

FIGYELEM-PROJEKT

tanulmányok a figyelemről



szerkesztette
Gyimesi Tímea

GraPhi

FIGYELEM-PROJEKT

tanulmányok a figyelemről

szerkesztette
Gyimesi Tímea

Szegedi Tudományegyetem, Francia Tanszék
GraPhi Kutatócsoport
Szeged, 2020.

A kötet a NEMZETI TEHETSÉG PROGRAM keretén belül az Országos Tudományos Diákköri Tanács által elismert TDK-műhelyek támogatásával jött létre. A pályázat kódja:
NTP-HHTDK-19-0007
„A hazai Tudományos Diákköri műhelyek és rendezvényeik támogatása”



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti
Tehetség Program

SZERKESZTŐ
GYIMESI TIMEA

BORÍTÓ
KONDOR ATTILA
Múteremváros animációs film, 2019, FullHD 7' 12”

©: a szerzők

Felelős kiadó:
DR. GYIMESI TIMEA
tanszékvezető

ISBN 978-963-306-769-7

Nyomdai előkészítés és kivitelezés:
Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő
6750 Algyő, Ipartelep 4.
www.innovariant.hu
<https://www.facebook.com/Innovariant>

TARTALOM

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ.....	5
GYIMESI TIMEA: Figyelemeink margójára. Figyelemökológiai bevezetés.....	7
SZMESKÓ GÁBOR: A figyelem filozófiája (Simone Weil).....	13
MIKOLA GYÖNGYI: A figyelmetlenség poétikája. William James és Vladimir Nabokov.....	27
KONDOR ATTILA: A figyelem mint a szabadság lehetősége.....	37
SZABÓ ERZSÉBET: A narratív szöveg előtér-háttér struktúrája az olvasás és az interpretáció során. Örkény István: Ki mit tud.....	43
HORVÁTH MÁRTA: Alak-háttér észlelés és a barthes-i „valóság-hatás” kognitív (át)értelmezése.....	53
FOGARASI GYÖRGY: Szoros olvasás, távoli olvasás, sebességhatárok.....	63
JANCSOVICS KLAUDIA: Látni és látva lenni: a videojátékok figyelemirányító stratégiái.....	73
VALÓSÁGKONSTRUKCIÓ MEDIARCHIÁBAN... Beszélgetés Yves Cittonnal.....	83

A Figyelem-projekt tanulmányok a figyelemről című kötet a Szegedi Tudományegyetem Francia Tanszékén működő kutatócsoport – a GRALPHi – gondozásában megjelenő sorozat első füzeté. Kiadását a tanszék által elnyert NTP-HHTDK-19-0007 azonosítójú pályázati forrás fedezi.

Előzménye az a tanszékeken átívelő (Francia Tanszék, Germán Filológiai Intézet, Orosz Filológiai Tanszék, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék), előbb az olvasásra, majd a figyelemre irányuló közös érdeklődés, amit tehetséggondozó műhelymunkák formájában évek óta megvalósítunk. A figyelemről szóló kutatások feltérképezésekor került látókörünkbe a francia irodalomtörténész és médiatudós, Yves Citton munkássága, aki Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájának sodrában fontos szerepet vállal az irodalom mediális forradalmának tematizálásában, melynek középpontjában egyebek közt a figyelem ökológiájának leírása áll. A kötetben – a szerző javaslatára és szíves engedelmével – egy vele készült 2019-es interjúút közölünk, amely a 2014-es kiadású figyelemökológiai könyve utáni kutatásairól is hírt ad, magyar nyelven itt először.

Ugyancsak a figyelemre irányuló közös feltáró munka során bukkantunk Kondor Attila képzőművész, animációsfilm-rendező hasonló tematikájú, A figyelem útjai (2017) című albumában összegezett nagy ívű kutatására, amely a filozófia, az írás, a kép és az animáció négyes artikulációjában bontakoztatja ki a gondolkodás és a figyelem külső és belső tájékait. Külön öröm és megtiszteltetés, hogy a művész e projektje kapcsán készült írását, képeit és animációs filmjeinek linkjeit rendelkezésünkre bocsátotta, lehetőséget adva arra, hogy művészi munkájának új megértési horizontjai nyiljanak a mostani kötet tanulmányainak kontextusában.

S valóban, az egymással is ökológiai módon elrendeződő írások nem csak az irodalom, a filozófia és a művészet elvont gondolkodási horizontjain jelölik ki a figyelem tereit, de eltérő diszciplináris (művészetelméleti, irodalomelméleti, kognitív narratológiai, pszichológiai, kognitív idegtudományi stb.) keretek és nem mellékesen társadalmi diszkurzusok mentén praxisként nyúlnak a figyelemhez, amely performatív hiperfogalomként újraalappozza a tudat, a tapasztalat, az észlelés, az elme és a test fogalmait, azaz dinamizálja e sajátos ökológia elrendeződés minden egyes résztvevőjét.

A kötetben olvasható szöveg-, kép- és világtértelemezések elgondolkodtató utakat járnak be, különleges tájakat fedeznek fel az érzékelés, az értelmezés, az olvasás és a játék horizontjain. A figyelmeink természetét feltáró írások éppen e gesztus révén nem csupán valorizálják az interpretáció kultúráját (szemben az információs társadalom által privilegiált tudás-gazdaság mindenhatóságával), de gondolkodásra invitálnak a humaniorák legsürgetőbb kérdéseiről – mire jó az irodalom, mire való a művészet, miért olvasunk és hogyan, mi történik akkor, amikor olvasunk?
Mire figyelünk éppen most?

GYIMESI TIMEA

Figyelemeink margójára. Figyelemökológiai bevezetés

„Mindenki tudja, mi a figyelem...”

William James¹

„James tévedett. Nem tudja mindenki, mi a figyelem.

Azt tudja mindenki, mit csinál a figyelmével az, aki figyel, és mit nem, aki nem. [...]

A figyelem az, ami mozog akkor is, ha minden más mozdulatlan.”

Jean-Philippe Lachaux²

Coach, jóga, meditáció, superfood – 21. századunk figyelemökonómiájának jellemző keresőszavai. Egyre nagyobb az igény a mozgást a meditációval összekötő modern meditatív és spirituális technikák gyakorlása iránt. Nem véletlenül, hiszen valamit kezdenünk kell a big data és a digitális valóság nem szűnő információtermelésével, figyelmi képességünk radikális hanyatlásával, amit joggal kötünk össze azokkal a legmodernebb kommunikációs technikákkal, amelyeknek köszönhetően folyton multikonnekciós módon üzemelünk, egyszerre több eszközön, több valóságban, több síkon, többszörös énnel. A jóga és a meditáció mint holisztikus szuperfegyverek ráébredhetnek arra, hogy az önmagunkkal való törődés, önmagunk számára való jelenlét nem egyenlő a szubjektum álmainak fogyasztói kapitalizmus nyújtotta kielégítésével. A futuristák legmerészebb sebességálmait is túlszárnyaló, orbitálisától elszabadult, informatizált és mediatizált világ, Yves Citton³ francia médiatudós szavaival *multiverzum* mára nemcsak a krónikus idő- és figyelemhiánnyal küzdő végtelenül kiterjesztett, mégis izolált, magányos kiborg figuráinak egymást követő generációit alkotta meg, de patológikus tünetegyüttesként diagnosztizálta az ADHD-t⁴ is. Tény azonban, hogy az időigényes és – vélhetően időleges módon – *kognitív disszonanciát* okozó esztétikai olvasás (interpretáció), valamint a hagyományosan bevált kontemplatív tevékenységek és technikák helyett (ima, gyónás, naplózás stb.) sokan megkönnyebbülve fogadják a piaci alapon biztosan hatékony coach jól követhető, s főként rövid életviteli tanácsait. A figyelemorientálás új mesterei talán megtanítanak kis lépésekben figyelni, de vajon olvasni, mélyebben megérteni és értelmezni is?

*Esztétikai tapasztalat*⁵ című munkájában Jean-Marie Schaeffer rámutat arra, hogy az esztétikai figyelemnek, illetve esztétikai relációnak nevezett tevékenység óhatatlanul együtt jár a *késleltetett kategorizálás* fáradságos és időigényes műveletei miatt kialakuló diszkomforttal. A kognitív irodalom- és művészetelméleti kutatások úttörő alakja szerint az átlagos nyelvi megértés esetében jellemző, a lehető leggazdaságosabb információfeldolgozás helyett, amely a legkevesebb befektetéssel a legtöbb hasznot a leggyorsabban kívánja létrehozni, az esztétikai vagy irodalmi olvasás során az üzenet

¹ William JAMES (1890), *The Principles of Psychology*, New York: Holt.

² Jean-Philippe LACHAUX (2011), *Le Cerveau attentif. Contrôle, maîtrise et lâcher-prise*, 17; 35; 37, Paris: Odile Jacob.

³ Yves CITTON (2012), *Traiter les données: entre économie de l'attention et mycélium de la signification*, *Multitudes*, n°49, 143–149.

⁴ Attention Deficit Hyperactivity Disorder

⁵ Jean-Marie SCHAEFFER (2015), *L'expérience esthétique*, Paris: Gallimard.

érzéki információira, illetve ebből következően annak hermeneutikai gazdagságára összpontosítunk. A nyelvi/formai, azaz érzéki többletinformációt azonban csak hosszabb idő alatt és a preformált kategóriáink átírásával tudjuk feldolgozni. Ennek következménye az a *kognitív disszonancia*, amely ellene hat az elme kognitív konzonanciára való törekvésének, a gazdaságosság elvének.⁶ Persze, az esztétikai olvasás során is többféle figyelem működik együtt, mi több, távolról (*distant reading*) és közelről (*close reading*) sem lehet igazán jól kizárólag fókuszált és akaratlagos figyelemmel, feszült odafigyeléssel olvasni. Legalább ennyire fontos, Barthes találó kifejezésével, hogy néha *felemelt fejjel olvassunk*,⁷ a váratlanra, a meglepetésre nyitott elmével, vadász ösztönnel, éberem.

De vajon sikerül-e rávennünk az azonnali kategorizálásra kalibrált, másodpercenként új akcióra szomjas, most felnövő generációkat, saját gyermekeinket arra, hogy a sebesség és hozzáférés nyújtotta pillanatnyi (pszichológiai) előnyökön túl elgondolkodjanak azon, milyen radikális változást jelent test és elme számára ez a mediális robbanás, hogy akarva-akaratlanul a *média búvőkörében*⁸ fürdünk, miközben naivan azt gondoljuk, hogy autonóm módon navigálunk ebben a kialakuló *mediarchiában*.⁹ A figyelemnek ez a *kollektív* formája, s vele a technikailag kiterjesztett poszthumán létezés, számos kihívás elé állítja az embert.

Nem vitás, az utóbbi évtizedekben lezajlott infokommunikációs forradalom jelentősen átrendezte, átrendezi a tudáshoz és információhoz való hozzáférés módjait, kihát a tudás- és információfeldolgozás időbeli viszonyaira, felveti érvényességének, pertinenciájának kérdését. Az azonnaliság és a multiprezencia, mi több, a mindenütt való jelenlét (*ubiquitas*) figyelemökönómia imperatívuszai nemcsak a koncentrációval azonosított figyelemre vannak radikális hatással, de vele együtt átalakulásra kényszerítik azokat a figyelemigényes tudáskonstrukciókat is, amelyek – mint a humaniorák – több évszázadra visszamenőleg közel azonos előfeltételek mentén és eljárásokkal érvényesítették, s ezzel valorizálták azt az egymást kölcsönösen meghatározó episztemológiai köteléket, amely a figyelő, koncentráló embert a megfigyelt tárggyal, a világgal köti össze. Ez a kötelék, ez a belső kognitív folyamat – a figyelem – az emberré válás, a hominizáció kulcsa: az emberlét intim, legbensőbb dimenziója, amit Deleuze nyomán Citton *vakuólumnak*¹⁰ nevez. Membránnal védett (sejtközi intenzív) tér, amely képes kivonni magát a *kollektív figyelem búvőlete*, s az általa keltett konnekcióérzés hamis illúziója alól. A figyelem tehát elidegeníthetetlen individuáló érték számunkra, amely a körülöttünk lévő világot éppúgy értelemmel ruhazza fel, mint annak *leendő* szubjektumát mind a fókális, akaratlagos figyelem moláris szintjén, mind a nyitott, lebegő, moduláló figyelem molekuláris szintjén. Nem lehet véletlen, ahogy erre a filozófus Natalie Depraz¹¹ is rámutat, hogy korok

⁶ Uő (2011), *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Paris: Éditions Thierry Marchaïsse.

⁷ Roland BARTHES, *Écrire la lecture*, in Uő (1984), *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, 33, Paris: Seuil.

⁸ „Envoûtement médiatique”, Yves CITTON (2014) *Pour une écologie de l’attention*, 49–72, Paris: Seuil.

⁹ Uő (2017), *Médiarchie*, Paris: Seuil. A blokk utolsó Citton-interjúja e könyv megjelenése apropóján keletkezett.

¹⁰ Citton 2014, 230.

¹¹ Natalie DEPRAZ (2014), *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris: PUF. Depraz a francia Husserl-recepció legjelentősebb kortárs alakja, aki a buddhista kötődéseiről ismert neurobiológus és filozófus Francisco Varellával folytatott közös munka eredményeként (vö. Natalie DEPRAZ, Francisco J. VARELA, Pierre VERMERSCH (dir.) (2003), *On Becoming Aware: a Pragmatics of Experiencing*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company) a husserli fenomenológia *epokhé* fogalmát a buddhizmus figyelem-gyakorlata és a kognitív idegtudományok kereszteződésében helyezi el.

és kultúrák szerint eltérő módon, de lényegében azonos elv mentén az ember mindig is figyelmi képességeinek fejlesztésére törekedett, sajátos (mnemotechnikai, meditatív stb.) praxisok és különleges (emlék)tárgyak létrehozásával (totem, ikon, rózsablak, mandala, mala, rózsafüzér, memoriter), hogy a természeténél fogva változékony figyelmet hatékonyan fenntarthassa.

A figyelem tehát civilizatorikus gesztus, amelynek egyik legfőbb intézménye az iskola. E gesztusnak köszönhető, hogy az észlelés, rögzítés és reflexió útján az ember megteremtette az írásbeliség eszközét. Könnyen belátható, miért hat előnytelenül figyelmi képességeink jelenkori átalakulása a könyv alapú kulturális képességekre, miért járul hozzá az írásbeliség és a vele összefüggő logikai műveletekhez szükséges kognitív képességek csökkenéséhez. Kétségbe kell-e esnünk e sokak számára fenyegető perspektíva (a figyelem, az irodalom krízise stb.) hallatán, amely – iskoláink vészkiáltásait alapul véve – nem a közeljövő, hanem a közelmúlt megállapítása? Két egymásnak feszülő narratíva van forgalomban ennek kapcsán: míg Bertrand Stiegler „katasztrofista”, „apokaliptikus” filozófus a figyelem ökológiájának destruktíváról és az ember eltűnését vizionáló figyelemhiányról beszél, Pierre Lévy a kiberkultúra elkötelezett híveként a technológiai átalakulást, a hálózatok végtelen multiplicitását a valóság- és figyelemtermelés kreatív eszközének látja. Az utóbbi évtizednek a pragmatizmus horizontján elhelyezkedő kutatásai – Natalie Depraz, Yves Cillon, Jean-Marie Schaeffer és a kognitív idegtudós, Jean-Philippe Lachaux esetében – tudatosan kilépnek ebből az antinómiából, amely leképezi a klasszikus filozófiai gondolkodás figyelemről szóló két nagy hagyományát. A figyelem idiómájából levezethető két figyelmi forma – egyfelől a figyelem mint erőfeszítés (koncentráció, akarat, irányítás, önuralom, fegyelem), s vele szemben annak hiánya (figyelmetlenség, szórakozottság), azaz a „jó” és a „rossz” állapot, másfelől a figyelem mint receptivitás, diszponibilitás, nyitottság, éberség, ami valorizálja a figyelem nem szűnő variabilitását, a figyelem és az elme dinamikus, autopoietikus (Varela) jellegét, kreatív plaszticitását – e két egymást kiegészítő figyelmi paradigma közül az egyik történetileg ciklikus módon kerül elő- vagy háttérbe. Egyfelől a Descartes-Leibniz-Fichte vonal, másfelől Malebranche, Bergson, Simone Weil, és ebbe a vonulatba rendeződik el a többi közt Valéry, Simondon, Deleuze és Whitehead, Depraz.

Depraz Husserl filozófiájának legismertebb francia értelmezője. A buddhizmus meditatív gyakorlatának a husserli fenomenológiához való közelítésével Depraz arra mutat rá, hogy az *epoché* fogalma, amely az ítélet felfüggesztését jelenti, voltaképpen három egymással összefüggő és egymásból kibontható belső gesztus, belső cselekvés: felfüggesztés, redirekció és elengedés. Az ítélet felfüggesztésével a figyelem nem a külvilág tárgyaira irányul (az a fókuszált figyelem lenne), nem zárul vissza a rajta kívüli tárgy és a vele szemben konstituált szubjektum tetikus fókuszába, hanem arra a módra irányul, ahogyan a figyelem irányul. Vagyis a felfüggesztés strukturális eleme az, amit az angol *letting go* kifejezés jelöl, az tudniillik, ahogyan a redirekció figyelemvisszafordulása nem lezárást, hanem nyitottságot, receptivitást, diszponibilitást hoz létre. Az elengedés nem azt jelenti, hogy nem figyelünk semmire. Az elengedés olyan tudatállapot, amelyben nyitottak vagyunk arra, ami felbukkan(hat). Ez a nyitott, receptív, befogadó állapot szükséges ahhoz, hogy maga a váratlan, előre nem látott dolog is egy dinamikus procedurális modell részévé válhasson. A figyelemnek ez a procedurális, dinamikus modellje az alap, ahonnan kiindulva Depraz későbbi munkái az éberséget, majd a meglepetést a figyelem struktúrájába vonják. Yves Cillon Barthes Schumann-értelmezése kapcsán a megfigyelő

és interpretatív figyelemmel szemben *epokhálisnak* nevezi a figyelemnek azt a felfüggesztett, szórt, lebegő formáját, amely nem a figyelemkeltő és figyelmeztető szignálokat lesi, nem jeleket dekódol, hanem azt az emergáló, megtestesülő jelentést (kristevai *signifiance*, barthes-i harmadik értelem) hagyja mintegy *figyelmetlenül* szétterülni, amely éppen e nem-figyelésen át rézsútosan tűnik elő, mellesleg hallatszlik. Ennek az *epokhális* figyelemnek az egyik jól ismert testtartása a már említett *felemelt fejjel olvasás*.¹² Ritmus és időzítés – Deleuze-zel szorólva sebesség – kérdése csupán, hogy képet és szöveget a hallgatás és hallatás extreriorizáló, Deleuze-Guattari szavaival élve rizomatikus elrendeződés területére vonjuk.

Hogy a jelen helyzet miért igényel a manicheizmuson túlmutatód, Cittonnal szólva *ökológikus törődést*, talán nem kell magyarázni: nem csupán arról van szó, hogy a figyelem árucikké vált, hiszen már régóta az.¹³ Citton olvasatában az utóbbi évtizedek legfontosabb újdonsága a figyelemökonomia terén, hogy a kettős piacra, amely egyrészt kulturális javak, másrészt az ezekre irányuló figyelem eladását jelentik, ráhelyeződött egy harmadik piac, amely immár a figyelésnyomainkat (metaadatainkat) bocsátja áruba. Az elektronikus médiák leginkább zavarba ejtő újdonsága nem abban rejlik, hogy mi és milyen ütemben árasztja el a képernyőt, sokkal inkább abban, hogy figyelési szokásaink lekövetésével, kattintgatásaink számolásából gazdasági előny keletkezik.¹⁴ Úgy tűnik, a 21. századi médiák minden előnye (sebesség, felgyorsulás) egyben hátulütő, mert kiktatódik az áramkörből a tudatos (reflexív) figyelem, *rövidzárlat* jön létre: nincs idő a kategóriáink létrehozására, az interpretációra. A média maga előre kitalálja (anticipálja), mire gondolhatok, hiszen jól kiismerte a vágyaimat, s így máris egy új stimulust *dob fel*, amit követek, mert nem akarok semmiről lemaradni... Lachaux szerint az elme egy kötéltáncos,¹⁵ a figyelem pedig az az egyensúly, amivel a kötélen tudok maradni, ezért szorol fejlesztésre. Egyszóval, a figyelmet *csinálni* kell. Képzelnék azt Lachaux javaslatára, hogy a figyelem, ez a piaci értékét tekintve felbecsülhetetlen – a sárga, a fekete és a kék után –, láthatatlannak aposztrofált arany, egy „mentális villa”. Könnyen belátható ezen analógia mentén, hogy nagyon nem mindegy, mi kerül a mentális villánkra, milyen mentális táplálékkal, *mentálékkal* etetjük az elménket...

Citton számára – aki Valéry *Füzeteiből* inspirálódva saját figyelemökológiáját az elme termodinamikai horizontján helyezi el, mondván: a figyelem az élő szervezet entrópiája ellen hat, azaz a figyelem a szervezet *negentrópiáját* biztosító tényező¹⁶ – a kérdés valójában az, hogy a figyelem ki tud-e lépni a produktivitás logikájából, a kapitalista sémából.

¹² BARTHES 1984, 33. „Nem fordult még elő önökkel, hogy meg-megállnak, amikor olvasnak, de nem érdeklődés híján, hanem mert gondolatok, izgalmak törnek elő, mert eszükbe jut valami? Egyszóval, nem történt még meg önökkel, hogy *felemelt fejjel* olvastak?”

¹³ Citton előadásaiban Tim Wu a csőd szélén álló *The New York Sun* napilap 1833-as életmentő példáját idézi: jóval a bekerülési ár alatt megjelentetett és így megnövekedett olvasóközönséggel rendelkező lapot a potenciálisan ott hirdetők tartják fenn (Tim Wu (2017), *The Attention Merchants: The Epic Struggle to Get Inside Our Heads*, London: Atlantics Books).

¹⁴ Például a GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon) tőzsdei jelenléte.

¹⁵ Jean-Philippe LACHAUX (2015), *Le Cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*, Paris: Odile Jacob. A figyelem pedagógiai vonatkozásaira érzékeny Lachaux kezdeményezésére alakult ATOLE néven – Attention, à l'école – a figyelem iskolai oktatását megvalósító a CNRS által támogatott pedagógiai program. Könyve mottóját a tematikus blokkban is tárgyalt Simone Weil-től (*Attente de Dieu*) kölcsönzi.

¹⁶ Citton 2014, 64. Stiegler számára is hasonlóan fontos ez a negentrópiikus dimenzió.

A figyelem ökológiai programja – Guattari hármasszoros ökológiájának szellemében, mint a környezet, a társadalom és az elme hármasszoros artikulációja¹⁷ – éppen erre tesz javaslatot, amikor a kollektív és individuális figyelem oppozícióját az összekapcsolt figyelem fogalmával egészíti ki. A figyelemnek ez az együttes formája folyamatos affektív szinkronizálást követel a benne résztvevőktől, ami köteleket teremt az emberek között: felülírhatja az osztálytermek elavult figyelemkezelését, megtaníthat elviselni a késleltetett kategorizálással együtt járó széttartó tudatállapotot, ráébreszthet arra, hogy a médiák csatornáin szétfolyó szubjektum csakis figyelmi környezetével való relációjában mint *szuperjektum*¹⁸ őrizheti meg és alakíthatja önmaga leendő szubjektivitását.

¹⁷ Citton Guattari ökozófiájára, illetve hármasszoros ökológiájára hivatkozva nevezi az által kialakított keretet ökológiáinak. Félix GUATTARI (1989), *Les trois écologies*, Paris: Galilée. Uő (2018), *Qu'est-ce que l'écologie?*, Paris: Lignes.

¹⁸ Alfred North WHITEHEAD (2001) [1929], *Folyamat és valóság*, ford. Főrizs László és Karsai Gábor, Budapest: Typotex kiadó.

