

Imre László

## A műfajtörténet esélyei az ezredfordulón – iskolában és iskolán kívül<sup>1</sup>

(1998)

### Befogadási stratégiák az elmúlt évtizedekben és ezek tanulságai a poétikatanítás szempontjából

■ Ismeretes módon (leggyakrabban Horváth Jánosnak az irodalmi „alapviszonyra” vonatkozó definícióját szokták idézni) az irodalom nem más, mint írók és olvasók kapcsolata írott művek révén. Ennek megfelelően az irodalom vizsgálói hol a szerzőre, hol a műre, ritkább esetben a befogadóra koncentrálnak közelítenek eme „hármassághoz”, melynek megfeleltethetők az irodalomtudomány nagy iskolái. A pozitívizmus a szerzővel, annak életrajzával, a társadalmi-gazdasági körülményekkel foglalkozott, de a szellemtörténet is az íróra, az író befolyásoló korszakokra koncentrált. A fenomenológia, az orosz formalisták, a strukturalizmus a műalkotást tekintette vizsgálandónak, a hermeneutika, a recepcióesztétika pedig a befogadó élményét, a megértésben realizálódó művet.

A magyar irodalomtanításban az elmúlt két-három évtizedben az alkotót és az alkotást középpontba állító szemlélet uralkodott. Az ismeretközlő, az irodalomtörténet folyamatait szemléltető tankönyveknek mind a nagy korstílusokat meghatározó politikai és szociális folyamatokra, mind az írók egyéniségére, fejlődésére, korukhoz, a nagy művészi törekvésekhez fűződő viszonyára vonatkozóan kellett információkat adniuk. Mégis (és okkal) a műalkotások kerültek a középpontba, hiszen a műelemzések segítik az értő, színvonalas olvasást s készítik fel egyszerűsre az iskoláskort követő műbefogadásra.

A tankönyvekben és a tanórákon (természetesen) állandóan szó esett műfajokról is, hiszen képtelenség is volna végigkísérni az európai és a magyar irodalom fejlődését a műformák szemmel tartása nélkül. Hogy a legegyszerűbb példára hivatkozzunk: a görög irodalmat a homéroszi eposz jegyeit mellőzve nehéz volna felidézni. De a magyar eposz, Zrínyi műve, a *Zalán futása*,

a *Buda halála* sem pusztán nemzeti-etikai összegzés, hanem több műfajnak is kiindulópontja, s mint ilyen, megkerülhetetlen.

A műfajtörténet tanítása azonban további lehetőségeket rejt magában, főképpen, ha a bevezetőben említett „alapviszonyra” gondolunk. Az ugyanis egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a szerző–mű–befogadó hármassághoz kapcsolódó nagy irodalomtudományi iskolák némileg egyoldalúak. Az irodalomtörténet-írást megteremtő pozitívizmus méltán nagy tekintélyű a mai napig, hiszen olyan nélkülözhetetlen életrajzi, eszme- és társadalomtörténeti ismereteket halmazott fel, ami nélkül a műelemzés „analfabéta” lenne. Viszont nem sokat törődött a műalkotás belső törvényszerűségeivel. Az orosz formalisták a mű (és a műfajfejlődés) belső összefüggéseinek feltárásával gyarapították irodalomértésünket, viszont a strukturalistáknak a műelemzés egzaktóságára, matematizálhatóságára vonatkozó elképzelései nagyon hamar ábrándnak bizonyultak, s a szerzőt és környezetét háttérbe szorító „műközpontú” elemzés hatalmas művelődéstörténeti terrénumokat zárt ki a megértésből. A maga idejében a hermeneutika is roppant előrelépést jelentett, hiszen kétségtelen tény: minden mű csak megértett, befogadott voltában létezik. A mű keletkezési körülményeinek, relatív objektív eszmei-gondolati anyagának háttérbe szorításával, az értékszemponatok elbizonytalanításával azonban ezúttal is fontosságukat veszítik bizonyos, de aligha becsülhető szférák.

Hipotézisünk szerint (és mindezekből következően) a műfajtörténet az a megközelítés, mely egyszerre van tekintettel az íróra, a műre és a közönségre, s eközben adekvát módon irodalmi fogalmakkal él. Az egyes műfajok fejlődésének tisztázása a tanításban nem is igen jelent különösebb problémát. Jobb középiskolai tanulók (a tapasztalat szerint) képesek önállóan is áttekinteni a magyar regény vagy a magyar verses epi-

ka történetét. Viszont további segítséget nyújthatna az érettségi előtti szintetizáláshoz, ha az egyes korok műfaji hierarchiáinak létrejötte és funkcionálása válna világossá.

