**John Rieder**

# Meghatározzuk-e az SF-et vagy sem? Műfajelmélet, SF és történelem

## Absztrakt

A tanulmány célja, hogy tisztázza és erősítse a történeti műfajelmélet befolyását az sf-elméletre. Öt állítást fogalmaz meg az sf-fel kapcsolatban, melyek mindegyike lefordítható a műajokra általában is: 1) Az sf történeti és változékony; 2) Az sf-nek nincs esszenciája, sem egyetlen meghatározó jellegzetessége vagy eredetpontja; 3) Az sf nem szövegek egy csoportja, inkább a szövegek használatának és a szövegek közti kapcsolatok kialakításának egy módja; 4) Az sf identitása egy differenciáltan artikulált pozíció a műfajok történeti és változékony területén belül; 5) Egy szöveg sf identitással való felruházása aktív beavatkozás annak terjesztésébe és befogadásába.Végül az esszé az sf műfaj kialakulásában részt vevő nagyszámú és egymással versengő szereplő megközelítésére kínál megoldást, a szokásközösségek és a határtárgyak fogalmának felhasználásával.

## Szerző

**John Rieder** 1980-ban szerzett doktori fokozatot a Yale-en, azóta UH Manoa egyetem angol tanszékén tanít. Munkássága első húsz évében az angol romantikával foglalkozott, 2000-től fő kutatási területévé a science fiction vált.

**John Rieder**

# Meghatározzuk-e az SF-et vagy sem? Műfajelmélet, SF és történelem

*A film műfajának szemantikai/szintaktikai megközelítése* című 1984-es úttörő tanulmányában Rick Altman találóan állapíthatja meg, hogy „mindeddig a műfajelmélet majdnem kizárólag egy olyan szinkronikus modell létrehozásán fáradozott, mely leírja egy bizonyos műfaj szintaktikai működését". (Altman 1984: 12) [1] Alig néhány évvel később, 1991-ben Ralph Cohen bejelentette, hogy paradigmaváltás történt a műfajelméletben, melynek következtében az állandó ahistorikus entitások beazonosítása és kategorizációja helyett a műfajok mint történeti folyamatok vizsgálata került előtérbe (85-87). E paradigmaváltás – noha kétségkívül hozzájárult ahhoz, hogy napjaink tudományos projektjei inkább történeti mint formalista irányba orientálódnak – az sf-kutatásra [2] korántsem gyakorolt annyira közvetlen, sem pedig annyira erőteljes hatást, hogy teljesen világossá vált volna jelentősége a műfaj konceptualizálása és történetének megértése szempontjából. Ebben a tanulmányban az a célom, hogy segítsem tisztázni és erősíteni a történeti műfajelmélet hatását az sf-kutatásra.

A definíció problémájával kezdem, mert bár műfajmeghatározások alkotása tudományos szükségszerűség, a műfaj történeti megközelítése aláásni látszik bármilyen kötött definíciót. A tény, hogy oly sok sf-fel foglalkozó könyv a definíció problematikájának többé-kevésbé részletes tárgyalásával kezdődik, bizonyítja azt, mennyire fontos szerepet játszik a műfaj történeti kereteinek kialakításában, kiterjedésének és határainak meghatározásában, a fő alkotás- és recepcióterületek lokalizálásában, kánonjának és mesterműveinek kijelölésében, és így tovább. [3] A bibliográfia az a tudományos tevékenység, mely talán legjobban kiemeli a műfajmeghatározás fontosságát, mivel a megfelelő művek kiválasztása szükségszerűen egy világosan megfogalmazott kritériumrendszeren alapszik, melynek gyakran részei az ilyenfajta definíciók.




*A nyolcadik utas: a Halál (Alien. Ridley Scott, 1979)*

Ennek ellenére úgy tűnik, hogy a definiálás aktusa nem kompatibilis a műfaj mint történeti folyamat gondolatával. Altman 1999-es *Film/Genre* című munkájában, mely az egyik legjobb és legalaposabb kifejtése a műfaj ilyetén megközelítésének, azzal érvel, hogy „a műfajok nem mindenki által elfogadott változatlan kategóriák … hanem valódi beszélők által bizonyos helyzetekben konkrét szándékkal megfogalmazott diszkurzív állítások" (101, idézve Bould és Vint 2009: 50). Altman munkájára alapozva Mark Bould és Sherryl Vint nemrég úgy érveltek, hogy „Nincs Olyan Dolog, hogy Science Fiction", mely alatt azt értik, hogy „a közkeletű vélekedéssel ellentétben a műfajok sohasem olyan dolgok, melyek már léteznek a világban, és melyeket ezután vizsgálnak műfajkritikusok, hanem olyan képlékeny és ingatag konstrukciók, melyek írók, producerek, terjesztők, marketing-szakemberek, olvasók, rajongók, kritikusok és más diszkurzív szereplők kijelentéseinek és tetteinek (gyakorlatának?) interakciója nyomán keletkeznek" (48). A definíció kritikai és tudományos aktusa látszólag fontosságát veszti a műfaj történetét alkotó „kijelentések és gyakorlatok" ilyetén megközelítésében, ahol a „képlékeny és ingatag konstrukciók" egyikévé válik csupán. Tulajdonképpen a történeti paradigmának megfelelő egyetlen műfajdefiníció – ha nevezhetjük ennek egyáltalán – egyfajta tautológia lenne: annak megerősítése, hogy a műfaj az, amit a létrehozásában, terjesztésében és befogadásában résztvevő mindenkori diszkurzív szereplők annak neveznek. És valóban, lépten-nyomon ilyen állításokba botlunk az sf-definíciók problémáit tárgyaló vitákban, melynek legismertebb példája Damon Knight a definíció kísérletét elutasító gesztusa – „Science fiction az, amire mutatunk, amikor kimondjuk" (122, idézve Clute és Nicholls 1993: 314).

Paul Kincaid 2003-as *On the Origin of Genre* [A műfaj eredetéről] című tanulmányában a

műfajidentitás tautologikus álláspontját sikerrel változtatja elgondolkodtató állásponttá. Érvelését Ludwig Wittgenstein „családi hasonlóság" fogalmára alapozza a *Filozófiai vizsgálódások*ból. Kincaid azt állítja, hogy nem tudunk „felmutatni egy egyedi, közös szálat" mely összeköt minden science fiction szöveget, sem pedig beazonosítani egy „egyedi, közös eredetet" a műfaj számára (415). Azzal zárja érvelését, hogy

> a science fiction nem egy dolog. Inkább számos dolog – jövőbeli környezet, csodás gépezet, ideális társadalom, idegen lény, csavar az időben, csillagközi utazás, szatirikus perspektíva, a történet egy sajátos megközelítése, bármi, amit keresünk, ha a science fictiont keressük, itt szembetűnőbb, ott rejtettebb –, melyek kombinációk végtelen sokaságában fonódnak össze. (Kincaid 2003: 416-417.)

A wittgensteini családi hasonlóság fogalmának hasznossága a műfajelméletben további tárgyalásra szorul, és hamarosan visszatérek még rá. Kincaid érvelésének legfontosabb elméleti tanulsága nemcsak annak elfogadása, hogy történeti megközelítésben az sf „számos dolog" lehet, hanem annak észrevétele és kihangsúlyozása is, hogy ez a műfajdefiníciós megközelítés – Altman, valamint Bould és Vint munkáihoz hasonlóan – az objektumokon túl szubjektumok bevonását is jelenti. Így nem csak a „science fiction"-ként azonosított szöveg-objektumok tulajdonságai állnak a vizsgálódás fókuszában, hanem azok az alanyok, akik a kategóriát alkalmazzák, valamint az ezen alanyok által több-kevesebb tudatossággal és sikerrel végrehajtott projektek indítékai, kontextusai és hatásai is. Hogy másképp fogalmazzunk, az az állítás, hogy az sf „bármi, amit keresünk, amikor a science fictiont keressük", nem jelent sokat, ha nem tudjuk, ki az a „mi", és hogy „mi" miért keressük a science fictiont.

A következőkben át kívánom tekinteni a műfajelmélet jelenlegi állásának azon szeletét, mely megpróbálja meghatározni, mi az sf. A tanulmány első részében arra összpontosít, hogy meghatározza, micsoda a műfaj, és mi nem. Az utolsó rész visszatér ahhoz a kérdéshez, hogy mit értünk a műfajalkotás kollektív alanya alatt. Mindvégig azt a kérdést teszem fel, hogy mit jelent az a tautologikus kijelentés, hogy az sf az, amit „mi" annak nevezünk, amennyiben nemcsak az sf, de általánosságban a műfaj természetére vonatkozó komoly állításnak tekintem? És ha ez a hírhedt definíciós sokszínűség nem a zavar jele, és nem is számos különböző műfaj téves összemosásának az eredménye, hanem épp ellenkezőleg, az sf identitása ezen sokszor következetlen és ellentmondásos állítások hálózatának eredménye, akkor milyen hatással bír a műfajkeletkezés ilyetén felfogása az sf történetének megírására?