SZMESKÓ GÁBOR

A figyelem filozófiája (Simone Weil)

Murányi Tibornak

„amikor a megismerés túllép a tárgyon a lét felé,
másképp közelít a léthez, mint a tárgyhoz”
Emmanuel Lévinas¹

A francia származású gondolkodó, Simone Weil (1909–1943) életművének méltatása leggyakrabban Pilinszky János kapcsán bukkan fel a hazai tudományos diskurzusban. A szerteágazó és napjainkban is virágzó francia, angol vagy olasz recepció a weili oeuvre aktualitása, újrakérdezhetősége mellett teszi le a voksot. A magyar olvasóközönségnek elsősorban Weil életművének misztikus vonásai lehetnek ismerősek,² s ettől a perspektívától – elsősorban Pilinszky miatt – ez a szöveg sem kíván távolságot tartani. Jelen tanulmány a figyelem problematikáját veszi górcső alá, lemondva arról az intencióról, hogy a fogalom szoros meghatározását adja. Az elemzés a figyelem esztétikai, politikafilozófiai aspektusai mellett – tárgyához szorosabban kapcsolható – hatástörténeti kérdésekkel sem foglalkozik,³ sokkal inkább célozza meg azt, hogy különböző – elsősorban filozófiai – irányokból mozgásba hozza a szerencsétlenre irányuló figyelem problematikáját.

Az *attention* idiómája

A translatólogiában közhelyessé váló megközelítést – miszerint a fordítás egyfajta értelmezés – többek között az is indokolja, hogy az egyes nyelvek nyelvtörténeti, az egyes szavak etimológiai bázisa igen eltérő lehet. Ez a különbség szembeszökő a *figyelem*⁴ és az *attention* esetében is. Egyfelől a francia szóból felfejthető holtmetaforák felszínre hozása, másfelől az idiomatikus elemzésben az alteritás tapasztalatának a lehetőségére is rákérdező vizsgálódás indokolja, hogy a weili életmű szövegszerű elemzését e tekintés vezesse be.

¹ Emmanuel LEVINAS (1997), *Nyelv és közelség*, 98, ford. és vál. Tarnay László, Pécs: Tanulmány, Jelenkor.

² A magyar recepció tudtommal egyedülálló vonása, hogy Maár Gyula *Töredék* című filmjében (2006) Weil filozófiájának állít emléket – Zsótér Sándor aszketikus figurája hosszú monológokban idézi Weil szövegeit.

³ A figyelem hatástörténeti kérdését Sepsi Enikő több tanulmányban behatóan vizsgálta: SEPSI Enikő, *Attention and Creative Imagination in the Work of Simone Weil and János Pilinszky*, in Katalin KÁLLAY G., Mátyás BÁNHÉGYI, Ádám BOGÁR, Géza KÁLLAY, Judit NAGY, Balázs SZIGETI (ed.) (2016), *The Arts of Attention*, 36–39, Budapest/Paris: KRE/L'Harmattan. Egy korábbi tanulmánya – habár nem a figyelemre koncentrálna – Weil mesterének (Alain) és Alain mesterének (Jules Lagneau) hatását is elemzi Weil gondolkodásában. SEPSI Enikő, *Theatrum philosophicum: az én meghaladása*, in GUTBROD Gizella, SEPSI Enikő (ed.) (2011), *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika*, 60–69, ford. Uők, Budapest: Gondolat.

⁴ A magyar fogalommal kapcsolatban lásd: FOGARASI György (2017), „Figyelemcélpontok: Egy idióma viszony a terrorizmushoz és a technikához”, *Különbség*, 1., 112. Fogarasi szövegeit és kurzusait átszövé etimológiai irányultságú érdeklődésnek a jelen tanulmány is sokat köszönhet.

Etimológiai szempontból a francia *attention* főnév a latin *attentio*-ból (valamihez feszítés, figyelem) származik, amely az *ad* prefixum (-hoz, -nak, felé) és a *tendere* (feszít, kinyújt, irányít) igéből származtatható. A latinban az *attentio* és az *attendere* a lélek valamire való feszüléseként jelent figyelmet, bár a lélek szót nem feltétlenül szükséges kimondani.⁵ Vagyis a latinban azt nevezhetjük figyelemnek, amikor a lélek nekifeszül, ráirányul valamire. A figyelem természetére vonatkozóan ez az etimológiai háttér a feszülést és az iránykeresést rögzíti. A *tendere* feszülést jelölő jelentéshorizontján az egyszerre utalhat egyfajta mechanikus mozzanatra, amely például a 18. századi brit empirista hagyományban a figyelem fiziológiai elemzéseiben érhető tetten (Burke, Smith),⁶ valamint elsősorban metafizikai problematikára, amely Simone Weil gondolatvilágában is felfedezhető. Általánosan azonban – ahogy több szótár is megfogalmazza – a lélek valamire való koncentrációja jelenti a figyelmet,⁷ amely nyilvánvalóan feltételezi a szóban rejlő mozgásra (mint célválasztásra) utaló jelentésmozzanatot. A *tendere* – *tendre* – *tendance* szavak mozgást sugalló jelentése az *attention* esetében nemcsak akkor válik motivált kapcsolattá, amikor arra gondolunk, hogy a dologra irányított figyelem valamitől el (*dis-tension* vagy *dis-traction*)⁸ és valamihez (*at-tention*) fordul, hanem akkor is, ha arra gondolunk, hogy a figyelem konstitutív eleme a figyelmetlenség, hiszen amikor valamihez fordul a figyelem, akkor minden máshoz szükségszerűen nem fordul. Ahhoz, hogy egy dolog megjelenését megalapozó viszony leírásának problematikájára is rákérdezzünk az *attention* kifejezés kapcsán, még egy kitekintés tűnik szükségesnek.⁹

A latin *tendere* ige több francia szó tövét képzí, amelyek közül jelen esetben az *attendre* (vár) és a *tendre* (feszít) tűnnek fontosnak. A *tendre* (ige)¹⁰ megőrizte a *tendere* mechanikus (feszítés) és mentális (feszültség, törekvés) jelentésrétegeit, míg az *attendre* és az *attention* a valamire való feszülés két látszólag eltérő megközelítését hordozza.¹¹ Az *attendre* és az *attention* a figyelem célpontjához való viszonyt tekintve tér(het) nek el egymástól. Az *attention* idiómája és a leggyakrabban használt szinonimák alapján úgy tűnik,¹² hogy az elmen kívülálló, külső dolog az elme működése alá van rendelve. Ez alapján úgy tűnhet, hogy az *attention* olyan dologra koncentrál, amely adva van az elme számára. Érdemes azonban a szó másodlagos jelentésárnyalatait is szem előtt tartani

⁵ Vö. Alain REY (ed.) (1995), *Dictionnaire historique de la langue française* I., 682, Paris: Dictionnaires Le Robert [továbbiakban: *Dictionnaire historique* I].

⁶ Az angol példa azért is tekinthető megfelelő párhuzamnak, mert az angol *attention* főnév a latinból francia közvetítéssel jelent meg. Burke-vel kapcsolatban ld. Fogarasi György (2012), *Teletrauma: Distance in Burke's Philosophical Enquiry*, *The AnaChronisT*, 17, 62–87 (különösen: „Tension and Attention”, 76–87), <http://seas3.elte.hu/anachronist/2012Fogarasi.pdf> (utolsó letöltés: 2020. 04. 04.).

⁷ Vö. az alábbi lexikonok meghatározásával: „Concentration volontaire de l'esprit sur un être ou une chose déterminée”. Illetve: „tension de l'esprit qui s'applique à quelque objet”, Françoise GUERARD (ed.) (1980), *Dictionnaire Hachette de la langue française*, 111, Paris: Hachette.

⁸ A *distension* (ránulás, húzódás) ugyanúgy a *tendere* igének a mozgást, mégpedig egy normál állapotból való kimozdulást jelöl. A *distraction* (szórakozás) pedig a szórakozás, mint a figyelem szétszórásának gondolatkörét hozza. Vö. Fogarasi 2017, 108–109.

⁹ A bekezdés eredményei Fogarasi idézett szövegének (Fogarasi 2017, 105–131) és „Figyelemcélpontok” című kurzusának tanulságait összegzi.

¹⁰ A *tendre* (gyengéd, puha) melléknév a latin *tener* (puha, gyengéd, zsenge) melléknévből származtatható.

¹¹ Vö. *Dictionnaire historique* I [attendre, attention szócikkek].

¹² Vö. *application* (alkalmazás), *concentration* (koncentráció), *contention* (erőfeszítés), *vigilance* (éberség) valamint egy, a szavakban rejlő képzeteket gyűjtő lexikon is hoz példákat: *conscience* (tudatosság), és *vigilance* (éberség). Daniel PÉCHOIN (1992), *Thésaurus Larousse: des idées aux mots des mots aux idées*, Paris: Larousse [továbbiakban: *Thésaurus Larousse*].

(figyelmesség, gondosság).¹³ Figyelmességnek¹⁴ a figyelmünknek nem feltétlenül adódó hiányjelenségre adott pozitív reakciót értjük,¹⁵ vagyis e jelentésrétegben felfedezhetünk egy az alteritásra nyitottabb viszonyulást.¹⁶

Az *attendre*, noha ugyanabból a latin igéről származtatható, úgy tűnik, mintha más jelentést és viszonyt hordozna. A 16. századra rögzült az *attendre*-nak az alábbi jelentése: valamire ráirányítani (*porter*) a figyelmet (*attention*),¹⁷ vagyis várni – ezzel a figyelemnek egy másfajta aspektusa rajzolódik ki. A várakozásban a figyelem nem elsősorban feszül, hanem irányul, ily módon a várakozás célkereső mozgása értelmezhető úgy is, mint a külső jelen-nem-létében megnyilvánuló idegenséget feltételező viszony. Az *attendre* a figyelemnek az a formája, amelynek nincs konkrét tárgya, másképpen: tárgya a tárgytalanság. A várakozás aktivitása a tárgy megjelenésére való nyitottságban érhető tetten, amelyben persze kérdéses, hogy megragadásként vagy befogadásként írható le a külsőhöz való viszony.

Az *attention* idiomatikus elemzése arra világított rá, hogy a szóban rejlő „idiomatikus csomósodásnak”¹⁸ két fontos aspektusa van: a valamire való feszülés és az iránykeresés. Az *attendre* vizsgálata a várakozásra, mint a figyelem célkereső mozgására hívta fel a figyelmet. Tévedés lenne azt állítani, hogy az *attention* a másik idegenségét elutasító megközelítést sugalló szó lenne, szemben az *attendre*-el. A szavak elemzése az *attention* gazdag idiomatikus hálójára kívánta felhívni a figyelmet, amelynek jelentéshorizontjai kontextustól függően törnek felszínre.

A másakra szegezett figyelem

Simone Weil életművében a *Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l'amour de Dieu* (Reflexió az iskolai tanulás helyes hasznáról az istenszeretetre vonatkozóan)¹⁹ című esszéje fókuszál legcél tudatosabban a figyelem problematikájára. Weil szövegének központi kérdése a figyelem kialakulása és autentikus működése, amelynek – a címből is kikövetkeztethetően – kiemelt tárgyaként a tanulást és az istenszeretetet vizsgálja.

¹³ Az ehhez kapcsolódó szinonimákkal vö. *amabilité* (kedvesség, nyájasság), *délicatesse* (finomság, érzékenység), *obligeance* (kedvesség, nyájasság), *prévenance* (előzékenység) Louis Gulibert et al. (ed.) (1971), *Grand Larousse de la langue française*, 298, Paris: Librairie Larousse [továbbiakban: Grand Larousse]. Roger BOUSSINOT (ed.) (1982), *Dictionnaire des synonymes analogies et antonymes*, 112, Paris: Bordas. Illetve a kapcsolódó fogalmak: *soin* (gondosság), *sollitude* (magány), *prudence* (óvatosság, gondosság), Thésaurus Larousse, 292 [402], 396–397 [572, 574].

¹⁴ A franciában ehhez a szóbokorhoz tartozó melléknév (*attentif*) hordozza elsősorban ezt a jelentést. Az *attentif* kapcsán lásd *Dictionnaire historique* I, 138.

¹⁵ Vö. *attentif* szócikk, Grand Larousse, 297.

¹⁶ Érdekes elgondolkodni még azon, hogy az *attention*nak nincs igei megfelelője, ezért állandósult frazémaként leggyakrabban a *faire* igével áll. (A *faire* a latin *facere* (tesz, csinál) szóból származik, annak jelentésrétegeit veszi át. Vö. A. ERNOUT, A. MEILLET (ed.) (1967), *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, 249, Paris: Librairie C. Klincksieck. Ezen kívül a *porter*, *diriger*, *appliquer* igékkel áll leggyakrabban a főnév.

¹⁷ Vö. „porter son attention vers” értelemben a 16. században rögzült a fogalom. Uo., 43.

¹⁸ Vö. Fogarasi 2017, 112.

¹⁹ Simone WEIL (1996), *Attente de Dieu*, 67-75 Paris: Fayard [továbbiakban : AD]. Magyarul: Uő, „Iskolai tanulás és istenszeretet”, ford. Barsi Balázs, *Vigília*, 1985, 9, 748–752.

Vajon miért és milyen értelemben alapozhatja meg Istenre irányuló figyelmünket az iskolai tanulás? Weil szerint a figyelem egy fejleszthető képesség. Az iskola első és legfontosabb feladata, hogy az egyes tantárgyak sajátos megközelítési módjának elsajátításával a diákokban megfelelő minőségűre formálja ezt a képességet.²⁰ Vagyis a tantárgyak a diák megértésmódjától különböző, vagy legalábbis egyéni rendszert alkotnak, amelyeknek elsajátítása megkívánja a tanulótól, hogy figyelmét erre irányítsa, hogy belehelyezkedjen ebbe az idegen struktúrába: átlássa, képes legyen annak sajátos szabályrendszerei között mozogni, vagy legalábbis felfogja, hogy egy olyan tőle különböző rendszerrel áll szemben, amit nem ért.²¹ Az iskolai tanulás tehát arra ösztökéli a tanuló figyelmét, hogy az ismeretlent a maga sajátosságaival legyen képes felismerni, illetve detektálja azokat a jeleket, amelyek a tőle különbözőt különbözővé és sajátossá teszik. Az ember Istenre irányuló szeretete azért kapcsolódhat ide, mert a weili filozófiában Isten radikálisan más, mint az ember,²² s így az ember Istenhez való kapcsolódása feltételezi a figyelemnek olyanfajta meghatározását, amely nyitott a különbözővel való találkozásra

Az *attention*ban rejlő feszülés és mozgás nem csak, mint valamire való feszülés érvényesül a weili rendszerben,²³ amely mint odavonódás (*at-tention*) feltételezi a disztrakciót (*dis-tension*) – vagyis amikor valamire figyelek, akkor a többi dolog irányába figyelmetlen vagyok –, hanem a figyelem valamire feszülésén belül is meghatározott módú koncentrációt ír le: „Gyakran összekeverjük a figyelést egyfajta izommunkával (*effort musculaire*). [...] Az olyan akarat, mely a fogakat összeszorítja, mely szenved is, ha kell [...] haszontalan [...] a tanulmányokban. Az értelmet csak a vágy vezetheti. [...] A figyelem erő kifejtés (*effort*), talán a legnagyobb, de negatív erő kifejtés.”²⁴ Vagyis a figyelmet meghatározza a dologra való rá-feszülés, de nem mindegy, hogy a feszülést az akarat vagy a vágy vezérli. Ennek a megkülönböztetésnek a jelenlétében észlelni lehet, hogy Weil alapvetően nem ismeretelméleti, hanem metafizikai természetű fogalomként használja a figyelmet.

Mi a lényegi különbség aközött, hogy az akarat (*volonté*) vagy a vágy (*désir*) irányítja a figyelmet? E fogalmak mélyen gyökereznek Weil antropológiájában és sajátos teremtésteológiájában.²⁵ Két világhoz való viszony kulcsszavait alkotják e fogalmak – egyfelől az önközpontú autonómia (akarat), másfelől az Istennek alárendelt élet (vágy), Weil

²⁰ Weil értelmezésében a figyelem gyakorlásának eredményeként figyelmünk helyesen kezd el működni, melyről ez a helyes működés ad hírt. Vö. „Aki átélte ezt a haszontalannak látszó erőfeszítést, egyszer talán éppen ennek az erőfeszítésnek a gyümölcseként hirtelen és közvetlenül képes lesz megragadni Racine egyik versének szépségét.” Iskolai tanulás és istenszeretet, 748–749.

²¹ Vö. „Ha igazi figyelemmel keressük egy mértani feladat megoldását és egy óra múlva ott vagyunk, ahol elkezdtük – mégis haladunk [...] egy más, titokzatos dimenzióban” Iskolai tanulás és istenszeretet, 748. Számos más pl. *Uo.*, 748–749.

²² A weili teremtésteológia felvázolása helyett egyetlen passzusra hivatkoznék: „Isten nem jelenvaló és sohasem volt az” az ember számára. Simone WEIL, *Ahol elrejlük az Isten*, ford. Reisinger János, in *Uő* (1998), *Ami személyes, és ami szent*, 105, ford. Pilinszky János, Reisinger János és Szedő Dénes, Budapest: Vigília [továbbiakban: *Ahol elrejlük az Isten*].

²³ „az ember megfeszíti a figyelmét”, Iskolai tanulás és istenszeretet, 749. Vö. „accomplir un effort d’attention” *AD*, 69.

²⁴ Iskolai tanulás és istenszeretet, 750.

²⁵ Bevezetésként: „Csak hogy a teremteskor a teremtmény jobban szerette magát Istennél. Máskülönbön lett volna teremtes? Isten azért teremtett, mert jó volt, a teremtmény azért hagyta, hogy megteremtsék, mert rossz volt.” Simone WEIL (1998), *Amerikai füzetek*, in *Uő*, *Szerencsétlenség és istenszeretet*, 88, ford. Bende József, Budapest: Vigília [továbbiakban: *Amerikai füzetek*]. „Bűnünk az, hogy létezni akarunk, s büntetésünk, hogy azt hisszük: létezzünk” *Uo.*, 92.

híres fogalmával: dekreáció (visszateremtés). Az akarat arra alkalmas, hogy az ember egyéni (autonóm) céljait elérje, de a külső idegennel csak a vágy teremthet kapcsolatot.²⁶ Ennek megfelelően a figyelem csak a vágy fogalmával jelzett – Weil szerint autentikus – világhoz való viszonyban van jelen. Ahogy Vető Miklós is írja: „A dekreáció legfőbb feltétele [egyrészt] a külső valóság szemlélése, másrészt csak akkor mehet végbe, ha a szemlélődés átalakul elfogadássá. A figyelem és a vágy az a két képesség, amelyek megalapozzák e két alapvető magatartást”.²⁷ Vagyis félrevezető a fent feltett kérdés, mert az akarat fogalmához nem társul a figyelemnek olyan fogalma, amely a weili gondolkodásban elhelyezhető lenne, így nem is irányíthatja azt. A figyelem csak a vágy által irányított világhoz való viszonyban írható le.

Ezen a ponton még egy lépéssel közelebb kerülünk a figyelem karakterizálásához. Amennyiben a figyelem nem az érzékelés, hanem egy világhoz való viszony kezdetét, jelenlétét²⁸ jelző fogalomként határozható meg, akkor érdemes felidézni Vetőnek a weili gondolkodást átfogóan jellemző meghatározását: az „egén megtérése, visszatérése Istenhez”.²⁹ Ebből a megközelítésből kiindulva szeretnék a következőkben amellezt érvelni, hogy a figyelem nem pusztán valaminek, hanem sokkal inkább a dolog *valahogyan* való felfogása. Közelebről, egy dolog felfogásának a helyes módja feltételez egyfajta onto-teológiai világlátást. Ezt a szerencsétlenre irányuló figyelem három különböző szempontú megközelítésén keresztül mutatom be: a figyelem nem ismeretelméleti fogalom, a figyelem antropológiája és a figyelem onto-teológija.

Ismeretelmélet helyett

Az interszubbektivitás problematikájáról szóló, sematikusnak tűnő leírás a szerencsétlenség fogalma miatt érdemel figyelmet a weili életműben. A francia gondolkodó kedvelt evangéliumi szöveghelyének, az irgalmas szamaritánus történetének bemutatásával egyfelől az elemzés fókuszába állított kérdés – a másakra irányuló figyelem – mintapéldáját idézem meg, másfelől ezen keresztül amellezt érvelek, hogy a figyelem nem ismeretelméleti fogalom.³⁰

Az emberi kapcsolatokban az igazságosságnak kell érvényre jutnia, amely két ember cselekvő akaratának összekapcsolódásában nyilvánul meg. Két ember kétféle alaphelyzetben cselekedhet közösen: vagy egyenlő felekként, vagy úgy, hogy egyikük akaratát elég erős ahhoz, hogy valamit a másokra kényszerítsen. Az első esetben – Weilt idézve – mivel „együknek sincs hatalma rá, hogy a másokra valamit is kényszerítsen, egyezsége kell jutniuk”.³¹ A második esetben két lehetőség jelentkezik: vagy az erősebb uralkodik

²⁶ Az autonómia egocentrizmusáról ld. VINCZE Krisztián (2015), „A szenvedés realitása és méltósága Simone Weil filozófiájában”, *Vigilia*, 7, 595.

²⁷ VETŐ Miklós (2005), *Simone Weil vallásos metafizikája*, 59, Budapest: L'Harmattan. Az idézettel jelzem, hogy egyetértek Vetőnek azzal a meglátásával, hogy a figyelem nem közvetítő a dekreáció és az autonóm lét között, hanem csak az előbbit jellemzi. Sokkal inkább tűnik úgy, hogy az ember külső felé való törekvése (*extasis*) lehet ez az összekötő elem a két létforma között. *Vö. Uo.*, 74–75.

²⁸ *Vö. Iskolai tanulás és istenszeretet*, 749. Weil arról ír, hogy a figyelem meglétéről működése ad hírt.

²⁹ Vető 2005, 19.

³⁰ Ismeretelméleten a filozófiatörténeti újkor Descartes-tal induló problémafelvetését értem, amely nem összetévesztendő a megismerés filozófiájának régebbi, és más perspektívákat (is) mozgató megközelítésével.