A korábbi rendszerezések közül azokat, amelyek a történelmi-politikai folyamatnak alárendelve tárgyalták a műfajok fejlődését (s nemcsak a marxista összefoglalások voltak ilyenek, már Beöthy Zsolt is – teljes joggal – a reformáció, illetve az ellenreformáció mozgalmaihoz társított bizonyos stílusokat és műfajokat), divattá vált lebecsülően emlegetni. (Nyilvánvalóan az elmúlt fél század bizonyos leegyszerűsítéseinek ellenhatásként.) Holott kétségbevonhatatlan, hogy sem Arany Bach-korszakbeli hazafias balladáinak, sem Illyés Gyula, Sütő András vagy Németh László történelmi drámáinak alkata, formája, „műfaja” nem érthető meg tökéletesen az ihlető társadalmi-politikai körülmények tisztázása nélkül. Valószínű, hogy (európai összevetésben) a magyar irodalomban kiváltképp sűrűn válik műfajalakító, műfajteremtő tényezővé a szorongató történelmi szituáció. A reformkor igénye a honfoglalási eposzra éppúgy a nemzeti identifikációs mozgalom folyománya, ahogy a történelmi regény feléléde a két világháború között (Móricz *Tündérbertje*, Kodolányi művei) sem független a Trianon utáni állapotoktól, a közösségi tennivalók számbavételétől.

Az úgynevezett műközpontú elméletek tanulságait is hasznosítja a műfaj történet, hiszen egy-egy új modor és művészi eszközkészlet megszületését egy megelőző modor, műforma meghaladásával hozza összefüggésbe. Amikor Petőfi *A helység kalapácsával* a *Zalán futása* több elemét gúnyolja ki,<sup>2</sup> akkor az eposzi forma, a romantikus pátosz, az ossziánizmus neveltségessé tételével tisztítja meg a terepet egy újfajta megszólalás mód számára. (Hasonlóan sokkoló hatása lesz majd Esterházy *Termelési-regényének*, ugyancsak parodikus allúziói révén.) A műfajok felvirágzásának, majd lassú hanyatlásának mechanizmusa az egyes korok esztétikai hierarchiáinak létrejöttében, majd a rendszerek cseréjében játszik meghatározó szerepet.

Végül: a recepcióelméletek is a műfaj történet tanulságaival fonódnak össze, hiszen például az, hogy a romantikus regény modorának, titok-technikájának, akadályverseny-szerű cselekményépítésének olvasásmódját elsajátította az 1840–50-es évek magyar közönsége, inspirálóan hatott Jósika, Jókai és mások műfajára. Ugyancsak a befogadó, ezúttal a kritika elvárásával magyarázható a *Bánk bán*-kultusz a XIX.

század derekán, illetve a további nemzeti tragédiák megszületésének ösztönzésére vonatkozó készletések (a Kisfaludy Társaság és az Akadémia felhívásai történelmi dráma írására) és azok kudarca, valamint ezen elvárás átsugárzó hatása más műfajokra. (Jelentős drámai tehetség híján a tragikum Kemény regényeiben, Arany balladáiban és a *Buda halálában* nyer kifejeződést.)

A műfaj történet tehát mind a szerzőre, mind a műalkotásra, mind a befogadóra koncentrálnak megközelítések tanulságait magába foglaló módon alkalmas az érettségi előtti rendszerezés megkönnyítésére. A portrészzerűen felépülő tankönyvek gondolatmenetének mintegy mögöttes vonulatait adja az, ha nemcsak Eötvös, Jókai, Móricz, Kosztolányi stb. regényírói művészetét jellemezve vázoljuk a magyar regény útját, hanem időben visszafelé haladva, tehát a mából visszapillantva „elevenítjük fel” a múltat. Ennek a „visszafelé olvasásnak” köszönhető újabban Mikszáth fejlődéstörténeti helyének radikális módosulása. A „korszerűtlen” késő romantikusként beskatulyázott író életművét ugyanis felértékeli az a tény, hogy az 1970–80-as évek szépprózájában, például Esterházy-nál előtérbe kerül az anekdotikus előadásmód. (Sőt, világjelenségről van szó: a dél-amerikai Vargas Llosánál éppúgy megvan, mint a cseh Hrabalnál.)

