedelmesebbre már nem nyújtható panorámánkból bizonyára sokan kimadtak, például a *Löncsölő kislányt* író Parti Nagy Lajos és mások. Sebtében úgy summázhatunk: a kabaré mint színházforma műfaji végkimerüléséről sokszor folyik manapság polémia elemzők és a műfaj elkötelezettjei között (egykori kabarészínházak profilírozzák át magukat, csökkent a rádiókabaré[k] hatósugara, jobbára felvételnézervekből főz a tévékabaré stb.) – a szépirodalomban viszont szép számban kimutatható a Nyugatnál egy évvel idősebb magyar nyelvű kabaré különböző periódusainak, műfajainak, nagy képviselőinek megújított hatása.

BÉNYEI TAMÁS

Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága

A krimi mindmáig a populáris irodalom egyik emblemikus műfaja: mintegy száz-húsz éve népszerű, folyamatosan és tömegesen jelen van a nyugati kultúrában (W. Winks adatai szerint például az 1970-es évek végén minden tizedik megjelenő könyv krimi volt),¹ saját 'belső' műfaj történetekkel dicsekedhet, és jelenleg is virágzik, még hozzá egyre nemzetközibbé válva (gondoljunk a skandináv krimik nemzetközi sikerére) és egyre újabb változatokat létrehozva: ilyen például a cyberpunk, a feminista krimi, vagy a történelmi krimisorozatok áradata. Vagyis a műfaj

a jelek szerint „olyan belső dinamikával rendelkezik, amely a képlet merevnek tűnő határait feszegetve működik”,² s amelyet egyébként inkább a magas irodalommal szoktunk összefüggésbe hozni.

Belső változatosságának köszönhetően a krimi a populáris irodalom műfajai között (s ekként az irodalom egészét tekintve is) szinte egyedülállóan széles közönséghez szól: fontos vonása, hogy a férfias kalandregénnyel (és talán a science fictionnel, bár ez utóbbi műfaj olvasótáborára összetételét tekintve sokat változott) és a nőiesként kódolt szerelmes románcos történetekkel ellentétben jelentős férfi és női olvasótáborral is bír (más kérdés, és erre még visszatérek, hogy a ‘férfi’ és ‘női’ avagy uniszex változat műfaji előzményei és forrásvidékei rendkívül eltérőek, vagyis a ‘krimi’ sok szempontból nem is tekinthető egyetlen műfajnak). És abban az értelemben is emblematis, hogy talán a krimi hozta létre a legtöbb hibrid kultúrafogyasztót (a magas és populáris termékeket egyaránt olvasók táborának tagjait), akikben ez az állapot nem ritkán sajátos skizofrén helyzetet, olykor szégyenérzetként lecsapódó pszichés zavarokat okozott (a leghíresebb példa máig W. H. Auden önvallomása, amelyben az angol költő olyan büntudatosan beszél krimiolvasási szokásairól, mintha mondjuk drogfüggőségét vallaná meg).³ És talán épp ez a szégyenérzet hozta létre a krimi ezernyi apológiáját is. Ahogy Marty Roth írja a krimiről szóló monográfiája első oldalán: a krimi „majdnem mindenki vagy agresszíven, vagy szégyenkezve olvassa”.⁴

A krimi sajátosságainak és történetének ismertetésére e helyen nincs sem mód, sem szükség, hiszen külföldön és Magyarországon is a legalaposabban kutatott populáris műfajnak tekinthető.⁵ Az alábbiakban nem is annyira a krimiről lesz szó, mint inkább a populáris irodalomról általában.⁶ Példáimat a bűnügyi irodalom területéről kölcsönözve, de általánosabb igénnyel (és nagyon vázlatosan) az irodalomtudomány és a populáris irodalom folyamatosan alakuló viszonyáról beszélek, arról, hogy miképpen jön létre a populáris irodalom alakzata az eredetileg a magas irodalom tárgyalására kialakított tudományos beszédben. Végül egy-két példa segítségével arról lesz szó, hogy a populáris és a „magas” irodalom közötti kategória-váltásoknak a krimi kontextusában milyen változatait teszi lehetővé a tudományos beszéd és a populáris irodalom közötti aszimmetrikus viszony.

E viszony aszimmetriájának megvilágítása érdekében – a magas és a populáris kultúrára újabban egyaránt jellemző módon – önreflexív gesztussal kezdem hozzászólásomat. Elég rápillantanunk a mostani rendezvény önmeghatározására, és rögtön világossá válik a két szféra között fennálló viszony: „Tudományos tanácskozáson” vagyunk, mely tanácskozás „a populáris irodalomról” szól. Aligha képzelhetjük el ennek a szerkezetnek a megfordítását („populáris tanácskozás az irodalomtudományról, vagy akár a magas irodalomról”). Az eredetileg a „magas” irodalom vizsgálatára szakosodott tudományos közösség beszél(get) tehát a populáris irodalomról, s már a megnevezésben bennefoglalt térbeli metafora is utal az aszimmetria vélt vagy valós eredetére: mi rálátunk az „alacsony(rendű)” populáris kultúrára, lelátunk rá, mint egy alacsonyan fekvő, lankás síkra, s ennél fogva az is magától értetődő, hogy beszélünk és véleményt alkotunk róla.

Vajon mi okból tárgyalja a tudományos közösség (újabban szinte rögeszmés gyakorisággal) a populáris kultúra termékeit? Talán mert az aszimmetria oka más-

ban keresendő: a magas irodalomnak (és természetesen szövetségeseinek, az irodalomtudományos közösségnek) ugyanis szüksége van a populáris irodalomra, ám ez a szükségérzet korántsem kölcsönös. A populáris irodalmat mint kategóriát a magas irodalom és az irodalomtudomány találta ki (az egyes – korántsem egységes vagy egynemű – szubkultúrák és kulturális termékek közös fogalmi térben való összevonása révén). A populáris irodalom viszonyfogalom és – Tony Bennett szavaival – „reziduális” fogalom, amennyiben jelentése nem más, mint „mindaz, ami nem Irodalom ..., ami megmarad, amikor leírtuk és jellemeztük az Irodalom szféráját”.⁷ A populáris irodalom jellemzése ekként többnyire azoknak a vonásoknak a felsorolásában merül ki, amelyek megkülönböztetik az Irodalom (a magas irodalom) már rögzült sajátosságaitól.⁸ Az egyik probléma épp ezen a ponton válik világossá: a magas kultúráról való beszédre szakosodott írásmódok által a populáris kultúrának feltett kérdések olyan alapfeltevéseken nyugszanak, amelyek a populáris kultúra számára érdektelenek, és gyakorlatilag irrelevánssá teszik az e kérdésekre adható válaszokat is.