³¹ Ahol elrejlük az Isten, 109.

a másikon, vagyis rákényszeríti akarátát; vagy az erősebb egyenlő félként bánik a gyengébbel. Az erősebb dominanciájának esetében azért sem jelenik meg az akaratok egyesítése, mert csak egy akarat van, az erősebbé, mely uralkodásával tárggyá teszi a másikat.³² Míg az utóbbi eset – amikor az aszimmetria szimmetriára vált – megköveteli az erősebbtől, hogy lemondjon hatalmáról annak érdekében, hogy egyenlő félként tekinthessen a másakra. Ez a figyelem helyes működését feltételezi. Az aszimmetrikus viszony opcióinak értelmezése során Weil az irgalmas szamaritánus bibliai példázatát parafrázálja:

„Kettejük közül az egyik nem több vékonyka, pőre, halott és vérző testnél, kint az árokparton, névtelenül, kiről senki sem tud semmit. Akik elhaladnak e jelenség mellett, **alig veszik észre** (*l'aperçoivent à peine*), s néhány pillanattal később el is felejtik, hogy **észrevették** (*qu'ils l'ont aperçue*). Csak egyikük áll meg és figyel föl (*Un seul s'arrête et y fait attention*).³³ A következő pillanatok tettei önként folynak ebből a pillanatból. E figyelem teremtő figyelem. [...] A teremtő figyelem abból áll, hogy valósággal figyelünk arra, ami nincs. Az út szélén heverő névtelen test élettelenességében nincs ember. A szamaritánus, **aki megáll és néz**,³⁴ pedig e hiányzó emberre szegezi a **figyelmét** (*qui s'arrête et regarde fait pourtant attention à cette humanité absente*), s nyomon következő mozdulatai tanúsítják, hogy figyelme valóságos volt.”³⁵

Az újszövetségi történetben (Lk 10, 31-33) egy megvert és kifosztott ember mellett hárman haladnak el. A pap és a levita továbbmegy, míg az utolsó, a szamaritánus, megáll és segít a bajba jutottnak. Az alapszöveg (Lk 10, 31-33) fordításainak összehasonlító elemzésére nincs lehetőségem. Az azonban figyelemre méltó, hogy az alapszövegnek tekinthető görög nyelvű szövegváltozatban a három szereplő látásának leírására (különböző szerkezetekben) ugyanaz az egy ige szerepel (*ἰδών*).³⁶ A szereplők közötti eltérés eszerint abban áll, hogy ketten kikerülnek (*ἀντιπαρῆλθεν*), míg a szamaritánus megszanja (*ἐσπλαγχνίσθη*) a szenvedőt.³⁷ Ezzel szemben Weil a történet összefoglalásakor, értelmezésekor különböző igéket használ a levita és a pap (*apercevoir*), valamint a szamaritánus észlelésének, illetve a másik felé való fordulásának leírására (*regarder, faire attention*). Weil azért alkalmaz különbségtételt, mert arra kíváncsi, hogy milyen feltételtől függ, mi okozza, hogy ketten elmennek a szerencsétlenül járt ember mellett, míg egyvalaki segít rajta. Ehhez új fogalmakat vezet be – az alapszöveghez képest –, mert erre a kérdésre az nem ad választ. A bibliai szövegből azt tudjuk meg, hogy mindhárman érzektek valamit, de másképpen cselekedtek. Weil ezt megtartja: az *apercevoir*

³² „Az ember akar [ti. az erősebb], az anyag elszenved. A gyöngye olyan, mint valami tárgy.” Uo., 109.

³³ Reisinger János fordítását ebben a mondatban javítottam (Sz.G.). P.J.: „Egyvalaki figyel föl rá.”

³⁴ Reisinger János fordításában (Gyimesi Tímea javaslatára) „ránéz”-t „néz”-re változtattam, hiszen a *regarder*-nek nincs tárgya – az, hogy a szamaritánus mire figyel, a következő tagmondatban derül ki. Illetve a *pourtant* ellentétes kötőszót nem „mégis”-ként, hanem „pedig”-ként fordítottam, mivel nem a *regarder* és az *attention* közötti ellentétre, hanem a pap és a levita valamint a szamaritánus közötti különbségre utal.

³⁵ Uo., 113, 115; Weil 1966, 99, 101 [kiemelések: Sz.G.]

³⁶ A görög nyelvű szöveg: <http://ujszov.hu/text?corpus=2&book=203&chapter=10&verse=31> Vulgáta: http://vulgate.org/nt/gospel/luke_10.htm; Francia nyelvű fordítása: <https://www.info-bible.org/lsg/42.Luc.html#10> [utolsó letöltés: 2020. 04. 04.]

³⁷ Köszönettel tartozom Kapi Péternek, akinek segítséges nélkül aligha érthettem volna meg a latin és a görög szövegeket.

(észrevesz, (meg)lát) és a *regarder* ((rá)néz, megvizsgál) szavak egyaránt az észlelés bizonyos típusára utalnak. Tehát mindhárman láttak valamit. Kérdéses, hogy mit és miként. Amellett szeretnék érvelni, hogy ezen a ponton nem ismeretelméleti problémáfelvetéssel találkozunk.³⁸

Weil nem azon gondolkodik, hogy megismerőkéességünk illeszkedik-e a világ dolga-ihoz, vagy fordítva. Sem azon, hogy észlelés és értelmezés szétválasztható-e, vagy hogy eleve valamiféleképpen (értelmezve) látjuk-e a dolgokat. Természetesen a szöveg alapján ezek a kérdések is felvethetők. Weil azonban csak a jelentésadás mozzanata érdekli: „csak egyikük áll meg és figyel föl”. Mi okozza ezt? A figyelem csak a szamaritánust jellemzi (miután megállt és nézett), akinek cselekedetei ebből az aktusból következően „önként folynak”. Weil egyfajta viszony működését kéri számon, ami ebben az esetben (hatását, vagy a következményeket tekintve) etikai karakterrel rendelkezik (megszánja a szerencsétlent, segít rajta). Ezt a szétválasztást támasztja alá, hogy a szamaritánus esetében külön szót használ a nézés és a figyelem aktusára (*regarder, faire attention*). A különbségtétel nem az észlelés fokozatosságát, hanem két eltérő dimenzió leírását jelöli. Az észlelés általános tapasztalat. A különbség az én-te viszonyban van, amelyről egy harmadiknak (a történetben az elbeszélőnek) csak a cselekvés ad hírt (elmennek mellette, megáll és segít). Mindebből az következik, hogy a figyelem az én-te viszonyt jellemzi, s nem az én-ti-t. Ebben az én-te viszonyban a más(ik) felismerése az érdekes Weil számára. A kapcsolat akkor autentikus, ha a teremtő figyelem aktivizálódik, ami azt jelenti, hogy a másikat (másik) emberként volt képes felismerni.

Az irgalmas szamaritánus történetében a „kifosztott ember” a weili szerencsétlenség fogalom (*malheur*)³⁹ allegorikus alakja. A szerencsétlenség összetett állapot, amely egyszerre érinti a bajbajutott testi, lelki és társadalmi dimenzióját, amely teljes elszigeteltséget, magányt és szenvedést foglal magába.⁴⁰ A fogalom használatával a korábbi megközelítést szeretném alátámasztani azzal a szemponttal, miszerint a szerencsétlenség bizonyos szempontból percipiálhatatlan, amely újra aláhúzza a figyelem nem ismeretelméleti meghatározottságát.

³⁸ A különbségtétel nem jelenti azt, hogy észlelés és figyelem között ne lenne valamiféle összefüggés (párhuzamosság, előfeltétel, következmény). Erre vonatkozóan Weil – az általam vizsgált szövegekben – semmiféle említést nem tesz, s így a válaszkeresések önkényesnek tűnnek, amíg nem helyeztük el a figyelem fogalmát valamiféle (etikai, metafizikai, ontológiai stb.) viszonyrendszerben.

³⁹ A *malheur* fordításának nehézsége kapcsán csak jelezném, hogy a magyarul szerencsétlenségként rögzült fogalom feltehetően Pilinszky János fordítói gyakorlatának köszönhető. Pilinszkyt megelőzően (1964 előtt) – aki egyébként kezdetben „baj”-nak fordította a *malheur* – Mihelics Vid „nyomorúság”-ként interpretálta, számos más szöveg egyszerűen megkerülte a fogalmat a szenvedés problematikájának általános leírásával (Füzessy Katalin, Balla Borisz, Szigeti Andre). A szerencsétlenség jobb ötlet híján elfogadható fordítás, ugyanakkor néhány probléma felvethető a megoldással kapcsolatban. Egyfelől a fogalom a magyar gondolkodástörténetben a Fortuna versekkel (pl. Faludi Ferenc, Rimay János stb.) kerül a szó hasonlóságából fakadóan kapcsolatba, amely kissé távol áll a weili interpretációtól. Másfelől a franciában érzékelhető konnotációkat, pl. *bonheur-malheur*, vagy a „boldogtalanság” jelentésnek az evangéliumi boldogmondásokkal (*malheur-heureux*) alkotott kapcsolatát sem képes kifejezni. Valamint kérdéses, hogy a *malheur* tragikus (baj, csapás, katasztrófa) jelentésrétégét a szerencsétlenség közvetí-ti-e (vö.: *mal* – rossz, gonosz, kín + *heur* [lat. *augurium* – (elő)jel] – jóslat).

⁴⁰ A szerencsétlenségről több elemzés olvasható magyar nyelven is: Vető 2005, 92–116; VINCZE Krisztián (2014), *A szenvedés realitása és méltósága Simone Weil filozófiájában*, in PUSKÁS Attila (ed.), *A szenvedő ember Isten színe előtt*, Budapest: Szent István Társulat, 147–162; SZMESKÓ Gábor (2019), „Szerencsétlenség és szeretet kapcsolata Simone Weilnél”, *Ütközéspontok V.*, f.szerk. RUSZKAI Szilvia Szeged, JatePress, 128–138. Egy remek összefoglaló franciául: Emmanuel GABELLIERI (2001), *Simone Weil*, Párizs: Ellipses, 60.

Hiába veszik észre (*apercevoir*) a szerencsétlent (ti. a pap és a levita), nem ismerik fel szerencsétlenként. Ahogy Weil írja: „Azoknak az embereknek meg, akik velük ösztetalálkoznak [...] sejtelmük sem lehet, mivel találkoznak szembe”.⁴¹ Az idézet nem az észlelés kizárására, hanem önmagában vett hiányosságára hívja fel a figyelmet. A percipiálhatatlanság azt jelöli ebben az esetben, hogy a megfigyelő a maga valóságában nem képes felismerni a szerencsétlent, amellyel kapcsolatban Weil nem a különböző érzékszervek helyes-helytelen működéséről ír,⁴² hanem teremtésteológiai, antropológiai, metafizikai kérdésekkel kezd foglalkozni. Ezt a percipiálhatatlanságot, vagyis a nem ismeretelméleti szemponttól függő feltételezt emeli ki a szamaritánus közelítése a szerencsétlenhez: „A szamaritánus, aki megáll és néz, pedig e hiányzó emberre szegezi a figyelmét”.⁴³ Az idézetben a nézés (*regarder*) és a figyelem (*attention*) között nincs folytonosság. A szamaritánus, „megáll és néz” – a pappal és a levitával ellentétben – „pedig” a szerencsétlenre figyel. A nézés és a figyelem közötti szakadék áthidalása a szamaritánus sajátos attitűdjétől függ, ami elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy a figyelem egyáltalán feltételezi-e az észlelést. Az evangéliumi parafrázis alapján önellentmondás lenne az érzékelés kizárása, hiszen korábban pontosan azt állapítottuk meg, hogy az „észlelés általános tapasztalat”. A kiemelt példa alapján azt kell állítanunk, hogy a figyelem előfeltételezheti az észlelést, de attól függetlenül fordul a szerencsétlenhez, mint másik emberhez.

A figyelem antropológiája

A dekreáció antropológiáját a figyelemre fókuszálva a Pégyutól származó neologizmus jelentéséből kiindulva érdemes elkezdni elemezni.⁴⁴ A dekreáció, amit magyarul viszszateremtésként fordítanak, az „emberi lény önmegsemmisítésre irányuló elhivatottságát” jelöli,⁴⁵ amely a teremtéstől fogva bűnös emberi akarat és személy lerombolását követeli meg. Habár a dekreáció antropológiájának leírása a személy, az én, az ember teremtettségének, világban létének elemzését is megkívná, most egyetlen aspektust: a figyelem és az üresség fogalmának összekapcsolását vizsgálom.

Weil *Füzeteiben* (*Cahiers*) írja: „Üresség (*vide*), amikor semmi külső nem kapcsolódik, valami belső feszültséghez (*tension*)”.⁴⁶ Az idézet az üresség fogalmában egy külső és egy belső aspektust ír le. Ezek jellemzésére érdemes Weil híres figyelem-definícióját idézni: „A figyelem azt jelenti, hogy leállítjuk gondolkodásunkat és disponibilissé (befogadásra képessé) tesszük; üressé és áthatolhatóvá minden tárgy részére, amelyre figyelünk

⁴¹ Simone WEIL (1994), *Szerencsétlenség és istenszeretet*, in *Kegyelem és nehézkedés*: Pilinszky János fordításai, Budapest: Vigília, 11 [továbbiakban: *Szerencsétlenség és istenszeretet*].

⁴² A percipiálhatatlanság kapcsán érdekes lenne például Spengler *Az ember és a technika* című szövege alapján elgondolkodni arról, hogy a weili figyelemhez mely érzékszerv(ek) kapcsolódhatna(k). Elsősorban a látás-hallás szembeállítása tűnik sokat ígérő szempontnak. Lásd Oswald SPENGLER (2013), *Válságok árnyékában*, 107-137, ford. Csejtei Dezső, Budapest: Nora Libro.

⁴³ Ahol elrejlük az Isten, 115. Kiemelés: Sz.G.; Weil 1966, 101. (*qui s'arrête et regarde fait pourtant attention à cette humanité absente*). A magyar fordítás pontosan hozza az *attention* idiómáját, amikor a figyelem szegezéséről beszél – hiszen ez egyszerre utal a feszülésre és célválasztásra.

⁴⁴ Vö. Vető 2005, 25.

⁴⁵ *Ua.*

⁴⁶ Simone WEIL (1953), *Cahiers* 2, 9, Paris: Plon (*Vide, quand rien d'extérieur ne correspond à une tension intérieure.*), ford. Bende József.

kell. [...] [A] szellemnek üresnek kell lennie, hogy a maga igazságában befogadhassa a tárgyat, amely beléhatol.”⁴⁷ A befelé forduló aspektus – leállítás, diszponibilitás (mint rendelkezésre állás) – a másakra irányuló hatalom visszafogását jelöli. A hatalomról való lemondás az akarat helyett a vágy középpontba állítását, mint a másik alteritására való nyitottság belső feltételeit biztosítja. Az üresség kifelé irányuló szempontja – áthatolhatóság, befogadás – a másokra való nyitottságot várakozásként tematizálja, amely a másik alteritását a maga különbözőségében engedi megjelenni. Mi a kapcsolat figyelem és üresség között? A figyelem amikor megvalósul, akkor ürességeként válik történéssé – önmagam felé lemondásként, a másik felé pedig várakozásként.⁴⁸ Vagyis az üresség mint a figyelem jellemzője egyfajta mentális diszpozíciót jelöl.

A figyelem befelé és kifelé forduló aspektusát találon világítja meg Fogarasi György elemzése, amely az *attention* katonai parancsszóként való alkalmazását vizsgálja. Az *Attention!* – vagy ahogy magyarul mondjuk, Vigyázz! – „afféle elő-parancs, mely a további parancsok fogadására készít elő, azoknak mintegy a lehetőség-feltétele”.⁴⁹ Vagyis a figyelem mint katonai parancs a tényleges, valóban lényeges, akár életfontosságú, s csak egyszer elhangzó parancs előkészítéséhez szükséges befogadói pozícióba irányítja a parancsot kapó felet.⁵⁰ Az engedelmeskedő katona, úgy tűnik, oly módon, ahogy a weilli leírásban szerepel, rendelkezésre állásra, és idegen tartalmak befogadására van hivatva. A parancsszó egyszerűsége és előkészítő jellege valóban értelmezhető párhuzamként, azonban a parancs-formát olyan különbségeként értelmezem, amely a figyelem vágy általi meghatározottságát húzza alá.

A fentebb idézett evangéliumi parafrázisban a pap, a levita és a szamaritánus figyelmének megmérettetése egy találkozás egyszerűségében jelent meg. A figyelem ott és akkor, egy szituációban a másikkal való viszonyulás előfeltételeként került bemutatásra, ahogy egy katona esetében is a tényleges parancs befogadásának előfeltétele a figyelem, amely ha nem aktivizálódik abban a szituációban, akkor a parancs érvényét veszti, nem jut el a megfelelő időben a katonához. Továbbá mind a katona, mind a szamaritánus a figyelem állapotában egy tőlük különböző idegenséggel kerülnek kapcsolatba.

A figyelem, mint kiadott parancs-forma, a weilli megközelítéshez képest több ponton eltérést mutat. A parancsban rejlő erőszakot és hatalmat sugalló konnotációk teljesen idegenek a weilli rendszertől.⁵¹ A francia gondolkodónál a figyelem nem parancsra, utasításra történik, azonban távoli hasonlóságot kiolvashatunk abból, hogy az autentikus lét előfeltételezi ezt a fogalmat – ha javaslatnak vagy meghívottságnak tekintjük ezt az előfeltételt. Abban is eltérés mutatkozik, hogy amíg egy katonának felhívják a figyelmét arra, hogy figyeljen, addig Weil szamaritánusának mindig a figyelem állapotában kell lennie, amely látszólag abba a paradox helyzetbe taszítja, hogy állandóan a váratlanra

⁴⁷ Iskolai tanulás és istenszeretet, 751.

⁴⁸ Vö. „E figyelem teremtő figyelem. Am mihelyt bekövetkezik, lemondás lesz belőle. [...] Az ember úgy fogadja el fegyverét, hogy közben már arra figyel, hogyan induljon meg anélkül, hogy kiterjesztené hatalmát, pusztán azért, hogy életre keltsen egy tőle különböző és független embert.” Ahol elrejlük az Isten, 113.

⁴⁹ FOGARASI György (2018), Méltóság és méreg, *Prae*, 2, 21. Jelen tanulmány nem tér ki a figyelem kapcsán az érzékszervek kérdésére, ezért csak utalok arra, hogy a korábban Spengler kapcsán jelzett hallás-szaglász irányú megközelítéshez kapcsolódik Fogarasi tanulmánya.

⁵⁰ Vö. *Ua*.

⁵¹ Nem véletlen, hogy a viszony jellemzésére nem használtam a heteronómia – mint a másik uralmának aszimmetriájára utaló – fogalmat, hiszen Weil a kapcsolat egyenlőségéről beszél. Vö. Ahol elrejlük az Isten, 114.

kell várnia, s olyan idegennel találkozik, amely nem ismerős számára – legalábbis ezt mutatja a következő idézet: „figyelünk arra, ami nincs [...] hiányzó emberre szegezi a figyelmét”.⁵² Platón Menónjához hasonlóan ez az ellentét látszólagos marad.⁵³ Weil nem a korábban megismert valóság felismerésével (*anamnészisz*), hanem a jelenlévő valóság megmutatkozásával oldja fel a paradoxont.⁵⁴ Mivel a figyelem képessége jellemzi a szamaritánust, ezért a szituációban a maga valóságában jelenik meg a szerencsétlen, s ennek következtében – ahogy korábban már idéztem – „A következő pillanatok tettei önként folynak ebből a pillanatból.”⁵⁵ Ebből világossá válik, hogy a figyelem nem intellektuális képesség, hiszen a figyelem működése nem feltételezi, hogy a szamaritánus belássa, olyan aszimmetrikus interszjektív kapcsolatban találja magát a szerencsétlennel való találkozásakor, amely nem a percipiálhatóságtól, hanem a világhoz való viszonyától függ, amely a világ ontológiai struktúráját is nyilvánvalóvá teszi. S intellektuális belátásaitól akár függetlenül egyszerűen megtörténik vele a találkozás.⁵⁶ Továbbá az is evidensnek tűnik, hogy habár a figyelemnek állandóan jellemeznie kell a szamaritánust, csak szituációkon keresztül valósul meg, vagyis a figyelem mindig történésként nyilvánul meg.

Az üresség problematikája kapcsán egy voluntarista bizonyosan feltenné a kérdést, hogyan ad számot Weil az egyéni cselekvést mozgató akaratról, vagy ha lemond az akarat fogalmáról, milyen értelemben beszél felelősségről, vagy egyáltalán etikáról. A Weil-szakirodalom alapján a „cselekvés nélküli cselekvés” (*action non-agissante*) fogalmát kellene megidézni,⁵⁷ azonban úgy vélem: a vágy fogalmának elemzésében is megtalálhatjuk a választ. Az ember akaratának önközpontúságában megnyilvánuló cselekvési szándék annyiban tarthatatlan a weilli rendszerben, amennyiben olyan törekvéssel jellemezhető, amely egyéni hatalomra tör (autonóm). Értelmezésében a vágy fogalmának van olyan aspektusa, amely ugyanúgy tartalmaz törekvést, mint az autonómia – különben értelmetlenek lennének Weil azon kijelentései, hogy az ember vágyik valamire, hiszen nem tudunk vágyani valamire anélkül, hogy valamiféle törekvésünk lenne. A figyelem és az üresség összekapcsolása pont arra világít rá, hogy a vágy olyan viszonyt feltételez a külső valósággal, amelyben mások a maguk különbözőségében csak úgy lehetnek jelen, ha belépésüket várakozás fogadja. A vágy tehát abban különbözik az akarat esetében is jelenlévő cselekvési szándéktól, hogy a figyelemben megnyilvánuló üresség olyan törekvéssel jellemezhető, amely nyitott az idegenre.

⁵² Uo., 115. Illetve vö. az *Iskolai tanulás és istenszeretet* hasonlatával: Ua., 751–752.

⁵³ Weil számos ponton, de igen esetlegesen támaszkodik a platonikus hagyományra. Vö. Jean-Luc PÉRILLIÉ (2016), *Le Platon Mystique De Simone Weil*, in Rodolphe CLAIN et al. (ed.), *Platon et la philosophie française contemporaine*, 105–147, Bruxelles: Ousia.

⁵⁴ Weil megközelítése rokoníthatóknak tűnik Plótinosz megközelítésével: „Megtanulni látni az érzékelhető világot nem tesz mást, mint »a szem látását kiegészíteni a szellem látásával«”, Pierre HADOT (2013), *Plótinosz, avagy a tekintet egyszerűsége*, 40, ford. Cseke Ákos, Budapest: Kairosz.

⁵⁵ Ahol elrejlük az Isten, 113.

⁵⁶ A találkozás hétköznapióságával kapcsolatban lásd GUTBROD Gizella, *A Prológus irodalmi olvasata*, in Sepsi-Gutbrod 2011, 141–156; Gutbrod *Prológus*-fordítása: Uo., 157–159.

⁵⁷ Vö. Vető 2005, 162–190; Gabellieri 2001, 55.

A figyelem onto-teológiája

A figyelem onto-teológiai elemzése gazdag fogalmi csomósodásra hívja fel a figyelmet. Ennek mélyreható kibontása meghaladná a tanulmány lehetőségeit, azonban a Másikra irányuló figyelem transzcendens dimenziójának elhagyása a weilli figyelem-fogalom megcsonkítását jelentené. A következőkben – Weil sajátos Istantanának és teremtés-teológiájának kontextualizálásáról lemondva – arra koncentrálok, hogy amikor a szamaritánus figyelemmel fordul a szerencsétlenhez, akkor ez egyszerre valósul meg mint felebaráti szeretet, istenszeretet és mint Istennek a szeretete.

Elsősorban tisztázni kell figyelem és szeretet relációját. Weil nem törekszik szoros fogalomhasználatra, ezért jvaslatom talán túlzott módon is konstrukciónak tűnhet: amíg a figyelem az ember külsőhöz való viszonyának autentikus formája, addig a szeretet Isten állapota és külsőhöz való viszonya. Szigorú értelemben az ember nem képes szeretni – hiába ír Weil visszatérően az ember szeretetéről –, hanem alkalmassá válik arra, hogy rajta keresztül Isten szeretete megnyilvánuljon. Egy szeretetcselekedet – mint például a szerencsétlen megsegítése – a figyelem képességének megvalósulása, amely nem az embertől, hanem Isten lehajló kegyelmétől függ. Nem arról van szó, hogy gyakorlati értelemben az ember ne tudna odalépni egy megvert emberhez, és segíteni neki, hanem arról, hogy maga a cselekvés mindig egyfajta célhoz kapcsolódik. Ezt a célt vagy az autonómia, vagy Isten teremtésben megnyilvánuló szeretete írja elő. A teremtésben, a megtestesülésben és a passióban Isten lemond hatalmáról, hogy az ember létezhesen – ez a szeretet.⁵⁸ A dekreációban az ember lemond akarataról, hogy a vágy által irányított figyelmen keresztül Isten szeretetéhez kapcsolódhasson.