Természetesen: a műfaj történeti összegzés segítheti a korok és stílusok feletti összefüggések meglátását hagyományos formában is, tehát a diakronitás szokásos irányát követve. A Tinódi-féle históriás ének például a maga módján csaknem társtalan jelenség a XVI. század európai irodalmában, tehát egy speciális nemzeti fejlődésszerkezet szempontjából igen fontos, mert egyeditő funkciójú európai összevetésben. Nos, reformációkori műfaji hierarchiánknak ez a specifikuma sokáig érezteti hatását. „Zrínyi egyszerre zseniális és csaknem időszerűtlen erőszakkal gyúrja át a primitív históriás éneket a nagy inspiráció klasszikus műfajába, eposzba – a nemzetközi klasszikus minták, s éppen a legmodernebb, a Tasso-féle barokk eposz mintája nyomán. Zrínyi eposzát egyénileg jellemzi a két műfaj egymásba nyomulása. Az ő műfaja: eposzi rangra emelt históriás ének.”<sup>3</sup> Horváth János gondolatmenetét folytathatjuk: a történeti tárgyú verses epika, a históriás ének hagyománya nélkül nem képzelhető el sem Arany epikája (a történeti balladák, a *Buda halála*), sem Juhász Ferenc némely nagy kompozíciója (*A tenyészet országa*, *A halottak királya*).

### A műfajok diakrón létformája

Az érettségi előtti összefoglalásnak természetesen a műfaji alapfogalmakból kell kiindulnia, melyek legújabb rendszerezése magyar nyelven a Szerdahelyi Istváné.<sup>4</sup> E könyvnek s más hagyományos poétikáknak (még a klasszikusnak számító Wellek–Warren-féle irodalomelméletnek<sup>5</sup>) is szokás manapság az elavultságát hangoztatni, holott a magyar szakos felvételi vizsgák tanúsága szerint az esetek túlnyomó többségében szó sincs még az alapfogalmak igényes elsajátításáról sem. Valójában a hagyományos műfajelmélet ismerete nélkül elképzelhetetlen egy differenciáltabb, „ezredvégi” szemlélet kialakítása. Tény, hogy a XX. századra, főleg annak utolsó harmadára csökkent a műfaji kategóriák érvényessége, de ez korántsem jelenti azt, hogy ezek ismerete nélkülözhető lenne. A legújabb írók valóban szívesen kombinálják a műfajokat, átlépik a műfaji határokat, új műfaji variánsokat teremtenek. Ámde a posztmodern íróknak (és olvasójának is) ahhoz, hogy kombináljon, ismernie kell a tradicionális műfajokat (azaz a poétikát). Ahhoz, hogy szakítson a régi formákkal, ismernie kell azok határait (azaz a poétikát). Ahhoz, hogy újszerűsége provokatív legyen (illetve, hogy olvasója érzékelje az újszerűség provokációját), ismernie kell a több száz éves előzményeket (azaz az irodalomtörténetet).

Nem képzelhető el szisztematizált irodalomtörténeti kép annak belátása, beláttatása nélkül, hogy „a műfaji normák sugallatai évezredekken keresztül járultak hozzá ahhoz, hogy a spontán önkifejezés érvényes és alkalmas formát ölthessen. Ihletet és támpontot nyújtott az is, ha az író ragaszkodott a kategóriákhoz, de az is, ha eltért tőlük. Tehát a műfaj vonzó és taszító, kontinuum és diszkontinuum formában is inspiráló lehetett. Az eposzra történő afirmatív allúzió a *Háború és béke*-ben éppúgy értékteremtőnek bizonyult, mint a homéroszi eposzra történő ironikus-megkérdőjelező, lebontó »rájátszás« (Joyce *Ulyssese*).»<sup>6</sup>

