
HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás

2017

3

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DU CENTRE DE RECHERCHE DES SCIENCES HUMAINES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES Györgyi

főszerkesztő / directrice de la revue

VARGA László

a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction

T. ERDÉLYI Ilona

HITES Sándor

KALAVSZKY Zsófia

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

RÁKAI Orsolya

SZENTPÉTERI Márton

SZILI József

SŐRÉS Zsolt

technikai szerkesztő / révision des textes

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: helikon@btk.mta.hu

<http://www.iti.mta.hu/helikon.html>

2017/3. – LXIII. évfolyam | 2017/3. – LXIII. année
Megjelenik negyedévenként | Revue trimestrielle

SZEMLE

RÁKAI ORSOLYA

Gerhard Plumpe: A modern irodalom korszakai

Több okból sem könnyű Gerhard Plumpe immár több, mint két évtizede megjelent irodalomtörténeti munkáját ismertetni – valójában még az is kérdéses lehet, hogy úgymond hagyományos, hétköznapi értelemben véve irodalomtörténet-írásról van-e itt szó egyáltalán. Ennek egyik oka az, hogy Plumpe gondolatmenete alapvetően támaszkodik Niklas Luhmann társadalomfelfogására, még ha jelentős pontokon másképp is vélekedik, illetve módosításokat javasol a luhmanni rendszerelmélethez képest.¹ Ez az elmélet pedig nem kevesebbet tűz ki célul, mint az emberi kommunikációk összességéként felfogott társadalom minden szegmensének konstruktivista episztemológiai alapozású leírását – ennek megfelelő összetettségű fogalmi bázis kialakításával. E fogalmi bázis Plumpe számára olyan (viszonylag szabadon kezelt és alakított) megfigyelői pozíciót biztosít, ahonnan az irodalmi folyamat történetisége kommunikációs folyamatként ragadható meg. A kommunikáció ebben megfigyeléseken (szabályozott különbségtételeken) keresztüli ismeretszerzést és ismerettovábbítást jelent, egyszerűen pedig olyan „szótárt”, amelyben új, gyakran nagyon érdekes következtetéseket és összefüggéseket láthatóvá tévő módon fogalmazódnak újra az irodalomszemlélet klasszikusnak tekinthető kérdései is. Ez azonban azzal jár, hogy bizonyos fogalmakat előljáróban röviden át kell tekinteni ahhoz, hogy egyáltalán érthető legyen, hogyan értelmezhetünk segítségükkel irodalmi jelenségeket.

Az ismertetés nehézségeinek másik oka abban rejlik, hogy Plumpe célja nem kánontörténet írása, nem is valamiféle jelen-apológia, amelyben az általunk aktuálisan legmagasabbra értékelt irodalmi alkotásokat, esztétikai kritériumrendszert, diskurzusformákat célként tételezve bemutatnánk, miért szükségszerű épp ezen jelenségek felértékelődése, és miért „magától értetődő” a többi kikopása, eltűnése, irrelevánssá válása vagy egyszerűen irrelevánsként való leírása. Plumpe az irodalom azon átalakulását, illetve azon nagyszabású korszakváltás következményeit szeretné a lehető legnagyobb hatókörrel modellezni, amelyet a „modern-

¹ Az elmélet szakirodalma mára könyvtárnyi méretűvé vált, csak néhány bevezetőként is hasznos címet szeretnék megjelölni: LUHMANN, NIKLAS: *SOZIALE SYSTEME. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.; LUHMANN: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.; LUHMANN: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.; KRAUSE, DETLEF: *Luhmann-Lexikon*. Stuttgart, UTB, 2001.; BARALDI, CLAUDIO – CORSI, GIANCARLO – ESPOSITO, ELENA: *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

ség” névvel jelölünk. A modernség (az eredetiben die Moderne) az irodalomban szorosán kötődik a társadalom új differenciálódási formájának, az ún. szerepkörök szerinti elkülönülésnek az uralkodóvá válásához – ha pedig az időben akarjuk elhelyezni, akkor a német irodalom esetében (ahogy egyébként nagyjából a magyaréban is) ezt a szakaszt nagyjából a 18. század utolsó harmadához, kb. az 1770-es évekhez köthetjük. Az évszámok hangsúlyozottan csak a tájékozódást vannak hivatva segíteni, természetesen – írja Plumpe –, „semmi nem változik meg 1770. január elsejével”,² és természetesen ettől abszolút lehetséges, hogy más kutatók, más szempontrendszerek és fókuszpontok alapján kifejezetten folytonosságot lássanak ott, ahol ő most egy „drámai törést” inszceníroz. Ez egyszersmind arra is rávilágít, hogy Plumpe rendszerelméleti megközelítése, legyen látszólag bármily teljességre, (horribile dictu metaelméleti pozícióra) törő, folyamatosan felhívja arra a figyelmet, hogy mindezen állítások, hipotézisek kizárólag a premisszáknak legalább feltételes elfogadása esetén igazak, mivel ez az elmélet nem az „abszolút érvényes, önmagából objektíven kifejtődő” igazság fogalmából indul ki. Ezért aztán természetesen szükségessé válik a premisszáknak minél reflektáltabb megjelölése – összefoglalásom első részében ezeket szeretném számba venni.

ELŐFELTEVÉSEK

Az elképzelés kiindulópontja, hogy minden információ olyan döntés eredménye, melynek során különbséget teszünk, választunk két dolog közül olyan módon, hogy e differencia oldalát megjelöljük, míg a másik jelöletlenül marad. Minden különbségtételnek lesz tehát egy releváns, „belső” és egy irreleváns, „külső” oldala, s épp ez vezet az elmélet alapfogalmának megértéséhez is: a rendszer ugyanis mindaz, ami aktuálisan a „belső”, tehát választott, megjelölt oldalhoz tartozik, ami pedig jelöletlenül, differenciálatlanul marad, az a rendszer környezete. A környezet „fekete doboz” a rendszer szempontjából, ez a kint, a Másik, az idegen, amittől különbségtételei segítségével elhatárolja, és – mint neve is mutatja – megszervezi, rendszerezi önmagát. A világ potenciális teljessége ugyanis túlságosan összetett ahhoz, hogy e rendszert generáló különbségtételek nélkül információhoz juthassunk. A rendszer mindig az összetettség kezelhetővé tételét, a komplexitás redukcióját szolgálja, míg az aktuálisan környezetként kívül maradó oldalon változatlan marad a komplexitás szintje.