Az eddigiek alapján nem világos, hogy a figyelem miért nem szeretet. Másképpen, ha a szeretetnek és a figyelemnek ugyanúgy a lemondás a lényege, akkor miért ne neveznénk a figyelmet szeretetnek vagy a szeretetet figyelemnek? Én ontológiai különbséget látok. A teremtő szeretet Isten külsőhöz való viszonyát jelöli. A dekreáció az autonóm létből való kilépésre vágyakozik – s a külsőre irányuló figyelem a világ rendjét (szükségyszerűség) szemlélve csatlakozik ahhoz a külsőhöz való viszonyhoz, amely Istent jellemzi, vagyis a szeretethez. A világot mozgató természeti törvény, amelyet Weil szükségyszerűségnek nevez, az Istennek engedelmeskedő anyag képét állítja a szemlélő elé. A figyelmes szemlélő ezt az engedelmességet tanulja el – vagyis nem a dolog, hanem a hozzá való viszony megváltozása kapcsolja Isten szeretetéhez a szemlélőt.⁵⁹ A szükségyszerűség, amellyel a külső szemlélésekor a figyelő találkozik, közvetett módon már eleve Istennel állítja kapcsolatba. A valódi figyelem ehhez az eleve adódó rendhez kapcsolódik.⁶⁰ Összegezve, a szeretet Isten állapota és ebből az állapotból való megnyilvánulása, a figyelem pedig az emberben rejlő lehetőség, amely formát adhat annak, hogy Isten szeretetéhez kapcsolódjon.

Weil nem deista, nem panteista, és főként nem immanentista. A *deus absconditus* keresztény megközelítéséhez kapcsolódva azt hangsúlyozza, hogy „Isten nem jelenvaló

⁵⁸ Vö. Kegyelem és nehézkedés, 53; Ahol elrejlük az Isten, 112; Amerikai füzetek, 82.

⁵⁹ Vö. Lissa McCULLOUGH (2014), *The religious philosophy of Simone Weil*, 159, London: Tauris [God Beyond Good and Evil]. („The change – the transfiguration – is not in the thing read but in the manner of reading, with the eyes of the supernatural love.”)

⁶⁰ A tanulmány szándékosan távol tartja magát attól, hogy a dekreáció személytelenségének problematikájához, az Istennel való egyesülés kérdéséhez hozzászóljon.

és sohasem volt az”⁶¹ – azonban ez nem azt jelenti, hogy a teremtmény közvetett módon ne kapcsolódhatna hozzá.⁶² Az ember Istenre irányuló vágyának több kiemelt, közvetlen tárgy van, amelyek közvetett módon Istenhez kapcsolják.⁶³ Vagyis az ember közvetlen-közvetett módon kapcsolódhat Istenhez.⁶⁴ A másakra irányuló figyelem, mint felebaráti szeretet problematikáját ezen a ponton érdemes bevezetni. Előrebocsátom, hogy nem célom kifejtteni az istenszeretet, a felebaráti szeretet és Isten szeretetének összefüggését leíró filozófiát. A fogalmak összekapcsolódásával a másikkal kapcsolatot létesítő figyelem onto-teológiai vonatkozására akarok rámutatni.

Amikor figyelemmel fordul az ember a másikhoz, akkor a szerencsétlenség esetében figyelmének célpontja ugyanaz, mint a pap és a levita érzékelésének tárgya, amikor azok pusztán észlelik a szerencsétlent. Attól függően mutatkozik meg a dolog, amellyel kapcsolatba kerültek, hogy a megfigyelő alanyt dekreáció vagy autonómia jellemzi. Az autonóm ember „halott és passzív anyag[ot]”⁶⁵ észlel, s úgy tűnik, a szamaritánus sincs ezzel másként. Azonban a figyelem a „halott és passzív anyag[hoz]” – mint a figyelem célpontjához – részvétellel fordul, s így nem pusztán a másik alteritásával, hanem a világ rendjével kerül kapcsolatba. Ahogy Weil írja: „a tiszta részvét⁶⁶ lényegében beleegyezés a szerencsétlenségbe”.⁶⁷ A magyar „részvét” kifejezés jól tükrözi, hogy a figyelő a figyelem által részt vesz a szerencsétlenségben, sőt részt kér a szerencsétlen szerencsétlenségéből, amelynek következtében lemond személyéről.⁶⁸ A másakra koncentrált figyelem lemondásában a figyelő két ponton is a világ rendjével kerül kapcsolatba. Egyfelől a szerencsétlenre való tekintés magában hordozza azt a lehetőséget, hogy az ember belátja, a világot mozgató szükségszerűség őt is bármikor szerencsétlenné teheti, vagyis beláthatja a természet önkényesnek tűnő rendjének való kiszolgáltatottságát.⁶⁹ Másfelől lemondása Isten teremtésben megnyilvánuló hatalmáról való lemondásának példáját követi. Tehát a figyelő nem pusztán a szerencsétlennel mint másik emberrel, hanem a teremtés és a világ rendjével is kapcsolatba kerül. Sőt azt kell mondanunk, hogy a megfigyelő elsősorban (logikai értelemben) a teremtés és a világ rendjével kerül

⁶¹ Ahol elrejlük az Isten, 105.

⁶² Ezen a ponton egyetérték Vincze rekapitulációjával, aki a szépségben „álcázott módon” jelenlevő Istenről beszél – amit Vincze „álcázottságnak”, azt én közvetlen-közvetettségnak nevezem. VINCZE Krisztián (2017), Simone Weil Istenhez vezető útja a szépségen keresztül, *Athanasiana*, 43, 134–135.

⁶³ Figyelemreméltó, hogy Weil a metafizikai gondolkodást jellemző térszerű kifejezések tárházából kifejezetten nem a fölött-alatt, hanem a kint-bent oppozíciót használja. (Vö.: FÜLÖP Zoltán (1998), *A metafizika (onto-teológia) logikája mint antropológiai adottság, Kellék*, 11–12, 23–31 (különösen: 29).) A deixisek ilyen jellegű konzekvens használata is jelzi, hogy – ahogy Emmanuel Gabellieri hangsúlyozza – a weili gondolkodás eltekint az immanens-transzcendens szétválasztásától. Vö. Gabellieri 2001, 33. („ignorer le dilemme entre immanence et transcendance, Amour mundi et Amour Dei” [kiemelés Sz.G.]

⁶⁴ Nem véletlen, hogy Jérôme Thélot igen óvatosan, időzítőjelesen utal arra, hogy az ember az engedelmesség révén „érintkezhet” („contact”) Istennel. Ha az időzítőjeles kifejezést nem az általam javasolt közvetlen-közvetettségeként értjük, akkor Thélot megközelítése tévesnek tűnik. Lásd Jérôme THÉLOT, *Présentation. Lecture du „Prologue”*, in Uő et all. (ed.) (2007), *Simone Weil et la poétique*, 22, Paris: Kimé.

⁶⁵ Ahol elrejlük az Isten, 112.

⁶⁶ Weil hol a görög eredetű *sympathie*, hol a latin gyökerű *compassion* főnevet használja, amelyeket általában – a szavak összetételéből adódóan – együttértésnek fordítanak. Pilinszky János meglátásához kapcsolódva én is találobbnak gondolom a weili kontextusban ezeket a szavakat részvétnek fordítani. Vö. PILINSZKY János (2016), *Beszélgetések*, 244–245, szerk. Hafner Zoltán, Budapest: Magvető.

⁶⁷ Ahol elrejlük az Isten, 114.

⁶⁸ Vö. „beleegyezni önmagunk szerencsétlenségébe, azaz önmagunk megsemmisülésébe. [...]” Ez „teremtő beleegyezés.” Ahol elrejlük az Isten, 114.

⁶⁹ Vö. Uo., 115.

kapcsolatba, mert ennek a világhoz való viszonyának a struktúrájába belépve képes a szerencsétlennel mint másik emberrel kapcsolatba lépni.

Az eddigiekből következik, hogy a másikkal kapcsolatot teremtő figyelem a teremtés és a világ rendjének viszonyához való kapcsolódással Isten szeretete megnyilvánulásának enged teret.⁷⁰ Továbbá nem tűnik meglepőnek, hogy a szerencsétlenhez mint másikkal való fordulást Weil felebaráti szeretetnek nevezi. A felebaráti szeretet csak Isten szeretetének megnyilvánulásaként realizálódhat. Ugyanakkor az Evangélium tanúságára hivatkozva Weil a szenvedőben Krisztust ismeri fel, vagyis a felebaráti szeretet egyben istenszeretet. Következésképpen a szerencsétlenre irányuló figyelemből kibomló kapcsolat egyszerre nevezhető felebaráti szeretetnek, istenszeretetnek és Isten szeretetének.

A szerencsétlenre irányuló figyelem egyszerre teremt kapcsolatot a másikkal (mint felebaráttal), és a transzcendens másikkal (mint Istennel). Úgy tűnik, hogy a transzcendensre irányuló figyelem lehetőségfeltétele, hogy a másikkal figyeljek, ugyanakkor a transzcendens másik velem kapcsolatot teremtő viszonya az, ami lehetővé teszi ezt.

*

Weil „vallásos metafizikája” – ahogy a nemrég elhunyt, nemzetközileg elismert Weill-kutató, Vető Miklós kontextualizálta az életművet – struktúrájának likviditásában is a praktikus gondolkodás melletti elköteleződést mutatja. Nem véletlen, hogy Weil misztika és filozófia határán mozgó, 1940–43 között keletkezett szövegeiben a figyelem fogalmát mélyen átszövi a humanitás és Isten elrejtőző jelenlétének problematikája. Ahogy az sem véletlen, hogy a Pilinszky János költészetében kibomló „harmadik napon átélt Passió”⁷¹ szoros kapcsolatot teremtett a francia gondolkodó életművével:

Meghatározás⁷²
Féregnek lenni mit jelent?
Vágyakozni egy tekintetre,
egy olyan hosszú, nyílt szembesülésre,
ahogy csak Isten nézi önmagát,
erre vágyani, egyedül erre,
és ugyanakkor üveges szemekkel
belefuródní abba, ami nincs,
beszorúlva a semmi és
valamiféle utánzat közé

⁷⁰ Vö. „Egyedül Isten figyelhet egy szerencsétlenre.” *Amerikai füzetek*, 99.

⁷¹ Vö. KABDEBŐ Lóránt (1971), *A harmadik napon átélt Passió*, *Kortárs*, 7, 1114–1124.

⁷² PILINSZKY János (2015), *Pilinszky János összes versei*, 135, szerk. Hafner Zoltán, Budapest: Magvető.

MIKOLA GYÖNGYI

A figyelmetlenség poétikája. William James és Vladimir Nabokov

James és Nabokov

Az eredeti végzettségét tekintve orvos William James, a XIX. és a XX. század fordulójának egyik vezető amerikai filozófusa és az amerikai pszichológia alapítója, orvos-professzorként kezdte meg tudományos karrierjét a Harvard Egyetemen, ő alapította az egyetem pszichológiai laboratóriumát. Ch. S. Peirce-szel, kollégájával és barátjával együtt dolgozta ki és tette széles körben ismertté a pragmatizmus filozófiáját, melynek lényege, hogy a filozófiai tételek és elméletek igazságtartalmát a mindennapi életre gyakorolt hatásuk, gyakorlati következményeik alapján kell megítélni. Pléh Csaba James-t mint a frissen kiformalódó modern pszichológia amerikai úttörőjét, a korábbi strukturalista fölfogással szemben létrejövő funkcionális paradigmaváltás egyik meghatározó alakját említi, és kétszer is idézi James ábrát a tudatállapot változásáról.¹ James korszakalkotó felfedezéseket tett az érzelmek kutatása terén, amennyiben az érzelmeket „a biológiailag jelentős eseményekre bekövetkező vegetatív válaszként” fogta fel. Pléh szerint James legnagyobb hozzájárulása a tudat kérdéséhez az állandóan mozgó, dinamikusan változó belső középpont fogalmának előtérbe helyezése volt.²

Leonard Mlodinow *A tudattalan* című könyvében James-nek „az új tudatalatti” fogalma kialakulásában játszott elvülhetetlen érdemeit méltatva mutatja be az új koncepció térnyerését a freudi tudattalan koncepciójával szemben: „Bár Freud az a kulturális hős, akit a tudatalatti népszerűsítésével hoznak kapcsolatba, mégis a tudatalattiról való tudományos igényű gondolkodás és módszertan gyökereit a terület úttörői, Wundt, Carpenter, Peirce, Jastrow és William James munkásságában kell keresnünk.”³

James hatása tekintetében a Nabokov-kutatás sokat köszönhet Vladimir Alexandrovnak, aki felfedezi Jonathan Sisson 1979-es kiadatlan⁴ doktori értekezését: „J. Sisson bemutatta, hogy Nabokov kozmikus szinkronizációja rokonságban áll az élmények teljességével, melyek nélkül nincs költészet, és amelyről T. S. Eliot és E. Pound is írtak, és ez annak a »kozmosz tudatnak« egyik fajtája, amelyet William James a *Vallásos tapasztalat formái* (1902) című művében a misztikus tapasztalat lényegi vonásának tekint.”⁵ A William James-párhuzamok relevanciáját Nabokov munkásságában az a tény is erősítheti, hogy James és a Nabokov által saját bevallása szerint vagy húsz éven át, egész európai korszakában intenzíven olvasott francia filozófus, Henri Bergson kitűnő szakmai és baráti kapcsolatot ápoltak egymással, rendszeresen leveleztek, kölcsönösen inspirálták

¹ PLÉH Csaba (2008), *A pszichológia örök témái: történeti bevezetés a pszichológiába*, Budapest: Typotex Kiadó.

² Uo., 279–281.

³ Leonard MLODINOW (2014), *A tudattalan*, 47, ford. Dr. Both Előd, Budapest: Akkord Kiadó.

⁴ Jonathan Borden SISSON (1979), *Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov*, Minnesota: University of Minnesota.

⁵ Vladimir ALEXANDROV (1991), *Nabokov's Otherworld*, Princeton: Princeton University Press. Oroszul: http://royallib.com/read/aleksandrov_v/nabokov_i_potustoronnost.html#20480, [ford. M.Gy.]

egymást, támogatták egymás munkáinak fordítását és megismertetését.⁶ James és Bergson nem véletlenül csodálták annyira egymás eredményeit, és tekintettek úgy a másira, mint szövetségesre a szakmai küzdelmekben és útitársra a felfedezések terén. Felfogásuk számos ponton lényegi hasonlóságokat mutat, többek között abban, hogy mindketten meghaladni igyekeztek a hegelianus gondolkodás kereteit és bizonyosságait. Mindketten elutasították a materializmust, a darwinizmust, éles kritikusi voltak koruk ún. intellektualizmusának, az objektíven adottnak tételezett és determinisztikusként elképzelt rendszerekkel szemben a fluktuáló kölcsönviszonyokban és a dolgok fluiditásában hittek. Gondolkodásuk nyitott volt a vallási tapasztalatok elfogadására és megértésére, mindketten egy új, nem-definitív, pozitív metafizika megalkotására törekedtek. Mindketten az univerzum, az emlékezet, a tudat pluralizmusát, sokoldalúságát hirdették és kitüntettet szerepet tulajdonították a kreativitásnak. Meglátásom szerint James jelentős hatással lehetett Nabokov halállal és halhatatlansággal kapcsolatos vizsgálódásaira, valamint a „túlnani” világ rejtélyes, és a Nabokov-kutatást 1979 óta élénken foglalkoztató koncepciójának kialakulására is.

James, aki maga nem volt hívő, *Az emberi halhatatlanság*⁷ című 1898-as előadásában, abból indul ki, hogy valójában nem szól meggyőző tudományos érv mellett, hogy a halhatatlanság nem lehetséges. A kérdés megválaszolása attól függ, hogyan alkotjuk meg az agy modelljét. A „kozmosz tudat” modellje szerint az egyes emberi elmék, mint valamifajta őstengerbe vagy tartályba, be vannak kapcsolva. Ez a modell nem csak általános panteisztikus értelemben, de a véges, individuális tudatok esetében is érvényes. James a természettudomány produktív agy-modelljét, mely a gondolkodást, a lelket az agy funkciójának, produktumának tekinti (ahogy a teáskanna gőzt bocsát ki magából vagy a vízesés áramot termel) a transzmisszív modellel helyettesíti. Ennek értelmében az agy nem magából bocsát ki valamit, nem „termel”, hanem közvetít. Az agy az a kupola, amely felfogja a „szuper-szoláris” tudat sugárzását és minden emberi elmében más-más fénytörést hoz létre. Mivel a tudat nem az agy produktuma, nem is szükségszerű, hogy az agy pusztulása esetén megszűnjön létezni. Arra a kérdésre, hogy az agy által fogott jelekből hogyan jön létre az individuális gondolat, nem tud válaszolni. Azt ajánlja, képzeljük el, hogy az univerzum teljes anyagi valósága, mindaz, amit érzékelünk a világból, vékony felület csupán: fátyol, amely eltakarja előlünk a „színpalak mögötti világot”. A kozmosz tudat érzékelhetősége az adott individuális tudat érzékenységtől függhet, attól tudniillik, hogy hol van az a tudati szint, hol van az gát, amelyen a kozmosz tudat őstengerének egy-egy hulláma átcsaphat. James metaforái a jelenségek fátyláról, a színpalak mögötti, láthatatlan valóságról, valamint a kozmosz tudat vizes közeghez, tengerhez történő hasonlítása olyan elemek, amelyek Nabokov titokzatos „túlnani” világának attribútumai között is megjelennek.

Nabokov műveinek értelmezését gazdagíthatja a figyelem james-i pszichológiájának összevetése a Nabokov-elbeszélések tudat-ábrázolásaival, azokkal a narratív technikákkal, melyek a hősök és az elbeszélő eltérő percepciók síkjait jelenítik meg. Az alábbiakban egy korai Nabokov-elbeszélés szoros olvasásán keresztül mutatom be az eltérő

⁶ James és Bergson kapcsolatáról lásd: Kennan FERGUSON (2006), *La Philosophie Americaine: James, Bergson, and the Century of Intercontinental Pluralism*, *Theory&Event*, 9,1.

⁷ William James (1898), *Human Immortality*: <https://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/jimmortal.html> [utolsó letöltés: 2020.06.16.]

percepciós síkok narratív reprezentációit, és kísérletet teszek az elbeszélés james-i kategóriák mentén történő értelmezését.

Eksztatikus, kiasztikus figyelem

Az *Egy naplemente részletei*⁸ 1924-ben Berlinben keletkezett elbeszélés fókuszában egy olyan lélektani szituáció áll, ahol a hős szubjektív boldogság-érzése a valóság tényeinek félreértelmességéből, pontosabban figyelmen kívül hagyásából adódik. Mark Standfuss berlini bolti eladó úgy érzi, hogy már nem is lehetne boldogabb: feleségül készül venni szerelmét Klarát, aki Nabokov több más nőalakjához hasonlóan a fikciónak nem ugyanabban a síkjában mozog, mint a főhős. Klara nem jelenik meg a cselekmény szintjén, minden vele kapcsolatos információ közvetve, valamely szereplő interpretációja, elbeszélése révén jut el az olvasóhoz. Az olvasó nem tudja megítélni, hogyan gondolkodhat és hogyan érezhet maga Klara, kénytelen arra hagyatkozni, amit mások állítanak róla. A főhős által a boldogság legfőbb forrásának tekintett személy alakja így módon az elbeszélésben távolivá és egyre bizonytalanabbá válik.

Az elbeszélés hagyományos, egyes szám harmadik személyű narrációt alkalmaz, amely azonban gyakran – szinte észrevétlenül – átvált szabad függő beszédbe, ahol már Mark Standfuss nézőpontja, töredékesen közvetített „gondolatfolyama” válik meghatározóvá. Mivel az elbeszélés permanensen oszcillál a kétféle beszédmód között, az olvasó hol kívülről, hol belülről látja a hőst, mintha több, mozgásban lévő tükörben jelenne meg. Ez a „narratív vibrálás” fura mód azt eredményezi, hogy az olvasó megtudja a titkot, amit a főhős még nem tudhat, és amit az elbeszélés végéig, mely egyúttal a hős életének végét jelenti, nem is fog megtudni: menyasszonya mást szeret és elhagyja őt még az esküvő előtt. Klara hirtelen döntésének érzelmi háttere, a benne lezajló változás dinamikája rejtve marad az olvasó előtt. Mark nem azért szenved halálos közlekedési balesetet, mert rájön, hogy a menyasszonya elhagyta őt, a katasztrófa, melyre az orosz cím utal, látszólag pillanatnyi figyelmetlenségéből következik be a túlzott (és mint az olvasó ekkor már tudja: illuzórikus) boldogság-érzés eufóriájában. Kérdés azonban, hogy valóban a vak véletlen munkál-e itt, vagy pedig Mark maga idézi elő azt, ami vele történik.

Az olvasó számára elég hamar világossá válik, hogy Mark félreértelmezi a jeleket, amelyek arra utalnak, hogy nincs minden rendben Klarával. Viszont nagyon nehéz eldönteni, hogy Mark figyelmetlensége, félreértései mennyire akaratlagosak, más szóval: mennyiben önbecsapás, önáltatás a boldogság, amit érez, illetve érezni vél.

A már említett narratív vibrálás, a mozgó tükrök technikája vizuális megerősítést kap az elbeszélés nyelvének figuratív, metaforikus síkján: az első jelenetben Mark részegen tántorog haza, az utca tükörszerű homályában. Az utcakép megfeleltethető Mark illuminált tudatállapotának, melyben a homályos, zavaros kép, a bizonytalan kontúrok váltakoznak az élesebb, tisztább emlék-bevillanásokkal. A hős bemutatása példa a gyorsan mozgó tükrök technikájára, mivel a mondaton belül, az egyes szó szerkezetek között is változik a nézőpont: „Ebben a tükröző homályban tántorgott hazafelé Mark Standfuss, egy bolti segéd, egy félisten, a szőke hajú Mark, egy mázlista, magas, keményített

⁸ Vladimir NABOKOV, (2014): *Egy naplemente részletei. Összegejtött elbeszélések I*, ford. Márton Róza Krisztina, Budapest: Európa Kiadó (az orosz eredeti cím: *Katasztrófa*).

ingmellben.”⁹ A dőlttel kiemelt kifejezések Mark belső, önmagáról alkotott képét jelölik, a mondat többi eleme a szerzői nézőpontot. Ez a két nézőpont olykor összeolvad, és első olvasásra sokszor nem lehet felismerni, melyik tükörből, melyik „kameraállásból” látjuk éppen a képet. E technikának köszönhető, hogy az olvasó nem jön rá rögtön, hogy Markot halálos baleset érte, mivel a hős belső nézőpontból ábrázolt tudata élénk jeleket produkál az után is, hogy Markot elgázolta a busz. A kórházban később bekövetkező halál pillanata lesz valójában az ébredés pillanata, amikor Mark fölfogja, hogy meg fog halni, és a menyasszonya nincs sehol.

Érdemes figyelni Nabokov szóalkotására: a *Stand* németül, ahogy magyarul is elárúsító helyet, pultot, bódét is jelent, a *Fuss* pedig lábat, azaz a név olyasvalakire utal, aki egész nap a pult mögött áll, a boltban talpal, a név tehát ironikusan azonosítja viselőjét annak foglalkozásával. Mark azonban sokkal többet képzel magáról (félisten, mázlista), ám a vágyai, érzelemvilága, képzelete nem mutat túl a férfiruhabolt világán, ahol dolgozik: Mark jól öltözött, karcsú bambusz sétapálcája van, ad a megjelenésére. Az egyetlen szabálytalanság a „fura, kisfiús tincs”, ami elillant a borbély ollója elől, és ami miatt Klara (állítólag) beleszeretett, és megesküdött rá, hogy ez igazi szerelem, „és már teljesen elfelejtette azt a jóképű, tönkrement külföldit, aki tavaly szobát bérelt az anyjától, Frau Heisétől.” Valójában itt, rögtön az elbeszélés elején működésbe lép a végzet, hiszen még ha Klara hiszi is, amire megesküszik, kiderül, hogy ő is tévedésben van, mert ahogy a jóképű idegen újra felbukkan, egycsapásra elfelejti Markot és lemondja az esküvőt. Mark tudatában Klara mindig a kibomló vörös hajával és zöld ruhájában jelenik meg, valamint egy oltás elhalványuló nyomával a karján. A túlradó boldogság további összetevője már nem Klara személyéhez kötődik, hanem a házasság intézményéhez, melynek révén Mark Standfuss – reményei szerint – emelkedhet a társadalmi ranglétrán: „Azt hiszem, megduplázzák a fizetésemet, ha megnősülök” válaszolja a részeg Mark anyja ellenvetésére, figyelmeztetésére, hogy ne bizzon annyira Klara érzelmeiben és hűségében.