A hagyományos műfajelméleti kategóriák ismeretén túl a középiskolai irodalomanyagnak már az egyetemre felkészítő, differenciáltabb szisztematizálásához vezethet el a műfaj történet dinamikájának megértése. Annak beláttatása, hogy műfajok ugyan voltak (és vannak), ámde egy adott műalkotás (vagy műalkotáscsoport) és adott műfaji kategóriák megfeleltetése a legritkább esetben valósul meg tiszta, hogy úgy mondjuk: mechanikus formában. Minden műalkotás legalább egy (de esetleg több) műfajhoz tartozik. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet* című verse a rapszódia jellegze-

tes példája, viszont Arany Bach-korszakbeli versei közül több (*Évek, ti még jövendő évek...*, *Letésem a lantot*) úgynevezett elégico-óda, azaz bizonyos jellemvonásai alapján az óda, mások szerint az elégia műfajához sorolható. Ugyanakkor bármennyire is az adott műfaj törvényeit követve születnek újabb és újabb művek, ezek eltérései folytán állandóan változik a műfaj jellege, s ez a vég nélküli folyamat adja az irodalom alakulását, fejlődését.

Minden megszülető műalkotás egy (vagy több) műfaji vonulat tagja, s egyúttal módosítja is ezt a vonulatot. Az eposz a maga több száz éves története során egyre inkább eltért a homéroszi normáktól. Egyre inkább háttérbe szorultak a csodás, földöntúli elemek, mígnem már annyira a reális és hétköznapi élet tényei maradtak meg csak benne, hogy fokról fokra meg is szűnt eposz lenni, s modern polgári verses elbeszéléssé vált, amint ezt Goethe *Hermann und Dorotheája* példázza. A műfajok tehát az állandó transzmutáció állapotában vannak. Az abszurd dráma is fokról fokra jön létre: nem egy eleme már Csehovnál megvan a századfordulón: a határozott akció és a konfliktus háttérbe szorulása. Ezért is szokás párhuzamba állítani Csehov *Három nővérét* és Samuel Beckett *Godot-ra várva* című drámáját. Az előbbiben folyton arról van szó egy távoli, vidéki orosz városban, hogy Moszkvába kellene költözni, de ebből semmi nem lesz. Az utóbbi még inkább tragikomikus színezettel állítja középpontba a cselekvésképtelenséget, a passzivitást.

Egy-egy irodalmi korszakra jellemző a létező műfajok rendje, hierarchiája. Valamikor az eposzt és a tragédiát tekintették a legmagasabb rendű műfajnak, klasszikus formájukban azonban már legalább másfél száz éve nem léteznek. A XX. századra a legtöbb műfaji határ elmosódik. A tragikum és a komikum helyére a tragikomikum lép. A posztmodern próza nem él a regény és a novella tradicionális formáival, hanem „szöveg”, „textus” születik, amely mozaikszerű felépítésű. Bizonyos műfajok fejlődése, adott esetben „degenerálódása” jól figyelemmel kísérhető az utóbbi évszázadokban, de a műfajok eredete máig nem tisztázott. Annyi bizonyosnak látszik, hogy a bonyolultabb, az úgynevezett kultúrformák az írásos irodalmat megelőző alapformákból (mítosz, legenda, tréfa, rejtvény, tündérmese, szólásmondás), illetve ezek kombinációiból alakultak ki. Az írásos irodalom korában új műfajok rendszerint régebbi műfajok komponenseiből képződnek: egy új műfaj mindig egy vagy több régi műfajnak a transzmutációja.<sup>7</sup> De új műfajok szülehetnek speciális

tárgyak, korábban nem létező témák révén is: például Defoe regénye, a *Robinson Crusoe* nyomán jöttek létre az úgynevezett robinzonádok. Meghatározott történelmi-szociális körülmények folytán jelenik meg a lovagregény a középkorban. Egy egészen más korszakban az indiánregény, értelemszerűen jóval Amerika felfedezése után. A munkásregény vagy gyári regény a nagyvárosi, nagyipari munkásság létszámának növekedése nyomán. A kémregény vagy ügynökregény az 1950-es években virágzik fel, az úgynevezett hidegháborús korszakban.