*E.T. – A földönkívüli (E.T. the Extra-Terrestrial. Steven Spielberg, 1983)*

## A műfaj mint történeti folyamat

Öt állítást fogok megfogalmazni az sf-fel kapcsolatban, melynek mindegyike a műfajjal kapcsolatos általános tézisnek is tekinthető, és így reményeim szerint egy viszonylag kevéssé vitatható, de hasznos összefoglalást alkotnak a műfajelmélet jelenlegi paradigmájáról. A sorozat abból az alapvetésből indul ki, hogy a műfajok történeti folyamatok, és arra pontra jut el, ahol hatékonyan foglalkozhatunk az sf használatának és felhasználóinak kérdésével, mely az esszé utolsó részének középpontjában áll. Az öt állítás a következő:

1) Az sf történeti és változékony;

2) Az sf-nek nincs esszenciája, sem egyetlen meghatározó jellegzetessége vagy eredetpontja;

3) Az sf nem szövegek egy csoportja, inkább a szövegek használatának és a szövegek közti kapcsolatok kialakításának egy módja;

4) Az sf identitása egy differenciáltan artikulált pozíció a műfajok történeti és változékony területén belül;

5) Egy szöveg sf identitással való felruházása aktív beavatkozás annak terjesztésébe és befogadásába.

Hadd magyarázzam meg egyenként ezeket az állításokat.

*Az sf történeti és változékony*. 1980 előtt szinte mindegyik 20. századi műfajteoretikus egyetértett volna abban, hogy „A műfajelmélet rendező elv: az irodalmat és az irodalomtörténetet nem idő vagy hely (kor vagy nemzeti nyelv) szerint, hanem a szervezettség vagy struktúra sajátosan irodalmi típusai szerint osztályozza” (Wellek és Warren 2002: 232). Ezzel szemben az újabb paradigma szerint a műfaji rendszerek és struktúrák éppoly rendetlenül kötődnek időhöz és helyhez mint más irodalmi-történeti jelenségek, jóllehet olyan elterjedési mintákkal és az időbeli kontinuitás és diszkontinuitás olyan sajátosságaival, melyek elég erőteljesen különböznek attól, amit Wellek és Warren nemzeti hagyományoknak vagy korszakoknak nevez. Az újabb paradigma viszont nem szükségszerűen jobb, és a választás e két alternatíva közt az alapelvek kérdése marad,

ahol a bizonyítékok bármelyik nézőpontból látszólag logikailag konzisztens magyarázatot tesznek lehetővé. Azaz, ha az sf-et formai képződménynek tekintjük – messze a legbefolyásosabb formai definíció, „a kognitív elidegenítés irodalma", Darko Suvin nevéhez fűződik,– akkor éppannyi joggal kereshetjük példáit az ógörög szövegekben, mint a kortárs amerikai irodalomban; és éppoly logikus Suvin azon kijelentése is, hogy számos dolog, melyet konvencionálisan sf-nek nevezünk, valójában valami más. Ezzel szemben az új paradigma azt állítja, hogy a címkézés maga is elengedhetetlen része a műfajkonstrukciónak, és épp ezért a „kognitív elidegenítés irodalma" e megközelítés szerint egy olyan specifikus 20. századvégi tudományos műfajkategória, melyet részben a Suvin által mélyen lenézett kommersz műfaji felfogással szembeállítva kell értelmezni. Suvin definíciója így az sf-történet részévé válik, és nem olyan kulccsá, mely segít elkülöníteni az sf-et a vele gyakran összekevert egyéb formáktól.

Nyelvészeti szempontból és a fordítási problémákból kiindulva erős érvek fogalmazódtak meg a történeti megközelítés logikai felsőbbrendűsége mellett a formai megközelítéssel szemben. [4] Ezen túl azzal érvelnék a történeti paradigma mellett, hogy követőit a műfaj problematikájának sokkal gazdagabb és összetettebb megértésére sarkallja, amely nem kizárólag irodalmi, hanem társadalmi paramétereket is tekintetbe vesz. [5] A formai megközelítés egy olyan vita esetében, hogy vajon olyan elismert művek, mint Pamela Zoline *The Heat Death of the Universe* [Az univerzum hőhalála] (1967) vagy Karen Joy Fowler *What I Didn't See* [Amit nem láttam] (2002) című művei sf-nek tekinthetők-e avagy nem, csak annyit tehet, hogy megvizsgálja: vajon az említett darabok a műfaj legitim tagjai-e vagy sem. Teljesíti „az elidegenítés és a megismerés [jelenléte] … a szerző tapasztalati környezetével változó képzeleti keretszerkezet" (Suvin 1972: 47) feltételeit? „Olyan realisztikus spekuláció lehetséges jövőbeli eseményekről, mely a múltbeli és jelenlegi valóságos világ megfelelő ismeretén, és a tudományos módszer természetének és jelentőségének alapos megértésén alapszik" (Heinlein 1977: 9)? „Módosítja-e annak ismerete, hogy az univerzum a rendszerek rendszere, a szerkezetek szerkezete" (Scholes 1975: 41)? [6] Vizsgálja-e a technológia és a tudományos felfedezések hatását a megélt tapasztalatra? És így tovább. A műfaj történeti megközelítése ezek helyett azt kérdezné, hogy hogyan és miért nyitják meg a területet ezen szövegek előtt, vagy éppenséggel zárják be előttük; hogyan vitatja vagy talán módosítja sf-ként való azonosításuk a műfaj bevett jelentését (úgy, hogy a formai kérdések továbbra is részei a dialógusnak, de már nem ugyanazokkal a feltételekkel); milyen feszültségek és stratégiák előzik meg ezt a fajta radikális beavatkozást az sf létrehozásában, kiadásában és olvasásában; milyen érdekek kerülnek ezáltal veszélybe.

*Az sf-nek nincs esszenciája, sem egyetlen meghatározó jellegzetessége vagy eredetpontja*. Az sf eredetpontjának hiánya az a wittgensteini pozíció, amit Kincaid *A műfaj eredetéről* című tanulmányában javasol. Wittgenstein filozófiájának alkalmazását a műfaj fogalmára, mely döntő fontosságú Kincaid számára, először Alistair Fowler proponálta *Kinds of Literature* [Az irodalom fajtái] (41-44.) című lenyűgözően nagy ívű könyvében, melynek központi tézise az, hogy a műfajok történetiek és változóak. Fowler roppant stimulálónak találta Wittgenstein „családi hasonlóság" fogalmát a műfajelméletre nézve, mivel olyan csoportosítást konceptualizál, amely nem egy közös

jellemzőn alapul. Például a játékok kategóriáját konstruáló nyelvi játékban Wittgenstein azt mondja, „hogy ezekben a jelenségekben egyáltalán nem egyvalami a közös, ami miatt aztán mindegyikre ugyanazt a szót alkalmazzuk – hanem egymással számos különböző módon *rokonok*. … az egymást átfedő és keresztező hasonlóságok bonyolult hálóját látjuk. Hasonlóságokat nagyban és kicsiben." Úgy terjesztjük ki a fogalmat, „ahogyan egy fonál fonásakor az egyik szálat a másikhoz sodorjuk. A fonál erőssége pedig nem azon múlik, hogy valamely szál egész hosszában végigfut-e a fonálon, hanem azon, hogy elég sok szál fonódik-e össze egymással" (1998: 57-58.; 65-67. szekció; kiemelés az eredetiben).

Egy másik fogalmi modell egy olyan műfaj körvonalazására, melynek nincs egy meghatározó tulajdonsága, a fuzzy halmaz fogalma (ld. Attebery 2002: 12-13.). A fuzzy halmaz a matematikában egy olyan halmaz, melyet nem a beletartozás-kizárás bináris alapelve határoz meg, hanem műveletek sokasága. Ezért a fuzzy halmazba tulajdonságok sorának valamelyikével bíró elemek tartoznak, és a halmazba tartozás foka és mértéke is eltérő lehet, hiszen néhány elem az előírt tulajdonságok mindegyikével vagy legtöbbjével rendelkezik, míg mások csak eggyel. Ráadásul lesz olyan elem, mely a, b és c, míg egy másik d, e és f tulajdonságai miatt került bele, így két kellően periférikus halmaztagnak nem kell közös tulajdonsággal rendelkeznie. Ez így nagyon hasonló koncepciót eredményez a wittgensteini családi hasonlóságon alapuló sf-felfogáshoz. Mindkét modell lehetővé teszi azt a mozgásteret és sokszínűséget, mely megtalálható John Clute és Peter Nicholls *Encyclopedia of Science Fiction* [A science fiction enciklopédiája] című művében.

Érdemes azonban emlékezni arra is, hogy Suvin befolyásos beavatkozásának az sf definíció-történetébe szintén egy ilyen fuzzy halmaz volt a célpontja. Suvin az sf kategóriájába tartozó szövegek széles körével szemben a műfaj olyan pontos meghatározását állította, melyet a Roman Jakobson által „dominánsnak" nevezett elem ural: „egy műalkotás fókuszáló komponense … [mely] uralja, meghatározza és átalakítja a maradék komponenst" (Jakobson 1978: 82). Ebből a nézőpontból a fuzzy halmaz vagy a családi hasonlóság által meghatározott kategorikus entitás engedi, hogy a szövegdomináns akárhány inkompatibilis változata csendben egymás mellett létezzen, és egy narratív műfaj álcája alatt olyan szövegek szedett-vedett csoportját hozzák létre, melyek híján vannak bármiféle formális egységnek. Suvin szerint pont ez volt az sf-kutatás állapota, amikor belépett a saját szigorú formális definíciójával, mely erőteljesen fellépett az egység illúziója ellen egy olyan műfaj területén, mely megengedte a körülhatárolás ilyen nagyfokú lazaságát.