A magaskultúra egyoldalú románca a populáris irodalommal – amelynek része és tünete a mostani tanácskozás is – számos (részben ellentétes) összetevőből táplálkozik. A populáris kultúrával való foglalatosság egyrészt önlegitimációs gesztus, amelynek révén a magaskultúra – ha már nagyrészt elvesztette kulturális láthatóságát és középpontosságát – igyekszik kiterjeszteni saját autoritását legalább a populáris kultúra *használati módjaira* és fogyasztására: megmondja, mit jelent az adott szöveg(típus), hogyan kell helyesen használni, ráadásul azt is kimutatja, hogy milyen nagy szükség van rá, mármint a magaskultúrára, hiszen a populáris kultúra jelentései is csak bonyolult, nehezen elsajátítható, a professzionális értelmezői közösség által kitermelt elméleti és értelmezési konstrukciók révén nyerhetők ki adekvát módon. Ez még akkor is igaz, ha a populáris szövegek egyetlen adekvát jelentése azok silánysága, hiszen a populáris kultúra fogyasztói által sokszor nem is gyanított silányság csak akkor mutatkozik meg, ha a megfelelő alapfeltevésekkel és kérdésekkel közelítünk a szövegekhez.⁹ A másik – nagyon ritka – lehetőség az, ha a professzionális olvasás a populáris szövegekről való beszéd révén burkoltan – és többnyire csak nagyon ideiglenesen – beemeli a populáris kultúrát a magaskultúrába, burkoltan „nehéz”, barthes-i értelemben írható szöveggé átalakítva annak termékeit, amelyeknek adekvát értelmezéséhez szakértő segítsége szükségeltetik. (Ne feledjük, hogy az irodalmi modernizmus esztétikai elveinek időtlenként való rögzítése nagyrészt az irodalomtudománynak köszönhető: mindmáig kölcsönös szimbiotikus kapcsolat áll fenn a magas irodalom és annak professzionális értelmezői közössége között.)

Részben tehát az önfenntartás egészséges ösztöne vezet el bennünket a populáris kultúrához (erről tanúskodik az a tény, hogy az angolszász egyetemeken nemcsak kurzusok tömege szolgálja ki a populáris irodalom iránt érdeklődő hallgatókat, de folyóiratok és szakkönyvek százai foglalkoznak a témával: egész tudományos ipar telepedett rá a területre). A hazai egyetemek magyar tanszékein azért egyelőre nincs szó efféle tömeges visszatérésről; nálunk körülbelül az a helyzet most, mint a hetvenes években a Cornell Egyetemen, amikor is Arthur Hailey *Hotel* című regénye szerepelt ugyan a tantervben, de nem az irodalmi, hanem a szál-

lodaigazgatási képzésben.¹⁰ Másrészt viszont a populáris irodalomhoz való fordulás gyászmunka is, amelynek során a magaskultúra (a magas irodalom és szövetségese) önmaga elvesztett, valós vagy vélt kulturális szerepét és autoritását gyászolja (F. R. Leavis Angliában a magas irodalommal való foglalatoskodást, a nemzeti irodalmi kánon kidolgozását még a 20. század közepén is magától értetődő módon tekintette a nemzet spirituális közösségét összetartó legmagasabb rendű tevékenységnek – pontosabban ő még magától értetődőnek tekintette, hogy ez az autoritás mindenki számára magától értetődő). A populáris irodalomról való tudományos beszéd módozatait a vágy, a gyász és az önlegitimáció modalitásai határozzák meg (a tömegkultúrát ostromozó adornói dörgedelmektől és Walter Benjamin sokkal árnyaltabb nézeteitől a kritikai kultúrakutatás megengedő beszédmódjáig vagy John Fiske örvendező hangneméig). Ebben a kontextusban az irodalomtudomány elsődleges feladata az, hogy fenntartsa az emlegetett szimbiotikus viszonyt. Saját önlegitimációs érvelése szerint vastüdőként működik, amely intézményes módon – főként az oktatás és a kézikönyvek révén – életben tartja a kulturális láthatóságának és autoritásának egyre nagyobb részéről lemondani kényszerülő magas irodalmat, vagyis piedesztálra emeli tárgyát azért, hogy ekként a tárggyal való foglalkozás is legitimációt nyerjen. A professzionális irodalomtudomány ennél fogva a „magas irodalom” természetes szövetségese – és ez egészen addig így lesz, amíg saját önfenntartása érdekében nem lesz kifizetődőbb cserbenhagyni természetes szövetségését és áttérni a populáris kultúra tanulmányozására.

A modalitások kevertségét fokozza az a tény, hogy a populáris kultúráról való beszédben különmemű kategóriák keverednek egymással. Noha a magas irodalom felkent híveként az irodalomtudomány tisztán poétikai kategóriákat kíván érvényesíteni, nyilvánvaló, hogy a jelenség (nemcsak a populáris kultúra jelenségére gondolok, hanem a populáris kultúra felülről való megalkotásának jelenségére is) nem ragadható meg kizárólag poétikai fogalmakkal (ami egyébként a magas irodalom sok híve számára önmagában leminősítést jelent, mintha a magas irodalom kivonhatná magát a gazdasági, politikai és szociológiai megfontolások alól). A populáris irodalom ekként sokféle, egymásnak ellentmondó szövegalakzatként jelenik meg: egyrészt „silány” vagy „gyatra” irodalom, másrészt nem is irodalom, a szövegek egészen más kategóriájába tartozik, amennyiben nem feleltethető meg az irodalmi nyelv bizonyos típusú sűrűségét és kidolgozottságát fetiszáló modernista ismérveknek. A populáris irodalomról való tudományos beszéd bizonyos automatizmusokba rendeződik, amelyeknek legfontosabb közös alapfeltevése az a tény, hogy a populáris irodalom körébe tartozó egyedi szöveg az irodalomtudomány számára egyszerűen láthatatlan, illetve olvashatatlan; ahogy Scott McCracken írja, „a populáris kultúra nem érthető meg az egyes szövegeken keresztül”.¹¹ Egyrészt azért, mert a populáris irodalom „magasról indul” tanulmányozása mindig egy pillanat alatt keresztülhalad az áttetsző szövegen, mint kés a vajon („a populáris irodalomnak nincs formája”¹²), és legfeljebb a kétféle szövegtípus különbségét megerősítő antropológiai, szociológiai vagy kultúrtörténeti következtetéseket von le a szöveg tartalmából, illetve előállításának vagy befogadásának körülményeiből (mely szempontok a magas irodalomról való beszédben háttérbe szorulnak a szöveg tüzetes és szoros olvasása mögött),¹³ másrészt pedig azért, mert – erről lesz szó

később – a populáris irodalom olvasását „a szövegelemzés rovására teljes mértékben eluralkodó műfaji elemzés” jellemzi.¹⁴

A populáris irodalom körébe tartozó szövegek tehát a nálunk elterjedt professzionális irodalomtudományos értelmezésmódok számára olvashatatlanok. Íme ennek az álláspontnak egy tipikus korai példája, a modernizmus prófétájaként felépő Edmund Wilson sok évtizeddel ezelőtti, vitát gerjesztő – mellesleg erősen szexista – cikkéből: Wilson engedett a nyomásnak, és átrágtta magát néhány mások által színvonalasnak tartott bűnügyi regényen, például Agatha Christie egyik könyvén, amelyet azonban elviselhetetlenül szenvedgőnek és banálisnak talált; „szó szerint lehetetlen *elolvasni*; végigrohanunk rajta, hogy lássuk, hogyan oldódik meg a feladvány” (id. Marty Roth 12). Nem lehet *elolvasni*, vagyis olyasfajta figyelemmel elidőzni a könyv nyelvi megformáltságának vizsgálatánál, ahogyan ezt Proust vagy Joyce szövegei esetében meg lehet tenni. (Érdekes, hogy Wilson itt már nem a szöveg „silányságát” teszi meg oknak, hanem azt, hogy a könyv „túl izgalmas”: szeretnénk tudni, mi lesz a vége, vagyis másfajta olvasásmódot kíván). Agatha Christie regényét nem lehet *elolvasni*, vagyis nem lehet Roland Barthes-i módon *megírni*. A populáris kultúráról való értelmes beszéd egyik alapkérdése épp az, hogy mit tekintünk az írhatóság ismérvének. Az egyik hallgatólagos – ám nagyon ritkán tesztelt – alapfeltevés ugyanis az, hogy a klasszikus modernség előfeltevésében és szövegeszményén alapuló irodalomfelfogásnak és értelmezői eljárásoknak gyakorlatilag nincs mondanivalójuk a populárisként azonosított szövegekről. És ez természetesen így van jól, hiszen ha egy népszerű szöveg mégis „felelni” képes a professzionális értelmező szokásos kérdéseire, és bizonyos fajta textuális „sűrűséget” vagy „mélységet” tár fel önmagában, akkor veszélybe kerülhet a magas és populáris irodalom között felállított demarkációs vonal.