Mark tehát elhisz egy hazugságot, átadja magát egy tévképzetnek, mert hinni *akar* benne. Ugyanakkor azonban nem tudja teljesen kizárni a tudatából a vágyképeinek elmentmondó jeleket. Az elbeszélés kulcsjelenetében a szerzői és az elbeszélői nézőpont összeolvad a szabad függő beszédben:

Egyik nap, amikor arról mesélt neki, hogy milyen meghittségben és szeretetben fognak élni, Klara hirtelen könnyekben tört ki. Mark természetesen megértette, hogy ezek a boldogság könnyei voltak (*ahogy Klara is mondta*); Klara pedig fel-alá kezdett járkálni a szobában, a ruhája mint zöld vitorla suhant vele, majd a tükör elé állva gyors mozdulatokkal simítgatni kezdte fényes, *baracklevár színű* haját. Az arca sápadt volt és zavart, *szintén a boldogságtól persze*. Mindez olyan magától értetődő volt, de mégis...¹⁰

Az általam dőlttel kiemelt szövegrészek utalnak arra, hogy Mark nem akarja észrevenni a nyilvánvaló feszültséget a kimondott szavak és Klara ideges viselkedése között.

⁹ Уо., 124. Az eredetiben a ‚mázlista‘, ‚szerencsés ember‘ jelentésű ‚счастливец‘ azonos töből képződik, mint a ‚boldog‘ jelentésű ‚счастливый‘.

¹⁰ Уо., 127–128.

A romantikus, vörösén lángoló haj, ahogy Klara a hazugság után a tükörbe néz, ironikusan baracklekvár színűre változik.

Az elbeszélés utolsó részében Mark, aki másnap alig várja, hogy este viszontlássa a menyasszonyát, a házuk kapujából fordul vissza barátja unszolására, hogy igyanak még egyet. Ez a találkoztól elodázó kocsmázás az egyre növekvő szorongás kifejeződése. A ház kapuja egyúttal a Markra váró kegyetlen igazság kapuja, hiszen otthon, anyjánál már ott van Klara levele, amelyben mindent tisztáz. Mark nem lép be a kapun, nem vacsorázik, helyette iszik a barátjával, s valójában az alkohol hatására helyreáll tudatában a korábbi euforikus állapot. „Jaj, de boldog vagyok, méltózt Mark, és hogy ünnepli minden a boldogságot.” Látszólag Mark kitágítja a figyelmét, valójában azonban mindenre saját vágyképeit vetíti ki, a lemenő nap fényében ragyogó háztető után saját fényben fürdő arcát igyekszik megpillantani a villamos utasainak tekintetében. A gyors tükörváltások és nézőpont-összeolvadások technikája révén Mark naivan hamis tükörképet kreál magának az utasok tekintetéből, „barátsága és szeretete” irántuk abból az egocentrikus feltevésből adódik, hogy az idegenek csodálják őt sugárzó boldogsága miatt. Mark pszichológiai terminológiával élve nárcisztikus személyiségjegyeket mutat, mint majd a továbbiakban Nabokov számos hőse. A hős tudata a novellában hamisan tükröző, torzító tükör, melynek fals képe a hős életébe kerül.

William James-nek *A pszichológia alapelveiben* kifejtett elmélete szerint az idegrendszer rendkívül instabil képződmény, és ez a bizonytalanság elvileg a magasan fejlett élőlények evolúciós előnye is lehet, mivel így jobban tudnak alkalmazkodni a pillanatonként változó környezet végtelen variabilitásához. James ugyanakkor a kockadobáshoz hasonlítja a magasan szervezett agy reagáló tevékenységét, ahol ugyanannyi esélye van a „jó dobásnak”, azaz a megfelelő válasznak, mint a rossznak, a tévedésnek, és felteszi a kérdést, hogy vajon a tudat képes-e növelni az agy hatékonyságát. James elveti a darwinista fölfogást, mely úgy tartja, hogy a testnek van agya, és az agy kizárólag a test túlélését szolgálja mindenféle külső intelligenciától függetlenül. James szerint minden aktuálisan létező tudat célelvű. A cél eléréseért folytatott küzdelem során segíti a tudat az idegrendszert a cél szempontjából legoptimálisabb lehetőség kiválasztásában. Ha a bizonytalansági tényező nagy, például egy veszélyes ugrás előtt, a tudattevékenység – mondja James – szinte fájdalmasan intenzívvé válik. James a figyelem két típusát különíti el: a szenzoros és az intellektuális figyelmet, mindkét típus lehet passzív vagy akaratlagos. Az akaratlagos vagy aktív figyelem mindig közvetett, mivel csak akkor teszünk erőfeszítést a figyelmünk irányítására és összpontosítására, ha ez az erőfeszítés valamilyen távolabbi célt vagy érdeket szolgál.

Ebben a kontextusban Mark, a kis bolti eladó önhittsége azért válik végzetessé, mert miközben passzívan érzékeli a baljós jeleket, tapasztalatlansága folytán nem képes a tudatküszöb fölé, az aktív figyelem zónájába engedni ezeket. A maga konstruálta naiv és banális fantáziakép a házasság boldog révéről és az így elérhető magasabb fizetésről erősebb cél a tudata számára, az ebben való hit erősebb érdek, mint a másik ember valódi érzelmeinek megismerése. James kategóriái szerint itt az elképzelt és az érzékelt objektum fatálisan összekeveredik. James ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy még ha a tudat pontosan tükrözi is a valóságot, az így kialakított kép akkor sem maga a valóság, hanem csak annak mentális duplikátuma. Az elképzelt, a vágyott objektum, amely eluralja a hős tudatát, olyan motívum az elbeszélésben, amely előre vetíti a valamely obszesszióval küzdő nabokovi hősök egész sorát.

A *látható és a láthatatlan* című posztumusz műve *Egymásba fonódás – A kiazmus fejezetében* Maurice Merleau-Ponty a látvány „ekszztatikus minőségéről”¹¹ beszél, és úgy írja le az érzékelést, mint az érzékelő test és a világ húsa közötti kiasztikus kapcsolatot, melyben a nabokovi percepcióhoz hasonlóan, egyfajta sajátos erotikus transzcendencia figyelhető meg. Ez az egyszerre erotikus és transzcendens minőség nem azonos az emberi kapcsolatok erotikájával, hanem egy más típusú, nagy finom és nagyon összetett minőség, mely a Nabokov-művekben gyakran konfliktusba is kerül az ilyen érzékelésre képtelen szereplők világlátásának banalitásával. E kozmikus szinkronizációra képes figyelmet *eksztatikus figyelemnek* nevezhetjük, melynek „prototípusa” az 1923-as *Hangok* című elbeszélés, ahol a kivételesen érzékeny főhős-elbeszélő szinte teljesen egybeolvad a megfigyelése tárgyával:

Azon a boldog napon, midőn szakadt az eső, te pedig olyan váratlanul nagy-szerűen játszottál, megfejtést nyert az a homályos valami, ami észrevétlenül közénk állt szerelmünk első néhány hete után. Rájöttem, hogy nincs hatalmad fölöttem, hogy nem egymagad vagy a szeretőm, hanem az egész világ. A lelkem mintha megszámlálhatatlan érzékeny tapogatót bocsátott volna ki, s én benne éltem mindenben, egyszerre éreztem a Niagara-vízesés mennydörgését messze túl az óceánon és a hosszúkás arany esőcseppek neszezését és csapkodását a kert ösvényein. Megpillantottam egy nyírfa fényes kérgét, és egyszerre úgy éreztem, hogy karjaim helyén apró nedves levelekkel borított ágak hajladoznak, lábaim helyett ezer vékony gyökér fúródik a földbe, és szívja magába nedveit. Szerettem volna beleivódní a természet egészébe, megtapasztalni, milyen lehet szívacsos, sárga tönkű öreg vargányának, szitakötőnek, napfénygyűrűnek lenni. Oly boldognak éreztem magam, hogy egyszerre nevetésben törtem ki, és megcsókoltam a vállad, a tarkód. Legszívesebben szavaltam volna, de te ki nem állhattad a költészetet.¹²

Narcisztikus figyelem mint figyelmetlenség

Ez az ekzztatikus, kiasztikus figyelem szembeállítható a Nabokov-művekben a figyelmetlenséggel, pontosabban a figyelemnek egy másfajta struktúrájával, amelyet narcisztikus figyelemnek fogok nevezni. Míg az ekzztatikus figyelem lehetővé teszi a metamorfózist, az Én határainak átlépését, a külvilág felfokozott érzékelését, a narcisztikus figyelem elsősorban önmaga vágyképre irányul, és mintegy „kitakarja” a valóságból azokat a részeket, amelyek a narcisztikus személyiség önképének nem felelnek meg. Míg az ekzztatikus figyelem elvezethet a megfigyelő jobb ön-megértéséhez, a narcisztikus vagy önérdék- és vágyvezérelt figyelem gyakran végzetes következményekkel jár.

Ugyanakkor ezek a figyelem-struktúrák nem teljesen egymást kizáró rendszerek. Nabokov ugyanis nemcsak azt érzékelteti az olvasóval, hogy az adott hős mire *nem figyel*, de a metafikció szintjén próbára teszi az olvasó figyelmét is. Az olvasónak újra kell olvasnia a művet, vagy egy-egy részletét, hogy rájöjjön, hol nem vett észre egy fontos

¹¹ Maurice MERLEAU-PONTY (2007), *A látható és a láthatatlan*, 154, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, Budapest: L'Harmattan Kiadó-Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék.

¹² *Hangok*, ford. Soproni András, in Nabokov 2014, 27.

motívumot, részletet, információt, ami miatt az adott mű végkifejlete teljes meglepetésként éri. Az olvasó figyelmének tudatos szervezése, tudatos elterelése a legkülönbözőbb trükkökkel nem csak azt a célt szolgálja, hogy az olvasó ne csak a sztorira, hanem a művészi megformálásra is jobban figyeljen, hanem azt is, hogy az olvasó saját maga megtapasztalja elvontabb síkon önnön figyelmének problematikus voltát. Ily módon a kis boltossegéd banális boldogságvágya, nevetséges nárcizmusa ugyan könnyen átlátható az olvasó számára, ám amikor nem érzékeli a narráció váltását a történetben, ráláthat a saját figyelme korlátaira is.

James életművében is felfedezhető a boldogság mély emberi vágyával kapcsolatos ambivalencia, és a boldogság utáni vágyak és a figyelem struktúráinak összekapcsolódása az emberi tudatban. A Sisson által is hivatkozott¹³ előadás-sorozatának IV. részében James a következőket írja: „Ha feltesszük a kérdést, mi az emberi élet legfőbb irányultsága, az egyik válasz, amit kaphatunk, az lenne, hogy ez a boldogság. Hogyan érjük el, hogyan tartjuk meg és hogyan szerezzük vissza a boldogságot, – a legtöbb ember számára minden időben valóban ez a cselekedetek titkos motivációja, és ez az, ami napjaink elviselésére készíti őket.”¹⁴ James tehát meglehetősen tágan értelmezi a vallást, hiszen minden tartós entuziazmust, vagy bármely tartós élvezet következtében kialakuló hálás csodálatot vallási tapasztalatként fog föl, és e vallásos tapasztalat „heves lázként” jelentkező individuális eseteire koncentrálna, nem pedig a tradicionális és intézményesült vallásgyakorlás rutinjaira. A boldogsághoz való viszonyuk szerint James két embertípust különböztet meg: az ún. egyszer születetteket és a kétszer születetteket. Az egyszer születettek azok, akik számára születésüktől fogva adottság az élet értelmébe, a jóba vetett optimista hit; akik sikeresen tekintenek el a hitüknek, meggyőződésüknek ellentmondó tényektől, jelenségektől, illetve ezeket is hatékonyan integrálják érzékelési és gondolkodási rendszerükbe. Ez majdnem gyermeki attitűd, melynek szükségszerű velejárója a vakság és érzéketlenség minden olyan zavaró jelenség iránt, mely érzelmi állapotukra fenyegetést jelenthetne. James filozófiai és irodalmi példákat is hoz az általa leírt attitűd bemutatására, az eseteleírásoknál többek között Rousseau-t és Walt Whitman-t idézi.

Ha ennek az elméletnek a fényében olvassuk Nabokov novelláját, akkor Mark Standfuss figurája a James által érték-semlegesen leírt típus paródiájának tekinthető, amennyiben Mark csodálata nem a világ rendjére, hanem önmaga kiválóságának képzetére irányul. Marknak a végzetes baleset miatt nincs ideje átlépni a kétszer születettek stádiumába. Ez a típus valamilyen súlyos mentális válságból való felépülés után találja meg újra az élet értelmét, ám ez a boldogság-konstrukció már nem egy vele született attitűd vagy készen kapott tanítás, hanem az egyén által megszenvedett, kiküzdött és – ami a leglényegesebb – megalkotott értelem. James szerint a boldogság mint érzelmi állapot nem valami objektíven létezőnek a megtalálása révén érhető el, hanem az egyén saját alkotása. A leghíresebb példa itt Tolsztoj megtérésének esete, James hosszan idézi és elemzi Tolsztoj *Vallomásait*.

Mark Standfuss a balesete következtében nem él át lelki traumát, sebei és fájdalmi testiek, materiálisak, ahogy a vágyai is azok. Viszont egy pillanatra megtapasztalja a személyiség hasadását, megkettőződését: „Egyedül ácsorgott a fényes aszfalton.

¹³ William JAMES (2014), *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature; Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901-1902*, [1917] The Project Gutenberg: Ebook.

¹⁴ Ford. M. Gy.

Körülnézett. A saját alakját, Mark Standfuss karcsú hátát látta távolodni, amint rézsútosan átkel az úton, mintha mi sem történt volna. Csodálkozva, egyetlen könnyed lendülettel utolérte magát, és már ő volt az, aki a járdaszívet felé sétált, egész testét betöltötte a fokozatosan csillapuló reszketés.” Nabokov itt szándékosan félrevezeti az olvasóját, azt a látszatot keltve, mintha Mark csak megütötte volna magát az esés következtében. Az olvasó késleltetve érti meg, hogy mindaz, ami innentől kezdve történik, csupán Mark látomása a halálos baleset okozta tudatzavar állapotában, amelyben újra megjelennek azok a képek, amelyeket Mark a novella nyitójelenetében látott. A látomás olyan, mint az emlékezet, csak fokozatosan, észrevétlenül válik a kép irreálissá.

A nabokovi narráció már e korai elbeszélésben is sikeren valószínűsíti meg az elbizonytalanítás stratégiáját azáltal, hogy a külső, a megfigyelő számára mutakozó valóság és a belső, a hős tudatában tükröződő valóság perspektívája egyenértékűvé válik az elbeszélésben. Markot minden tévedése ellenére mégis boldognak képzelhetjük, mivel a halála pillanata nem a megsemmisülés tragikumát hordozza, inkább az egyik öntudatlanságból, az éber álmodozás, a képzelődség, a vágyakozás lelkiállapotából az öntudatlan állapotba való átlépést regisztrálja. A halál nem a vég, hanem átlépés az ismeretlen álmok tartományába. A fájdalom, a kórház és Klara hiánya – vagyis az elbeszélő által közvetített „objektív” vagy külső valóság csak egyetlen pillanatra jut el a tudatáig.

Ebből a szempontból sajátos átmenetet képez a részesség motívuma, amely William James elméletében is ellentmondásosan jelenik meg: egyfelől materiális, testi jóllétként – mint a boldogság primitív, könnyen előidézhető tudatállapota, másfelől úgy is, mint ami ennek ellenére mégiscsak hordoz valamiféle misztikus elemet, amennyiben mozgósítja az egyesítő, igenlő funkciót az emberben, szemben a józansággal, amely viszatart, megkülönböztet és nemet mond. Nem véletlen, hogy az alkonyi nap fényében fürdő háztetők látványa Mark még éber, de kissé illuminált tudatállapotában „újramásolódik”, felfokozott, eksztatikus módon ismétlődik a baleset utáni eszméletvesztésben mint – James kifejezésével élve – anesztéziás kinyilatkoztatás,¹⁵ azaz a misztikus élmények egyik változata.

Az életből kifelé tartó Mark tudata megismétli a baljós jeleket: belép az elbeszélés első részében látott bútorszállító konténerbe, mely üres, mint a koporsó. Lázálmában megpróbál mindent elmesélni a Klaránál összegyűlt szereplőknek, és a látszólag összefüggéstelen mondat, amit kinyögni vél („A külföldi a fent említett imádságokat intézte a folyóhoz...”), arra utal, mintha mindvégig sejtette volna, hogy valaki másnak rendelt boldogság ragyogott föl benne egy rövid időre. Ily módon a legkisszerűbb, legbanálisabb emberi boldogság-tapasztalatban, sőt magában a boldogság vágyában potenciálisan benne rejlik a lehetőség, hogy megnyilatkozzon általa valami magasabb rendű dimenzió, melyet a vallási tapasztalat örökkévalóságként, túlvilágként vagy a mennyek országaként nevez meg. Nabokov narratív stratégiája nyitva hagyja az elbeszélést, és az olvasóra bízta, mit hisz, hogyan értékeli a főhős tudatállapotának változásait. A novellát újraolvastva viszont feltűnik, hogy már az első mondat előre vetíti, tükrözi a véget:

¹⁵ „Anaesthetic revelation” – Benjamin Paul Blood kifejezése (*The Anaesthetic Revelation and the Gist of Philosophy*, 1874), aki vitairatában a fogászati operációja során nála alkalmazott dinitrogén-oxid, azaz nevetőgáz/kéjgáz hatása alatt tapasztalt élményéről számol be, amit a metafizikai igazság megnyilvánulásaként élt meg. James a pamfletről írt recenziójában megkülönbözteti a kéjgáz okozta hatást a hit élményétől, mégpedig azon az alapon, hogy felfogásában a hit az akarat kérdése, morális elköteleződés „hatására” elért tudatállapot, azaz nem szükséges valamifajta sötét immanenciát feltételeznünk a tudás mögött, hogy a Lét titkát megértsük, hiszen ez a titok az éber tudatállapot működésének vizsgálata révén is értelmezhető.

Martin a novella nyitányában azért kénytelen gyalog hazamenni, mert részegen lekési az utolsó villamost. A távozó villamos vezetékén fölszikkasztó fény távolodó azúrkék bennszőlő csillagként jelzi a boldogság elérhetetlenségét Mark számára.

A misztikus tapasztalatról szóló előadása végén James arra a belátásra jut, hogy a misztikus – sérthetetlen, és meg kell hagyni őt hitének zavartalan élvezetében, akár izlésünknek való ez, akár nem. Tolsztojt idézi, aki szerint a hit élteti az embert. Márpedig a hívő és a misztikus gyakorlatilag fölcserélhető fogalmak – zárja gondolatmenetét az amerikai pszichológus.

James kutatásainak iránya és elmélete saját megszenvedett tapasztalatán alapult. Huszonhat éves korában súlyos mentális krízisen ment keresztül, az öngyilkosság gondolatával küzdött. Kilábalásában segítségére volt Charles Renouvier francia filozófusnak a figyelemmel összefüggő akarat-elmélete, amelyről 1870 áprilisában így számolt be naplójában: „Nem látok semmi okot rá, hogy definíciója a szabad akaratról – »fenntartani egy gondolatot, mivel én választottam, miközben lehetettek más gondolataim is« – egy illúzió definíciója lenne. Mindenesetre mostantól az év végéig azt feltételezem, hogy ez nem illúzió. Szabad akaratom első aktusa az lesz, hogy hinni fogok a szabad akaratban.”¹⁶ A szabad akarat lehetőségének a gondolata és ennek gyakorlása segítette James-nek leküzdeni súlyos depresszióját. Bár befejezte az orvosi egyetemet, sohasem praktizált. Érdeklődése inntól kezdve a filozófia és a pszichológia felé fordult. Renouvier olvasása indította a nem-determinisztikus, plurális univerzum gondolata felé: ő maga is az általa kétszer születetteknek nevezett csoportjába tartozott. James megközelítésében – ahogy Nabokovében is – a boldogság nem képzelhető el a szabad akaratban való hit választása nélkül.

¹⁶ Ralph Barton PERRY (1996), *The Thought and Character of William James*, vol. I, 323, Tennessee: Vanderbilt University Press; Uő, *Letters of William James*, vol. I., 147 [ford. M.Gy.]

KONDOR ATTILA

A figyelem mint a szabadság lehetősége

A festmény saját ideje

Ha a festészetről gondolkodunk, nem mehetünk el a festmény és az idő viszonyának kérdése mellett. Először is tekintsük a festmény létmódjának kettősségét: állandósága egyfajta „idő feletti” állapotra emlékeztet, ugyanakkor ez az állandóság igencsak viszonylagos, mert a kép hordozóanyagai mulandóak. Most elsősorban az állandóságban rejlő lehetőségekre fókuszálunk, amelyek miatt a festmény szinte arisztotelészi „Mozdulatlan Mozgató”-ként hozza mozgásba a szemünkkel és látásunkkal együtt a gondolkodásunkat. Figyelmünk áramlását egyfajta vizuális mederbe tereli. Miként történik ez? A festmény egyszerre eredmény, végpont és új kiindulópont: az összpontosítás, a gondolkodás, a figyelem ellankadásának és visszaterelésének megannyi egymásra következő pillanatának eredményét rögzítik az egymásra kerülő festékrétegek. Ezáltal a festmény nem kimerevíti az idő egy éppen történő pillanatát, mint a fénykép, hanem magába sűríti és szinte hordozza az alkotófolyamat idejét. Ezzel együtt az alkotómunka időbeli mozzanatok egymásutániságából összeadódó folyamatának a végeredménye mégis a fényképhez hasonlóan virtuálisan megállítja az időt. Természetesen a kép szemlélése maga is időbeli folyamat; a szívünk tovább ver, lélegzetünk tovább áramlik, gondolatok, asszociációk és érzelmek merülnek fel az elménkben miközben az „időtlen” és mozdulatlan tárgyat szemléljük, amelynek magának is van fizikai kiterjedése, tehát lehet nézni messziről, távolról és különféle irányokból. E köznapi tapasztalaton túl azt a szinte észrevétlenül zajló folyamatot szeretném most föltárni, amely során a kép a néző idejét, vagyis a figyelmét mintegy meghívja a maga különös, „sűrű” létmódjának megismerésére.

De hová hívja, hová vezet a nézőt a kép? Miért jöhet létre egyáltalán ez a sajátos jelenség? Itt merül fel a projekt szempontjából az egyik legfontosabb kérdés. A néző „befelé vezető” útja, amely a kép hívására való felelet, hogyan találkozik a festő útjával? Vagyis mennyiben beszélhetünk azonos tapasztalatról?

A festmény virtuális, lehetőségként hordozott időtlenségét a néző képnek ajándékozott figyelme teheti aktuálissá. Ez akkor következhet be, ha a figyelem rátalál a kép szellemi centrumára és felé kezd áramlani. Itt nem kell feltétlen, szó szerint egyetlen, jól látható középpontot keresni. Sokkal inkább a kép által feltárt „lényeg” az, amire gondolok. Tehát amikor a figyelmünk elkezdi ezt az esszenciális valóságot felfedezni és körbejárni elménk túlléphet azon az asszociatív, csapongó féltudatos állapoton, amihez hozzá van szokva. A kép centruma lehet, hogy csak lassan tárul fel, lehet, hogy csak egy sejtés; mert valójában itt egy találkozásról és egy felismerésről van szó. Ugyanis azt gondolom, hogy csak és kizárólag akkor állunk meg egy kép előtt, ha az jelenvalóvá teszi egy belső kérdésünket, vagy egészen ritka esetben feltárja egy intuíciónkat. Semmi új nem lenne tehát az általunk felfedezett képben? Nem, erről szó sincs, csupán arra gondolok, hogy arra a műre vagyunk fogékonyak, arra rezonál figyelmünk, amely egy korábban bennünk megkezdett gondolkodó-elmélkedő folyamathoz kapcsolódik.