Véleményem szerint az sf, mint a definíciók sokasága által generált fuzzy halmaz, továbbra is támadható marad efféle formalista kritikai alapon – azaz hogy válogatás nélkül egy névleges ernyő alá dobálja össze a legkülönfélébb alműfajokat –, mivel ez a megközelítés még mindig a szövegi meghatározottság logikáján alapszik, bár sokkal enyhébb formában, mint azt Roman Jakobson textuális domináns elmélete megkövetelné. A fuzzy halmaz képzett teoretikusa nem a műfajhalmazba tartozás vagy abból történő kizárás eljárását meghatározó domináns elem megtalálásával bajlódik, hanem azzal a nehéz feladattal szembesül, hogy meg kell határoznia a bekerülésre jogosító tulajdonságok halmazát, melyekbe a szövegjellemzőkön túl intertextuális

kapcsolatok és olyan paratextuális funkciók is tartoznak, mint a „címkézés”. Egy ilyen feladat enciklopédikus terjedelmű vállalás volna, de éppen azt állítom, hogy sikertelenségre lenne ítélve, mivel a fuzzy halmaz kvázi-matematikai modellje sohasem lehet megfelelő egy lezáratlan történeti folyamat leírására, ahol a műfajképződés és átalakulás állandó jelenség. Ebből a szempontból Wittgenstein elmélete a fuzzy halmaznál jobban alkalmazható a műfajra mint történeti jelenségre, mivel „[a] 'nyelv*játék*' szónak itt azt kell kiemelnie, hogy egy nyelvet beszélni: egy tevékenység vagy egy életforma része” (1998: 30; 23. szekció; kiemelés az eredetiben). Ebből a nézőpontból a kategorizáció nem a kategorizálandók belső tulajdonságainak passzív számbavétele, hanem aktív beavatkozás a természetükbe, és éppen ez az ágensségre helyezett hangsúly különbözteti meg leginkább a történeti megközelítést a formalista szemlélettől.

A „családi hasonlóság” fogalmának vannak azonban hiányosságai, ha a műfajok eredetének kérdéséhez érünk. A sf-történészek mind kedvtelve nyilatkoztatják ki a műfaj születésének pillanatát, legyen az Mary Shelley *Frankenstein*ja (1818), H. G. Wells *Az időgép*e (1895), Hugo Gernsback *Amazing Stories* [Csodálatos történetek] című magazinja (1926) vagy más pont a szerző földrajzi és történeti hangsúlyai szerint; és a „családi hasonlóság” fogalma arra bátorít, hogy az sf-történetet egy vagy több ilyen ős és leszármazottaik családfájaként alkossuk meg. [7] Nem igazán elégséges Kincaidhez hasonlóan azzal érvelni, hogy nincs „egyedi, közös eredete” a műfajnak (415); az sf műfaját létrehozó kollektív és egymásra épülő/rakódó társadalmi folyamatnál hiányzik az a koherens forma és kauzalitás, mely lehetővé tenné, hogy egyáltalán eredetekről beszéljünk. Még ha nem is hivatkozunk Wittgenstein anti-esszencializmusára, Hans-Robert Jauss recepcióelméletének történeti műfajfelfogása is rávilágít az eredetpont keresésének logikai problematikájára, amennyiben Jauss számára a műfaj fogalma az ismétlésen alapul, melyet szigorúan szembeállít az eredetiség fogalmával. Jauss recepcióelmélete szerint nem lehetséges felmutatni egy műfaj első példáját, mert egy szöveg műfaji jellegét épp az ismétlődő és konvencionális alkotóelemek adják. Mondhatjuk azt egy szövegről, hogy megsért bizonyos műfaji konvenciókat, de csak akkor állíthatjuk, hogy új elvárásokat teremtett, ha más szövegek e stratégiák ismétlésével egy új műfaj alkotóelemeivé változtatják azokat. Ahhoz, hogy egy szövegben műfaji jellemzőket fedezzünk fel, olyan stratégiákat, képeket és témákat kell használnia, melyek már konvencionális vagy legalább ismételhető gesztusként vannak jelen a köztudatban. A műfaj tehát mindig a dolgok közepén és sosem az elején található. [8]

Egy másik modell, mely segítségünkre lehet a műfaj történeti megközelítése során az eredetpontok hiányának jobb konceptualizálásában, Gilles Deleuze és Felix Guattari rizomatikus elrendezés fogalma. [9] Deleuze és Guattari a „megnyilatkozás kollektív elrendeződéseiről” beszélnek (1987: 22), melyek „artikulációs vagy szegmentációs vonalakból állnak, rétegekből és területekből; ugyanakkor vannak menekülési útvonalak, deterritorializáló és rétegtelenítő mozgások is” (3). Egy ilyen elrendeződésnek nincs központja, nincsenek „hierarchikus kommunikációs módok, és kitaposott ösvények; a rizóma központ nélküli, nem hierarchián alapuló és nem jelentő rendszer … rendező emlékezet, illetve központi automatizmus nélkül, pusztán az állapotok áramlása határozza meg” (21). A rizomatikus elrendeződés legfontosabb

ismérve a műfajelmélet szempontjából, hogy „antigenealógia", mely „variációk, terjeszkedés, hódítás, rabul ejtés, hajtások útján terjed … Nincs kezdete, sem vége, mindig csak közepe (*milieu*) van, ahonnan nő és amin túlburjánzik" (21). A szövegek és motívumok belépése és mozgása az sf-en keresztül tehát nem ruházza fel őket semmilyen pedigrével, hanem csupán kapcsolja az egyik útvonalat a másikhoz. Az ösvények, melyek összekapcsolják ezeket az útvonalakat, nincsenek megszabva a műfaj „központ nélküli, nem hierarchián alapuló és nem jelentő" szerkezete által, hanem az írók, kiadók és olvasók hozzák őket létre elfoglalt helyzetükből kiindulva és a rendelkezésükre álló anyagból.




*Star Trek – A jövő elkezdődik (Star Trek – The Future Begins. J. J. Abrams, 2009)*

Hogy az sf története inkább „variációk, terjeszkedés, hódítás, rabul ejtés, hajtások" története, mint ősök és leszármazottak vérvonaláé, sehol nem fontosabb, mint azon a területen, amit Everett Bleiler *Science-Fiction: The Early Years* [Science fiction: a korai évek] (1990) című nélkülözhetetlen bibliográfiája nyomán korai science fictionnek neveznék. A műfaj kezdeteinek tanulmányozása egyáltalán nem egy eredetpont kereséséről szól, hanem inkább fokozatosan felgyülemlő ismétlések, visszhangok, utánzatok, utalások, azonosulások és különbözések megfigyeléséről, melyek amellett tanúskodnak, hogy hasonlóságok konvencionális hálója van kialakulóban. A korai sf története e műfaj felismerésének fokozatos kifejezése, és nem egy meghatározott típus megjelenése. Így tehát ahelyett, hogy elválasztanánk az igazi sf-et a hozzá közel álló műfajoktól, avagy megpróbálnánk megtalálni az őseit, sokkal hasznosabb azt vizsgálni, hogy az sf hogyan válik fokozatosan láthatóvá a késő 19. századi narratívák miliőjében: a birodalmi kalandregény, a

fantasztikus utazás, az 1880-as és 1890-es évek Angliájának újjáéledő románc műfaja, az amerikai ponyvaregény csodagyerek-tudósai, az utópikus irodalom, a jövőbeli háború motívuma, és így tovább. [10] Nem egy tényleges egység megjelenését keressük, hanem a szövegek közti hasonlóságok és különbségek megállapításának gyakorlatát, melyet a harmadik állítás fejt ki bővebben.

*Az sf nem szövegek egy csoportja, inkább a szövegek használatának és a szövegek közti kapcsolatok kialakításának egy módja*. Mindazok, akik részt vesznek az sf létrehozásában, terjesztésében és fogyasztásában – írók, szerkesztők, marketing-szakemberek, alkalmi olvasók, rajongók, tudósok és diákok – nemcsak a definiálás, kategorizálás, befogadás és kizárás aktusaival hozzák létre a műfajt (melyek mind fontos lépések), hanem azzal is, hogy olyan protokollokat és retorikai stratégiákat használnak, melyek a műfajt megkülönböztetik az írás és olvasás más formáitól. John Frow a műfajelmélet jelenlegi állását bemutató kiváló és tömör összefoglalásának elején ezt írja: „Felfogásom szerint a műfaj a szimbolikus cselekvés egyik formája: a nyelv, a képek, a gesztusok és a hang műfaji elrendezése úgy cselekszik, hogy tevőlegesen alakítja a világról alkotott képünket … A szövegek – a legegyszerűbbek és legsablonosabbak is – nem műfajokba 'tartoznak', hanem inkább azok alkalmazásai" (2006: 2). A műfaj „szimbolikus cselekvés[t]" kíván ahelyett, hogy a szöveg formai vagy tartalmi alkotórésze lenne, melyet jól szemléltet, hogy magában a nyelvben is lakozhatnak műfaji különbségek. Gondoljunk a Samuel R. Delany által felhozott példára, aki szembeállítja a „He turned on his left side" [11] mondat realista és sf-olvasatát; míg a realista olvasat úgy értelmezi, hogy valaki testhelyzetet váltott, sf-olvasatban ez a mondat azt is jelentheti, hogy valaki aktiválta a testének bal felét egy kapcsoló használatával (2005: 103). A példa lényege nem annyira az, hogy az sf-olvasat másfajta és termékenyebb módon használja ki a nyelv szemantikai és nyelvtani lehetőségeit, ahogy Delany érvelt, hanem hogy a második olvasat az olvasó sf-konvenciókban való jártasságán és azok használatán múlik – jelen esetben azon az elváráson, hogy a szerves lény és a gép közti különbség elmosódhat vagy eltűnhet. A sf-értelmű mondat írója és olvasója is aktívan használja a műfajt annak érdekében, hogy átformálja a világról alkotott képét, azaz a kérdéses szövegben megjelenített világot és annak mind az empirikus környezethez, mind más konstruált világokhoz (a fantasy világa, a komédia világa, és így tovább) való viszonyát. [12]