Az irodalomtudomány számos módon jelzi, hogy nincs mondandója a populáris irodalomról. Legfőképpen elhallgatással és általánosító megjegyzésekkel, de néha másként is. Például paródiával. A magas irodalomra szakosodott interpretációs eljárások és a populáris kultúra valamely tipikus(an silány) konkrét szövegének találkozása ugyanis, ha egyáltalán létrejön, kizárólag a paródia regiszterében képzelhető el: gondolhatunk itt Darvas Szilárd slágerszöveg-elemzéseire, vagy – s ez jelen téma szempontjából relevánsabb – Kálmán C. Györgynek a *Kántor a nagyvárosban* című szocialista krimikötetről írott elemzésparódiájára. Mivel populáris, silány irodalomról van szó,¹⁵ csakis parodisztikusan hathat, amikor a Kántor-krimikben például a hármasság motivikus jelenlétéről esik szó, hiszen az ilyesmi kizárólag a magas irodalom sajátja (vagy azért, mert a populáris irodalom szövegei összecsapottak és kidolgozatlanok, nem bajlódnak mindenféle hármasságok és szimbólumok elrejtésével, vagy pedig azért, mert a magas irodalom számára fenntartott szimbolikus elemek és hármasság jelenléte ellentmond a populáris szövegek ürességéről, kétdimenziósságáról vallott nézeteinknek).¹⁶ Tanulságos – nem utolsósorban a populáris irodalom olvasásának hazai lehetőségeit tekintve – az ezt követő értelmezés-paródia is, amely Petőfi „Megy a juhász számaron...” című versének pszichoanalitikus és gender-szempontú elemzéseit tekinti ab ovo nevetségesnek (legalábbis e konkrét vers esetében, amelynek keresetlen (?) egyszerűsége mintha eleve kivonná a szöveget a kulturális-ideológiai kontextusból). Kálmán C. paródiái

rendkívül szellemesek, arról pedig igazán nem ő tehet, hogy ezek a paródiák milyen diszkurzív közegben fejtik ki hatásukat. Felvethető, hogy talán nem túl szerencsés a *mainstream* irodalomtudomány által egyébként is lesajnált és vörös posztónak tekintett (mert egyáltalán nem ismert vagy durván félreértett) értelmezési és kultúratudományi irányzatokat úgy parodizálni, hogy a paródia iránya az itthon hatalmi pozícióban lévő irodalomtudományi beszédmódokat erősíti fel (amelyeknek – mondjuk a hermeneutikának vagy a dekonstrukciónak – a „ráeresztése” a Petőfi-versre egyébként valószínűleg ugyanilyen komikusan hatna, csak éppen ezek a beszédmódok jelöletlenként, természetesként képződnek meg). Az itt parodizált értelmezési nyelvek ugyanis jobbára eleve parodisztikusan eltorzított formában léteznek a magyar irodalomtudományos köztudatban, és egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a Kálmán C. által bemutatott elemzések az 1990-es években már régesrég nem hasonlítanak a „normális” pszichoanalitikus vagy feminista olvasásokra (hogy például a pszichoanalitikus olvasás nem a szerző gyermekkorának feltárását és a fallikus szimbólumok számolgotását jelenti). Gyorsan megjegyzem, hogy Kálmán C. György azok közé a hazai irodalomtudósok közé tartozik, akik sokat tettek e közeg megváltoztatásáért, előítéletmentesen és toleránsan közeledve például a gender-szemponút irodalomfelfogáshoz (mert a legtöbb irodalomtudóssal ellentétben ismeri azt), ahogy a populáris irodalomhoz is (vö. például Rejtő Jenőről írott szövegét). Természetesen azt sem gondolom, hogy a Kántor-szövegek „jók”, azt viszont igen, hogy ha félretesszük a „mennyire jó ez a könyv?” gyakran nem túlságosan termékeny kérdését, és helyette azt kérdezzük, hogy milyen és milyen típusú jelentések nyerhetők ki az adott szövegből, akkor a kritikai kultúrákutató, a pszichoanalitikus olvasás, a gender-szemponút elemzés vagy ezek bármilyen kombinációja képes volna *nem parodisztikus módon* releváns dolgokat mondani róluk (ahogyan egy angolszász országban évtizedek óta senki nem vetné fel az „ágyúval verébre” kérdését, vagyis azt, hogy valaki a saját professzionális értelmezői apparátusával miért horrorfilmeket vagy Mills & Boon románcokat – a Júlia-regények ottani megfelelőit – elemez).

Az irodalomtudomány tehát poétikai és esztétikai érvekre hivatkozva tartja silánynak a populáris irodalom termékeit és tartja fent a magas és populáris közötti választóvonalat. Az angolszász kritikai kultúrákutató képviselői azonban – ez jól ismert¹⁷ – kimutatták, hogy az önmagukban is gyakran sérülékeny esztétikai-poétikai érvek mögött mindig ott rejlenek másfajta szempontok is, amelyek épp az esztétikai érvek történelmi és politikai esetlegességének elrejtésére hivatottak, illetve amelyeket épp az esztétikai és poétikai érvelés rejt el: ilyenek például az irodalom termelésének és értékesítésének mechanizmusai (tudni való, hogy a populáris író – mint Defoe, Fielding, Dickens vagy Anthony Burgess – a pénzért és a népszerűségért ír, míg ellenben a komoly író az örökkévalóságnak), az egyes szövegtípusoknak egyes társadalmi rétegekhez való burkolt hozzárendelése (az „alacsony/magas” és a „klasszikus” metaforái), és a populáris irodalom 19. század és 20. század elején történő megalkotásában is kulcsszerephez jutó nemi kódoltság. Másfelől pedig: a *mainstream* kultúrához képest sok tekintetben perifériussá vált, kulturális kulcsszerepét (vagyis az identitásképzésben való jelentőségét) elveszíteni látszó magas irodalom(tudomány) az elvont esztétikai minőség ismérvének – fő-

ként az oktatásban való – szigorú érvényesítésével igyekszik visszanyerni szimbolikus autoritását.¹⁸ Ahogy Marty Roth fogalmaz a krimiről írott könyvében, egy régebbi, az irodalomtudomány autoritásának kedvezőbb állapotot felelevenítve: „Az irodalom (sic) és a populáris regény gazdasági küzdelmet folytatnak egymással – az irodalomtudomány ítéletei pedig létrehozhatnak vagy beszűkíthetnek piacokat”.¹⁹ A populáris irodalom újradefiniálásának tétje ekként – ahogy ezt Tony Bennett programszerűen is kifejtette – az egész irodalmi mező újrarajzolásában és a nagybetűs Irodalom kategóriájának dekonstruálásában található, „azoknak a kritikai eljárásoknak a lebontásában, amelyek az irodalmi szövegek esetében jelen állás szerint előállítják azok politikai és ideológiai effektusait”.²⁰