A kép által hordozott és felmutatott esszencia vagy „centrum” lényegében az alkotó belső tapasztalatainak látható formája, tükröződése. Ez a műben hordozott lényeg a mű szemlélése során a számunkra aktuális és jelenvalóvá kezd válni.

Hol találkozhat egymással az alkotó és a befogadó?

E felvetés párhuzamát az *újraalkotási elmélet*ként ismert kritikai módszerben találtam meg, amely szerint egy művet megítélni annyi, mint magunkban újra alkotni. Benedetto Croce megfogalmazásában: „Ahhoz, hogy Dantéről ítéletet alkothassunk, az ő magaságába kell emelkednünk: empirikus szempontból természetesen nem vagyunk Dante, s Dante sem az, mint mi; de a szemlélődésnek és az ítéletalkotásnak abban a pillanatában szellemünk teljesen azonos a költő szellemével, s abban a pillanatban mi és a költő egyek vagyunk.”¹ Nem csekély követelmény a befogadóval szemben! Vajon a Croce által leírt „találkozás és egyesülés” a szerző szellemével a retorikai érvelésre jellemző túlzás, szép hazugság lenne? Avagy a befogadás egészen kivételes esete, amelynek kivételes feltételei vannak? Talán érdemes lesz most ismét végig gondolnunk az újraalkotási elmélet érvényének a határait. Ezt saját szakmai tapasztalatom segítségével igyekszem megvilágítani.

Amikor egy festményen dolgozom lényegében egy belső képet követek, amely a festmény megvalósulása során mintegy külsővé válik. E megjelenítésben az anyagnak és a szakmai gyakorlatnak óriási szerep jut. Mondani sem kell, hogy e belső kép egy láthatatlan intuíció, amely valójában messze túl van az érzéki-látható szférán, ami a festés során maga is változásokon megy át, hol elhomályosul, hol újra élesedik. Tehát a műalkotás eszköz, projekciós felület az intuitív látás számára. Ehhez hozzátehetjük, hogy egy kép megfestése maga is felfogható egyfajta történetként vagy utazásként. Nézőként ezt az utat mintegy megfordítva járom be: előttem a végeredmény és az inspiráló, a mű alatt végig jelenlévő intuíciót keresem. Mivel teljesen más a szubjektív kiindulópontom az utam is máshol vezet. Talán megvilágító lehet a műfordítás hasonlata: ahogy egy idegen nyelvű költeményt a műfordítás során „újra kell alkotni”, ami miatt lényegében új vers jön létre, úgy a befogadóban is „új képek” jönnek létre.² Ez persze nem zárja ki, hogy nem találkozhat, vagy nem azonosulhat az alkotó és a befogadó. Azonban e találkozási pont túl kell, hogy legyen a jelenségek és esetlegességek világán, azaz a befogadás és az alkotás folyamata után „helyezkedik el”. Vagyis egy a pszichológiai minőséget meghaladó, metafizikai régióban. A meghaladás azt jelenti, hogy a lélektani és gondolkodási funkciók nem semmisülnek meg, csak egyszerűen félreteszik őket mint pillanatnyilag

¹ Benedetto CROCE, *Estetica*, in KELEMEN János (1998), *Olasz hermeneutika*, 22, ford. Kelemen János. Budapest: Kávé Kiadó.

² A rivális esztétikai elméletek vitatták és elvetették az újraalkotási elmélet által implikált interpretációs abszolútizmust, hogy egyetlen lehetséges értelmezés lenne. Például Gentile azt mondja, hogy: „annyi Divina Commedia van, ahány olvasó”. A Gadamer által kidolgozott, igen széleskörű hatást kiváltó hermeneutika a hangsúlyt az interpretációk sokféleségére helyezi. Újabb „nem-hermeneutikai” fordulatként pedig az értelmezés prioritása mellett újból az élmény fontosságát hangsúlyozza például Gumbrecht (Hans Ulrich GUMBRECHT (2010), *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, Budapest: Ráció Kiadó, ford. Palkó Gábor). Esterházy Péter egy nyilvános előadásban arról beszélt, hogy egy mű jó esetben sokkal többet hordozhat, mint amire a szerző gondolt. S hozzátette, hogy jobb időkben erre mint Isten-bizonyítékra tekintettek... Mindehhez hozzátehetjük, hogy a mű sokféle értelmezésének lehetősége nem zárja ki az egyéni feltételekhez kötött léte meghaladó állapotban való egység tapasztalatát. Sőt ez utóbbi feltételezi.

használaton kívüli eszközöket, ahhoz hasonlóan, mint amikor kinyomjuk a mobiltelefont, ha közvetlenül meglátjuk azt, akit éppen felhívtunk volna.

Számomra tehát nem kritikai módszerként, hanem egyfajta *egységtapasztalat* lehetőségének felvetése miatt érdekes az újraalkotási teória. Ez ugyanis feltételezi a létezők esetleges, egymástól elválasztott, atomizált létét ontológiai értelemben megelőző létmódot, ami tudatunkkal átélhető, megtapasztalható. Így annak kérdése, hogy merre található az a „hely”, ahol a néző és az alkotó megismerése egybeesik – messze túlvezet az esztétika területén.

Egy lehetséges tudatmodell

E gondolatmenetet követve a festés gyakorlati körülményeit a tudati, vagy belső mozgások, a képi gondolkodás és megértés „elmebeli mozdulatainak” a modellezésére alkalmas eszköznek kezdtem tekinteni. Azon gondolkodtam, hogyan lehet a festéssel a festményt kialakító láthatatlan erők együttműködését, vagyis az imaginációt, az akarattalagos összpontosításon túli „rácsodálkozást” és a koncentrációt transzparenssé tenni? Így jutottam el oda, hogy festőként tanulságos lehet „megmozgatnom” a festményt. 2012 második felétől elkezdtem komolyan foglalkozni a rajz, a festészet és az animáció közötti átjárás gyakorlati megalapozásával.

A kiindulópontom az volt, hogy a festészet létrejöttére kérdezek rá, méghozzá a saját műveimen keresztül, azokra reflektálva. Az irodalomtörténetből a saját poézis genezisére irányuló írás számos példáját ismerjük Dante *Új életétől* Edgar Allan Poe *A műalkotás filozófiáján* át Weöres Sándor *A vers születése* című tanulmányáig. Szándékomhoz Weöres művének szemlélete állt a legközelebb. Ahhoz hasonlóan ahogy e költők saját alkotóeszközükkel, vagyis írásban vizsgálják saját művészetüket, nekem is képi eszközöket kellett választanom a figyelem útjainak feltárásához: a kiállítóterben a „festett kép” és a „megmozgatott kép” egymás mellé helyezésével két eltérő médiumot állítottam egymás mellé. Ezzel olyan helyzetet kívántam teremteni, amelyben a néző számára feltárolhat a kép születésének jelensége.

E meglehetősen komplex feladat magával ragadott. Úgy tűnt, egy olyan sajátos „konstellációra” találtam rá, amellyel egy „modell” tudok felállítani, amiben egyszerre csak utak nyílnak a művészet és a metafizika, az episztemológia és ontológia között, vagyis a festészeti önreflexió valójában messze túlmutat magán. Tehát nem csak a kép létrejötte érdekelt. „Egyel hátrébb” lépve a művészi önreflexióból, *a poézisre irányuló poézisből* a képeket létrehozó figyelem, vagyis az emberi tudatműködés egyetemesebb kérdése bontakozott ki. Ennek szemlélésére és szemléltetésére a kép genezise, vagyis, hogy miért és miként hozunk létre a mindennapi látványból, vagy épp a képzeletműködésből vagy tisztán elvont formákból festményeket, rajzokat – kiapadhatatlan forrásnak tűnt.

Ezek az alkotó-szemlélődő gyakorlatokból származó belátások nem korlátozódnak az esztétika és az elméleti metafizika területére, mivel alapjaiban változtatja meg hozzáállásunkat a felismerés, hogy saját életgyakorlatunk tudatos vezetése egyéni létünk szenvedésteli lezárságát fel tudja oldani. A figyelem útjain keresztül az egyetemesség felé való megnyílás személyes szabadságtapasztalatunkká válhat.

*

A figyelem útjai projekt az alábbi kiállítások során valósult meg:

2014 *A figyelem útjai I.* | *The paths of attention I.* Óbudai Társaskör Galéria, Budapest;

2014 *Rajzolt idő* | *Depicted time* (Mátyási Péterrel) Molnár Ani Galéria, Budapest;

2015 *Ontogenezis – Részesülni a létben* | *Ontogenesis – Participation in being* Kiscelli Templom, Fővárosi Képtár, Budapest;

2016 *Magasból épülő város* | *City from above* B32 Galéria, Budapest;

2017 *Napváros* | *The City of the Sun* Resident Art Galéria, Budapest;

2017 *Áttekintés* | *Survey* Tornyai Múzeum, Hódmezővásárhely;

2018 *A figyelem útjai III.* | *The paths of attention* Pannonhalmi Apátság;

2019 *Szabadságtapasztalat/Műcsarnok/Kunsthalle*, Budapest;

2018-ban készült *Belső könyvtár* | *Inner library* című animációsfilm többek között az kecskeméti KAFF 2019-en és a 2020-évi Magyar Mozgókép Szemlén, valamint jelenleg a 2020 évi Szolnoki Képzőművészeti Filmfesztivál versenyfilmjei között szerepelt.

*

2017-ben *A figyelem útjai* | *The paths of attention* tanulmánykötet-album.

*

A projekt filmjei, video-installációi, dokumentációi itt tekinthetők meg³:

<https://filmfreeway.com/InnerLibrary056>

<https://filmfreeway.com/823302>

<https://filmfreeway.com/892622>

<https://filmfreeway.com/project/892629>

https://www.youtube.com/watch?v=1_NXJwcKins

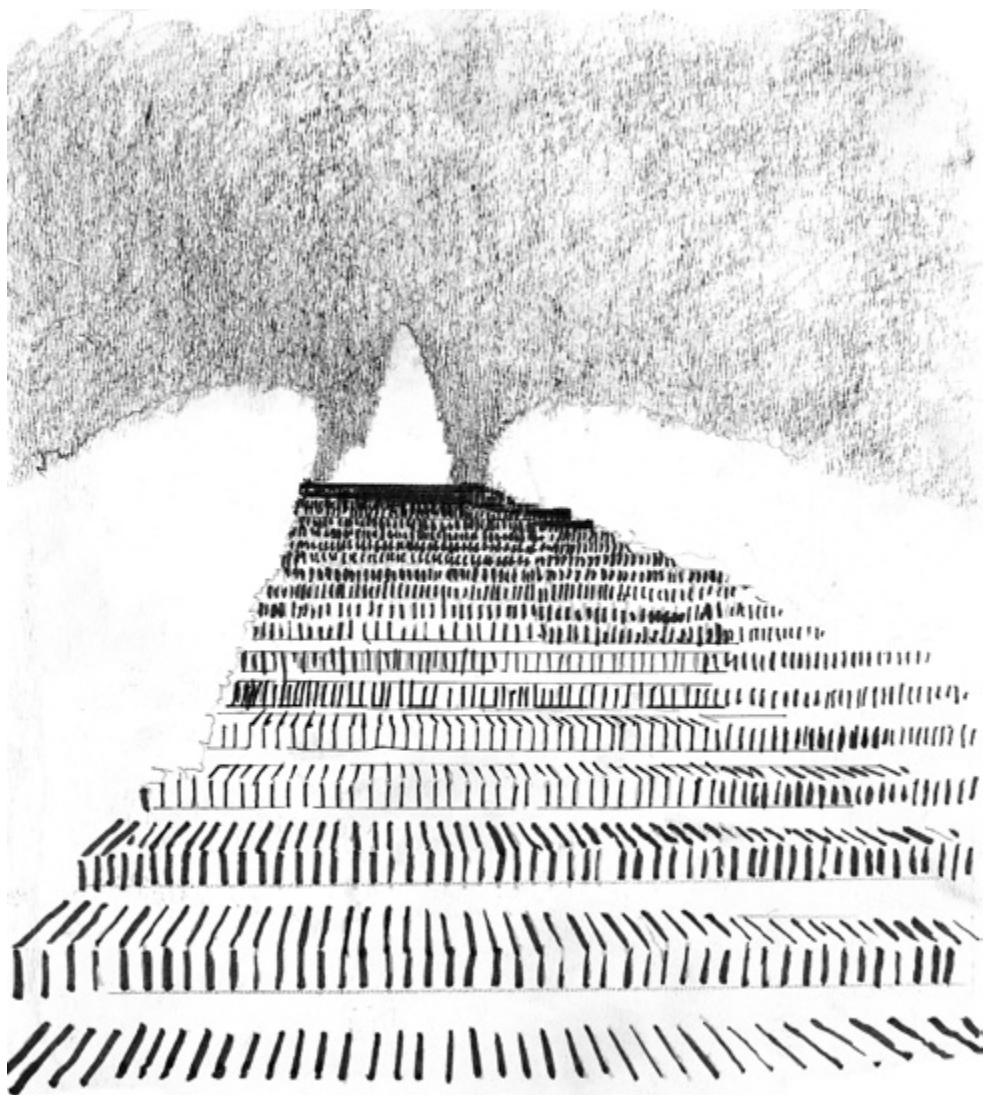
*

A Képtár hivatalosan feltöltött anyagai itt láthatóak:

<http://fovarosikeptar.hu/>

<http://fovarosikeptar.hu/kiallitasok-2015-ben-templomter/kondor-attila/>

³ Utolsó letöltés: 2020. 11.11.



Kondor Attila: A feltétlenség jele III.



Kondor Attila: Az Első Mozzató

SZABÓ ERZSÉBET

A narratív szöveg előtér-háttér struktúrája az olvasás és az interpretáció során.

Örkény István: *Ki mit tud*

Művészet és észlelés

A formalista iskola egyik legismertebb és már az iskola megalakulásakor megfogalmazott állítása a művészet funkciójához kapcsolódik. A művészet – mondják – megváltoztatja, átalakítja világvérzésünket. Ezt azzal éri el, hogy új észlelési modelleket hoz létre, amelyek megbontják a világgal való megszokott érzékelési viszonyunkat.¹ A megszokott viszony automatizmusok által meghatározott. Automatizmusok irányítják a minket körülvevő dolgok észlelését, és automatizmusok határozzák meg mindennapi cselekvéseinket is, kezdve azzal, hogy hogyan járunk, miképp írunk, egészen addig, hogy hogyan használjuk a nyelvet: sokszor végig sem kell hallgatnunk egy mondatot, elménk kiegészíti, nem kell elolvasnunk a teljes szóalakat, elménk automatikusan felismeri.² Mindez akaratlanul is azzal jár, hogy világvérzésünk felszínessé, sematikussá válik, vagy ahogy Sklovszkij fogalmaz, algebraizálódik: a dolgok helyett csak a helyükre lépő, őket elfedő sémákat érzékeljük.³ A formalisták szerint a művészet ezt a folyamatot szakítja meg azzal, hogy akadályt: új érzékelési formát gördít az automatizált észlelés, a sémák útjába. Az új forma, azaz a tárgyat alkotó elemek szokatlan, egyéni elrendezése gátolja az automatizált észlelést, nehezíti és lassítja a befogadás folyamatát, valamint szokatlansága, idegensége folytán magára vonja a befogadó figyelmét, ekként magát a formát is érzékelhetővé teszi, és a dolgot új színben láttatja.⁴ Legalábbis egy darabig. Az új formák ugyanis egy idő után elterjednek, automatizálódnak, helyükre mások lépnek, hogy aztán azokat is újjak (pl. a reaktivált régiék) váltsák fel.

Az elmúlt évtizedekben a kognitív irodalomtudomány, azon belül a kognitív narratológia képviselői közül többen is visszanyúltak a formalisták fenti meglátásaihoz, különösen az új formák észlelhetőségéhez kapcsolódó belátásaikhoz. A kognitív gondolkodók is úgy vélik, hogy az olvasó érzékeli a megszokottól eltérő, szokatlan formákat, ezt a meglátást azonban nem egy formaelméletbe, hanem egy általános szövegértési keretelméletbe ágyazzák. Amellett érvelnek, hogy az olvasó a narratív irodalmi szövegből érkező ingereket minden esetben egyfajta „alakzatba”, egy dinamikusan változó előtér-háttér struktúrába rendezi, vagyis bizonyos elemeket mindig kiemel a többi elem háttéréből. Ez a *foregrounding* (előtérbe helyezésnek) nevezett elv az olvasó figyelmét és a szöveg megértését irányító egyik legfontosabb szelekciós és konstrukciós elv.

Az alábbiakban ennek a kísérletileg is igazolt kognitív elvnek a működését mutatom be a narratív irodalmi szövegek természetes olvasásakor és professzionális, módszeres

¹ Vö. Borisz EICHENBAUM, A formális módszer elmélete, in BÓKAI Antal és VILCSEK Béla (dir.) (1998), *A modern irodalomtudomány kialakulása*, 248–267, Budapest: Osiris.

² Vö. Viktor SKLOVSKIJ, Die Kunst als Verfahren, in Jurij STRIEDER (dir.) (1969), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, 13–14, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

³ Uo., 14–15. Magyarul idézi a fenti terminussal ugyanezen kiadás alapján HORN András (2017), *Az irodalomesztétika alapjai*, 168, Budapest: Reciti.

⁴ Vö. Sklovszkij 1969.

interpretációjaker. Először a *foregrounding* fogalmát, majd a működését irányító törvényeket tárgyalom. Ezt követően az elv működését demonstrálok Örkény István *Ki mit tud* című egypercesének példáján. Azt vizsgálom, hogy a kognitív kutatások által tételezett *foregrounding* törvényekből kiindulva hogyan, milyen folyamat során épül fel a jelentés a mű olvasásakor, illetve a mű teljesen más logikát követő, sok tekintetben épp a természetes olvasás szövegfeldolgozási mechanizmusaival szembemenő interpretációjaker, milyen jelentéshez lehet eljutni az olvasás, illetve az interpretáció során. Vagyis nem egy statikus, hanem egy dinamikus, a megértési folyamatot rekonstruáló értelmezést adok. Végül visszatérek a formalizmus a művészet funkciójáról megfogalmazott állításához és megvizsgálom, mennyire árnyalják a képet az elemzések alapján nyert felismerések.

Az olvasás és a vizuális észlelés

A kognitív nyelvészet és a kognitív szövegfeldolgozó pszichológia képviselői abból indulnak ki, hogy az írott szövegnek a mindennapi olvasó által az olvasás⁵ során történő feldolgozása a vizuális észleléssel analóg módon történik. A vizuális percepció során a világot nem különböző benyomások kaotikus és dinamikus egymásmellettségeként, átfedéseiként, hanem egy alakzat-háttér szegmentáció szerint észleljük, vagyis az érzékelt ingereket bizonyos kognitív törvényszerűségek alapján automatikusan sajátos egésszékké: alakzatokká (*Gestalt*) és háttérré (*Grund*), pl. egy asztallá és annak környezetévé szervezzük.⁶

Az alakzat-háttér struktúrájának a nyelvi ingerek (az írott szöveg formájában közvetített információk) kognitív feldolgozása során egy előtér-háttér viszonyrendszer feltethető meg.⁷ Vannak elemek, amelyek a szövegből származó információk feldolgozásakor a figyelmünk fókuszába kerülnek, mások inkább a háttérbe szorúlnak, egy későbbi időpontban azonban az előtérbe helyeződhetnek, de akár végképp szelektálódhatnak is a munkamemóriából. Vagyis a szövegből nyert információkat a megértés során mindig egy dinamikus előtér-háttér viszonyrendszerben értelmezzük, ez a szöveg magasabb szintű megértését irányító egyik legfontosabb szelekciós és konstrukciós elv.

Az újabb szövegfeldolgozó nyelvészet és pszichológia arról is meg van győződve, hogy ahogy a vizuális ingerek alakzattá történő integrációját is bizonyos törvények (az ún. *Gestalt*-törvények, pl. a hasonlóság, a folytonosság, a közelség, a zártság ingercsoportosítási elve) irányítják, úgy a szövegből nyert információ előtérbe helyezése (a *foregrounding*) is bizonyos szelekciós és integrációs elveket követ. Az egyik legrégebbi és máig legelfogadottabb, többek között Teun A. van Dijk, Walter Kintsch és Philip N.

⁵ A naív olvasó és az olvasás fogalmához, utóbbinak az interpretáció fogalmától történő elhatárolásához lásd HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, „Kognitív irodalomtudomány. Bevezető”, in Uők (dir.) (2013), *Kognitív irodalomtudomány, Helikon* 2, 139–149.

⁶ A *Gestalt*-háttér megkülönböztetés alapelveit a 20. század elején az ún. *Gestalt*-pszichológia képviselői, Max Wertheimer és munkatársai, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka dolgozták ki. Vö. KARDOS Lajos (dir.) (1974), *Alaklélektan*, Budapest: Gondolat.

⁷ Vö. Peter VAN PEER–Reuven TSUR (1991), *Gestalt Qualities in Poetry and the Reader's Absorption Style*, *Journal of Pragmatics* 16, 487–504; David S. MIALL–Don KUIKEN (1994), *Foregrounding, Defamiliarization and Affect Response to Literary Stories*, *Poetics* 22, 389–407; Peter STOCKWELL (2002), *Cognitive Poetics. An Introduction*, London/New York: Routledge.

Johnson-Laird által képviselt elképzelés szerint az ingercsoportosítás a „szituációképzés” alapján történik: A szöveg megértésekor a szöveg tartalmáról (tényállásairól) ún. szituációs modelleket konstruálunk.⁸ A kísérletek azt mutatják, hogy a szituációs modellek a narratív szövegek esetében egy esemény-/történésreprezentáció és az esemény vagy történés szempontjából releváns indexek – idő, tér, entitások, motiváció, intencionalitás, perspektíva⁹ – összekapcsolásával létrehozott, az olvasó háttértudását, következtetéseit is magukban foglaló koherens mentális reprezentációk. Vagyis amikor narratív szövegeket olvasunk, a szöveg tartalmát alapvetően az eseményekre és történetekre (továbbiakban: esemény) szűrjük: az eseményekből és (különbözőképp súlyozott¹⁰) indexeiből formált „szituáció”, „mikro-világ” áll figyelmünk előterében, minden más a háttérben marad.

Az empirikus kutatások ezt a narratívákra általában jellemző alapképletet *irodalmi narratívák* esetén két ponton is árnyalják. Egyrészt meggyőzően bizonyítják, hogy több cselekményszál esetén alapvetően a *főszereplőkre* és a *fő eseménysorra*, valamint ezek indexeire figyelünk, figyelmünk előterét ők foglalják el, a mellékszálak (előtörténetek, párhuzamos események) és a mellékszereplők a háttérben maradnak.¹¹ Másrészt azt is igazolták, hogy a cselekményszál-súlyozás mellett léteznek a narratív irodalmi szövegekre különösen jellemző egyéb *foregrounding* eszközök is, nevezetesen a formalisták által a dezautomatizálás fő eljárásaként leírt eltérés (*deviancia*) és az ismétlés.¹² Az eltérés a nyelv különböző szintjein (fonetika, szintaktika, szemantika, pragmatika) fellépő, vagy az események egymásra következését érintő normasértésekre, azaz az olvasó által ismert vagy felismert szövegbelső (a szövegen belül felépített) vagy szövegkülső (nyelvi, esztétikai, műfaji) normáktól, konvencióktól, sémáktól (elvárásoktól) való eltérésekre utal. Az ismétlés különböző elemek az olvasó számára szándékoltnak tűnő megismétlését jelenti. Mindkét eszköz erős figyelemfelkeltő ingernek számít. Az olvasó a kísérletek szerint az események és indexeik mellett a deviáns és ismételt elemeket is előtérbe helyezi, azokat fontosnak és jelentésesnek tartja, jobban emlékszik rájuk. Az is igazolt, hogy a több *foregrounding*-elemet tartalmazó, ill. az irodalminak vélt szöveget lassabban olvassa.¹³

A következőkben a *foregrounding* működését Örkény István *Ki mit tud* című egypercesén fogom demonstrálni.¹⁴ A szöveg dinamikusan változó előtér és háttérstruktúráját

⁸ Teun A. VAN DIJK és Walter KINTSCH (1983), *Strategies of discourse comprehension*, New York: Academic Press; Philip N. JOHNSON-LAIRD (1983), *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*, Cambridge: Cambridge University Press.