Egy szöveg műfajhoz tartozása, avagy a műfaj alkalmazása közötti különbség megváltoztatja a szöveg és műfaj közti viszonyt is: már nem egyszerű szemléltetésről van szó, ahol a szöveg a műfaj metonímiája vagy szinekdochéja. Ha a műfaj tulajdonsága a „szimbolikus cselekvés", akkor ez arra utal, hogy a műfaj csak egyike azon számos kódnak, melyet, ahogy Roland Barthes alaposan kimutatta *S/Z* című munkájában, egy szöveg aktivál. A műfaji hibriditás így már nem kivételes eset; minden olyan narratíva, mely hosszabb egy szalagcímnél vagy viccnél, szinte elkerülhetetlenül több műfaji konvenciót és stratégiát használ. Az sf és a fantasy közti megkülönböztetések általában hallgatólagosan elismerik ezt a tényt, mivel általában a realista konvencióknak a narratíva többi részével szemben élvezett kivételezett státuszára vannak kihegyezve. Mivel egy bizonyos szövegen belül több műfaj játszik egymással és egymás ellen, sokkal kevésbé hasznos egy adott műfajba skatulyázni egy szöveget, mint inkább azt vizsgálni,

hogy hogyan pozicionálja magát a műfaji lehetőségek erőterében. [13]

*Az sf identitása egy differenciáltan artikulált pozíció a műfajok történeti és változékony területén belül.* Miután Frow lefekteti tézisét, hogy a szövegek inkább használják a műfajokat, mintsem hozzájuk tartoznak, azzal folytatja fejtegetését, hogy a műfaj alkalmazása egy szövegen belül „nem egy műfajra, hanem műfajok mezőjére vagy ökonómiájára utal, és a [szöveg] összetettsége ezen viszonyok összetettségéből fakad" (2006: 2). A „műfajok ökonómiája" alatt Frow azt érti, hogy a szövegben az olvasó bizonyos műfaji kódokat aktivál azáltal, hogy adott értékekkel rendelkező döntéseket hoz, melyek ezáltal különböznek más lehetséges döntésektől. Egy ilyen ökonómia nagyban függ attól, hogy egy adott helyen és időben milyen műfajok vannak jelen. A műfajok – ahogy Saussure nyelvészeti előadásaiban a fonémák és a szavak – ez esetben olyan értékek, melyek területük más értékeitől való különbözésük által jelölnek, és jelentésük változhat, vagy akár el is veszhet, ha más rendszerbe kerülnek át. Ezáltal Tony Bennett megfogalmazása szerint a műfajelemzés kiindulópontja mindig „a műfaji különbségek rendszere – melyet társadalmi alkalmazások differenciált területeként kell felfogni –, amely egy [adott] időben a legnagyobb befolyással bír a szövegstratégiákra és a recepció kontextusaira" (1990: 108), mivel minden műfaji döntés Pierre Bourdieu szavaival élve állásfoglalás a korabeli döntések rendszerét alkotó pozíciókkal és értékekkel szemben. Egy adott szövegen belül a műfaj dinamikájának megértése a rendszer megértésétől függ, mely az író és olvasó számára felkínálja a műfaji lehetőségek adott skáláját, és meghatározza a hozzájuk kapcsolt értékeket is.

A műfajökonómia problematikája két szempontból is létfontosságú az sf-kutatás számára, melyből az első a műfaj presztízséhez, a második a műfaj történetének megírásához kapcsolódik. Roger Luckhurst igen szórakoztatóan írt az sf „halálvágyáról", azaz arról az óhajról, hogy megszűnjék sf lenni, és „irodalommá" váljon. Ez a vágy abból ered, ahogy a kortárs műfajökonómiában a pozíciók és értékek olyan konstellációban állnak együtt, mely a „zsánerirodalom" fogalmához gyakran negatív konnotációkat rendel:

A gettó/főáram paradigmatikus topográfiája jelöli ki a határt, melyekre a populáris/komoly, alacsony/magas, szórakoztatás/Irodalom értékek vetülnek … Az egyetlen módja az SF legitimálásának az, ha átcsempészik a határon a „magasba". Az egész műfaj legitimizálása tehát paradox módon a műfaj pusztulásával jár. (Luckhurst 1994: 37-38.)

A halálvágy metaforája valójában persze egyáltalán nem valamiféle ösztönös késztetésre utal itt, hanem arra a tényre, hogy bár hozhatunk döntéseket (ez esetben a műfajjal kapcsolatban), csak a történelem által kínált lehetőségek közül választhatunk. Számos sf-kutató (valamint szerkesztő, író és olvasó) szeretné megtartani a maga sf-jét és az irodalmát is, de ez egy olyan opció, melyet a magas és a populáris kultúra közti különbségtétel általában kizár.

A pontos határok rögeszméje, mely egykor átjárta a műfajelméleti vitákat, nem a precíz műfaji különbségtétel általános vágyán alapult, hanem sokkal inkább a korabeli műfajrendszer egyes pozícióihoz kötődő presztízs jelentőségén; és innen ered az sf határainak ismétlődő kijelölése és újraírása, melyről Luckhurst ír. Az a vélekedés, amely a műfaji határokat rendszerint előírónak és

korlátozónak tartja, nem abból ered, hogy valóban azok, hanem abból, hogy a modern nyugati művészeti gyakorlatban nagyobb presztízsértéke van a határok megsértésének, mint a betartásuknak. Innen ered az „irodalom" fogalmának az a meghatározása, hogy ezen kategórián belül minden mű saját műfajt alkot (pl. Friedrich Schlegel, Benedetto Croce és Maurice Blanchot; Frow 2006: 26-27.; és Altman 1999: 4-7.). Az „irodalom" ilyetén felfogásában nem annyira a műfaji határok előíró ereje a tét, hanem egy szövegen belül a műfajhatárokkal kapcsolatos elvárások és a meglepetések együttes játéka, ahogy ezt Jauss recepcióelméletében az innovatív stratégiák és a műfaj kiszámítható és végül agyonhasznált konvenciók halmazaként értelmezett fogalma közti erős szembenállás is kifejezi. Azonban annak ellenére, hogy a magas és populáris narratív formák közti különbségtétel előfordul mindenütt, ahol a narratívák előállításában és terjesztésében megjelennek az osztálykülönbségek – azaz az egész történelem során –, az a sajátos mód, ahogy a magas és populáris a kortárs műfajok gyakorlatában összekapcsolódik az innováció/imitáció dichotómiájával, egy jóval újabb keletű és sajátos fejlemény. A „műfaj" fogalom – mely az sf létének egyik alapfeltétele – értelmezéstörténetének integráns része az „irodalom" olyan kategóriaként történő felfogása, melynek tagjai ellenállnak a kategorizálásnak. Így az sf történetének megírásába óhatatlanul beletartozik, hogy legalább említés szintjén foglalkozzunk a műfajrendszerek történeti változásával, melyek ehhez a különbségtételhez vezettek.

Az sf története tehát magába foglal egy jelentőségteljes változást a műfajok rendszerén belül: a tömeges könyvkiadás kibontakozásával párhuzamosan egy olyan műfajrendszer megjelenését, melyben egymás mellett jelenik meg a science fiction, a detektívregény, a modern románc, a western, a horror, a fantasy és más hasonló műfajok, és melyek kollektíven egy olyan műfaji kategorizáció gyakorlatának megtestesítői, mely elkülönül és szemben áll a korábbi klasszikus és akadémikus műfajrendszerrel, melynek tagjai az eposz, a tragédia, a komédia, a szatíra, a románc, a líra és így tovább. Ebben az értelemben a nagy újítók, mint Shelley, Verne és Wells a „műfaji rendszerek összetételében bekövetkező kulturális és történeti fluktuációk" kontextusában fejtik ki hatásukat, és a három szerző befogadását vizsgálva láthatjuk, hogy „ugyanazon szövegek társadalmi és történeti kontextustól függően más műfaji besorolásnak lehetnek alávetve" (Bennett 1990: 101). De a klasszikus-tudományos és a tömegkulturális műfajrendszereknek mind megvan a története, mely belefolyik a szövegek létrehozásába, terjesztésébe és befogadásába, és mely gyakran fontos kapcsolatokat hoz létre a rendszerek és az egyes szövegek története és fontossága közt. Így tehát Szophoklész *Oidipusz*át olvashatjuk akár detektívtörténetként is, a szöveg történeti kapcsolata a tragédia műfajával, valamint a klasszikus tragédiára vonatkozóan kialakított műfajrendszer és irodalmi értékek sokkal nagyobb súllyal esnek latba. Hasonlóképpen az általában science fictionnek tartott szövegeket is olvashatjuk szatíraként, románcként, komédiaként, tragédiaként, és így tovább, de ez nem emeli őket a „komoly" irodalom rangjára, hanem inkább megfosztja őket a történetiségük egy fontos aspektusától.