Egyetlen példa a poétikai kategóriák fedezékként való használatára – és itt következik hozzászólásom másik aprócska önreflexív gesztusa. A mai tudományos tanácskozás koncepciója az, hogy műfajonként tárgyalja a populáris irodalmat. Elég szemügyre venni a legtöbb e témában született kézikönyvet, hogy lássuk: megszokott, magától értetődőnek tűnő elrendezésről van szó.²¹ A műfaj fogalma egyrészt kereskedelmi kategória (a *mainstream* irodalommal szemben a populáris irodalmat angol nyelvterületen nem ritkán *genre fiction*ként, vagyis „műfaji regényként” tartják számon), amely tükrözi a populáris irodalom termelésének és értékesítésének mechanizmusait (egy-egy sikeres szerző művei és sorozatai rögtön felismerhető módon, szinte önálló műfaji kódokkal ellátva jelennek meg a piacon), másrészt azonban a műfaj *alakzata* rendkívül fontos összetevője annak, ahogyan az irodalomtudományos beszéd saját tárgyaként létrehozza a populáris irodalmat.²² A műfaji szempont az irodalomról való beszéd két lehetséges módja között helyezkedik el: az irodalom transzcendens és metafizikus fogalmánál szűkebb, az alkotó génusz és a szöveg transzcendens egyediségénél tágabb. „A krimi műfaján belül a legérdekesebb művek – írja Dennis Porter – olyan mesteremberek termékei, akik maguk is a műfaji képletből tanulták meg, hogyan manipulálják az olvasók reakcióit az örömeztet érdekében”.²³ A fenti leírás – amellet, hogy a műfaji írást és olvasást változásra képtelen, önmagát végtelenül ismétlő zárt ökonómiként írja le – gyakorlatilag prostituáltként határozza meg a krimi művelőit: az örömeztetés felébresztésére szakosodott professzionális szakemberekről beszél. Porter megjegyzése azt jelzi, hogy a populáris irodalom tárgyalásában a műfaj egyértelműen leminősítő, gettósító trópusként működik (például azt jelenti, hogy a műfaji szövegeket soha nem először olvassuk, hanem – mint Leslie Fiedler fogalmazott – mindig másodszor, harmadszor vagy sokadszor²⁴): a nyilvánvalóan egy-egy műfaji kategóriába rendezhető szövegek kevésbé összetettek, mint az efféle kategorizálás révén nem jellemezhető szövegek, hiszen leírhatók a műfaji sajátosságok és előírások változataként, és mást *nem is kell tudnunk róluk* mint egyedi szövegekről. (A műfaj ebben az értelemben nemcsak poétikai kategória, hiszen az adott műfaji termékekre várakozó, csak ebben örömet találó eltorzult emberek közösségét – a tömeget – is jelenti).²⁵ A krimi például a bűnről szól, akárcsak a *Macbeth* vagy a *Bűn és bűnhődés*, ám – és erre utal a műfaj alakzata – torz módon eluralkodik benne egyetlen elem (a hermeneutikus kód, a nyomozás folyamata stb.), vagyis torz, féloldalas képződmény.²⁶ A magas irodalomra jellemző műfaji besorolhatatlanság ekként az összetettség, a kategóriák alól kibújó gazdagság jele.²⁷ A műfaj

kategóriájának túlsúlya a populáris irodalom tárgyalásában még legalább egy – korábban is említett – jelenségre utal: az egyedi szövegek elemzésére alig-alig kerül sor²⁸, vagy ha mégis, akkor ezek az elemzések az adott szöveget mint az illető műfaj tipikus szövegét elemzik (ez a stratégia érvényesül pl. Benyovszky Krisztián egyébként kiváló krimikönyvében).

Ha figyelembe vesszük a populáris irodalom fogalmának felülről történő megalkotásában működő kategóriák zavarosságát, akkor még valamit látnunk kell. A műfaji besorolás szükségszerű következetlensége, a különmű kategóriák egyetlen szintaktikai sorba való rendezése metaforikusan azt sugallja, hogy felülről letekintünk a populáris kultúra műfajaira, amelyek engedelmesen egymű és egymással szinte kicserélhető műfaji kategóriákba rendeződnek, mintha csak abban különböznének, hogy melyikben mely tulajdonság túltengése okozza a „műfajiság” nevű deformálódást (vagyis mintha mondjuk egyébként egyforma tárgyakként csak a színük vagy az alakjuk különbözne egymástól). Ugyanakkor azonban például a krimi, a science fiction, a szerelmes románc és a képregény műfaji megkonstruálása teljesen másfajta kategóriák dominanciájára épül (formai, tematikus, nemi, mediális), s mivel az egyes műfaji kategóriák *másfajta* kategóriákon alapulnak, épp az tűnhet ki, hogy ha bizonyos szövegtípusok együttesét értjük alatta, a „populáris irodalom” gyűjtőfogalma „őrült” fogalom, ugyanolyan őrült, mint Borges kínai enciklopédiája. Ekként tehát ha ezen vagy azon a műfajon keresztül próbáljuk meg befogni vagy jellemezni a populáris irodalom egészét, akkor előreláthatólag a populáris irodalomnak nyolc (vagy éppen egy tucat) különböző és főként *különnemű*, egységes fogalmi rácsozatba nemigen rendezhető fogalmához jutunk.

Mindebből persze az is következik, hogy a populáris irodalom egységes és könnyen belátható (sík, lapos) kategóriaként való metaforikus megalkotása a műfaji sokféleség tételezésének leple alatt voltaképpen a jelenség egyműsítését, a magas és alacsony kétosztatúságának bevésését szolgálja, miközben (erről írt Menyhért Anna az *Élet és Irodalomban* megjelent kisesszéjében)²⁹ talán érdekesebb volna *spektrumban* gondolkodni, amelynek nem két metafizikus (vagyis történelmietlen) határvonallal elválasztott pólusa van, hanem – a szubkultúrákra töredezett kultúrahasználatot tükrözve – számtalan. Aligha tesz jót a magyar irodalmi kultúra (például az irodalomoktatás) állapotának, hogy nálunk – szemben például az angol irodalommal – még mindig ennyire merev a kétosztatúság. Nemrégiben egy konferencián egy kiváló irodalmár azt találta mondani, hogy Závada Pál egyik regényét olvasva úgy érezte, mintha Júlia-regényt olvasna. Ebből a nyilván általa sem teljesen komolyan gondolt kitételből az tűnik ki számomra (eltekintve a nemi kódoltság jelenlététől, vagyis attól, hogy a legeslegrosszabb írás már megint a nőiséggel metaforizálódik, ahogy például a *Sárbogárdi Jolán*ban is), hogy nincs helye a középső térnek: ha valami nem felel meg a magas modernség bizonyos módon értett ismérveinek, akkor az vagy giccs, vagy dilettáns fércmű.³⁰