Fontos megjegyezni, hogy e különbség természetesen nem állandó, ebből következően a rendszerek határai sem azok. Sőt, sokkal pontosabb úgy fogalmazni, hogy a rendszerhatár kommunikációs aktusok sorozata: a döntések konstruálják, viszik színre, valósítják meg a rendszerhatárt – amennyiben nem történnek ilyen határkijelölő, identifikációs célú különbségtételek, a rendszer „nem létezik”, nem

² PLUMPE, GERHARD: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995, 256.

aktualizálódik. Nincs semmi, ami az aktuálisan létrejövő kommunikációkon túlmenően biztosíthatná egy rendszer határait (ez következik a társadalom rendszerelméleti fogalmából is, amely szerint a társadalmat az emberi kommunikációs aktusok alkotják). Amennyiben például születik egy kanonikus szöveg, törvény, szabályzat arról, hogy hol is húzódna – például – a művészet rendszerének határa, az is kizárólag akkor tudja szerepét betölteni, ha aktualizálják, s ezzel úgy mond „hatályban tartják”. Ebből az is következik, hogy egy rendszer létrejötte és fennmaradása roppant bizonytalan, törékeny és „valószínűtlen”: épp ez adja a rendszer fennmaradását biztosítani hivatott autopoietikus műveletek kialakulásának hajtóerejét – egy másik elmélet nyelvén ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy folyamatosan újabb és újabb diskurzusszabályok alakulnak újabb és újabb határkijelölő és -fenntartó műveleteket lehetővé téve, melyeket bizonyos nyelvjátékok, illetve intézmények érvényesítenek és tartatnak be mindenkivel, aki egy diskurzusban „igaz helyen” kíván megszólalni, azaz egyáltalán érvényesen meg kíván szólalni.

Jól látható, hogy mindez igen sok rokonságot mutat Foucault diskurzushatárainak problémakörével, de máshonnan közelítve, vegyítve az értelmező közösségek elméletével vagy a 20. század utolsó évtizedeiben nagy lendületet vető kanonkutató megglátásaival is, s számos termékeny átjárás pont van ezek között az elképzelések között. Ami a rendszerelmélet esetében más, az az aprólékosságig koherens fogalomkidolgozás és -használat. Az egyes különbségtételek ugyanis „rekurzívak”, ami azt jelenti, hogy egy adott kommunikációs aktus (különbségtétel, megjelölés és ennek továbbítása) újra meg újra lejátszódik, a differenciák mindig visszavezetődnek és újrafelhasználódnak a rendszerben. Az alapvető különbségtétel mintája például, mely tehát elválasztja egymástól a rendszert és aktuális környezetét, lényegében egy relevanciaszabály, amelynek segítségével szelektálunk, kiválasztom, hogy ebben a pillanatban, ezt az adott célt szem előtt tartva mi az, ami számomra fontos, és mi az, ami nem. Ez a relevanciakritérium-jelleg pedig minden további különbségtételnél is megmarad: minden ponton újra és újra szelektálunk, aminek következtében viszont igen bonyolult és sajátos arculattal bíró részterületek alakulhatnak ki egy-egy rendszeren belül.

Egy másik irányból indulva a különbségtételeket a médium és a forma fogalmaival ragadhatjuk meg. A jelöletlen, differenciálatlan teljesség, a potenciálisan választható „elemek” (amelyek így persze még nem elemként léteznek, Derrida khora-fogalmára emlékeztető módon) a formaadás aktusa, tehát a különbségtétel végrehajtása során válik kommunikálhatóvá, s ezzel láthatóvá, láttathatóvá és megismerhetővé. Ahogy például a teljes lehetséges hangtartományban kijelöljük a zenei hangok és zörejek különbségét, az formaadás. Amikor a zenei hangokon belül differenciálunk – például kijelöljük a diatonikus skála hangjait –, akkor már a zenei hangok viselkednek médiumként, a diatónia ehhez képest forma. Amikor a diatonikus hangokat felhasználva dallamot írunk, akkor ismét újrafogalmazódik médium és forma különbsége, és így tovább. Ugyanez a helyzet az irodalom

esetében is természetesen, ahol az emberi nyelv lehetséges hangjai felől eljutva mondjuk, Virginia Woolf *Hullámok* című regényéig, sokszoros médium/forma kapcsolat valósul meg. Az irodalmi művel értelmezése és elemzése ebből a szempontból legnagyobbreszt a formaadó aktusokra irányuló kérdés: milyen médiumra támaszkodva állhatott elénk az a forma, amit olvasatunk megvalósít? Kontextuális vagy kritikátörténeti vizsgálat esetén pedig arra kérdezzük rá gyakran, hogy hogyan használják fel médiumként az értelmezések avagy kisajátítások az irodalmi alkotást. Egy adott irodalmi mű tehát a helyzettől függően lehet forma és médium is, s az irodalomértelmezés mindkét pozícióját használja is. (Szigorúban véve persze minden egyes értelmezés medializálja a tárgyává tett művet – ami ráadásul természetesen nem „a maga teljességében” alkotja a tárgyat, s kiegészül egyéb szövegekkel, szempontokkal is –, s az interpretáció formaként lép be az irodalomtudományos megfigyelések rendszerében; ahol azonban persze újabb értelmezések, hivatkozások médiumává válik, és így tovább.)

A (rendszerképző) relevanciakritériumok egy sajátos változata az, amely a szerepkörök szerint elkülönülő modern társadalom részrendszereinek határait s egyszersmind a társadalomban betöltött funkciójukat van hivatva kijelölni. Ezek az úgynevezett szimbólumok segítségével általánossá tett, azaz szimbolikusan generalizált kommunikációs médiumok, illetve a hozzájuk tartozó kódok. A gazdaság rendszere esetében például ez a nagymédium a pénz, a kód pedig a kifizető/nem kifizető különbségtétel. Amennyiben e főszempont (pénz) vezérel minket, szelekcióinkat pedig ez a differencia irányítja, a gazdaság rendszerében mozgunk, pontosabban – határai kijelölésével – a gazdaság rendszerét hozzuk létre. A tudomány esetében e fő médium a (tudományos) igazság, kódpárja pedig a (tudományosan) igaz/hamis – ha a tudományos igazság és meggyőzés kommunikációs terében mozgunk, akkor szelekcióinkat az igaz/hamis kritériumnak kell elsődlegesen irányítania (nem, mondjuk, a „kifizető/nem kifizető” különbségnek) ahhoz, hogy mondanivalónknak esélye legyen a tudomány rendszeréhez tartozni, azaz a tudomány rendszerhatárait aktualizálni.