A műfaji terminusok és választások viszonya más terminusokhoz és választásokhoz állandó változásban van. Ezért, mint Fowler mondja, „Nem lehetséges és nem is kívánatos a műfaji terminusok használatában a precizitás magas fokának elérése. A műfajok közti átfedés, valamint

változékonyságuk miatt egy 'nem precíz' terminológia hatékonyabb" (1982: 130). Ez az átfedés és változékonyság teszi szükségessé a visszamenőleges címkézést, hogy nyomon lehessen követni a kialakulófélben lévő műfajkategóriák fejlődésvonalát (innen ered például a „korai science fiction"). Mindazonáltal a műfajrendszerek történetének figyelembevételével ki kellene zárni annak lehetőségét, hogy az sf kategóriáját egy az egyben rávetítsük kora újkori vagy klasszikus szövegekre. Ha Shelley *Frankenstein*ja megírásakor még nem lehetett sf (ld. Rieder 2008: 19), akkor Swift *Gulliver utazásai* (1726) vagy Lukianosz *Igaz történetek* című műve még kevésbé. A hangsúly azon van, hogy az sf kibontakozása nem egy bizonyos formatípus megjelenéséhez kötődik, sem pedig ahhoz, ki és mikor használta először a „science fiction" kifejezést, hanem műfajidentitások egy bizonyos rendszerének megjelenéséhez, amely artikulálta az sf köré csoportosuló fogalmakat (tudományos irodalom, tudományos románc, tudományos fantasztikus; de ide tartozik a horrorirodalom, a detektívirodalom és a western is). Nyilván nem Gernsback hozta létre ezt a műfajidentitás-rendszert, amikor kiadta az *Amazing Stories* első számát 1926-ban. De épp ilyen világosan látható, hogy a tömegfogyasztásra szánt folyóiratok miliője az sf külön műfajként való megjelenésének egyik történeti feltétele, és ez a miliő magában hordozza a „magas" kultúra egy meghatározott verziójával való hierarchikus szembenállást.

Javaslatom lényege tehát az, hogy az sf pozícióinak és értékeinek megértése a múlt és jelen műfajökonómiáiban – vagyis hogy e változékony és bizonytalan téma története hogyan illeszkedik a műfaji rendszerek változásainak szélesebb kontextusába – legyen a kerete annak a kérdésnek, hogy mi a jelentősége annak, ha „mi" rámutatunk egy szövegre és azt mondjuk, hogy az sf?

A műfajelmélet szempontjából a válasz erre a kérdésre az, hogy *egy szöveg sf identitással való felruházása aktív beavatkozás annak terjesztésébe és befogadásába*. Itt beszélnünk kell a címkézésről mint retorikai aktusról. Az elmúlt években a műfajelmélet legizgalmasabb új fejleményei az írás pedagógiájával foglalkozó retorika-kutatóktól és nem irodalomtudósoktól vagy kritikusoktól származnak (Frow 2007: 1626-27.). A műfaj új retorikai megközelítésének egyik fontos korai szövegében Carolyn Miller 1984-ben azt írta, hogy „A műfaj elméletileg helytálló meghatározásának nem a diskurzus tartalmára vagy formájára kell összpontosítania, hanem arra az aktusra, amelyet végrehajtanak vele" (24). Miller vizsgálódásának középpontjában elsősorban „a 'de facto' műfajok" állnak, „azok a típusok, melyekre van nevünk a mindennapi nyelvhasználatban", mert ezek a műfajok formalizálják „a tudást, amit a gyakorlat hoz létre" (27). Bár elemzése ebből kifolyólag inkább olyan műfajokkal foglalkozik, mint az ajánlólevél vagy a beiktatási beszéd, és nem a történetmondás fajtái közti különbségtétel érdekli, Miller megközelítése nyomán felmerülhet bennünk a kérdés, hogy a történettípusok közt miért teszünk egyáltalán különbséget, és miért ragaszkodunk ezekhez a megkülönböztetésekhez. Hogyan tudjuk megmagyarázni a „tárgyak, események, érdekek és célok kölcsönös értelmezését, mely nem csupán összekapcsolja, hanem azzá is teszi őket, amik: tárgyiasított társadalmi szükségletté" (30)? Milyen aktust hajtunk végre azzal, ha egy narratívára ráaggatjuk az sf címkét?

Bármilyen értelmezési protokollokra is hivatkozik, vagy formai és tematikus konvenciókra is

vonatkozik a címke, a címkézés maga gyakran igen materiális módokon helyezi el a szöveget a kortárs műfajrendszer által felkínált lehetőségek mezején: hogyan lesz kiadva, hol lesz eladva, kik lesznek a legvalószínűbb olvasói. A műfajba sorolás tehát hatással van egy szöveg terjesztésére és befogadására is: azaz, a felhasználási módjaira. A műfaji azonosítás egyik lehetséges módja annak, hogy megmondjuk valakinek, hogyan olvassa a szöveget, sőt, egyfajta ígéretet is jelent arra nézve, hogy a szöveg ezen a módon hasznosan és élvezetesen olvasható. A besorolás nem osztályozza a szöveget, hanem arra tesz javaslatot, hogy olvasók meghatározott csoportja milyen módon használja (pl. nagyfokú komolysággal vagy épp anélkül). Éppen ezért, amikor „mi" rámutatunk egy történetre és azt mondjuk róla, hogy sf, ez nemcsak azt jelenti, hogy az sf-re vonatkozó protokollok szerint kellene olvasni, de azt is, hogy más sf szövegekkel és olvasókkal párbeszédben olvasható és olvasandó.

A címkézés ilyen aktusai azáltal, hogy egy szöveg számára helyet és értéket jelölnek ki a műfajok rendszerében, bele is gabalyítják mind a hasonlóságok szinkronikus hálójába, mind a „variációk, terjeszkedés, hódítás, rabul ejtés, hajtások" (Deleuze és Guattari 1980: 21) diakronikus történetébe. A műfajrendszerek olyan története, amely tekintetbe veszi a műfaji besorolás befolyását a terjesztésre és recepcióra, elsősorban nem a mesterművek megjelenése köré szerveződne, hanem figyelembe venné a nyomdatechnológia, az írott anyagok terjesztésének, valamint az írástudás társadalmi produkciójának és terjesztésének mérföldköveit is. Egy ilyen történet körvonalai rajzolódnak ki John Guillory zseniális *Cultural Capital* című művéből, amely összefoglalja a kánon formáit az ókortól napjainkig (1993: 55-82.); az sf vonatkozásában Roger Luckhurst hasonlóan éleslátó listát közöl a műfaj megjelenésének feltételeiről új keletű műfajtörténetében (2005: 16-17.). [14]

Jóval túlmutatna a jelen esszé keretein, hogy átfogó vagy akár részleges képet adjunk az sf által a különféle szövegekhez rendelt címkék gyakorlatának történetéről és dinamikájáról, még kevésbé az irodalom és az írástudás létrehozásának és terjesztésének gazdasági és társadalmi átalakulásáról, melyet keretként javaslok előbbihez. Visszatérek inkább azokhoz a kérdésekhez, melyeket korábban tettem fel a műfajkeletkezés kollektív témájáról. Ezek a kérdések most bővített formában kerülnek elénk, ami segíthet következményeik tisztázásában. Ha az sf „bármi [történeti változékonyságában és rizomatikus szabálytalanságában] is, amit keresünk, ha science fictiont keresünk", milyen közösséget képeznek azok, akik felismerik a műfajt? Milyen terepen – azaz milyen műfajrendszerben, az irodalom és az írástudás létrehozásának és terjesztésének milyen rendszerében – vállalkozunk közösen a „science fiction keresésére"? A műfajok ökonómiájának vagy a terjesztés és recepció dinamikájának miféle adottságai késztetik ezt a közösséget arra, hogy az sf-et keresse? És milyen beavatkozást jelent ebbe az ökonómiába, ha azt állítják, hogy megtalálták?

## Kategorizálás és szokásközösségek

Az sf-történet és -kritika két drasztikusan eltérő változatban határozza meg a műfajképzés

kollektív alanyát. Az „írók, producerek, terjesztők, marketing-szakemberek, olvasók, rajongók, kritikusok és más diszkurzív szereplők" listája Bould és Vint „képlékeny és ingatag" sf-konstrukciójában emberek anonim, sokrétű és nem egységes halmazára utal. A „mi" névmás ez esetben egyfajta nyelvtani illúziót jelent, mely kollektív intencionalitással ruház fel egy alany nélküli folyamatot – pontosabban egy olyan sok és egymástól oly mértékben különböző alannyal rendelkező folyamatot, hogy csak jelképes egységet alkotnak az sf létrehozásában, terjesztésében és befogadásában. A közösségnek ez az anonim és szétszórt képzete éles ellentétben áll azzal a gyakorlattal, mely az sf konstrukcióját és definícióját egy meglehetősen szorosan összefonódó közösségnek tulajdonítja, egy olyan népcsoportnak, mely a kiadásban, olvasásban, beszélgetésben és másfajta interakciókban történő közös részvételével vívta ki magának a jogot, hogy megmondja, mi az sf:

A „modern" science fiction, melynek kezdetét a közmegegyezés 1937-re, [John W.] Campbell fénykorának kezdetére teszi, egy kis csoportnyi ember köré szerveződött irodalom volt … Nem több, mint ötven ember végezte az írás és szerkesztés 90 százalékát. Mind jól ismerték egymást, együtt éltek, egymás közt házasodtak, együtt dolgoztak, megvették egymás anyagát, elvették egymás feleségét, és így tovább. (Malzberg 2005: 240)

Az ilyenfajta használat határozott erénye, hogy üdítően világosan bemutatja az sf egy bizonyos történetét és a mögötte húzódó érdekek halmazát. De a korai ponyvamiliő írói, szerkesztői és rajongói közösségének túlhangsúlyozása azt a torz látszatot kelti, mintha tudatos ellenőrzést gyakoroltak volna a műfaj kibontakozása felett. Az sf még Campbell szerkesztői befolyásának úgynevezett Aranykorában is egy tágabb műfajökonómia része volt, melynek képlékeny értékeit és cseppfolyós határait semmilyen csoport, szerkesztő vagy kiadvány nem tarthatta ellenőrzése alatt. A műfajkonstrukció csak hellyel-közzel tudatos, és csak annyira helyhez kötött, mint a szóban forgó narratívák terjesztése, és akkor is ki van téve az egész publikációs és terjesztési rendszer behatásainak, melynek részét képezi.