Pedig máshol már nagyon régen ennek a spektrumnak a két pólusaként olvasás a magas és a populáris kultúra termékeit – vagyis nem metafizikai határvonallal elválasztott, különböző univerzumokba tartozó szövegekként, hanem egy olyan kulturális kontinuum részeként, amelynek elemei folytonosan – a recepció, a me-

diális áttételek és más folyamatok révén – változnak és egymásba alakulnak. A határvonal ennek következtében porózussá, képlékennyé vált – ahogy ezt jól jelzi Naremore és Brantlinger kissé brutális megfogalmazása, amely az esztétikai kritériumok megkérdőjelezése utáni helyzetből indul ki: „a magaskultúrára nem jellemző jobban vagy kevésbé a rasszizmus és a patriarchális szemléletmód, mint a tömegkultúrára”.³¹ Az irodalomtudomány kulturális fordulata (természetesen az angolszász fordulatról beszélek, amely teljesen más alapokról indul és teljesen más nyelvet beszél, mint az esztétikai ideológia hegemoniáját érintetlenül hagyó, ön-maga beszédpozícióját az időtlen esztétikum jegyében reflektálatlanul hagyó magyarországi „kulturális fordulat”) merőben más fényben láttatja a populáris irodalmat, hiszen egyrészt „minőség” és „érték” fogalmának nietzschei dekonstrukciójára épül, másrészt az irodalmat foucault-i értelemben vett diszkurzusnak és bourdieu-i értelemben vett mezőnek tekinti, amelyet nem választ el metafizikai határvonal a kultúra egészétől, s így a populáris irodalom termékeitől sem. Ehhez járult az a tény, hogy a populáris irodalom hagyományos megítélésében kulcsszerepet játszó ismérvek némelyike (például a maradandóság ismérve) már csak azért is megkérdőjeleződött, mert a huszadik század végére nyilvánvalóvá vált, hogy például a Sherlock Holmes-történetek vagy *A Gyűrűk Ura* nem csak pillanatnyi népszerűségnek örvendtek, hanem azóta is részei az európai kultúrának.³²

Ha a merev kétosztatóság megkérdőjeleződik, a kategóriaváltásoknak és átalakulásoknak is számtalan változata lehetséges. A krimi műfaja – viszonylag hosszú történetének és belső változatosságának köszönhetően – sokféle példával szolgál a kategóriaváltásra, melyek közül a legtöbb arra a tényre utal, hogy a populáris irodalom felülről létrehozott kategóriájából való kilépéshez is „felső” indítatás szükséges (a belső klasszicizálódás, a „klasszikus” krimikről, az egy-egy populáris műfajon belül megszülető korlátozott érvényű „remekművekről” való beszéd lényegében érintetlenül hagyja a gettósító műfajkategóriát). A poétikai szempontokat követő kategóriaváltás bizonyos értelemben paradox folyamat, hiszen a műfaji határokat túllépő szövegekben épp azt a többletet emeljük ki és kanonizáljuk, amely meghaladja a műfajt: vagyis például egy krimi annyiban emelünk be, amennyiben nem krimi –, s ezáltal a választóvonalat érintetlenül hagyjuk.³³ Az a tény, hogy mondjuk a Sherlock Holmes-történeteket, Dorothy Sayers vagy Agatha Christie regényeit évtizedek óta lankadatlan érdeklődéssel olvassák, még mindig magyarázható kereskedelmi szempontokkal, noha ez a magyarázat kissé félszegnek tűnik (számtalan olyan erőteljesen reklámozott populáris szöveg létezik, amely nyom nélkül tűnik el a süllyesztőben). Az igazi kategóriaváltások az irodalomtudományos beszédmódok változásait jelzik, és pontosan jelzik azt is, hogy az esztétikai-poétikai érvek többnyire más típusú szempontokkal keverednek, illetve más szempontú érveket fednek el.³⁴

A bűnügyi irodalomból mindig azoknak a szövegeknek volt esélyük a kategóriaváltásra, amelyek (amellett, hogy elérik a nyelvi kidolgozottság és koherencia egy fokát) illeszkednek a magas irodalommal foglalkozó professzionális közösség bizonyos (nem feltétlenül poétikai természetű) elvárásaihoz.³⁵ Tekintsünk most el Poe példájától, hiszen ez épp arra a különös helyzetre utal, hogy a krimi tulajdonképpen magas irodalomként kezdte, ha pedig mégsem így van, Poe többi elbeszé-

lését is sürgősen le kell minősíteni. Hadd induljak ki a saját „professzionális olvasói” tapasztalatomból, abból, hogy én magam hogyan idéztem elő egy aprócska és lokális érvényű kategóriaváltást. Conan Doyle (pénzért írott) Sherlock Holmes-történetei (akárcsak M. R. James, R. L. Stevenson, H. G. Wells és mások szövegei, vagy G. K. Chesterton későbbi novellái) az én tapasztalatomban nemcsak a későviktoriánus kultúra szorongásainak, traumáinak és vágyainak összetevőit rejtik magukban rendkívül izgalmas – és a professzionális értelmezés révén kinyerhető – formációkat létrehozva (miáltal a *cultural studies*, a *gender studies*, a posztkoloniális olvasás, a dekonstrukció és a pszichoanalízis által inspirált kontextuális, de szövegközpontú posztstrukturalista irodalomolvasás számára egyértelműen gazdag és legitim tereppé válnak), de a modernista kánont és a magas irodalom kategóriáját életben tartó irodalomértés számára is tartogatnak érdekességeket. Például a műfaji önreflexió összetett alakzatait (narratív önmetaforák sokaságát) tárják föl, miáltal egyrészt lehetségessé válik akár egyetlen ilyen novella nyelvi működéseinek szentelt egyetemi szemináriumok tartása (és értelmezések előállítása), másrészt a szöveg barthes-i értelemben írhatónak, többször újraolvashatónak bizonyul. Ugyanezt mondhatom el másfajta szerveződésű szövegekről is, nem csak Chandler vagy Hammett krimijeiről, hanem például Agatha Christie *Gyilkosság a lelkészlakban* című regényéről (az első Miss Marple-regény), amely a megfelelő értelmezési stratégiák segítségével meggyőzően sűrű, a nyelvi megformáltság és a motívumhályozat tekintetében kidolgozott „modernista” szöveggé változtatható.³⁶

A leglátványosabb (mert tömeges) efféle kategóriaváltás az amerikai „kemény krimi” feltörése (az *Európa Kiadó* újabban megjelentetett néhány „klasszikust”, méghozzá mindenféle krimi-kódolás nélkül), amelynek számos összetevője volt: a másféle gyökerek (az amerikai próza metafizikus vonulata, a magányos hős questrománca, a puritán bűnkultusz)³⁷, illetve a realiztikusság (a klasszikus krimi irrealitása, képletszerűsége helyett). Ekként Hammett és Chandler krimijeit egyfelől hemingway-i kemény, társadalombíráló realizmusként, másrészt egzisztencialista parabolákként is be lehetett emelni a kánonba, elfedve és megbocsátva ezzel a klasszikus krimikénél egyébiránt nem kevésbé feltűnő mechanikusságukat és képletszerűségüket, vagy elképesztően sztereotipikus nőábrázolásukat és fröcsögően primitív nő- és idegengyűlöletüket, amely számomra például meglehetősen nehezen olvashatóvá teszi némelyiküket (*A Máltai Súlyomban* a homoszexuális Joel Cairo, a kövér zsidó Caspar Gutmann és az ír vamp Brigid O'Shaughnessy triója áll szemben a derék Sam Spade-del).