A művészet esetében Luhmann problémákba ütközött. Azt feltételezte, hogy a művészet (s ezen belül az irodalom) célja egyfajta világkontingencia létrehozása, a „másképp is lehetséges” érzésének biztosítása, kódja pedig a szép/csúnya különbségtétel volna. Számos kritikusa rámutatott azonban, hogy ebből a szempontból a művészet nem lenne egyedi, hiszen a modern, szerepkörök szerint differenciálódó társadalom minden egyes részrendszere kontingencialitást hoz létre, tekintve, hogy különböző nézőpontból formálják meg ugyanazt a „tárgyat”, a minket körülvevő világot. A kód tekintetében már magának Luhmannnak is voltak kétségei, hiszen a modern irodalom történetének leírása egyszerűen nem lehetséges a „csúnya” nem-művészetként való elutasítása révén, ezért úgy vélte, hogy egy ponton kódváltás következik be, ami után a szép/csúnya különbség lényegében szubjektív, a megfigyelő egyéni ízléspreferenciáit tükröző relevanciakritériumként él tovább. Sokan pedig úgy vélték, hogy a szép/csúnya különbség-

tétel még ezzel a „kódváltással” együtt is sokkal inkább az irodalom külső vagy ún. „másleírása” (Fremdbeschreibung), amely az egyik lehetséges környezete, a filozófiai esztétika irányából közelít.

Plumpe azoknak a kritikusoknak a véleményével értett egyet, akik szerint a művészet célja a legáltalánosabb értelemben vett szórakoztatás (a másra nem lekött, a polgárosodó-modernizálódó társadalomban létrejött individuális szabadidő szuverén eltöltése, aminek kutatása nem véletlenül vált mind az irodalomtörténet, mind a médiatörténet kiemelt vizsgálati terepévé a 20. század utolsó harmadára), kódja pedig az érdekes/unalmas különbségével. Utóbbi alatt természetesen szintén egy relevanciakritérium rejlik, s a számtalan program, amelyek segítségével aktuális tartalommal töltődik fel e differencia, irodalomtörténeti vizsgálatok alapjául is szolgálhat (s gyakran szolgált is). Javasolja továbbá, hogy a művészet szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumának a „művet”, a műalkotást tekintjük. Kiemeli azonban, hogy a műalkotás fogalmát ebben az esetben nem valamiféle empirikus kiindulási alapként kell felfognunk, nem – akár virtuális – határokkal bíró szöveggént, hanem olyan „mágnesként”, mely kiválasztja az összes lehetséges kommunikációból az irodalmi kommunikációkat. Ez azt jelenti, hogy a műalkotás olyan megfigyelésmód, nézőpont, kritériumrendszer, amely biztosítja, hogy segítségével csak egy bizonyos mennyiségű kommunikáció legyen a továbbiakhoz releváns kiindulási alap: nem minden mutatható fel műalkotásként (bár lehetséges erre kísérletet tenni, amire a későbbiekben Plumpe részletesen visszatér), vagyis nem minden válhat a művészet rendszerének részévé. A másik oldalról nézve pedig azt is jelenti, hogy a műalkotást – elvileg – nem használhatja fel saját rendszere határainak fenntartására egy másik terület: például egy regény nem értelmezhető (a jog rendszerében) törvényszöveggént, egy költemény nem tehető politikai választási programszöveggé vagy egy regény tudományos levezetéssé. Épp ez biztosítja a művészet modern, úgynevezett autopoietikus, elkülönült rendszerként való fennmaradását – s épp ezért válik a műalkotás mibenlétének minél pontosabb meghatározása olyan fontossá a modern művészet kritikai leírásai számára. Más kérdés, hogy számtalan próbálkozás történhet és történik is a gyakorlatban ilyesfajta rendszerhatár-áthágásokra a legkülönbözőbb indítékból és céllal, ezek azonban pontosan azért érzékelődnek és értelmeződhetnek határáthágásként, mert a modern művészet „normál állapottól” eltérnek. Ezeknek az eseteknek a tárgyalása lehet többek közt a Plumpe által javasolt polikontextuális irodalomtudomány témája,³ amely mindenképpen érdekes javaslat az interdiszciplináris megközelítés irodalomtudományos integrációjára is.

³ Vö. PLUMPE (Hrsg.): *Beobachtungen der Literatur: Aspekte einer Polykontextualen Literaturwissenschaft*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995.

AZ IRODALOM „SAJÁT” TÖRTÉNETISÉGE

Miért van szükség ilyen roppant bonyolultnak tűnő elméleti előfeltevés-rendszerre az irodalomtörténet-írás megfigyeléséhez és értelmezéséhez? Plumpe több irányból is megpróbálja megválaszolni ezt a kétségtelenül joggal felvetődő kérdést.