Sőt, a ponyvairodalom sajátos helyzetét irányadónak tekinthetjük az össze műfajra nézve, ahogy Gary Westfahl teszi *The Mechanics of Wonder* [A csoda mechanizmusai] című művében:

> ha a műfajt olyan művek összességének tekintjük, melyeket az adott műfajnak a korabeli kommentárokban feljegyzett közös felfogása kapcsol össze, akkor a science fiction igazi történetének 1926-ban kell kezdődnie, amikor Gernsback meghatározta a science fictiont, elméletet alkotott a sajátosságaira, céljaira és eredetére, és rávett másokat, hogy elfogadják és bővítsék elképzelését … Az irodalmi műfajok egyetlen okból kifolyólag jelennek meg a történelem folyamán: valaki kinyilatkoztatja, hogy egy műfaj létezik, és meggyőz írókat, kiadókat, olvasókat és kritikusokat arról, hogy igaza van. (1998: 8-12.)

Ha ez a műfajfelfogás helytálló lenne, akkor is csak a modern műfaji eljárásokra vonatkozhatna. Minden bizonnyal nem léteznek korabeli kommentárok, melyek megvilágítanák a közmondás, a rejtvény, a ballada vagy az eposz közkeletű műfaji felfogását. De még ha a Gernsback által elfoglalt

műfaji térben maradunk, ott sem találjuk meg a western, a kémirodalom, a detektívirodalom és hasonlók elméleti atyját vagy „kikiáltóját". A műfajok esetében jóval gyakoribb a Michael McKeon által *The Origins of the English Novel* [Az angol regény eredete] című könyvében leírt helyzet, ahol amellett érvel, hogy a regény mint műfajcímke olyan absztrakció, melyet csak a kialakulás folyamatának lezárultával fogalmaztak meg. „'A regényt' a Marx által megfogalmazott 'egyszerű absztrakcióként' kell értenünk, amely egy összetett történeti folyamatot magába foglaló megtévesztően monolitikus kategória" (1987: 20).

Véleményem szerint meg tudjuk fogalmazni az sf kibontakozását és folyamatos alakulását, fenntartását és revízióját jelölő „összetett történeti folyamat" anonim kollektivitását, mégpedig a Malzbergéhez hasonló gazdag részletességgel, a Geoffrey Bowker és Susan Leigh Star *Sorting Things Out: Classification and its Consequences* [Dolgok rendezése: a klasszifikáció és következményei] (1999) című könyvében bemutatott kategorizációelmélet és annak gyakorlati alkalmazásai segítségével. Bowker és Star azzal foglalkoznak, hogy az egyes szokásközösségekben miként alakulnak ki bizonyos besorolási gyakorlatok, és ezen belül külön hangsúlyt kap az, ahogy a felhasználók ad hoc jelleggel kiegészítik és átformálják a hivatalos vagy intézményes kategóriákat: „A standardizációnál és formalizációnál gazdagabb szókincsre van szükségünk az információs ökológiák sokszínűségének és folyamatszerűségének leírására" (1999: 293). Azt is hangsúlyozzák, hogy a szokásközösségek egyik összetartó eleme a besorolás „esetleges, zavaros folyamatának … kollektív felejtése" (1999: 299). A teljes jogú tagság egy ilyen közösségben a szokások tárgyainak honosításával jár, ami azt jelenti, hogy „megszabadítják a tárgyat létrejöttének és elhelyezkedésének esetlegességétől. Egy honosított tárgy elvesztette antropológiai furcsaságát" (1999: 299). Honosításának következtében a tárgy olyan természetességgel állhat X tárgy példájaként, mely nem a tárgy tulajdonságaiból, hanem a releváns közösségbe tartozásából ered.

A szokásközösségek és tárgyaik azonban nem rendeződnek szép, egyenes sorokba, mivel emberek jönnek és mennek az ilyen közösségekben, különböző szinten ismerik a közösségek kategóriáit, és egyazon időben lehetnek egymással ütköző kategorizációs szokásokkal bíró közösségek tagjai. Bowker és Star nagy hangsúlyt fektet az úgynevezett „határtárgyakra" mint az átfedésben levő közösségek szokásainak és szándékainak közvetítőire:

A határtárgyak azok a tárgyak, melyek egyszerre részei több szokásközösségnek, és mindegyikük információs követelményeinek eleget tesznek … A határtárgyak megalkotása és kezelése kulcsfontosságú az átfedésben lévő közösségek koherenciájának létrehozásában és fenntartásában … A határtárgyak az épített és természeti környezetünkben található összes tárgy kanonikus formái. (1999: 297-307.)

Az írók, szerkesztők, kiadók, marketing-szakemberek, rajongók, olvasók, kritikusok és tudósok által körvonalazott sf-fogalom közös alapját talán azok a határtárgyak jelölik ki, melyek mindegyik szokásközösségnek részei. A besorolás ilyenfajta megközelítésének nagy előnye, hogy a különböző szokásközösségek nem tűnnek el a névtelenségben, ahogy nem tévesztjük szem elől a szokásaik közti különbségeket és feszültségeket sem, és a köztük fennálló konszenzus sem tekinthető a tárgy

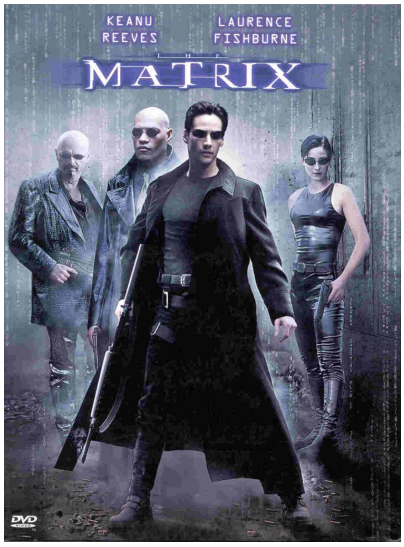
lényegi meghatározásának. A határtárgyak – például az sf-kánont kitevő szövegek – nem szükségszerűen a közösségek legfontosabb vagy legmeghatározóbb tárgyai, csupán azok a tárgyak, mely egyszerre több közösség elvárásainak felelnek meg.

A szokásközösségek és határtárgy fogalmainak használata az sf létrehozásában közreműködő alanyok összetettségének kibogozására legalább három különböző értelmezési lehetőséget kínál arra az állításra, hogy sf „bármi, amit keresünk, amikor a science fictiont keressük". Először is, a science fictiont kereső „mi" a beszélő szokásközösségének tagjaira utal; Damon Knight ebben az értelemben mondta azt, hogy „Science fiction az, amire mutatunk, amikor kimondjuk". Másodszor, a „mi" utalhat az összes, a kategóriát használó szokásközösségre is, és a „science fiction" kollektíven minden dologra, melyre mutatnak. Ebben a felfogásban bármiféle koherenciát remélni hiábavaló, ennek ellenére a műfaj ilyen enciklopédikus értelmezésének megvan az az előnye, hogy a társadalmi szokások tág horizontja felé mutat, ahol a műfajrendszerek története is képbe kerülhet. A harmadik értelmezésben a science fiction azon dolgokat jelöli, melyekre a szóban forgó szokásközösségek mindegyike rámutat – azaz a határtárgyakat, melyek a „mi"-közösségekben közösek.

Ez a harmadik olvasat olyan közös területre utal, mely nem jelenti a műfajdefiníció kísérletének feladását, hanem inkább a különböző sf-definíciókkal operáló szokásközösségek közti interakció eredménye. Az sf-definíciók sokasága nem egy széles körű értelmezési zavar jele, inkább a definíciók által kifejezett különféle szándékok kifejeződése, és egyben példa arra, hányféleképpen avatkozhatunk bele a műfaj létrehozásába, terjesztésébe és befogadásába. Rengeteg életrajzi és paratextuális példát hozhatunk itt, így Justine Larbalestier esetét, aki egy megosztott és összetett sf közösség történetének megírásakor arra az elhatározásra jutott, hogy a „levelek, recenziók, fanzine-ek és reklámszövegek / fülszövegek éppoly fontosak, mint a történetek maguk" (2002: 1). Brian Attebery *Decoding Gender in Science Fiction* [A gender dekódolása a science fictionben] című könyvében szintén különálló közösségek közti interakcióként írja le az sf műfajt:

> A műfaj néhány nyúlványa annyira távol áll egymástól, hogy alig tűnnek egy kategóriába tartozónak. Bár nagyon kevés közös van bennük, az SF számtalan megjelenési formáit mind egyazon folyamat eredményének tekintjük. Mind a kultúra különálló szegmensei közt zajló egyezményes eszmecseréjének termékei. (2002: 170)

Az sf-kritikusok és tudósok számára a műfajelmélet legjelentősebb problémái közé tartozik, hogy megértsék a szokásközösségek közti viszonyokat, legyen az tárgyalás, konfliktus vagy szándékos távolságtartás.