⁹ A kutatók között máig vita folyik arról, hogy melyek a releváns dimenziók. Az első modellt kidolgozó Rolf A. ZWAAN és Gabriel A. RADVANSKY öt dimenzióról beszél (szereplők, idő, tér, motiváció, intencionalitás), az újabb modellek több dimenziót is tételeznek. Én ez utóbbiakhoz csatlakozom.

¹⁰ Rolf A. ZWAAN, Marc C. LANGSTON and Arthur C. GRAESSER (1995), The construction of situation models in narrative comprehension: an event-indexing model, *Psychological Science* 6, 292–297.

¹¹ Ezt hipotézisként már 1932-ben megfogalmazták, de csak az utóbbi időben igazolták meggyőző módon, vö. Anthony J. SANFORD and Simon C. GARROD (1998), The role of scenario mapping in text comprehension, *Discourse Processes* 26, 159, 190; Rolf A. ZWAAN and Gabriel RADVANSKY (1998), Situation models in language comprehension and memory, *Psychological Bulletin* 123, 162–185.

¹² Willie VAN PEER (1986), *Stylistics and Psychology: Investigations on Foregrounding*, London: Croom Helm.

¹³ Pl., Nadine VAN HOLT und Norbert GROEBEN (2005), Das Konzept des „Foregrounding” in der modernen Textverarbeitungspsychologie, *Journal für Psychologie* 13, 311–332; David MIALl and Don KUIKEN (1994), Foregrounding, defamiliarization, and affect. Response to literary stories, *Poetics* 22, 389–407.

¹⁴ A művet az alábbi kiadás alapján idézem: ÖRKÉNY István (1991), *Egyperces novellák*, 509, Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó. Valamennyi idézet az 509. oldalra vonatkozik.

a fenti empirikus vizsgálatok megállapításai alapján rekonstruálom és helyenként egy 17 fős kísérleti csoport résztvevőinek spontán olvasatait és az interneten hozzáférhető olvasói reflexiók segítségével árnyalom.¹⁵

Az olvasás

Egy irodalmi mű olvasásakor az első információ, amellyel az olvasó találkozik, a mű címe. A kognitív kutatások kiemelik, hogy a műcím minden esetben *foregrounding* elemnek minősül. Mint első szövegoldali információ fokozott jelentőséggel bír: értelmezési kereteket, kognitív sémákat, forgatókönyveket aktivál, elvárásokat ébreszt, később pedig integrálja a széttartó jelentéseket. Akkor sem szelektálódik a munkamemóriából, ha az általa keltett elvárások nem mindjárt teljesülnek.¹⁶ Nincs ez másképp a vizsgált mű esetében sem, még ha a képlet itt látszólag bonyolultabbnak tűnik. A mű címe ugyanis (*Ki mit tud*) több jelentéssel is rendelkezik: állandósult szókapcsolatként amatőr tehetségkutató versenyekre (az idősebb korosztály számára a Magyar Televízió 1962 és 1996 között sugárzott kulturális tehetségkutató műsorára) utal. Szó szerinti értelemben véve pedig különböző személyek egy adott dologról való tudását jelöli. A több jelentés azonban két dolog miatt sem okoz problémát. Egyrészt, mivel a természetes olvasás során a jelentések közül mindig csak az olvasó számára alapjelentésnek minősülő aktiválódik. Másrészt, mert bármelyik legyen is ez, mivel az általa aktivált keretek és forgatókönyvek kezdetben nem teljesülnek, egy időre háttérbe szorul.

A történet az alábbiakkal indul:

Bárd Elek harmincnyolc éves bankpénztáros nála tíz évvel fiatalabb feleségével (szül. Ulrich Nóra mozgásművésznővel), valamint két gimnazista fiával egy verőfényes tavaszi délelőttön kísétált az Állatkertbe, ahová azonban nem sikerült bejutniuk, mert a kaput óriási tömeg vette körül, azon belül pedig rendőrautók, tűzoltókocsik, mentők akadályozták meg a továbbjutást. A körülállóktól megtudták, hogy a hullók házából kiszabadult egy tizenöt méter hosszúságú kobra, mely jelenleg a pénztárfülke előtt tekereg.

A szöveg egyszerű, az olvasó könnyedén megkonstruálja a tényállások szituációs modelljét, különösen, hogy az események egy térben játszódnak (térindex tekintetében folytonosak), az elbeszélés ideje pedig szinte végig követi az események kronológiáját (az időindex folytonossága csak két ponton szakad meg).¹⁷ A modell szerint Bárd Elek a feleségével és a fiaikkal (entitásindex) egy tavaszi délelőtt (időindex) kísétál (esemény) az Állatkertbe (térindex, intencionalitás-index), ahová nem sikerül bejutniuk (esemény), mivel a kaput (térindex) tömeg és járművek (entitásindex) torlaszolja el (kauzális

¹⁵ A csoport tagjai egy általam vezetett szövegelemző szeminárium résztvevői voltak.

¹⁶ Rolf A. ZWAAN (2016), Situation models, mental simulations, and abstract concepts in discourse comprehension, *Psychonomic Bulletin & Review* 23, 1028–1034.

¹⁷ Anderson, Garrod és Sanford kísérletileg igazolták, hogy az idő- és térkeret váltások lassítják a befogadást. Anne ANDERSON, Simon C. GARROD and Anthony J. SANFORD (1983), The accessibility of pronominal antecedents as a function of episode shifts in narrative text, *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 35, 427–440.

index), mint megtudják (esemény) azért, mert a pénztárnál (térindex) egy óriáskígyó (entitás) tekereg (kauzális index). Lényeges, hogy a kapu (*landmark*¹⁸) a mentális teret két hangsúlyos régióra, a vágyott bentre és az aktuális kintre osztja, az entitások és céljaik is ebben a viszonyrendszerben rendeződnek el. Lényeges továbbá, hogy egyéb *foregrounding*-eszközök két másik elemet is az előtérbe emelnek: az alliteráció a zárójel ellenére is hangsúlyossá teszi a „mozgásművész” kifejezést, ez pedig, az ellentét miatt, Elek prózai foglalkozását („bankpénztáros”). A két fiú, akinek a neve el sem hangzik, a házastársak közötti életkori különbség, a feleség zárójelbe tett leánykori neve, valamint a főtörténet előtörténet alkotó, a múltbeli eseményt rekapituláló mellékszál („a kígyó kiszabadult a hullók házából”) a háttérben marad.¹⁹

– Bocsánat – mondogatta Bárd Elekné, miközben átfurakodott a sokaságon, és egyenesen odalépett a szörnyeteghez. Halkan és behízselgően dudorászni kezdett, aztán megsimogatta a vérszomjas hulló fejét, és belépett az Állatkert kapuján.

A kígyó engedelmesen követte, be a kapun, át a pázsiton, el az oroszlánok és tigrisek zárkái előtt, vissza a saját ketrecébe, melyet a mozgásművész gondosan rázárt, majd lassú léptekkel visszasétált övéihez.

Ezt követően a vázolt szituáció először két entitásra szűkül. Bárd Elekné (entitásindex) átfurakodik (esemény) a sokaságon (entitásindex), odalép (eseményindex) a kígyóhoz (entitásindex), dudorászik neki (eseményindex), belép (eseményindex) a kapun (térindex), a ketrecéhez (térindex) vezet (eseményindex), rázárja az ajtót (esemény, intencióindex), majd visszamegy (eseményindex) a családjához (entitásindex). Ezzel egyben visszavezeti a cselekményt a tágabb szituációba. A *foregrounding* szempontjából lényeges, hogy a kígyó különböző megnevezéseiben („óriáskígyó”, „kobra”, „szörnyeteg”, „vérszomjas hulló”) megmutatkozó szemantikai ismétlés („veszélyes”) az állat veszélyességét is az előtérbe emeli, ezzel megalapozza a szinte valamennyi kísérleti alany által levont és előtérben tartott következtetést, miszerint a dudorászás az állat megszelídítését, megbűvölését (eseményindex) írja le.²⁰ A fő cselekményszállal párhuzamosan zajló esemény (bocsánatkérések), valamint a ketrecig vezető, a kapu, pázsit, zárkák, ketrec sorból álló lineáris ösvény (*path*²¹) és a visszaút lassúságának leírása ugyanakkor a szituáció háttérben maradnak.

¹⁸ A „landmark” olyan szaliens térbeli referenciatárgy, amely a többi tárgy vagy entitás számára referenciapontként szolgál. Vö. Talmy térszemantikai modelljével, Leonard TALMY (2000), *Toward a cognitive semantics*. Vol. 1, *Concept structuring systems*, Cambridge: MIT Press.

¹⁹ A párhuzamosan futó történetek, ill. az előtörténetek és a főtörténet viszonyáról a szövegfeldolgozás során lásd Paul HOPPER, *Aspect and Foregrounding in Discourse*, in Givón TALMY (dir.) (1979), *Syntax and Semantics*, 213–241, New York: Academic Press.

²⁰ Az inferenciaképzéshez lásd Graesser és kollégái írását, amely szerint az ilyen jellegű inferenciaképzések a szöveg olvasása során folyamatosak, elvégzésüket az olvasó koherens megértés iránti alaptörekvése (effort after meaning) motiválja. Arthur C. GRAESSER et al. (1994), *Constructing inferences during narrative text comprehension*, *Psychological review* 101, 371–395.

²¹ Az ösvény a térszemantikában egy adott entitás/tárgy egy adott térben megvalósuló mozgását jelöli. Vö. a 19. lábjegyzettel.

- Hát ezt hogy csináltad? – kérdezte a férje, az elámult tömeg közepén.
- Nekem ez semmi – mondta szerényen Bárdné. – Vizsgázott, okleveles kígyóbűvölő is vagyok.
- És ezt miért nem mondtad meg soha? – kérdezte a férje, Bárd Elek bankpénztáros.
- Mert sosem kérdezted – mondta a felesége, és fiait kézen fogva, férje kíséretében elindult a főkapu felé.

A történet befejező részének előterében a Bárd és Bárdné (entitásindexek) között folyó párbeszéd áll, amely felváltva emeli az előtérbe a kérdező (esemény) férjet, és a válaszoló (esemény) feleséget. Az első párbeszéd egyrészt a szituáció még hiányzó kauzális indexét adja meg: Bárdné azért volt képes megbűvölni a kígyót, mert okleveles kígyóbűvölő. Másrészt az időrendben mutatkozó deviancia – egy korábbi, a kígyóbűvöléssel párhuzamosan zajló esemény (a tömeg és Bárd Elek elámul a tett láttán) ezen a helyen történő elbeszélése miatt – az ámulást (eseményindex) is az előtérbe helyezi. A második párbeszéd az ámulás kauzális indexét adja meg: Bárdné azért nem mondta el Bárdnak, hogy kígyóbűvölő, mert Bárd nem kérdezte. Lényeges, hogy a párbeszéd olvasásakor az esetek többségében a munkamemóriában tárolt cím és értelmezési keret is aktiválódik, elindítván ezzel a történet elemeinek a keret elemeihez való hozzárendelését, az olvasó a történésekre és a történet globális jelentésére vonatkozó következtetéseit. A címnek „tehetségkutató verseny” jelentést tulajdonító olvasók ezen a ponton többnyire eljutnak oda, hogy a történet arról szól, hogy Bárdné mint egyfajta amatőr versenyző megmutatja rejtett tehetségét és ezzel mindenkit ámulatba ejt. A „mindenki mást tud” jelentést tételezők pedig arra jönnek rá, hogy a történet azt demonstrálja, hogy az ember még egy házasságban sem ismeri teljesen a társát, mindenkinek vannak rejtett oldalai. Lényeges továbbá, hogy a kialakult globális jelentés birtokában az olvasó visszamenőlegesen számos, szövegszerűen nem megalapozott (alapvetően előzetes tudásán, világismeretén, saját beidegződésein és a befogadás körülményein alapuló) egyéni következtetéssel is kiegészíti a történetet. A kísérleti csoport tagjai és a netes reflektálók közül pl. többen is elmondták, hogy Bárdné megvalósította régi vágyát, mikor levizsgázott kígyóbűvölésből, és szerencséje volt, hogy lehetősége adódott arra, hogy ezt a képességét meg is mutassa, sokan erre nem kapnak lehetőséget. Mások úgy vélekedtek, hogy Bárd és Bárdné nem kommunikál eleget egymással, és ezen mindenképp változtatniuk kellene. Egy valaki szerint Bárdné egész addigi életében is mindig nagyon szerény volt.²² A csoportból mindenki érzékelte az események és a dialógus groteszktségét, de csak a szöveg globális értelmét létrehozni nem tudó, a szöveget inkább mozaikdarabok egymásutánjaként rekonstruáló három résztvevő figyelt fel arra, hogy a történet nem ér véget Bárdné válaszával. A család (entitásindex) a párbeszédet követően bemegy (esemény) az Állatkertbe (térindex), átlépi a határt a kint és a bent szférái között, kezdeti intenciójuk (Állatkertbe menni) csak ezzel teljesül.

A fentiek alapján világosan látható, hogy az olvasók többsége az Örkény-szöveg előtér-háttér struktúrája által irányítottan viszonylag nagy biztonsággal létre tudja hozni a

²² A holisztikus olvasat az olvasó következtetéseire gyakorolt hatásáról lásd SIMON Gábor (2017), *Miért nehéz a szövegelemzést tanulni és tanítani?*, *Anyanyelv-pedagógia* 10, 42–52.

mű egy koherens jelentését.²³ Látni kell azonban azt is, hogy ez az olvasat szelektív, csak az előtételemekekre, pontosabban azok egy részére épül, nem tudja figyelembe venni a cím kettős értelmét, emellett pedig a megalkotott globális olvasattal, illetve a szövegvilággal kompatibilisnek tűnő szubjektív következtetéseket is tartalmaz. Az olvasó ennek ellenére úgy érzi, a teljes szöveget megértette, nem törődik a figyelme köréből kikerült háttérelmekkel és a vizsgálatok szerint a későbbiekben is nagyon nehezen lép ki az általa megalkotott értelmezési keretből és jelentésből.

A mű szoros olvasása és interpretációja

A kognitív irodalomtudomány képviselői egyetértenek abban, hogy az olvasás és az interpretáció két egymástól alapvetően különböző tevékenység. Míg az olvasás során természetes befogadási mechanizmusaink működnek, addig az interpretáció egy módszer által irányított, alapvetően tudatos értelmező tevékenység, amely az elmélet megismerési érdekének megfelelően kontrollálja és irányítja a figyelmünket.²⁴ Az alábbiakban az Örkény-mű irodalomszemiotikai interpretációját mutatom be. Az elméletet példaként választottam, főként azért, mert világosan demonstrálja a klasszikus interpretációs iskolák többségének gondolkodásmódját.

Az irányzat elméletalkotói abból indulnak ki, az irodalmi szöveg kettős szerveződésű szemiotikai rendszer. Egyrészt, mint minden nyelvi megnyilatkozás, a nyelv elemeiből épül fel, a nyelv összekapcsolási szabályai szerint jön létre, ezért megérthető a nyelvi jelrendszer viszonylatában, valamelyik természetes nyelv szabályrendszere segítségével. Emellett azonban van egy másodlagos, a természetes nyelvre ráépülő, „művészi” szerveződése is, amely nem az adott természetes nyelv szabályrendszerét, hanem saját konstrukciós elveket követ. Ezek az elvek újrendezik a nyelvi elemeket, köztük új, a természetes nyelv szintjén nem létező kapcsolatokat hoznak létre és új – „művészi” – jelentéstartalmakat generálnak.²⁵

Nyilvánvaló, hogy ennek a jelentésnek a feltáráshoz megfelelő módszerek kellene, mindenekelőtt pedig egy a természetes olvasástól eltérő, sajátos olvasási mód. Olyan szövegközeli olvasás, amely szembemegy a természetes olvasás során a szöveg által az olvasóra „kényszerített” előtér-háttér struktúrával, és mindent előtér elemként, a másodlagos szemiotikai rendszert felépítő művészi jelentések lehetséges hordozójaként kezel. Ez az olvasás az elsőként a *New Criticism* (Ivor Armstrong Richards, William Empson) által leírt, ám lényegében valamennyi klasszikus irodalomelméleti iskola, így az irodalomszemiotika által is preferált *close reading*.

²³ Ez természetes nem minden narratív irodalmi szöveg esetében van így. Vannak műfajok, pl. a krimi, amelyek műfaji sajátosságai előírják a lényegtelen, félrevezető elemek előtérbe helyezését és a releváns elemek elrejtését.

²⁴ A fenti különbségtétel természetesen nem a kognitív iskolák leleménye, lásd pl. Bernáth Árpád írását a művek filológiai és filozófiai értelme közötti különbségről. BERNÁTH ÁRPÁD, „Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány”, in *Uő* (dir.) (1990), *Studia Poetica* 9, *A műértelmezés helye az irodalomtudományban*, 103–108, Szeged: JATE BTK.

²⁵ Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, in *Uő* (1973), *Szöveg, modell, típus*, 13–52, Budapest: Gondolat kiadó; Jurij LOTMAN, *A szöveg konstrukciós elvei*, in *Uo.* 65–88. Jelen tanulmányban nem foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy mennyire tekinthető (tekinthető-e) a másodlagos jelentés „művészi” jelentésnek, csak használok az iskola képviselői által kialakított terminológiát.

Ha Örkény egypercesét így olvassuk, továbbá, ha a mű valamennyi elemét egy művésziileg motivált szemiotikai rendszer elemének is tekintjük és folyamatosan rákérdezzük arra, hogy miért része a konstrukciónak, már könnyen felismerhetjük a cselekmény egészét szervező rendszerszerűségeket.²⁶ A cselekmény nem véletlenül játszódik épp a nagybetűs Állatkertben, nem véletlen, hogy épp a kígyó az, ami kiszabadult a ketrecéből, ahogy az sem, hogy Bárdné szül. Ulrich Nóra tereli vissza a zárkájába. Az események alakulását, az entitások, a tulajdonságaik és a helyszín megválasztását egy intertextus: a „bűnbeesés” narratívája, az Édenkertből való kiűzetés történetének inverziója szervezi. A modern történetben az Édenkert helyét az Állatkert foglalja el, a történet pedig nem Évának a kígyó általi csábításáról és az ember kiűzetéséről szól, hanem épp fordítva, a kígyó Bárdné általi megbűvölését és a Bárd családnak az Állatkertbe való bejutását ábrázolja. Ez a szöveg egészét meghatározó, ám csak absztrakcióval, és a figyelem átfókuszálásával azonosítható bibliai pretextus az, aminek a felismerése elindítja az értelmezés folyamatát, és amely lépésről lépésre, a szövegben ható átkódolások – szövegbelső és szövegszűri hasonlóágokon alapuló azonosítások és szembeállítások – feltárásán keresztül elvezethet a történet másodlagos, művészi jelentéséhez.

Az első, amit észre kell venni, hogy bár a kígyó és a nő interakciója ellenkező kimenetelű, a kígyó szerepe mindkét történetben azonos. Mindkét esetben az adott világ szimbolikus centrumában tűnik fel, feltűnése veszélyt hordoz és a rend megbomlását vonja maga után. De míg a biblikus történetben ez a világ az Édenkert világa, a hely a tudás fája, a rend pedig a teremtés egységes rendje, addig Örkénynél a kígyó az emberi világ és az Állatkert világának határán, a kapuban lévő pénztárfülke előtt jelenik meg, megjelenése pedig a pénztárfülke által szimbolizált profán emberi világ rendjének felbomlását okozza. Egy olyan világét, ahol az „Édenkert” belépőjeggyel megtekinthető látványossággá devalválódott, egykor szabad lakói zárkákban és ketrecekben élő rabok. Látni kell továbbá azt is, hogy az emberi világ központi alakja Bárd Elek, akit a szöveg nem a fenti módon, az ismétlésben megmutatkozó különbözőségeik révén kódol át, hanem egy szövegbelső ismétléssel, a foglalkozása révén (bankpénztáros) kapcsol össze a pénztár által jelölt értékekkel. Az ő anyagi értékek köré épülő világa az, amelyben a teremtés világának a zárkából kiszabadult kísértője megjelenik és a pénztár blokkolásával zavart okoz. A szituáció groteskségét²⁷ csak fokozza, hogy Bárd, akinek a neve alapján le kellene sújtania, erre képtelen.

A profán emberi világ rendjének helyreállítója, mint említettük, Bárd Elekné. Ebben a világban ő a kísértő, amit a szöveg a kígyóval egyező tulajdonságai, azaz szövegbelső és szövegszűri ismétlések („halk, behízelt hang”, „dudorászás”, „mozgásművészet”) által történő átértelmezéssel tesz láthatóvá. Győzelmét ugyanakkor nem valamilyen transzcendens erő, hanem – férje előtt sem ismert – kígyóbűvölői végzettsége alapozza meg. Bárd Elek világában groteszk módon a kísértő megbűvölése is csak egy a tanulható szakmák közül, amelynek művelése (az Állatkerthez hasonló) látványossággként, pontosabban egyfajta „Ki mit tud”-fellépésként definiálódik. Bárdné ezen képesség

²⁶ A miért-kérdésekhez, valamint a szövegszűri és szövegbelső ismétlések fogalmához lásd BERNÁTH Árpád, *Narratív szövegek irodalmi magyarázata*, in *Uő* (1998), *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*, 141–150, Szeged: Ictus.

²⁷ Örkény meghatározása szerint a groteszk „egy valószínűtlenség valószínűsítése. Előáll egy képtelen föltevés, s azt a reális világ törvényszerűségeihez hasonló szigorúságú törvényeknek rendeli alá.” VÖ. ÖRKÉNY István (2000), *Párbeszéd a groteszkről*, 381, Budapest: Új Palatinus.

birtokában megbűvöli, majd a közönség ámulatától kísérve a ketrecéhez vezeti az őt immár engedelmesen követő kígyót. És nem csak őt. Észre kell venni, hogy a férjjel való beszélgetés és az azt követő záróesemények a bűvölési szituáció elemeit (beszéd, követés) ismétlik: Bárd Elek a feleségével való társalgás után engedelmesen követi nejét a kapuhoz. Ezzel a nyitójelenet is megfordul: míg a mű elején Bárd Elek az, aki felesége és fiai kíséretében kísétál az Állatkertbe, itt Bárdné fogja kézen fiait és indul mit sem sejtő (és a fenti jelenet által funkcionálisan a kígyóval, a megkísértettel azonosított) férje kíséretében az immár szabad bejárat felé. A kapu újra átjárható, a rend helyreállt.

Láthatjuk tehát, hogy ha a történetet szoros olvasással olvassuk és szisztematikusan interpretáljuk, a szereplők, a helyszín, a cselekvések új értelmet nyernek, és a történet a profán Édenkertbe való visszatérésként, inverz bűnbeesés történetként rajzolódik újra. A profánná vált emberi világban megjelenő és azt veszélyeztető biblikus kígyót a „kísértői” végzettséggel rendelkező Bárdné az ámuló és tudatlan tömeg előtt egyfajta Ki-mit-tud-mutatványként visszavezeti zárkájába. Eszerint az értelmezés szerint az egyperces két világ és annak értékrendje – a teremtés világa és a profán emberi világ – konfrontációja, amelyből az utóbbi, és az őt reprezentáló nő kerül ki győztesen.²⁸ Láthatjuk azt is, hogy ez az értelem nem lineárisan tárul fel. A szöveg elemei egy művészi elveket követő rendszerbe illeszkednek, amelynek feltáráshoz hipotézisek és a szöveg valamennyi elemét előtételemként kezelő szoros olvasás szükséges.