Az egyik irány némileg tautologikus módon magának a rendszerelméletnek a sajátosságaiból adódik. A megfigyelés ugyanis olyan művelet, amely szintén potenciálisan rekurzív (mint minden különbségtételen alapuló aktus ebben az elméletben), és erre egyrészt szükség is van a társadalom működéséhez, másrészt viszont igen összetett kommunikációs formák, intézmények kialakulását és fennmaradását teszi lehetővé. Luhmann (és az ő nyomán Plumpe is) a megfigyelésnek több lehetséges szintjét különíti el, amit a korábban már bemutatott médium/forma differencia dinamikája tesz itt is lehetővé. Az úgynevezett első rendbeli megfigyelés maga a formaképző művelet. Egy következő lépésben azonban ez a megfigyelés is válhat megfigyelés tárgyává, ebben az esetben arra vagyunk kíváncsiak, hogy *hogyan*, mi alapján figyelt meg az előző megfigyelő. Ez a második rendbeli megfigyelés lényegében a rendszerbe „beépített” önreflexió – s nemcsak azért önreflexió, mert a rendszer ilyen módon képessé válik saját működése megfigyelésére, hanem hétköznapibb értelemben véve azért is, mert magától értetődően lehetek „én” (mint a rendszer aktualizálója) a megfigyelő mindkét esetben: azaz megfigyelhetem saját korábbi különbségtételemet. A médium/forma mozgás értelmében pedig ezek az aktusok (művelet és önreflexió) tovább és tovább ismétlődhetnek. Ha azonban az irodalom történetiségére vagyok kíváncsi, akkor valamennyire „nyitva kell tartanom” ezt a megfigyelésláncot: nemcsak arra kell képesnek lennem, hogy folyamatosan szem előtt tartsam egy adott különbségtétel miértjeit és hogyanjait (vagyis azt, hogy egy adott kommunikációs pillanatban hogyan, milyen különbségtételek mentén érveltek a mellett, hogy valami például az irodalomhoz tartozik, azon belül értékes vagy kevésbé sikerült stb., ami lényegében egy klasszikus kritikátörténeti megközelítés alapja lehet), hanem arra is, hogy megfigyeljem ezeknek a különbségtételeknek a lehetséges kontextusait is. Arra is figyelemmel kell tehát lennem, hogy bizonyos (kritikai, önreflexív) különbségtételek milyen intézményes változásokat eredményeznek vagy támogatnak az irodalomban, s ezek milyen kapcsolatban állnak a művészet rendszerének környezetként működő egyéb részrendszerekkel. E rendszerközi kapcsolatok alakításában ugyanis az irodalom (művészet) is aktívan részt vesz: programokkal tölti fel alapvető kódját (az érdekes/unalmas különbségtételt) annak érdekében, hogy például több olvasót szerezzen, vagy magasabb presztízsű pozíciót érjen el a kommunikációs formák közt; illetve önleírásokat alkot, amelyek segítségével ideologikus (több rendszeren átívelő, nagy, differenciálatlan publikumot konstruáló⁴) rendszerközi kapcsolatokat alakíthat ki. Talán meglepő gondolatnak tűn-

⁴ Vö. LUHMANN, NIKLAS: Igazság és ideológia. = Uő: *Látom azt, amit te nem látsz*. Budapest, Osiris-Gond, 1999, 7–32.

het, hogy egy rendszer úgymond „maga alatt vágja a fát”, és maga alkosson ideologikus redukciónkat önmagáról, ám a több rendszert involváló kapcsolatok épp az ilyenfajta reduktív kommunikációk segítségével tudnak létrejönni, rendszerközi kapcsolatok nélkül pedig a társadalom működésképtelen. Az irodalom példájánál maradva: különféle legitimációs elbeszélések segíthetik, hogy például a politika elismerje az irodalom autonómiáját – ha ez a kommunikáció nem működik a két rendszer közt, akkor a két rendszer folyamatosan interveniálni fog egymás „területére”, integritását, autonómiáját, végső soron pedig működését ellehetetlenítve. De ilyenfajta ideologikus jellegű redukciónk segítik többek közt az irodalom és az oktatás rendszere közti kapcsolatok működését, vagy az irodalom és gazdaság, valamint az irodalom és a jog közti kommunikációt is. Mindegyiknek saját műfajai és intézményei alakulnak ki, s az adott rendszernek (jelen esetben a művészetben belül elképzelt irodalomnak) elemi érdeke, hogy ezeket ő maga hozza létre. E kommunikációs célú rendszerközi „intézmények” ugyanis mindenképp létrejönnek (hiszen ahol nincs kommunikáció, ott a definíció szerint társadalmi működés sincs), csak esetleg másleírásként (Fremdbeschreibung), a környezetet (pl. a politika, a jog vagy a gazdaság) szempontjait egyoldalúan érvényesítve, s ezzel az irodalom autonómiáját, autopoietikus működését ellehetetlenítő módon... – s nem kell messzire mennünk, hogy erre akár csak a 20. század magyar irodalomtörténetéből is egy gazdag csokorra való példát találjunk.

Mindebből talán érzékelhető, miért érzi úgy Plumpe, hogy átfogó elméleti ke-retre van szüksége ahhoz, hogy az irodalom történetiségének mibenlétét megfigyelhesse, hiszen az imént vázolt helyzeteken alapuló problémák az irodalomtörténet-írás alapvető témái és kérdései közé tartoznak. Egy másik okot is említ azonban, ez pedig az, hogy véleménye szerint a rendelkezésre álló irodalomtörténeti leírások nem igazán tudják megragadni, miben is állna az irodalom történetisége. Nagyon röviden összefoglalva úgy látja, hogy tulajdonképpen két eset lehetséges: vagy kizárólag bizonyos irodalmi műfajok történeti változására, vagy az irodalom társadalomtörténetére koncentrálnunk. Az első esettel az az egyik gond, hogy szinte soha nem valósul meg „tiszta” formában: minden esetben olyan látens kanonikus előfeltevések jelölik ki a relevánsnak ítélt korpuszt, amelyek nem következnek a műfaji hovatartozásból. Nem lehetséges megfigyelés és leírás szelekció nélkül – akkor sem, ha elegánsan nem reflektálunk szelekciós kritériumainkra. Jól látható ez például a prózátörténeti áttekintések „a nyugat-európai regény fejlődése” fejezeteiből: számos társadalomtörténeti elem határozza meg, hogyan jelöljük ki ezt a korpuszt, illetve hogyan vélekedünk a magasabb értékűség vagy a fejlődés irányának a kérdéseiről (például olvasóközönség bővülése, szórakoztató funkció megítélése, gazdasági nyereségesség jelentkezése, magasabb presztízsű önleírás megalkotásának kísérletei, a „legrelevánsabb”, „legelőremutatóbb”, a „legfajszínűsőbb témákkal foglalkozó”, illetve később esetleg a „nyelvileg leginnovatívabb, a mimetikus irodalom mumusától legtávolabb eső” szövegek teloszként tételezése és sorolhatnánk), csak épp ezeket a reflektálatlan-