Nemcsak a műfajok születése, de eltűnése, kihalása is nehezen határozható meg, s ritkán köthető megadott időponthoz. Az orosz formalisták szerint akkor következik be egy műfaj hanyatlása, amikor eszközei a túlságosan gyakori használat miatt elvesztik hatásosságukat, azaz, ha az írói eljárások automatizálódnak, így revelálóerejük csökken, majd megszűnik, mert a banalitásnak már nincs művészi hatóereje. A titoktechnika, a rejtélyes, jó darabig érthetetlennek látszó regénycselekmény kultusza, mely olyan izgalmassá, vonzóvá tette a romantikus regényeket (Dumas, V. Hugo, Dickens, Jókai), egy idő után elveszti érdekességét, s éppen ennek ellentéte, az eseménytelenség (Flaubert, Zola) hoz újat. A kiemelkedő, nem mindennapi hősök (Hugo Jean Valjeanja, Jókainál a Baradlay fivérek) után éppen a hétköznapiság, a szürkeség ábrázolásával lehetett elmondani a legtöbb újat az emberről (Csehov, Kosztolányi novellái).

Mint az élőlények esetében is, itt sem könnyű megállapítani a „halál” beálltának pillanatát. Mikor szűnik meg létezni (produktív módon) egy műfaj? Amikor elemeire esik szét? (Az eposzi kellékek közül ma is él az epizód és a terjedelmes hasonlat.) Amikor új művet már nem produkál? Amikor megszűnik új módon újat mondani, azaz elveszíti az olvasók érdeklődését? Brunetière, a nagy francia irodalomtudós valósággal biológiai létet tulajdonított a műfajoknak, s a műfajok fejlődéséről, sőt létharcáról beszélt a XIX. század végén a darwini elmélet analógiájára.<sup>8</sup> Bizonyos hasonlóság valóban van, s ezt az orosz formalisták éppúgy elfogadták, mint az angolszász New Criticism hívei a XX. század derekán. Hiszen a műfajoknak éppen úgy időben és térben körülhatárolt létezésük van, mint az állatfajoknak. Időben annyiban, hogy létrejönnek, felvirágoznak, hanyatlásnak indulnak, s végül megszűnnek létezni. Térben annyiban, amennyiben egyes műfajok csak meghatározott irodalmakban léteznek. A magyar irodalomban, minden bizonnyal földrajzi okokból,

nem virágzott fel a tengerészregény. A Byron–Puskin-féle verses regénynek van magyar változata, de nem terjedt el a francia irodalomban. A trubadúrlíra hiányzik a régi orosz irodalomból, mivel Bizánc kulturális zónája nem érintkezett a nyugati reneszánszsal.

Az egyes műfajok „halódásuk” periódusában más műfajok alkotóelemeivé válnak. A tragédia kihalófélben van a XIX. században, de a tragikum újjáéled Thomas Hardy, Kemény Zsigmond, Dosztojevszkij regényeiben. Tulajdonképpen ezen műfaji átmenetek teremtik meg az irodalom igazi kontinuitását.<sup>9</sup> A nagy irodalmi újítók általában mélyre fúrnak a tradícióba, s onnan merítenek ihletet az idézés vagy a parodikus szembeállítás módszerével. Így utal vissza Joyce *Ulyssese* az *Odüsszeiára*, Esterházy Péter *Termelési-regénye* az *Egri csillagokra*, Mikszáth anekdotizmusára, a szocialista realizmus „termelési regény” műfajára stb.

Az ellenműfaj (antigenre) valamely korábbi műcsoporttal szembeállított tulajdonságai révén konstituálódik. Ezek az ellenműfajok többnyire a retorikai inverzió (megfordítás, felcserélés) formáját öltik: például komikus eposz. A korai angol realista regénynek a XVIII. században rögzülő formáival szemben építette fel Sterne a *Tristram Shandy*ben a maga speciális, paradigmaticus formáit: csúfot űz a valóságmáslásból, szakít a folyamatos cselekménnyel, különböző kommentárokkal és kitérésekkel az irodalmi feltételezetség látszatát kelti, célzásokat tesz az írói alkotásra, amivel csökkenti a beleélő olvasás lehetőségét stb. Hasonlóképpen antiregény, azaz a realista regény tagadása Joyce *Ulyssese*, valamint a posztmodern próza több reprezentánsa, például Nabokov *Lolítája*.