A klasszikus (angol típusú) krimi efféle beemelése többek közt azért nem volt mód hosszú ideig, mert ez a műfaj egy határozottan női kódoltságú (vagyis az uralkodó esztétikai/politikai felfogás szerint parciális, kisszerű, nem egyetemes) műfaj, az etikettregény (*novel of manners*) továbbírásának tekinthető. A posztmodernben kétszeresen is módosult a helyzet, lehetővé téve bizonyos korlátozott érvényű és ellentétes irányú vagy érdekű kategóriaváltást. Egyrészt a klasszikus krimi szándékos irrealitása és játékszerűsége, gyakori önreflexivitása, műfaji parodisztikussága értékelődhetett fel (ekként az antirealista poétika előfutárává válhatott, például néhány francia teoretikusnál), másrészt viszont egy épp fordított irányú folyamat játszódott le: a kritika kulturális fordulata után igazából az angolszász

kritika nagy része számára nagyjából érdektelenné vált a magas és populáris kultúra éles elválasztása (illetve csak úgy érdekes, mint a magas kultúra önkonstruálásának tünete), és a populáris kultúrához tartozó szövegek ugyanolyan olvashatóak, kutathatóak és taníthatóak lettek, mint Woolf vagy Joyce (ezért van az, hogy egy angolszász konferencián már vagy harminc éve senkinek nem jutna eszébe az elemzett szövegek esztétikai minőségére vonatkozó megjegyzéseket tenni és ez alapján megkérdőjelezni a szöveggel való professzionális foglalatosság létjogosultságát). Ez a fordulat egyértelműen a kritikai kultúrákutatásnak köszönhető, és tény, hogy a bűnügyi irodalom újraértésének legfontosabb forrásai az utóbbi években ebből az értelmezési hagyományból kerültek ki (pl. a gender studies a nőiség és a maszkulinitás társadalmi konstrukciójának vizsgálatát kezdte el, szövegközeli posztstrukturalista értelmezési hagyományokra támaszkodva).

A kategóriaváltásoknak, illetve a merev kétosztatóság feloldásának másik lehetséges forrása – a bűnügyi történeteket tekintve mindenképpen – a korszakfogalmak (metaforák) radikális átértelmezése, amely az angolszász kritikában végbe ment. Az irodalmi modernség ennek következtében elvesztette homogenitását, és számos, egymással sok tekintetben ellentétes szálra töredezett szét (pontosabban az történt, hogy az irodalomtudomány a korabeli sokféleség rekonstrukciója révén megkérdőjelezte a korábbi, könnyen elmesélhető, hegemonisztikus irodalomtörténeti elbeszéléseket), amelyeknek modernként vagy modernistaként való azonosítása nemcsak a szövegformáló eljárásokat, a nyelv és az ahistorikus értelemben vett szubjektum viszonyának alakulását veszi figyelembe, hanem más – kulturális, politikai, identitáspolitikai – szempontokat is, az egyes műfajokon és kulturális formációkon belül más-más típusú modernizmusokat különböztetve meg. Ekként például a krimi műfaján belül is régóta megszokottá vált a modernista paradigma egyes változatairól beszélni (modernistaként, de egymástól nagyon különböző modernistaként tárgyálva mind Agatha Christie-t, mind Chandlert).³⁸

Ez a kritikai fordulat természetesen nem a populáris szövegek esztétikai felemelését jelenti, és nem is a magas irodalom szövegeinek lefokozását, csak az esztétikai kategóriák ahistorikus tisztaságának megkérdőjelezését, a magas és populáris kultúra között húzott merev és terméketlen metafizikus határvonal kikezdését, az irodalom másféle felfogásainak és használatainak lehetőségét és elismerését: az irodalom (beleértve a magas, középfajú, populáris, jó, közepes és rossz szövegek egész spektrumát) bizonyos kulturális tartalmak feldolgozásának, kollektív szorongások és félelmek rejtett kódolásának egyik legizgalmasabb módjaként válik láthatóvá. Ezáltal – még egyszer visszatérve a detektívtörténet példájához – egyúttal feloldódik a krimiolvasás „keresztretjvény-fejtés” modellje is, amely a krimi üres, tartalom nélküli szerkezetnek, „ideológiai tartalom nélküli formának”³⁹ látja. A legizgalmasabb krimiolvasatok épp abból indulnak ki, hogy egyrészt nincs szimbolikus jelentés nélküli üres forma, másrészt (ezt Frank Kermode kitűnő tanulmánya vezette le először, egyébként a kritikai kultúrákutatótól teljesen függetlenül) a hermeneutikai kód burjánzásának vizsgálata olyan kulturális tartalmak felfedéséhez vezet el, amelyek ideológiai rendszerré állnak össze. Vagyis, ahogy Kermode írja: „a hermeneutikus életre hívja a kulturálist”,⁴⁰ akárcsak a szimbolikust, hiszen a her-

meneutikus kód működését megtöltő szemantikai elemek nem lehetnek semlegesek és a referencialitást nélkülözők.⁴¹

Ezzel – vagyis a kultúra egészébe való beíródással – a magas irodalom elveszti ugyan benjamin értelemben vett „auráját”, de talán a kulturális spektrum folyamatosságának tételezése épp a kulturális szerepéért joggal aggódó magas irodalom visszanyerésének lehet az egyetlen életképes módja.

JEGYZETEK

1. Robin W. Winks, „Introduction”, Winks (szerk.), *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980, 12.
2. John G. Cawelti, *Mystery, Adventure and Romance*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, 9.
3. W. H. Auden, „The Guilty Vicarage”, Winks (szerk.), 15-24.
4. Marty Roth, *Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*, Athens: University of Georgia Press, 1995, 1.
5. Magyar nyelven is léteznek már használható összefoglalók: Bényei Tamás, *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest: Akadémiai, 2000; Benyovszky Krisztián, *A jelek szerint: a detektívtörténet és közép-európai emlékművei*, Pozsony: Kalligram, 2003; Benyovszky, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely: Liliom Aurum, 2007.
6. A „populáris irodalom” fogalmát kétféle értelemben lehet használni. Az egyik jelentés egy bizonyos fajta azonosítható szövegtípust ért rajta (amely egészében különbözik a nem-populáris irodalom egészétől), bár itt erősen keverednek a magukra a szövegekre vonatkozó ismérvek a szövegek teremtésének, értékesítésének és használatának – leíró jellegű – ismérveivel. A másik inkább leíró vagy funkcionális jellegű, és meghatározása nagyjából úgy szól, hogy a populáris irodalom „sokak által olvasott irodalom”. A magam részéről – noha a „populáris irodalomnak” szánt szövegek előállításának és használatának valóban léteznek meghatározott módjai –, elsősorban ez utóbbi jelentést részesítem előnyben, követve a populáris irodalom angolszász teoretikusait (vö. pl. Scott McCracken, *Pulp: Reading Popular Fiction*, Manchester: Manchester University Press, 1998, 1). A populáris irodalom ekként első megközelítésben „olyan irodalom, amely a maga korában nagy népszerűségnek örvend” Widdowson, Humm és Stigant, 4). A „tömegirodalom” fogalma túlságosan erőteljesen magán viseli a Frankfurti Iskola negatív előítéleteit. A „tömegkultúra” és a „populáris kultúra” közötti lehetséges kategóriakülönbségről James Naremore és Patrick Brantlinger ír: „Introduction: Six Artistic Cultures”, Naremore és Brantlinger (szerk.), *Modernity and Mass Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, 12.
7. Tony Bennett, „Marxism and Popular Fiction”, Peter Widdowson, Peter Humm és Paul Stigant (szerk.), *Popular Fictions: Essays in Literature and History*, London: Routledge, 1989, 238.
8. Bennett, id. mű, 238-9.
9. Ennek a silányságnak a természete többnyire jól ismert közhelyekben merül ki. Két tipikus példa: az egyik Anthony Burgess *The Novel Now* című összefoglalójából: a populáris irodalom körébe tartozó könyvek „teljességgel híjjával vannak stílusnak és árnyaltságnak, és durván leegyszerűsítve ábrázolják az életet” (London: Faber, 1972, 20); a másik Walter Nash *Language in Popular Fiction* című könyvéből: a populáris irodalom, „ez a használat után eldobandó árucikk a legrimitívebb erkölcsösséggel és a legkezdetelegesebb pszichológiának kötelezte el magát, s emellett vajmi kevés filozófiai igénnyel lép fel” (London: Routledge, 1990, 3).
10. Sutherland, *Sikerkönyvek*, ford. Balabán Péter, Budapest: Európa, 1988, 72-3. Ma már bizonyára vannak olyan irodalom tanszékek, ahol rutinszerűen olvassák Hailey-nek ezt vagy valamely másik regényét.
11. McCracken, id. mű, 24.
12. Bennett, id. mű, 260. Mivel a másik gyakran elhangzó vád épp a túlzott formalizmus, pontosabban formulaszerűség, a „forma” itt inkább „megalkotottság”, „megírtság”, „textuális sűrűség” jelentésben