ság jótékony homálya fedi. A másik esetben viszont egy olyan vegyes szempontrendszer az irányadó, amelyet szinte kezelhetetlen sokféleség jellemez. Az lehet a benyomásunk, írja Plumpe, hogy az irodalom társadalomtörténeteiként jellemzett irodalomtörténetek olyan „compositum mixtumok”, melyekben minden finom hozzávalóból található egy kicsi: valamennyi könyvkereskedelem- és közönségtörténet (például olvasásstatisztika), egy kis társadalom- és gazdaságtörténet, egy korty esztétika, egy csipetnyi jog, egy adag politika, vallás, tudomány, valamint pár szerző és műfaj.⁵ Nehéz ezzel vitába szállni, s a probléma nem is a sokféleség, hanem sokkal inkább az, hogy tökéletesen önkényesnek tűnik, meddig vesszük igénybe a társdiszciplínák segítségét, s mi az a pont, ahonnan kérdésfelvetéseiket irrelevánsnak minősítjük az irodalomtörténeti kutatás szempontjából. A kritikai kultúrakutatás számos képviselője vetette fel, hogy ez az irreleváns minősítés általában azokon a pontokon történik, ahol a kérdések már az aktuálisan (akár kimondatlanul) elfogadott és felmutatni-megőrizni irodalmi értékhierarchia status quóját veszélyeztetnék, s ez szintén igen gyakran tűnik jogos kritikának. Rendszerelméleti szempontból viszont azt mondhatjuk, hogy így ezek az irodalomtörténetek tulajdonképpen identifikációs-legitimációs célú önleírások, kánonaffirmációk, s nem az irodalom történetiségére irányuló megfigyelés kísérletei.

A kritikaiság és az ezzel alapvető kapcsolatban álló önreflexivitás a kutatásban (így az irodalomtörténet-írásban is) Plumpe előfeltevései alapján nem valamiféle választható szempont: inherens és kiiktathatatlan alkotója és alakítója a modern társadalmon belül elkülönült rendszerként létező irodalom (művészet) és tudomány rendszerközi kapcsolati „zónájában” működő irodalomtudománynak. Ezért tartja oly fontosnak, hogy megkíséreljen egy „saját”, vagyis az autopoietikus működést lehetővé tévő nézőpontot találni. Ezt véleménye szerint az biztosítja, ha az irodalom rendszertörténetét próbáljuk meg megfigyelni.

AZ IRODALOM RENDSZERTÖRTÉNETÉNEK „KORSZAKAI”

Plumpe elfogadja Luhmann társadalmevolúciós modelljét, amely szerint a folyamatosan jelentkező újabb és újabb választási lehetőségek „talonban maradásá” miatt állandóan növekedő komplexitás kezelhetővé tétele céljából a társadalom differenciálódásának újabb és újabb változatai alakulnak ki. A szegmentáris, majd a rétegződésalapú elkülönülés után fokozatosan egy olyan forma válik uralkodóvá – a szerepkörök szerinti differenciálódás –, mely nagyobb különbséget jelent a két előző forma közti változáshoz képest. Itt ugyanis már nincs meg a „centrum”⁶ orientáló és a változásokat alapvetően befolyásoló szerepe: a szerepkörök szerint elkülönülő társadalomban minden részrendszer funkcionálisan ek-

⁵ PLUMPE: *Epochen...*, 60.

⁶ A „centrum” fogalmának rendszerelméleti verziójával kapcsolatban részletesebben ld. pl. WERBER, NIELS: *Anmerkungen zur Differenz von Zentrum und Peripherie. Workshop Konstanz 12. 2. 2010 / Ge-*

vivalens, s az egyik rendszerben végrehajtott aktusok (elvileg) nem befolyásolják a másik rendszerben végrehajtottakat. Szemléltetésül gondolhatunk például arra, hogy egy feudális társadalomban (amely rétegződésalapú) a születési pozíció a rendszer minden pontján meghatározó, és átjárhatatlan különbségeket indukál: jobbágyként (vagy nemesként) egyformán preformáltak a lehetőségeink az egészség, a tanulás, a munka, a politika területén, jobbágy- (vagy nemes)-voltunk alapjaiban eltérő szerepeket tesz lehetővé minden kommunikációs formában, nem lehetséges, hogy az egyik esetben „jobbágy”, a másikban, mondjuk, „nemes” legyünk, és aszerint ítéltessek meg. A szerepkörök szerint differenciálódó társadalomban azonban az egyes autopoietikus részrendszerek kettős (alterre és egóra, páciense és ágensre tagozódó) szerepstruktúráját nem az határozza meg, milyen pozíciót töltünk be egy adott részrendszerben. Az ember lehet például egyidejűleg orvos (ego) és beteg (alter) is például az orvoslás rendszerében – természetesen külön-külön műveleti aktusokban. De lehet orvos (ego) az orvoslás rendszerében, választó (alter) a politikáiban, művész (ego) a művészet rendszerében, hívó (alter) a vallásában, és így tovább. Egyidejűleg több, különböző státuszú szerepet is betölthet tehát, melyek hatóköre azonban csak az adott rendszeren belül érvényes. Épp ezért érzékeljük „feudális zárványnak”, és ítéljük anomáliának, ha, mondjuk, egy politikus a politika rendszerén belüli hatalmát „átviszi” például a gazdaság, a tudomány vagy a művészet rendszerébe, s e rendszereken belül a hatalom (mely a politika szimbolikusan általánosított kommunikációs médiuma) segítségével interveniál, „felülkódolja” az adott rendszerben érvényes különbségtételeket. Tehát például nem azért lesz gazdaságilag sikeres, mert jó üzletember és üzleti lépései kifizetődőek és nyereségesek, hanem azért, mert (politikai) hatalommal rendelkezik – s a példákat a végtelenségig szaporíthatnánk.