A műfajok között különböző, ellentétben alapuló kontaktusok alakulhatnak ki. Komplementaritásról beszélhetünk abban az esetben, ha egy műfaj megjelenése egy másik eltűnését, illetve hódítása egy másik visszaszorulását vonja maga után. Így hozta magával a regény térnyerése az eposz szerepének csökkenését, majd megszűnését. Másik típusa a kontaktusnak a konverz reláció (Fowler kifejezése ez is), amilyen viszonyba a műfajok és ellenműfajok kerülnek egymással. Az egy időben létező műfajok hierarchikus, leszámazáson és ellentétben alapuló kontaktusokra visszavezethető elhelyezkedése szüntelen változásban van. Minden egyes új, megszülető mű módosít valamennyit az adott műfaj (melyhez a mű tartozik) helyzetén és jellegén. Az irodalmi fejlődés ebből a szempontból nem más, mint a rendszer tagjainak kölcsönviszonyában fellépő változás, tehát a funkciók és formai elemek módosu-



lása. Ezek a változások lassú átmenetek, de ugrásszerű megújulások formáit is ölthetik. A formai elemek gyors és teljes kicserélődése természetesen lehetetlen. Inkább ezek új funkcióiról lehet beszélni a legradikálisabb irodalmi forradalmak, még az avantgárd esetében is. Magának az irodalomnak a kronologikus egymásutánisága azonban nem egyéb, mint ezeknek a folyamatoknak a véget nem érő láncolata.

A műfaj történeti vizsgálódások révén sok, eddig rejtve maradt összefüggésre derül fény. Žmegač történeti regénypoétikája például a megszakítottság mellett a folyamatosságot emeli ki az európai regény fejlődéstörténetében, kimutatva Proust, Joyce és Gide újításainak XIX., sőt XVIII. századi előzményeit. Olasz Sándor a diakrón sorok visszafelé történő meghosszabbításának eme módszerével a legújabb regények fragmentálisát nemcsak az *Esti Kornélig*, hanem *A jó palócok* és a *Tót atyfiak* szerkesztésmódjáiig vezeti vissza. Sőt, Krúdy N. N.-jét elemezve megállapítja, hogy az anekdotikus felépítés a nem célelvű eseménysor helyett az egymással egyenrangú epikai elemek egymásmellettségét tételezi: „minden fejezet egy-egy fragmentum, amely csak nagyon lazán kapcsolódik a többihez, mintha a dobozregény egyik korai változatát olvasnánk”.<sup>10</sup>

### Műfajtan a „posztmodern fordulat” után

A fentiek alapján megkockáztatható az az állítás, hogy a történeti poétika, a műfaj történet a középiskolai irodalomtörténeti anyag „megelevenítésének” hatékony eszköze lehet. Nyilvánvaló, hogy sokan túlhaladott megközelítésmódnak tekintik a műfajtant, a valóban egyik legrégebbi (ha nem legrégebbi) tudományos eljárást a posztmodern korban. A legújabb iskolák a hagyományos irodalomtudomány „bukásáról” beszélnek, ami összhangban látszik lenni a XX. század második felének bizonyos tudománytörténeti trendjével. Mintha a szellemtudományokra is áttérjedt volna a (különös módon a fizikából kiinduló) általános elbizonytalanodás és elbizonytalanítás. A posztmodern teoretikusok szívesen hivatkoznak Heisenbergre s a bizonytalansági relációra vonatkozó felfedezésére, mely szerint a modern fizikusnak be kell látnia, hogy minden mérési eredménye bizonytalan, mert műszereivel beavatkozik az elemi részecskék folyamataiba. A legmodernebb fizikának ebből a szempontból a legradikálisabb agnoszticizmus álláspontjára kell helyezkednie.

Tehát mielőtt az irodalomtudományban a befogódóra terelődött volna a figyelem, már a század derekának elméleti fizikájában felértékelődött a felvevő, a szub-

jektum. A megfigyelő szerepét már Einstein és Bohr is konstitutívnek ítélte. (Az atomtudós ez óta nem tulajdoníthatja magának a kívülálló objektív megfigyelő szerepét, hiszen ő is a megfigyelt világhoz tartozik, s mint ilyen, ő „konstruálja” a megfigyelt objektum tulajdonságait.) A fizikus tehát csak úgy írhatja le a fizikai világot, ahogy az ő számára mérésein, mérőeszközein keresztül megjelenik. Ezek a mérőeszközök viszont emberi találmányok (tehát tökéletes objektivitásuk kétséges), s eleve befolyással vannak (lehetnek) a vizsgálendő valóságszeletre. Az objektív tudásba vetett hit felszámolása (vagy meggyengülése) ily módon általános, több (vagy minden?) tudományban fellelhető.