értendő. Bennett a 260-261. oldalakon foglalja össze a populáris irodalom professzionális olvasásának alaptípusait.

13. Tipikus John Sutherland megjegyzése: ő azért olvasott el tüzetesen populáris szövegeket, mert azokból sokat megtudhatunk egy-egy időszak „könyvszakmájáról, könyvpiacáról, olvasóközönségéről, és általában a társadalmáról” (Sutherland, 17). E „kulturális korlátok közé szorított művekből” semmi másról – egyetemes jelentőségű és jelentésű dolgokról – nem tudhatunk meg semmit. Sutherland mindazonáltal óva int attól, hogy általánosítsunk a sikerkönyvekkel kapcsolatban (50-51), és hangsúlyozza, hogy a sikerkönyvekben is megjelenhetnek radikális és felforgató tartalmak (a nemi szerepek megváltozását hozza fel példának a hetvenes évek női irodalmában, 52-3).

14. Bennett, id. mű, 259.

15. Bár a silányságnak különös bukét ad az a tény, hogy Szamos Rudolf könyve a „szocialista krimi” sajátos kategóriájába tartozik, vagyis a paródia éle a régi rendszer hivatalos kultúraszemlélete ellen is irányul; ne feledjük, hogy a sokat kárhozott nyugati populáris irodalom, ahogy erről például Bart Istvánnak a Kádár-korszakbeli világirodalmi könyvkiadásról írott könyve beszámol, csak erősen megszürtve jutott el a veszélyeztetett magyar olvasókhöz.

16. Kálmán C. György, „Kántor, az örök”, *Te rongyos (elm)élet!*, Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 228-9.

17. Az itt következőkben és ebben az egész hozzászólásban – kicsit pirulva – olyan dolgokat vagyok kénytelen újrafogalmazni, amelyek angolszász kontextusban már régóta közhelynek számítanak. A markánsan baloldali beállítottságú kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) sokszor erősen torzít, és az olvasást politikai intervenciónak tekintő felfogása nem ritkán idegesítő, tagadhatatlan viszont, hogy számtalan kaput nyitott ki a professzionális olvasás számára (megteremtve például a populáris irodalomról való, nem szociológiai klisékben és Wilson-féle kinyilatkoztatásokban kimerülő beszéd lehetőségét). Olyan látszatot sem akarok kelteni, hogy az elmaradott hazai irodalomtudománnyal szemben javaslom az angolszász importot; a hazai irodalomtudomány a saját logikája szerint működik, jelentős teljesítményeket tud felmutatni, egyszerűen arról van szó, hogy erősen ragaszkodik saját (német) szellemi gyökereihez, és (történelmileg érthető módon) erőteljes ellenérzéssel tekint minden olyan irányzatra – például a feminista olvasásra –, amely megkérdőjelezi a tiszta esztétikum kategóriáját és visszaírja az irodalmat a politikába, vagy fordítva. Az más kérdés, hogy hatalmi kérdésekről is szó van, hogy a mérvadó hazai irodalomtudomány teljesen párbeszédképtelennek (és tudatlannak) mutatkozik az angolszász irodalomtudományban harminc éve uralkodó beszédmódokkal kapcsolatban, és hajlamos kioktató és kinyilatkoztató (nem ritkán fölényes és gúnyos) módon lesöpörni azokat.

18. „Hogy mi számít 'irodalomnak', az nagyban függ attól, hogy a hatalmi pozícióban lévő nemhez és osztályhoz tartozók mit nyilvánítanak irodalomnak. Hogy mi számít remekműnek, az nem a tiszta ész aktuális végeredménye, hanem egy társadalmi és politikai folyamat” (Chandra Mukerji és Michael Schudson, „Introduction: Rethinking Popular Culture”, Mukerji és Schudson szerk., *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley: University of California Press, 1991, 36).

19. Roth, id. mű 12.

20. Bennett, id. mű 237.

21. Még egy olyan, a kritikai kultúrakutatás belátásait felhasználó összefoglaló is a műfajok alapján épül fel, mint Jerry Palmer *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction* című könyve (London: Routledge, 1991).

22. A műfajiség túltengése bizonyos értelemben azt is jelentheti, hogy a populáris irodalom a leginkább „posztstrukturalista” műfaj, amennyiben számot vet a szerző halálával: a könyveket nem a magányos génusz, a szerző írja, hanem (mint Orwellnél) a könyvgyártó gépezet; a James Bond-regények sora Ian Fleming halála után is folytatódott, Virginia Andrews pedig (mint Scott McCracken írja) valóban még a halála után is gyártotta az újabb könyveket (McCracken, id. mű, 32).

23. Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven: Yale University Press, 1981, 5

24. Id. Marty Roth, id. mű, 14

25. A populáris irodalom elfélése nem is annyira burkoltan e szövegek fogyasztóinak elítélését is jelenti; ez már a 18. században is így volt, amikor az írástudatlanság csökkenésével az írástudókon belül vált szükségessé a kulturális hierarchia újráképzése; a (férfi és felső osztálybeli) olvasó ekként racioná-

lis és távolságtartó módon volt képes olvasni a fiktív elbeszéléseket, míg a nők és az alacsonyabb osztályok képviselői kritikátlanul azonosultak a szereplőkkel, belefeledkezve a szerelmi történetek fantáziavilágába (Cora Kaplan, *Sex Changes: Essays in Culture and Feminism*, London: Verso, 1986, 122-124).

26. Ernest Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 26.

27. Ahogy a strukturalista (pl. proppi) módszert is sokan alkalmasnak tartották a képletszerű szövegek (mesék, krimik) elemzésére (hiszen e szövegek elemzése ki is merülhet mindebben), ám megkérdőjelezték hasznosságát az összetett elbeszélő szövegek (pl. modern regény) elemzésében. A leghíresebb ilyen kísérlet Umberto Eco tanulmánya egy (illetve „a”) James Bond-regény elbeszélő szerkezetéről („Narrative Structures in Fleming”, Most és Stowe szerk., 94-117).