Ez nemcsak azt illusztrálja, hogyan is értsük, hogy egy újabb differenciálódási forma uralkodóvá válása nem „törli el” a korábbiakat, s azok továbbra is potenciális választási lehetőségek maradnak, hanem arra is, hogy mindezzel együtt létezik a rendszernek (jelen esetben a szerepkörök szerint, azaz funkcionálisan differenciálódó társadalomnak) egy meglehetősen erőteljes általános, önreflexív leírása, amelynek segítségével meglehetősen pontossággal dönteni tudunk abban a tekintetben, hogy egy adott eljárás helyénvaló vagy nem helyénvaló, releváns vagy nem releváns az adott társadalmi formában. Ennek a kialakulása az a nagy jelentőségű változás, amelyet Plumpe Luhmann nyomán a modernitás makroperiódusát kijelölő határnak tekint. Az irodalom (illetve általánosabban véve a művészet) történetéről bizonyos értelemben csak ezt a váltást követően beszélhetünk – természetesen csak amennyiben az irodalmat autonóm és autopoietikus társadalmi kommunikációs rendszernek tekintjük. Ezért is adta Plumpe könyvének a mo-

plante Peripherien. Das Problem der Steuerbarkeit von Marginalisierungs- und Chaotisierungseffekten. http://www.soziale-insekten.de/Forschung_files/Grenzen%20Peripherien%2002%20-%202010.pdf.

dern irodalom korszakai címet, s ezért hangsúlyozza, hogy célja az irodalom rendszertörténetének megírása.

E folyamat leírásához mindenekelőtt az önreflexió és a médium/forma különbségtétel tűnik számára hasznosnak.⁷ Az önreflexió megléte középponti jelentőségű ebből a szempontból: elhíresült tautologikus szállóigéje szerint a modern irodalom olyan irodalom, amely tudja magáról, hogy irodalom,⁸ vagyis a modern irodalom minden szelekciós (formaképző) eljárásának eredményéről „tudja”, hogy az irodalom – nem pedig mondjuk politika, hit vagy tudomány. (Illusztrációként gondolhatunk a hazai szakirodalomban nagy hagyományú, korszakolást segítő különbségtételre „osztatlan literatúra” és „szépliteratúra” között.) Amennyiben bizonyos formaképző, értelemadó eljárások gyümölcsseit a modern (elkülönült stb.) irodalomrendszer nem kívánja az irodalom részeként elfogadni, azt a környezetbe utalja, például a politika, a hit vagy a tudomány területére. Az irodalom önreflexiója tehát alapvető rendszerhatár-kijelölő mechanizmus, s ennek jelentkezése döntő akkor, amikor az irodalom rendszerének elkülönülését vizsgáljuk, hiszen ez az, ami a modern irodalom makroperiódusának határaként értelmezhető. (Természetesen itt sem kronologikus-empirikus „szövegekről” van szó: nem mondhatjuk, hogy például „1825-ben ez és ez a szöveg lefekteti az irodalom önreflexivitásának alapjait a magyar, a román vagy a svéd stb. irodalomban, s innentől ez irányadó és érvényes” – mivel minden esetben „pontoszerű” kommunikációs aktusokról van szó; talán leginkább a posztklasszikus narratológia mikronarratíva-fogalmával tudjuk megközelíteni ezt a jelenséget.)

A továbbiakban Plumpe úgy látja, hogy kisebb „korszakokat” annak segítségével azonosíthatunk, ha arra figyelünk, milyen nagy médiumok segítségével alkot formát – műalkotásokat – az irodalom, s ez az, amiben egyszersmind a legtöbb ismerős vonást fedezhetjük fel a hagyományos irodalomtörténetek korszak-kategóriáihoz képest. Épp ezért fontos megjegyezni, hogy a korszakok elnevezései meglehetősen esetlegesek, pontosabban inkább a hagyományos fogalmainkhoz való köthetőséget szolgálják, s az adott „korszak” jellegét sokkal inkább a leírás, mintsem az elnevezés érzékelteti.

A modern irodalom első korszaka akkor rajzolódik ki, ha azt tartjuk szem előtt, hogyan figyel meg magát, és hogyan reflektál önmagára az irodalom abban a folyamatban, melynek során a társadalom egy funkcionális részrendszerként különül el. Ezt az időszakot – bár az évszámokat hangsúlyozottan csak orientáló jellegűnek szánja – a német irodalomban kb. 1770 és 1800 közé tehetjük (hozzá-

⁷ Plumpe hangsúlyozza, hogy még a rendszerelméleten belül is többféle megközelítés lenne lehetséges. Megfigyelhető lenne például az irodalom elkülönülése és alakulása a környezeti által adott „másleírások” segítségével, de a társadalom evolúciójának másik fontos szálát adó mediális változások (a terjesztés médiumainak változásai) segítségével is, ám ő itt kifejezetten a mű megalkotásával (mint központi jelentőségű szimbolikusan generált médiummal) kapcsolatos változásokat helyezi fókuszba.

⁸ PLUMPE: *Epochen...*, 59.

fűzhetjük, hogy a magyar irodalomban ez valamivel elnyújtottabbnak tűnik, nagyjából 1770 és 1830 közt). Ezen belül az irodalom önreflexióját sokoldalú, változatos szemantika irányítja. Ezt az első korszakot romantikának nevezi, s mindazt idesorolja, amit a korábbi német szakirodalom Sturm und Drangnak, klasszikának vagy kora romantikának nevezett, annak érdekében, hogy több kapcsolódási pontot biztosítson az európai irodalomtörténet többi tagjával. Ismét hangsúlyozza azonban, hogy az elnevezésnél sokkal fontosabb az azonosítás kritériuma, vagyis egyrészt az elkülönbözödére való önreflexió (amikor a végéhez közeledő 18. század irodalma azon töpreng, mit is jelent autonómnak lenni), és egy sajátos filozófiai-esztétikai (kód)programozás. Ez utóbbi változatos lehetőségeket foglal magában az emberiség boldogságát középpontba helyező esztétikai nevelés programjától a társadalmi humanizmust szolgáló Bildung-gondolaton át egyfajta új, a társadalmat (a szigorú feudális rétegekre tagoltság helyett) egységesítő társadalomintegratív „mitológiáig” (a német új mitológiai koncepció és a felvilágosult-civilizatorikus aranykormítoszok mellett idesorolhatóak a korai nemzetfejllesztő-„csinosító” mítoszok is).