*Mátrix (The Matrix. Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999)*

A műfajelmélet leggyakrabban az író választásait vizsgálja szövegalkotás közben vagy azokat a döntéseket, melyeket az olvasók hoznak – avagy hozniuk kellene – értelmezés közben. De a műfaji besorolás gyakorlata elsősorban két másik intézménynél összpontosul: a kereskedelmi kiadásban és a tudományos kutatásban, és ez a két terület nem véletlenül testesíti meg a korábban már említett populáris és magaskultúra közti ellentétet. A műfaji besorolás gyakorlatának mindkét helyen az a célja, hogy szabályozza egy szöveg vagy műfaj társadalmi értékét és jelentőségét, és az egyes területeken használt propaganda formáinak vizsgálata alkalmasnak tűnik arra, hogy nagy vonalakban felmérjük a kortárs műfajrendszer szabályosságait. A két intézményrendszer viszonya és szerepe a kortárs műfajrendszerek kialakításában azonban olyasmi, melytől a huszadik századi tudományos kutatás javarészt tartózkodott, jószerével tudomást sem véve a létezéséről, nemhogy felismerte volna fontosságát vagy jelentőségét. [15] Mindazonáltal az sf történetének és sorsának áttekintése nehéz, sőt elképzelhetetlen lenne anélkül, hogy megvizsgáljuk a kereskedelmi szereplők és szándékaik jelentőségét, Gernsback korának ponyvamiliőjétől a *Star Wars* franchise tömegpiaci jelenlétéig.

A kereskedelmi kiadásban jelen lévő műfaji gyakorlatok elemzésének körvonalait a marxista kultúraelmélet fektette le annyiban, hogy a legnívósabb kutatásainak középpontjában az a nyomás áll, amit az árucikké válás gyakorol az irodalmi és művészi alkotásra, ahogy Max Horkheimer és Theodor Adorno érvel *A felvilágosodás dialektikája* című munkájukban (1947) a „kultúriparral” kapcsolatban (153-207.); Frederic Jameson tézise, hogy általánosságban az árucikk-forma strukturálja a modern művészeti alkotás folyamatát, a magaskultúra anti-árucikkeinek esetében éppúgy, mint a tömegkultúra termékeinél (1979: 130-138.); vagy Pierre Bourdieu tézise, hogy a kulturális alkotás területét a gazdasági és kulturális tőke közti inverz kapcsolat határozza meg oly módon, hogy a korlátozott terjesztés – más alkotóknak végzett alkotás – magas presztízsértékű, ellentétben – és egyben kompenzálva – a tömegterjesztés magas anyagi hozamával (1983: 312-326.). Horkheimer és Adorno először mutatott rá arra, hogy a „kultúripar” által egy narratívára

aggatott műfajcímke a célközönség beazonosításának és megszólításának, a kockázatelemzés, a forrásallokáció és a nyereségképzés stratégiáihoz kapcsolódik. Érvelésük mentén haladva a kereskedelmi gyakorlatok tárgyiasítják a műfaji besorolást, mellyel ismétlődő és kiszámítható fogyasztási szokásokra ösztönöznek. Bourdieu azonban azzal érvel, hogy a művészeti alkotók motivációi nem redukálhatók általánosságban a haszon maximalizálásának egyszerű ösztönére. Inkább arról van szó, hogy az írók és szerkesztők állandó harcban állnak függetlenségükért a gazdasági kényszerrel szemben. Egyszerre és ellentmondásosan hajtja őket a haszonérdekeltség, és a cél, hogy kortársaik „felszenteljék" őket, „elismerjék őket azok, akik az elismerés semmilyen más legitim kritériumát nem fogadják el, mint az általuk elismertek általi elismertség" (1983: 320). Jól példázhatná ezt a kettős motivációt többek között Hugo Gernsback, John W. Campbell vagy Michael Moorcock szerkesztői pályafutása, azzal kiegészítve, hogy a „felszentelés" dinamikája esetükben eltávolodik a Bourdieu által favorizált avantgárd, magaskulturális gyakorlattól, és helyette az sf szakemberek és rajongók szokásközösségei felé fordul.

A műfajbesorolás másképp, de talán komplementer módon érintkezik a progapandával a tudományos kutatásban. A műfajbesorolás kettős jelentéssel bír a tudományban, hasonlóan a Bourdieu által gazdasági haszonként és felszentelésként leírt kettős motivációval. [16] Van egyrészt egy kifelé tekintő szándék, melyben a műfajok határtárgyként tanmenet-racionalizáló szerepet töltenek be az oktatási apparátus bürokratikus rendszerében. Egy regény-, dráma-, költészet-, kreatív írás-, vagy science fiction-kurzus megjelenése a diák tanrendjében azt ígéri, hogy a tanuló kap valamilyen standardizált tananyagot, mely kreditpontra váltható, melyért tandíjat lehet kérni, melyet az adminisztrátorok felhasználhatnak az intézeti források elosztásában, és így tovább. De van a műfaji diskurzusnak, a tudósok és kritikusok párbeszédének egy befelé tekintő oldala is, melyben a műfajcímkék csupán további kutatás és eszmecsere kiindulópontjául szolgálnak. Olyan nyilvánosságot érhetünk tetten, mely talán a legjobb kortárs közelítés a „racionális-kritikai vita" közszférájához, melynek megjelenését a 18. századi Angliában Jürgen Habermas írta le (1991: 57-67., 89-117.), annak ellenére, hogy a bürokratizálódás által támasztott elvárások továbbra is fokozott nyomást gyakorolnak a tudományos publikációra, a konferenciaszervezésre, a pályázatírásra, az ösztöndíjak odaítélésére, és így tovább. Megkockáztatnám a hipotézist, hogy a tudományosságban jelen lévő műfaji gyakorlatok Janus-arcúsága nem véletlen, szerkezeti hasonlósággal bír a modern műfajrendszerek hasadtságához, az esztétikai kiválóságra törekvés és a közönséges pénzhajhászat kettősségéhez, mely jelenség már Alexander Pope *The Dunciad* [Tökfej eposz] című művének (1743) kiadásától hangsúlyosan jelen van. Ha van létjogosultsága a tudományos életben jelen lévő bürokratikus heteronimitás és az intellektuális autonómia, valamint a kereskedelmi kiadást mozgató gazdasági haszon és kulturális presztízs ellentétjei közt vont szerkezeti párhuzamnak, akkor az sf története jelentősen hozzájárulhat a tágabb kultúrtörténethez, mivel, ahogy korábban érveltem, fel kell dolgoznia a tömegkultúra kialakulását, a nyilvánosság azon második átalakulását, melyet Habermas elítélően az elsőben jelen levő társadalmi racionalitás ígéretének felbomlásaként írt le (1991: 159-174., 181-210.).

Annak, hogy a műfajokról mint a szokásközösségek által használt kategóriákról beszélünk, van egy

utolsó előnye is, mely eme értekezés lezárásaként is állhat. Bowker és Star elemzésének fényében az sf mindenfajta definíciója csupán munkadefiníció, átmeneti konceptualizálás csupán, mely egy bizonyos szokásközösség érdekeinek és ezen a közösségen belül egy bizonyos projekt szükségleteinek és céljainak felel meg. A definíciók ilyen értelemben tehát szükségesek, sőt, elengedhetetlenek, de amennyiben egy műfajmeghatározás megfogalmazása és az ehhez való ragaszkodás nem lehet egy sf-történet végcélja, sokkal inkább tereli a munkát zsákutcába. A definíció és a besorolás hasznos kiindulási pontok lehetnek a kritikai és retorikai elemzés szempontjából, de ha az ebben az esszében megfogalmazott műfajelmélet helytálló, akkor az sf múltjának és jelenének megértéséhez sokkal alkalmasabb a történeti és összehasonlító narratív elemzés, mint a formai leírás. Remélem, sikerült megmutatnom valamit abból a gazdagságból és összetettségből, mellyel az sf kialakulásával és fennmaradásával foglalkozó narratívának szembesülnie kellene, illetve azt is, hogy milyen nagy a tétje egy ilyen vállalkozásnak.

Fordította Benczik Vera

A fordítást ellenőrizte Pintér Károly

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Rieder, John: On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History. *Science Fiction Studies*, 37.2 (2010. július), 191-209. 2011-ben ez a tanulmány kapta a Science Fiction Research Association Pioneer díját a tanulmányhosszúságú elméleti munka kategóriában.]

**Jegyzetek**

1. Az idézetek, ha nincs magyar kiadásuk, az én fordításomban szerepelnek. [– *A ford.*]
2. Az SF és sf rövidítést a szerző a „science fiction” fogalom helyett használja. [– *A ford.*]
3. Az ilyen jellegű vitákhoz lásd Freedman (2000: 13-23); Luckhurst (2005: 6-10); Rieder (2008: 15-21); és Roberts (2005: 1-20).
4. Az egyik legismertebb nyelvészeti érv Tzvetan Todorovtól származik, aki 1978-as *Genres in Discourse* [Műfajok párbeszédben] című művének nyitó részében szakított azzal a korábbi hangsúllyal, amit az „irodalom” kategóriájára és tulajdonságaira fektetett (pl. 2002: 10-11.). Azzal érvelt, hogy nincs valós különbség az irodalmi és nem-irodalmi nyelv között. Az irodalmi nyelv vizsgálatának nincs sok köze a mondatokhoz és a nyelvtanhoz, inkább egy „adott szocio-kulturális kontextusban kimondott kifejezésekből” álló diskurzusokhoz (1990: 9), és ezért a műfaj társadalmi és kulturális szokások által meghatározott, helyhez kötött jelenség, nem egy kvázi-nyelvtani folyamat, mely a nyelv mélyszerkezetébe ágyazódik. Ld. Owens munkáját ennek alátámasztására, mely a kulturális különbségek problematikájával nyit a fordításban.
5. Luckhurst *Science Fiction* című művében másképp ugyanerre az eredményre jut (2005: 6-10.).
6. Clute és Nicholls idézi Suvint és Scholest a *definíciók* szócikkben (1993: 310-314.).
7. Shelley *Frankenstein*ja mint a nagy eredeti sf, ld. Aldiss és Wingrove (1986: 25-52.); az sf „csodálatos születésére” Shelley *Frankenstein*jában vagy Wells *Világok harcá*ban (1898) ld. Jameson (2005: 57); Gernsback mint műfajteremtő, ld. Westfahl (1998: 8).
8. Vö. Altman „műfajosiasodás” fogalmával (1999: 49-68.).