Amikor tehát többen is (például Jean-Francois Lyotard) az instabilitások kutatásában jelölik meg a posztmodern irodalomtudomány és kritika alapvető törekvését, akkor a XX. század nagy tudománytörténeti fordulatával vannak összhangban. Nem is azokkal az új irányzatokkal van vitánk (a műfajtan védelmében), melyek a kritikai ítéletalkotás elvi lehetetlenségét vagy legalábbis bizonytalanságát vallják, hanem ezen spekuláció gyakorlati alkalmazóival, akik az irodalomtanítás értelmében kételkednek. Mert bármilyen mértékben volt korszakos jelentőségű Heisenberg bizonytalanságtana, azért az elmúlt félszázad műszaki-technikai vívmányai, csodálatos hídjai és bámulatos repülőgépei mégiscsak arról tanúskodnak, hogy bár valóban nem tudhatunk semmit teljes bizonyossággal a fizika világában (Heisenberg óta), azért azzal, amit többé-kevésbé mégiscsak tudunk, óriási eredmények érhetők el. Talán valami hasonlóra gondolhatunk az irodalomelmélet és a kritika világában is.

A hermeneutika és a dekonstrukció ugyan figyelmet érdemlően bizonytalanítja el a poétika relatív objektivitásáról korábban (évszázadokon át) vallott felfogást, s ennek elvi igazságát ezúttal nem is vitatnánk. Nem volna azonban jó, ha ez oda vezetne, hogy a hagyományos irodalmi elemzés, tanítás, értelmezés megbénulna. A hídépítők és a repülőgép-konstruktőrök minden bizonnyal másképp terveznek, mint hatvan-hetven évvel ezelőtt, de nem hagytak fel a hagyományos eljárások folytatásával és korszerűsítésével. Az irodalomkutatásban és az oktatásban sem kívánatos, hogy az általános elbizonytalanítás értékromboló székszepezeshez vezessen.

Az emberiség szellemi és erkölcsi színvonal-emelkedéséhez elengedhetetlen kultúrahagyományozódás, kultúraátadás elbizonytalanító tendenciáinak tehát nem szabad a tradicionális kultúragondozás, iroda-

lomkutatás, -tanítás gátjává válni. A kulturális örökséghez kétellyel és relativizmussal lehet és kell is közeledni, de kell és lehet kiaknázatlan szellemi, esztétikai és erkölcsi lehetőségeinek mindenfajta felhasználását szorgalmazva is. Állítás és tagadás, egzaktságigény és szubjektívizmus, tudományos és irracionális módszertanok követhetik és követik is egymást. A művészetek, az irodalom rangja és komolysága azonban nem kerülhet veszélybe, s különösen nem az iskolában.

---

#### JEGYZETEK

- 1 IMRE László: *A műfaj történet esélyei az ezredfordulón – iskolában és iskolán kívül = Irodalomtanítás az ezredfordulón*. Szerk. SIPOS Lajos, Celldömölk, Pauz-Westermann, 1998, 936–945. A tanulmányt szerkesztve, jegyzetekkel közöljük.
  - 2 FRIED István: *„Példádon okuljanak a késő unokák”* (A helység kalapácsa mint paródia) = *Irodalomtörténet*, 1987, 2. sz., 224–256.
  - 3 HORVÁTH János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., Akadémiai, 1976, 116.
  - 4 SZERDAHELYI István: *Műfajelmélet mindenkinek*. Bp., Akadémiai, 1997
  - 5 WELLEK, René – WARREN, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford. SZILI József, Bp., Gondolat, 1972
  - 6 IMRE László: *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1996, 38.
  - 7 TODOROV, Tzvetan: *A műfajok eredete*. Ford. MÜLLER Péter = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 283–294.
  - 8 BRUNETIÈRE, Ferdinand: *L'évolution des genres dans l'histoire de la Litterature. Leçons professées à l'École Normale Supérieure*. Paris, Librairie Hachette et Cie, 1892
  - 9 FOWLER, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1982
- Érdekes, hogy bár a nemzetközi szakirodalom egyértelműen Fowlert tartja az utóbbi évtizedek legeredetibb és legszínvonalasabb műfajtörténészének, magyarra (tudunkkal) még részleteket sem fordítottak le kitűnő könyvéből, s nevével az említés szintjén is ritkán találkozni.
- 10 OLASZ Sándor: *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 40.