A következetes és kimunkált önreflexió megteremtése után, immár elkülönült funkciók rendszerként alapvetően kétfajta lehetőség adódott, amelyhez referenciaként (formaképzést lehetővé tévő médiumként) fordulni lehet: az irodalom választhatta (de természetesen szigorúan a műveleti zárttság alapján állva, azaz saját szabályai szerint) a környezetreferenciát, vagyis azt, hogy a környezetét (környezeteit) használja médiumként az irodalmi műalkotást eredményező formaképzés során; illetve az önreferenciát, vagyis azt, hogy az irodalom önmagát használja médiumként az újabb formaképzések során. E két lehetőség kronologikus elkülönítése szinte lehetetlen, inkább csak arról beszélhetünk, mikor, milyen közegben, melyik választás kritikai presztízse volt magasabb. Ennek értelmében kerülhet előbbre a környezetreferenciát választó irodalom, melyet Plumpe realizmusnak nevez (ideértve a korábbi német szakirodalomban szereplő késő romantikát, biedermeiert, polgári realizmust és naturalizmust is). Természetesen ezen belül itt is számos különféle program valósulhatott meg, vagyis az érdekes/unalmas kódpárt számos különféle szempont szerint lehetett realizálni, és úgymond „feltölteni” – másként járt el például a világot alapvetően a keresztény értelmezése át szemlélő Eichendorff, mint a materialista nézőpontból kiinduló Büchner vagy némely idealisztikus „polgári realista” szerző, illetve a környezetet kvázi-természettudományosan megközelítő naturalisták. Ezek a programok (nem szerzők tehát) azonban meglátása szerint valamennyien egységesek abból a szempontból, hogy az irodalmi alkotást környezetreferenciálisan „működő” folyamatnak tekintik (ami tehát igen különbözik a mimetikus irodalom hagyományos elnevezésétől, erről másutt részletesebben is szól).

A másik lehetőség (amikor az irodalom önmagát teszi további formaképzések médiumává) fontos fordulópontra az irodalomrendszer további története szempontjából, s így tulajdonképpen periódushatárként is tekinthetjük. Ezt nevezi (a

német szakirodalom egy fogalma alapján, s mentetetőzve a nem túl szép kifejezés miatt) esztéticizmusnak, s uralkodóvá válását a 19–20. század fordulójára helyezi. Természetesen itt is további lehetőségek adódnak a kód programozására, a különbségtétel differenciálására és finomítására: két végpontként elképzelhető egyfajta imaginárius totális irodalmiasítás, totális esztétizálás (ez áll legközelebb talán a francia *décadence* fogalmához), de az irodalom hatókörének radikális szűkítése is, amely szerint az irodalom pusztán specialisták exkluzív, elit terepe egy egyébként művészietlen, hétköznapi, banális világban. A kettő között pedig számos további árnyalat lehetséges, idézi Plumpe Arnold Gehlen némileg ironikus leírását.⁹

E két lehetőség (a rendszerreferencialitás, illetve a környezetreferencialitás) kölcsönösen egymást korlátozó módon volt jelen az irodalomban, olyannyira, hogy Plumpe felveti, talán helyesebb volna úgy fogalmazni, hogy realizmus és esztéticizmus (a fenti értelemben véve) tulajdonképpen két olyan pólus, melyek közt a modern irodalom oszcillál, s csak az egyik vagy másik mindig viszonylagos túlsúlya teszi lehetővé, hogy valamelyiküket uralkodónak, jellegadónak tekintsük egy adott jelenség esetében. Mindkét lehetőség osztozik azonban abban, hogy az önreflexió soha nem alapoz meg olyan kódprogramot, amely kétségbe vonná a modern, elkülönült irodalom rendszerstátuszát, kettős relevanciakódját vagy szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumát (a műalkotás fogalmát). Ez a „kódlázadás”, a totális önmagára vonatkoztatás paradox pozíciója válsul meg Plumpe szerint az avantgárd esetében. Plumpe úgy látja, hogy az avantgárd nem pusztán a rendszerhatárt biztosító relevanciakód programját radikalizálta (vagyis fordította gyakorlatilag önmaga ellen), de a társadalom differenciálódási módját is alapvetően és átfogóan át kívánta volna alakítani, melynek során a művészet és az irodalom is elveszítette volna autonóm ábrázolátszát. Minden esetben politikai jellegű célokat tulajdonít tehát az avantgárdnak, lett légyenek azok anarchisztikusak, marxisták vagy fasiszta jellegűek, ám konstatálja, hogy ezek a kísérletek nem jártak sikerrel, hiszen a művészet rendszere nemcsak „túlélte” ezt a kódlázadást, de egyenesen magas presztízsértékű és gazdaságilag is igen rentábilisnak bizonyuló műalkotásként tudta magába építeni (majd a későbbiek során médiumként újra felhasználni) a műalkotás sajátosságát tagadni akaró aktusokat.

Úgy gondolom azonban, hogy ez a vélemény több okból sem helytálló, illetve legalábbis pontosításra szorul. Egyrészt nehéz lenne érvelni amellelt, hogy az avantgárd művészek kizárólagosan politikaként fogalmazták meg és működtették alkotásaikat: bár sokan közülük aktívan politizáltak, ezt mindig a politikai rendszerén belül tették, még akkor is, ha felhasználtak műalkotásokat politikai célra. S bár a politika rendszerét is sokan kívánták „megreformálni”, ez jórészt

⁹ GEHLEN, ARNOLD: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/Main – Bonn, Athenäum Verlag, 1960, 41. ff.

annak volt köszönhető, hogy a politikai nyilvánosság távolról sem hozzáférhető a korban bárki számára – magyarul a világ nagy részén sem általános választójog nem volt, sem olyan (mondjuk így) demokratikus fórumok, melyek elvileg biztósíthatták volna a politikai aktivitást minden állampolgár számára. A művészet tehát interveniált a politika területére, annak modernizálódását, funkcionális rendszerként való elkülönülését „elősegítendő” reflexiós-önreflexiós potenciáljával, hogy rendszerelméleti terminológiával éljünk. A művek célja azonban jóval átfogóbb volt ennél, s ehhez érdemes visszanyúlni Luhmann egy régi gondolatmenetéig.¹⁰ Luhmann itt többek közt bevezeti a műalkotás mint abszurd, paradox, ún. „kompakt” kommunikáció fogalmát, mivel meglátása szerint a műalkotásokat felfoghatjuk olyan kommunikációs kísérleteknek, melyek célja a totális értelemátadás, a totális önkifejezés, a totális meggyőzés – ami emberi körülmények közt természetesen lehetetlen. Mégis: az emberi nyelv fogyatékoságain állandóan túllépni kívánva a művészet épp ezt a célt, a nyelv, a kommunikáció, a szavakba-hangokba-képekbe fogható folyamatos bővítését tűzi ki célul. Véleménye szerint az újdonságon, eredetiségen, individualitáson (s ugyanakkor általános érvényűségen) alapuló romantikus eredetű esztétikai értékrendszer is ezt tükrözi: a művészet mindig kívül akar kerülni az értelem, világ, társadalom hátfogalmain, és valamit vissza akar hozni onnan a kommunikálhatóság birodalmába. Ez azonban mindig az „eddig és ne tovább” határpozícióját is jelenti, amennyiben az adott mű – sikerültsége esetén – a tökéletes meggyőzőtség, tökéletes „találkozás” érzését tudja kelteni a befogadóban. S itt tulajdonképpen Roland Barthes területére tévedünk át: a tökéletes „elnémítás” (a „már nincs mit mondanom, tökéletesen elmondta a mű”-érzése) találkozik a reakció, a válaszadás („beszélnem kell róla, írnom kell róla”) feszítő vágyával.¹¹ Ez pedig a Luhmann koncepcióját továbbgondoló Jürgen Fohrmann számára az irodalomtudomány mint kommentárrendszer egyik fő iniciáló tényezőjévé válik.