9. Ld. továbbá Dimock munkáját Deleuze és Guattari rizóma-hasonlatának hasznáról a műfajelméletben (2006: 74).
10. Talán a legdrasztikusabb kísérlet az igazi sf elválasztására szomszédaitól Suvin *Victorian SF in the UK* [Viktoriánus SF az Egyesült Királyságban] című (ezen felül igen informatív) bibliográfiája, mely sokszáz olyan szöveget sorol fel, amelyek nem felelnek meg az sf feltételeinek (a leghíresebb példa Stevenson *Jekyll és Hyde*-ja [1886]). Luckhurst is megjegyzi, hogy Suvin figyelmen kívül hagyja minden „értelemben, hogy a populáris irodalom kategóriái és annak felfogása, hogy mi a tudományos gondolkodás, átalakuláson mentek keresztül a 19. században, és hogy az SF épp ennek az átalakulásnak a terméke" (2005: 8). Véleményem szerint Bleiler és Clareson nyitottabb és szélesebb alapra helyezett bibliográfiái megfelelőbbek. Példák a műfajok születésének körvonalazására: az elveszett faj motívum Rieder tárgyalása a *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* [A kolonializmus és a science fiction megjelenése] című könyv 2. fejezetében, és Luckhurst *Science Fiction* című munkájának 2. és 3. fejezete.
11. Az angol mondatban a „to turn on" jelenthet valamerre fordulást, és valaminek a bekapcsolását is. Így a két értelmezési lehetőség szerinti fordítás: „A bal oldalára fordult" / „Bekapcsolta a bal oldalát". [– *A ford.*]
12. A műfajok világteremtő jellegéről ld. Frow (2006: 86-87.).
13. A műfaji hibriditás általános értelme talán az, hogy az egy szövegben használt műfajokat általában nem tekintik szomszédnak (például a filozófiai spekuláció és a kard-és-kaland fantasy keveredése Delany *Nevèrÿon*-történeteiben [1979-1987]), vagy talán arra utal, hogy szomszédságukat a szövegben kiaknázták és kihangsúlyozták ahelyett, hogy hagyták volna őket csendben egymás mellett létezni (mint az explicit folklorikus anyagok China Miéville *Patkánykirály* [1998] című regényében). Tehát a hibriditás inkább függ attól, hogy a szöveg hogyan pozicionálja magát a műfaji értékek rendszerében, mint attól a ténytől, hogy több műfaj stratégiáit használja.
14. Luckhurst feltételei a következők:
15. Altman (1999: 90-96., 123-143.) a kivétel, mely erősíti a szabályt.
16. E helyütt a tudományos fogalmak kettős artikulációjának elemzésére hagyatkozom, ld. Rieder (1997).

## Irodalomjegyzék


- Aldiss, Brian és David Wingrove (1986): *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction.* London, Gollancz.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London, British Film Institute.
- Altman, Rick (1984): A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal,* 23.3 (1984. tavasz), 6-18.
- Attebery, Brian (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*. New York, Routledge.
- Attebery, Brian (1992): *Strategies of Fantasy*. Bloomington, Indiana UP.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*. Ford. Richard Howard. New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1974.
- Bennett, Tony (1990): *Outside Literature*. London, Routledge.
- Bleiler, Everett F. és Richard J. Bleiler (1990): *Science-Fiction: The Early Years*. Kent, OH, Kent State UP.
- Bould, Mark és Sherryl Vint (2009): „There Is No Such Thing as Science Fiction." In *Reading Science Fiction*. Szerk. James Gunn, Marleen Barr és Matthew Candelaria. New York, Palgrave, 43-51.
- Bourdieu, Pierre (1983): The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. *Poetics,* 12: 311-55.

- Bowker, Geoffrey C. és Susan Leigh Star (1999): *Sorting Things Out: Classification and its Consequences*. Cambridge, MA, MIT.
- Clareson, Thomas (1984): *Science Fiction in America, 1870s-1930s: An Annotated Bibliography of Primary Sources*. Westport, CT, Greenwood.
- Clute, John és Nicholls, Peter (szerk.) (1993): *The Encyclopedia of Science Fiction*. London, Orbit.
- Cohen, Ralph (1991): Genre Theory, Literary History, and Historical Change. *Theoretical Issues in Literary History*. Szerk. David Perkins. Cambridge, MA, Harvard UP, 85-113.
- Delany, Samuel R. (2005): Science Fiction and „Literature" – or, The Conscience of the King. 1979. In *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Szerk. James Gunn és Matthew Candelaria. Lanham, MD, Scarecrow. 95-117.
- Deleuze, Gilles és Felix Guattari (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Ford. és előszó Brian Massumi. Minneapolis, U of Minnesota P. [Magyarul részletek: Rizóma. Ford. Gyimesi Timea. *Ex-Symposion*, 1996/15-16. szám, 1-17.] http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259
- Dimock, Wai Chee (2006): *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton, NJ, Princeton UP.
- Fowler, Alistair (1982): *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes.* Cambridge, MA, Harvard UP.
- Freedman, Carl (2000): *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT, Wesleyan UP.
- Frow, John (2006): *Genre*. New York, Routledge.
- Frow, John (2007): „Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need": Genre Theory Today." *PMLA,* 122.5. 1626-34.
- Guillory, John (1993): *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, U of Chicago P.
- Habermas, Jürgen (1991): *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. 1965. Ford. Thomas Burger. Cambridge, MA, MIT.
- Heinlein, Robert A (1977): Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues. 1959. In *Turning Points: Essays on the Art of Science Fiction*. Szerk. Damon Knight. New York, Harper. 3-28.
- Horkheimer, Max és Theodor W. Adorno (2011): *A felvilágosodás dialektikája*. 1947. Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Mesterházi Miklós és Vörös T. Károly. Budapest, Atlantisz.
- Jakobson, Roman (1978): The Dominant. Kiadatlan előadás. 1935. Ford. Herbert Eagle. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Szerk. Ladislav Matejka and K. Pomorska. Ann Arbor, MI, Michigan Slavic Publications, 82-87.
- Jameson, Fredric (2005): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, Verso.
- Jameson, Fredric (1979): Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text,* 1 (1979. tél), 130-148.
- Jauss, Hans-Robert (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*. Ford. Timothy Bahti. Minneapolis, U of Minnesota P.
- Kincaid, Paul (2003): On the Origins of Genre. *Extrapolation,* 44 (2003. tél), 409-19. [Online verzió http://www.paulkincaid.co.uk/Reviews/origins.htm]
- Larbalestier, Justine (2002): *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown, CT, Wesleyan UP.

- Luckhurst, Roger (1994): The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic. *SFS,* 21.1 (1994. március), 35-50.
- [Online verzió http://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/luckhurst62art.htm]
- Luckhurst, Roger (2005): *Science Fiction*. Cambridge, Polity.
- Malzberg, Barry (2005): Some Notes toward the True and the Terrible. 1982. In *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Szerk. James Gunn és Matthew Candelaria. Lanham, MD, Scarecrow, 239-42.
- McKeon, Michael (1987): *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore, MD, Johns Hopkins UP.
- Miller, Carolyn R (2007): Genre as Social Action. 1984. In *Genre and the New Rhetoric*. Szerk. Aviva Friedman és Peter Medway. London, Taylor & Francis, 67-78.
- Owen, Stephen (2007): Genres in Motion. *PMLA,* 122.5 (2007. október), 1389-93.
- Rieder, John (2008): *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown, CT, Wesleyan UP.
- Rieder, John (1997): The Institutional Overdetermination of the Concept of Romanticism. *Yale Journal of Criticism,*10.1 (1997. tavasz), 145-63.
- Roberts, Adam (2005): *The History of Science Fiction*. London, Palgrave Macmillan.
- Scholes, Robert (1975): *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, IN, Notre Dame UP.
- Suvin, Darko (1972): A science fiction műfaj poétikája. Ford. Sz. Zehery Éva. *Helikon,* 18.1. 43-54.
- Suvin, Darko (1983): *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and of Power.* Boston, G.K. Hall.
- Todorov, Tzvetan (2002): *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. 1970. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, Napvilág Kiadó.
- Todorov, Tzvetan (1990): *Genres in Discourse*. 1978. Ford. Catherine Porter. Cambridge, Cambridge UP.
- Wellek, René és Austin Warren (2002): *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest, Osiris.
- Westfahl, Gary (1998): *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction.* Liverpool, Liverpool UP.
- Wittgenstein, Ludwig (1998): *Filozófiai vizsgálódások*. [1953] 2., javított kiadás. Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz.

© Apertúra, 2015. tavasz-nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/rieder-meghatarozzuk-e-az-sf-et-vagy-sem-mufajelmelet-sf-es-tortenelem/