28. Winks, id. mű, 1.

29. Menyhért Anna, „Lektűr, lélek”, *Élet és Irodalom*, 2008. november 28, 17.

30. A merev kétosztatású megkérdőjelezése évtizedek óta rutinszerűen jelen van az angolszász irodalomtudományban, és gyakorlatilag nincs olyan, a populáris irodalommal foglalkozó kritikai vagy elméleti szöveg, amely ne ebből indulna ki; vö. McCracken 5 (szerinte az ellentét empirikus haszonnal aligha szolgál, inkább szimbolikus jelentősége van); Mukerji és Schudson, 35-36; Widdowson, Humm és Stigant 6-7 (a határvonal a kulturális szövegek állandó átalakulásának következtében „annyira elröngyölödött, hogy mára már csak egyetlen haszna van: azoknak az ideológiai motivációit jelöli, akik továbbra is ragaszkodnak a határvonal szükségességéhez”); Naremore és Brantlinger hatféle „művészi kultúrát” különböztetnek meg a huszadik században, amelyeket azonban – mivel a kulturális jelentés mindig instabil – nem tekintenek stabil és átjárhatatlan kategóriáknak, inkább diszkurzív konstrukcióknak (12-16).

31. Naremore és Brantlinger, id. mű, 13-14.

32. Nem beszélve arról, hogy a huszadik század végére a populáris kultúra előállítási és terjesztési mechanizmusai és médiumai annyira elterjedtté váltak, hogy a magaskultúra is ezeket használja önmaga megjelenítésére (Naremore és Brantlinger, id. mű, 13).

33. Erről, és az átjárások egyéb lehetséges mechanizmusairól részletesebben lásd Bényei Tamás, „Átszívargások: Kurt Vonnegut és a science fiction”, *Archívumok*, Debrecen: Csokonai (Alföld Könyvek), 180.

34. Nem szabad megfeledkezni természetesen arról a gyakorlati és rendkívül prózai szemponttól sem, hogy a magas irodalom klasszikusait már szétírták, és a kánon ilyen irányú kiterjesztése, a professzionális értelmezői nyelvek számára hozzáférhető szövegek körének kiterjesztése egzisztenciális érdek is lehet.

35. Eltekinthetünk itt azoknak az érveléseknek a vizsgálatától, amelyek abból indultak ki, hogy voltaképpen a krimi őrizte meg a klasszikus irodalom erényeit (pl. a történetmondást), miközben a magas irodalom művelői perverz módon feladták ezeket az erényeket (Joseph Wood Krutch, „Only a Detective Story”, Winks szerk. 44), és érdekes könyvek helyett tudatosan „fontos” könyveket kezdtek el írni. (többben emlegetik úgy a krimi, mint a legarisztotelésibb műfajt: Auden, Krutch 45, Marjorie Nicolson, id. Marty Roth, id. mű, 5-6).

36. Ha a kulturális emlékezetben való megmaradás kortárs jelei között fontos a filmes és televíziós adaptációk száma, akkor Agatha Christie regényei kulturálisan fontos szövegek. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy a három legjelentősebb Miss Marple-alakítás (Margaret Rutherford, Joan Hickson, Geraldine McEwan) mennyire másként értelmezi az amatőr nyomozó alakját, akkor ez megint az eredeti szövegek belső gazdagságára, átalakulási képességére utal. Más kérdés persze, hogy a metafizikai irodalomfelfogás erre is megfelel: nemrégiben egy magyarországi konferencián a *Dorian Gray arcképe* című – egyébként 120 éve laikus és professzionális módon is széles körben olvasott – regényt elemeztem, mire az interpretáció szempontjait érintő hozzászólások helyett kiváló professzorok arról kezdtek el beszélni, hogy hát bizony a regény nem igazán jó, és egyikük mindehhez még azt a korábban elhangzottak fényében paradoxnak tűnő megjegyzést is hozzáfűzte, hogy a legjobb elemzéseket gyenge szövegekről lehet írni.

37. George Grella, „The Hard-Boiled Detective Novel”, Winks (szerk.), 104.

38. A magyar irodalomtudományban jó példája ennek az árnyalt közelítésmódnak Virginás Andrea monográfiája, amely egyelőre csak angol nyelven jelent meg. *Crime Genres and the Modern-Postmodern Turn: Canons, Gender, Media*, Cluj-Napoca: Scientia, 2008.

39. Fredric R. Jameson, „On Chandler”, Glenn W. Most – William W. Stowe (szerk.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, 124

40. Kermode, „Novel and Narrative”, Most és Stowe (szerk.), 184

41. Ezt a belátást számtalan módon kidolgozták (pl. Franco Moretti, „Clues”, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, London: Verso, 1983, 131-156).

S. SÁRDI MARGIT

A magyar tudományos- fantasztikus irodalomról

A feladat, hogy a magyar tudományos-fantasztikus irodalomról beszéljek, számomra nemcsak megtisztelő, hanem nagyon fontos is. Annak ellenére, hogy irodalomtörténeti munkám súlypontja nem erre a korra és tematikára esik, immár több mint másfél évtizede foglalkozom a magyar sci-fi irodalommal, s törekvésem kezdettől az volt, hogy segítek kiszabadítani azt az ún. sci-fi gettóból: ez a kifejezés mintegy két évtizede született, s azt a jelenséget jelölte, hogy az irodalomtörténet-írás figyelméből a tudományos-fantasztikus irodalom mint tematika kiesett, irodalomtörténészek és kritikusok csak egyes, nagy szerzőknél, csak az életmű s nem a tematikus csoport részeként tárgyalták a sci-fi műveket (pl. Jókai, Babits stb.). E törekvés eszközeként igyekeztem tanítványaim, most már munkatársaim segítségével megteremteni azokat a segédleteket, amelyek a magyar tudományos-fantasztikus irodalmat az irodalomtörténet-írás számára kutathatóvá teszik: bibliográfiát, lexikográfiát és metodikát. Másfél évtized elteltével azt mondhatjuk, mindhárom megszületett, noha nyilvánosságuk nem egyforma: bibliográfiánkat egyelőre csak az ELTE Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében működő szeminárium és a Magyar Scifitörténeti Társaság tudja használni, és sci-fi írói lexikonunknak, amely eleve, lényegénél fogva befejezhetetlen, csak egy része került föl honlapunkra (<http://scifi.elte.hu>), valamint az Enciklopédia Galaktika oldalaira (<http://egalaktika.wikia.com>). Hogy a másfél évtized alatt felnőtt egy fiatal csoport, amely a tudományos-fantasztikus irodalom kutatásának és értékelésének metodikáját birtokolja, bizonyítja, hogy néhány, elszórtan megjelent cikk és tanulmány után a közeljövőben megjelenik a *Metropolis Média* gondozásában a magyar tudományos-fantasztikus irodalom történetét egészeben átfogó kötet (*Metagalaktika*), volt és jelenlegi tanítványaim munkája: ez, noha minden bizonnyal csak kiindulása a kutatásoknak, mégis fontos kiindulópont, stílszerűen szólva kis lépés az irodalomtörténet-írásban, de nagy lépés a tudományos-fantasztikus irodalom számára a meg- és elismertetés felé.