Visszatérve az avantgárd kérdéséhez: az avantgárd képviselői tulajdonképpen következetesen képviselték ezt a programot – az önreflexió, a környezetreferencia és az önreferencia után a jelöletlent-jelölhetetlent, az ismeretlent, a kommunikálhatatlant, az abszurdot, a megengedhetetlent, a tabut, az abjektet próbálva meg – sikerrel – a művészet lehetséges médiumai közé emelni. S ennyiben, érdekes módon, tökéletesen logikusan egészítették ki a Plumpe által felvázolt rendszertörténetet, sokkal inkább, mint a Plumpe által feltételezett „sikertelennek bizonyuló” kódlázadás fogalma.

A modern irodalomrendszer legutóbbi szakasza ezek után, írja Plumpe, csak az ismétlésre, variációra, kombinációra épülhet, logikai lehetőségeit kimerítvén. Ezért találónak érzi a számtalan neo-előtagú irodalmi irányzatot egységesítő

¹⁰ LUHMANN: A műalkotás és a művészet önreprodukciója. = Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (Szerk.): *Testes könyv I.*, Szeget, Ictus-JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996.

¹¹ Vö. pl. BARTHES, ROLAND: A szöveg öröme. = Úó: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Ford. BARCZY ESZTER, KOVÁCS SÁNDOR, MIHANCsik ZSÓFIA, ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR. Budapest, Osiris, 1996.

Jauss némileg éles „posztizmus” megjelölését, s ezt emeli korszakelnevezéssé is, s azt is felveti, hogy a posztmodern lényegében nem csak a modern „posztizmus” egy változata, hanem egyenesen a modernség egészének (tehát a szerepkörök szerint elkülönülő társadalomnak mint olyannak) alternatíváját próbálná felkínálni. Úgy gondolom azonban, hogy itt mintha ismét a fogalomhasználat csapdájáról volna szó. Minden elméleti éberség ellenére a „kadencia”, a zárással kapcsolatos tanácstalanság, a logikai lehetőségek kimerülésével jelentkező lezárási kísérlet követelményének látszik az az elképzelés, amely szerint a „posztizmus” lényegében a vég kezdete, ahol már semmi új (s így semmi értékes) nem következhet. Plumpe itt tulajdonképpen egy megfigyelői szinttel lejjebb lép, s azonosítja a magáét az innovációt, az újat, a szavakba-soha-nem-foglaltat kizárólagos értéknek tekintő irodalom-önleírás álláspontjával, holott mindeddig e különbségtétel hogyanjának megfigyelése volt a célja. Érdemes felidézni a magyar irodalmi modernség egyik legkorábbi leírójának, Schöpflin Aladárnak¹² a véleményét, aki épp abban látta az újdonságkritérium és az individualitáson alapuló modern esztétikum (bizonyos értelemben persze riasztó és kezelhetetlenséggel, rendszerezhetlenséggel fenyegető) kimeríthetlenségét, hogy minden új megszólalás szükségképpen egyedi lesz, és soha nem látott világokról fog hírt hozni – a hasonlóságokat az értelmező látja bele a műalkotásokba, ám ha szabadon és teljesen (a „megértő kritika” elveinek megfelelően) átadja magát nekik, soha nem fog unatkozni. Ez természetesen egy hermeneutikailag is roppant messzire vezető gondolat; számunkra itt sokkal fontosabb az az elképzelés, ahogy a „végtelen”, a „kimeríthetetlen” magától értetődő alapsajátosságként a modern irodalom részévé válik a radikális individualitás és művészi autonómia fogalmain keresztül. Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a modern irodalom rendszertörténete során az irodalom bemutatkozik, körültekint, önmagára néz, az ismeretlenbe pillant – és helyet foglal: kiteljesedik a szerepkörök szerint elkülönülő modern társadalom autopoietikus, sokarcú, számtalan programot párhuzamosan lehetővé tevő, kimeríthetetlen kommunikációs részrendszereként, mely változatos médiumválasztásaival (és még változatosabbá váló közvetítő eljárásaival) újra és újra visszatér, újraértelmez, megkérdőjelez, új megvilágításba helyez „ismertnek” gondolt jelenségeket, melyek fraktálszerűen aprózódnak tovább a rendszerközi kommunikáció viharos területein is. Hogy mi következik ezután, az sok mindentől függ – de talán szerencsésebb azt mondani, hogy a „posztizmus” nem a vég kezdete, hanem sokkal inkább a kezdet vége.

¹² SCHÖPFLIN ALADÁR: Előszó. = Vö. *Magyar írók*. Budapest, k. n., 1907. és RÁKAI ORSOLYA: *Schöpflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége*. Budapest, EditioPrinceps Kiadó, 2013, 144–8.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), az MTA BTK *Penna Bölcsész Könyvesboltjában* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat korábbi számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a *Batthyány Kultur-Press* Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2017-re: 5200 Ft

Egy szám ára: 1300 Ft

Ára: 1300 Ft
Előfizetés egy évre: 5200 Ft



9 770017 999000 17003

Folyóiratunknak ez a száma az MTA Könyv- és Folyóirat-kiadó Bizottsága
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.



nka
Nemzeti Kulturális Alap