Irodalom és kogníció

Vannak szerzők, akiknél a narratív műnek az olvasás és az értelmezés során feltáruló értelme közötti távolság nagy. Vannak, akik minimalizálják a különbséget, és a szövegkompozíció, valamint a különböző figyelemirányítási eszközök segítségével az olvasó számára is könnyen láthatóvá teszik a szöveg másodlagos szerveződését és elérhetővé a szöveg másodlagos jelentését, illetve annak egyes elemeit. Bárhogy legyen is, úgy gondolom, hogy a szerző a szöveg értelmét egy az emberi elmére szabott, a befogadást elősegítő vagy megnehezítő rendben közvetíti: azaz bizonyos (formai és tartalmi) információkat szisztematikusan előtérbe helyez, míg másokat háttérbe tol. Ez a szisztematikus, hierarchikus rend mind az olvasás mind az értelmezés során kognitív erőfeszítést kíván a befogadótól. Az értelmezés során azért, mert az értelmező folyamatosan a természetes befogadói attitűd, figyelmének a szöveg általi irányítása ellen dolgozik, mikor mindent jelentéses előtételemként kezel. Az olvasás során pedig azért, mert a sajátosan konstruált szöveg által irányított olvasó épp figyelmének szöveg általi irányítása miatt ugyancsak szükségszerűen szembesül számára szokatlan elem-kapcsolatokkal és látványokkal. Ez megengedi azt a következtetést, hogy az irodalmi szövegek, köztük a narratív irodalmi szövegek amellet, hogy a formalisták által tételezettek szerint új világértési modelleket kínálnak, az agy plaszticitásának megőrzésében is részt vesznek.

²⁸ Az értékvesztés, a devalválódás, a világ profanizálódása, az értékek pénzzé váltása olyan gondolat, amely Örkényt különösen utolsó alkotói szakaszában gyakran foglalkoztatja (vö. *Itália, In Memoriam Dr. K.H.G., Nincs semmi újság*).

Ennek a tézisnek az alapját először Leda Cosmides pszichológus és John Tooby antropológus fogalmazta meg.²⁹ A kutatópár az írásaiban különbséget tesz az elme funkcionális módú és organizációs módú működése között. Míg a funkcionális működésmód a már kialakult neuro-kognitív képességek használatához kapcsolódik, addig az organizációs működésmód az adaptációk kifejlesztésére, teljesítőképességük, hatékonyságuk fokozására, határaik feszegetésére irányul. Állításuk szerint az egyedi elemkombinációkból felépülő fikcionális világokba való belépés, valamint a világokon belüli online és offline tájékozódás folyamatosan ingerli és adaptációra készíti az elmét, amely így a fikció biztonságos keretei között (azaz a tényleges következmények megtapasztalása nélkül) működtet bizonyos adaptációkat.³⁰ Amennyiben a tézisük helyes, úgy a gondolatmenetünk alapján ehhez kapcsolódva azt is kijelenthetjük, hogy az információközvetítés egyedi, dinamikusan változó előtér-háttér-alakzatokba rendezett módjai emellett az elmét a nyelv minden (fonetikai, szintaktikai, szemantikai, pragmatikai) szintjén dinamikus reagálásra, gyors átfókuszálásokra, szokatlan kapcsolatok létrehozására készítik, újfajta módokon dolgoztatják, ekként az agy plaszticitását is edzésben tartják. Az irodalom és a vele való foglalkozás, az olvasás és az értelmezés, agyunk és elménk fittségének egyik záloga.

²⁹ John TOOBY and Leda COSMIDES (2001), Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts, *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 94/95, 6–25.

³⁰ Vö. pl. SZABÓ Erzsébet (2012), A narratívák olvasásának kognitív modellálása, *Literatura* 2, 115–125.

HORVÁTH MÁRTA

Alak-háttér észlelés és a barthes-i „valóság-hatás” kognitív (át)értelmezése

A diszfunkcionalitás problémája

Roland Barthes több írásában feltette azt a kérdést, hogy minden funkcionális-e egy elbeszélő szövegben, azaz hogy a szöveg minden eleméhez rendelhetünk-e jelentést. Az 1966-ban megjelent „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”¹ című korai tanulmányában még radikálisan strukturalista ambícióval közelítette meg ezt a problémát és azt állította, hogy az elbeszélő szöveg minden részlete jelentéssel bír, a szövegben semmi nem abszurd vagy haszontalan. Ez az elképzelése Saussure jelmodelljére vezethető vissza; a jelölő és jelölt közötti viszony önkényességének tézise ugyanis arra a következtetésre juttatta Barthes-ot, hogy az irodalmi szöveg totális jelentéssel bír, hiszen a szövegben minden jel jelentéssé válik. A strukturalista értelmezésmódnak ez a következetes alkalmazása azonban egyúttal szembesítette Barthes-ot a strukturalizmus határaival is, azzal a ténnyel, hogy lehetetlen a szöveg teljességét egy struktúrához rendelni. A két évvel későbbi, 1968-as „A valóság-hatás”² című tanulmányában már azt írta, hogy egyetlen elbeszélőszöveg sem létezhet funkciótlan elemek nélkül, mindegyikben vannak olyan részletek, melyekhez a narratív szöveg egyetlen szintjén sem rendelhető jelentés.

Példáit mindkét tanulmányában Gustav Flaubert *Egy jámbor lélek* című elbeszéléséből veszi, és azt a részt elemzi, ahol az elbeszélő Mme Aubain szobáját írja le: „Egy barométer alatt vén zongora görnyedezett, dobozok és kartonok gúába rakott tömege alatt”³. Ez a mondat az Aubin-ház egy részletét ábrázolja, és ily mód, írja Barthes, a főhősre, illetve a sorsára történő metaforikus utalásként értelmezhető. A zongora a tulajdonosnőjének polgári származására utalhat, a kartonok említése a rendetlenség és a hanyatlás jeleként érthető, így mindkét elem találóan jellemzi az Aubin-házat. A barométer azonban semmilyen jelentéssel nem bír a szereplőkre nézve, Barthes szerint nem rendelkezik semmilyen funkcióval a cselekménystruktúrára vonatkozóan. A barométert ezért Barthes első megközelítésben funkció nélküli elemnek tekinti.⁴

Hogy milyen funkciót tulajdonít Barthes végül ezeknek a látszólag felesleges elemeknek, azzal a tanulmány későbbi részében fogok foglalkozni. Először magát a kérdésfeltevést vizsgálom meg röviden, hiszen Barthes-nak már a problémafelvetése is ellentmondásokat tartalmaz. Nem ad ugyanis világosan meghatározott definíciót arra nézvést, mikor mondhatjuk egy elemről, hogy a struktúra részét képezi, és mi számít egy szövegben felesleges részletnek. Hogy a funkció nélküli elemek azonosítása egyáltalán

¹ Roland BARTHES, Introduction to the Structural Analysis of Narratives [1966], in Uő (1977), *Image Music Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*, 79–125, London: FontanaPress.

² Roland BARTHES, L'Effet de réel [1968], in Uő (1984), *Le bruissement de la langue*, 167–174, Paris: Seuil.

³ Gustave FLAUBERT, Egy jámbor lélek, ford. Hevesi András, in Uő (1994), *Három mese*, 3, Budapest: Szikra.

⁴ A felesleges részlet problémája Barthes számos írásában felmerül. A fénykép vonatkozásában a „punctum” névvel jelöli, lásd: Roland BARTHES (2000), *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfáról*. ford. Ferch Magda, Budapest: Európa. Erről lásd még GYIMESI Timea (2007), *Kristevai utazás művészetfilozófia, pszichoanalízis és irodalom között, Thalassa*, 2–3, 54.

nem egyértelmű feladat, szembeűnő azon a helyen, ahol Barthes Michelet *Histoire de France* című szövegének azt a részletét elemzi, ahol az elbeszélő a hóhér érkezését írja le: „másfél óra is eltelt, mikor halkan kopogtak egy kis ajtón mögötte”⁵. Először azt írja Barthes, hogy az egyetlen, ami a történet szempontjából számít, az a tény, hogy a festő után érkezik a hóhér, minden más részlet felesleges. Később azonban módosítja ezt a meglátását, és arra a következtetésre jut, hogy egy művelt és olvasott értelmező végső soron az idézett mondat további részeihez is tud jelentést társítani, amit Barthes maga is megtesz, mikor zárójelben megjegyzi, hogy a kapu motívuma és a halál óvatos kopogtatása nyilvánvalóan szimbolikus jelentéssel bír, így végső soron ezek a részletek is beágyazódnak az elbeszélés struktúrájába.⁶ A Michelet *Histoire de France* című könyvéből hozott példák így végül nem a felesleges részletekre hozott példák sorát gyarapítják, sokkal inkább azt a belátást készítik elő, hogy nem lehet egyértelműen meghatározni, mi tekinthető felesleges részletnek, hiszen az értelmezőtől függ, mit tud integrálni a magyarázatába és mit nem. Barthes szövege így ahhoz a felismeréshez közelít minket, hogy az elbeszélő szöveg elemeit nem egyforma mértékben építjük be olvasatunkba, és hogy az elemek különböző mértékű funkcionalitása nem szövegbelső tulajdonság, hanem mindig az adott olvasási folyamatban jön létre.

Éppen ezért a felesleges részletek kérdését a továbbiakban nem a strukturális elemzés kontextusában tárgyalom, egy más típusú, a kérdést az olvasási folyamat felől megközelítő elmélet ugyanis véleményem szerint koherensebb választ tud adni a Barthes által felvetett problémára. A *foregrounding* (alak-háttér észlelés) kognitív pszichológiai és evolúcióelméleti megközelítéséből kiindulva azt kívánom megmutatni, hogy egyes részletek látszólagos funkció-nélkülisége abból adódik, hogy nem kerülnek az olvasó figyelmének fókuszába, hanem a háttérben maradnak. Ezzel egyúttal arra a tényre is rá szeretném irányítani a figyelmet, hogy a szövegértés nem csak a szöveg-egészre utólagosan irányuló figyelem eredményeképp jön létre, hanem egy dinamikus folyamat.

Alak-háttér észlelés

Az alak-háttér észlelés koncepcióját Edgar Rubin fogalmazta meg először,⁷ majd Kurt Koffka, a berlini iskola képviselője azonosította az alakészlelés egyik alapvető összetevőjeként *Principles of Gestalt Psychology* című könyvében.⁸ Rubin a jelenséget az észlelet egy szubjektív, a szemlélő nézőpontjából adódó strukturálásnak tekinti, amely folyamatosan változik és átszerveződik.⁹ A mai kognitív pszichológia agyunk működésében látja ennek az észlelési módnak az okát: az ember hajlamos arra, hogy a látottakat a legegyszerűbb, legjobban formált alakzatokba rendezze és az ilyesfajta rendezésre alkalmatlan részleteket kiszűrje. Az alak-háttér észlelésnek azonban anatómiai okai is vannak: az emberi szem úgy épül fel, hogy a renehártya közepén egy bemélyedés helyezkedik el, az ún. *fovea centralis*, ami a legnagyobb látásélességet teszi lehetővé. Ezt használjuk

⁵ Barthes 1984, 167.

⁶ Lásd Uo., 142.

⁷ Edgar RUBIN (1921), *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, Kopenhagen: Gyldendalske boghandel.

⁸ Kurt KOFFKA (1955), *Principles of Gestalt Psychology*, London: Routledge.

⁹ Rubin 1921, 3ff.

egy tárgy rögzítésére. A szemek folyamatos mozgása révén a tárgy különböző részei egymás után a *fovea centralis*ba kerülnek, ami lehetővé teszi, hogy éles képet készítsünk a megfigyelt tárgyról. Az összes többi tárgyat a *fovea centralis* mellett lévő területeken keresztül durván és homályosan észleljük, mintegy „elnézünk” mellettük.¹⁰ A szem anatómiája felelős tehát azért, hogy a főemlősöknél kettős struktúrájú látás alakult ki, egy centrális és egy perifériális. Christopher Collins szerint ennek a szemstruktúrának az adaptív funkciója, hogy az egyén párhuzamosan két, a túléléshez nélkülözhetetlen feladatot legyen képes ellátni: gyűjtögető-vadászó lényként az embernek képesnek kellett lenni élelemszerzésre, ugyanakkor el kellett kerülnie azt, hogy más élőlények eleségévé váljon. A főemlősök szemének szerkezete lehetővé teszi azt, hogy a részlet-érzékeny centrális látás mellett alkalmas legyen a mozgás-érzékeny perifériális látásra is.¹¹ Collins szerint a látásnak ez a kettőssége a teljes kognitív rendszerünkre kihat: a *dyadic pattern*, a széles hatókörű és szétszórt, valamint az ezzel párhuzamosan működő szűk hatókörű és fókuszált figyelem együttese a legkülönbözőbb emberi funkciókban jelenik meg, így az emberi kogníció általános jellemzője.

Az alaklélektan teoretikusai az észlelés szabályait alapvetően a vizuális észlelésre vonatkozóan dolgozták ki,¹² de ma már nem kérdéses, hogy ezek a törvények transzmodálisak, így a legtöbb jelenség, köztük az alak-háttér észlelés általában véve érvényes a szenzorikus ingerfeldolgozásra, sőt az absztrakt kogníciót is jellemzi. Az alaklélektan az emberi psziché legkülönbözőbb jelenségeiről képes számot adni, a gondolkodásról, az érzelmekről, cselekvéseinkről, így természetesen megnyilvánul a mindezekre épülő nyelvben is. Mind Ronald Langacker kognitív grammatikája, mind Leonard Talmy kognitív szemantikája arra a felismerésre épül, hogy az alak-háttér-szerkezet a nyelvstruktúrájának is alapvető részét képezi, hiszen a nyelv az általános kogníció része, olyan alapvető rendszerekre és képességekre épül mint az észlelés, emlékezet vagy kategorizáció, így nyilvánvalóan nem kutatható ezektől függetlenül.¹³

Langacker fő tézise arra vonatkozik, hogy a grammatika ellentétben azzal, amit a nyelvészeti részdiszciplínák hagyományos felosztása sugall, nem tárgyalható a szemantikától elválasztva, hiszen a grammatikai szerkezetek maguk is jelentéshordozók. Ezt a nyelvi elemek jelentésének kettős struktúrájában látja megalapozva, meglátása szerint ugyanis minden nyelvi elem jelentése két részből áll, egy fogalmi tartalomból (*conceptual content*) és egy konstruálásból (*construal*). Ez a kettősség felelős azért, hogy ugyanazt a tartalmat nyelvileg többféleképpen ábrázolni tudjuk¹⁴. „A konceptualizálás folyamatában eldöntheti a beszélő, milyen perspektívát vesz fel, hogy egy jelenet csak általánosságban vagy részletekben gazdagon ábrázol, hogy a jelenet egy részvevőjét bevonja az ábrázolásba, vagy kihagyja, hogy sejteti-e saját nézeteit és értékítéletét,

¹⁰ Walther GRAUMAN–Dieter SASSE (2005), *Compact Lehrbuch der gesamten Anatomie 4: Sinnessysteme, Haut, ZNS, Periphere Leitungsbahnen*, 5–17, Stuttgart: Schattauer.

¹¹ Christopher COLLINS (2013), *Paleopoetics. The Evolution of the Preliterary Imagination*, 85, New York: Columbia Univ. Press.

¹² Az alakészlelésről szóló legelső tanulmány ugyan a zene-érzékelésből indul ki, (Christian EHRENFELS (1980), *Über Gestaltqualität*, in *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 249–292), a klasszikus alaklélektan kísérletek azonban többségükben a vizuális észleléssel foglalkoznak. Az alakészlelés törvényeinek transzmodalitása mindazonáltal nem kérdéses.

¹³ Ronald W. LANGACKER (2008), *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, 7, Oxford: Oxford University Press; Leonard TALMY (2000), *Toward a Cognitive Semantics*, Bd 1: *Concept Structuring Systems*, 99–102, Cambridge, MA: MIT Press.

¹⁴ Langacker 2008, 43

vagy elhallgatja.”¹⁵ Ezeket a konstrukciós lehetőségeket a következő címkék alapján csoportosítja Langacker: specifikálás (specificity), fókusz (focusing), kitűnés (prominence) és perspektíva (perspective), melyek közül a fókusz és a kitűnés vonatkozik a konstrukció azon aspektusaira, melyek szorosan összefüggnek az alak-háttér észleléssel.

Az alak-háttér tagolás a szöveg különböző szintjein nyilvánulhat meg, ahogy Talmy írja, érinthet egyszerű főneveket, de egész mondatrészeket is.¹⁶ Már egy olyan egyszerű mondat is mutatja az alak-háttér-szerkezetet, mint „A ceruza az asztalon van”, ahol a ceruzát észleljük alakként és az asztalt háttérként. Fordítva, „Az asztalon van egy ceruza” mondatban az asztal az alak, ami jól mutatja, hogy egyazon fogalmi tartalmat különböző módokon megkonstruálva ábrázolhatunk. Ám nem csak a beszélőtől függ, mit tekintünk alaknak és háttérnek. Vannak ennek általánosan érvényes univerzális szabályai is, mint az a térbeli viszonyok ábrázolására vonatkozó szabály, hogy az alak általában egy kicsi, mozgó, de legalábbis elméletileg mozgatható tárgy, míg a háttér egy nagyobb és statikus dolog.¹⁷ Hosszabb bekezdések is az alak-háttér-elv alapján strukturálhatók, amennyiben a már ismert elem képezi a háttérrel és az új elem az alakot.¹⁸

Alak-háttér észlelés elbeszélő szövegek olvasása során

A fent említett általános szabályok mellett az elbeszélő szöveg további speciális lehetőségekkel rendelkezik arra, hogy a szöveg bizonyos elemeit a figyelem fókuszába állítsa, és ezáltal a kontextusból kiemelje.¹⁹ Így az elbeszélő szövegekre általánosságban véve érvényes, hogy a szereplők statikus leírása valamint a helyzetleírások a háttérrel képezik, az ábrázolt eseménysor pedig az alakot.²⁰ Az eseményeket sem egyforma súllyal észleli az olvasó: fontosnak, ezért *alaknak* az elbeszélő szöveg azon komponenseit tartja, melyek több közvetlen oksági viszonyban állnak más eseményekkel, mint a többi elem, valamint részei annak az oksági láncnak, amely a kezdő állapottól a végállapotig vezet.²¹ Empirikus felmérések azt is igazolják, hogy a főszereplők és a velük kapcsolatban levő tárgyak nagyobb figyelmet vonnak magukra, mint a többi szereplővel kapcsolatos tárgy.²²

Az elbeszélő szövegnek a szakirodalomban már jól ismert technikák mellett számos további lehetősége van arra, hogy bizonyos elemeket a fókuszba állítson. A következőkben tárgyalt két példa jól mutatja, milyen törvények irányítják azt a folyamatot, melyben bizonyos elemek az előtérbe kerülnek és jelentéssé válnak, míg mások a háttérrel képezik és kikerülnek a jelentésképzés folyamatából.

¹⁵ Ulrich AMMON (2004), *Sociolinguistics: An International Handbook of the Science of Language and Society / Soziolinguistik: Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, 229, Berlin/New York: De Gruyter [saját fordítás].

¹⁶ Talmy 2000, 311. Ugyanezen az állásponton van Langacker 2008, 58.

¹⁷ Talmy 2000, 312.

¹⁸ Langacker 2008, 58.

¹⁹ Holt és Groeben ezért a *foregrounding* két típusát különböztetik meg: a pragmatikai, azaz minden szöveg-típusra vonatkozó *foregrounding*-ot és az irodalmi, azaz a speciálisan az irodalmi szövegekre vonatkozó *foregrounding*-ot. Vö. Nadine VAN HOLT–Norbert GROEBEN (2005), *Das Konzept des Foregrounding in der modernen Textverarbeitungspsychologie*, *Journal für Psychologie* 13, 4, 311–332.

²⁰ Langacker 2008, 58.

²¹ Tom TRABASSO–Linda L SPERRY (1985), *Causal Relatedness and Importance of Story Events*, *Journal of Memory and Language* 24, 595–611.

²² Holt–Groeben 2005, 325.

Előfeszítés

A foregroundingot támogató szövegelrendezési stratégiákat Adalbert Stifter *Hegyi kristály (Bergkristall)* című elbeszélése²³ alapján, mégpedig a 'templomtorony' szó elrendezésein keresztül szeretném bemutatni. Irodalmi szövegek esetében nincs jelentősége annak, hányszor szerepel egy szó egy szövegben, amit az is jól mutat, hogy a 'nyár' szó például összesen kilencszer fordul elő a szövegben, mégsem kerül az olvasó figyelmének fókuszába²⁴, míg a szövegben csupán négyszer előforduló 'templomtorony' előtérbe kerül. Ennek oka itt nem abban keresendő, hogy a templomtorony központi jelentőséggel bírna a cselekmény tekintetében, semmilyen fontos eseménynek nem helyszíne. Az elbeszélés inkább csak mellékesen, felsorolásokban és leírásokban említi sok más tárggyal együtt. Ezért azt várhatnánk, hogy az olvasás folyamatában kiszekelődik és a háttérbe kerül. Ezzel szemben a tapasztalat azt mutatja, hogy már az első említéskor a figyelem középpontjába kerül, holott más, ugyanebben a kontextusban említett tárgyak, mint például az iskola, a közösségi ház vagy a tér inkább a háttérben maradnak. Ennek oka abban keresendő, hogy a bevezető rész még az első említés előtt *előfeszíti*, azaz olyan szemantikai tartalmakat hív elő, melyek a 'templomtorony' szónak is releváns elemei: a tulajdonképpen cselekmény kezdete előtt hosszabb szövegrész szól általában véve az egyházi ünnepekről. Ez a szövegrész az olvasó emlékezetében aktiválja az 'egyházi rituálék' sémát, ami által minden olyan elem, mely a séma részét képezi, a figyelem fókuszába kerül. Az iskola, a közösségi ház, a tér nem elemei ennek a sémának, így azok a háttérbe képezik, míg a templomtorony, amit nyilvánvalóan összekapcsolunk a kereszténységgel, az előtérbe kerül. Ezért azok a számos aspektusukban különböző mentális reprezentációk, melyeket az egyes olvasók képeznek a faluról a szövegbeli ábrázolás alapján, nagy valószínűséggel tartalmazni fognak egy közös elemet: a templomtorony a legtöbben szerepelni fog. A *szemantikai előfeszítés*, azaz egy olyan inger előzetes felkínálása, mely a következő szó feldolgozását egy szemantikai mező előkészítésével pozitívan befolyásolja, támogatja az adott szó észlelését. Az előfeszítés véleményem szerint nagy jelentőséggel bír a figyelemirányítás tekintetében elbeszélő szövegek esetében, mivel áthidalhatja azt a hosszabb szövegeknél nyilvánvalóan adódó problémát, hogy emlékezeti képességünk korlátozott kapacitása miatt számos részlet elkallódhat az olvasó számára: olyan implicit memóriatartalmakat aktivál, melyek az első lehívás után a további olvasási folyamatban is elérhetőek maradnak az olvasó számára.²⁵

Az alakészlelés törvényei: közelség

A figyelemirányítás tekintetében, ahogy a hétköznapi észlelés során, úgy a fiktív történetek olvasásakor is fontos szerepet játszanak az alakészlelés szabályai. Az alakészlelés

²³ Adalbert STIFTER, *Hegykristály*, ford. Tandori Dezső, in *Uő* (2005), *Hegykristály. Két régi osztrák karácsonyi történet*, 37-110, Budapest: Eri Kiadó.

²⁴ Az olvasóról tett állításaimat az elbeszélésről írt tanulmányokra és a sok éves szemináriumi tapasztalataimra, azaz a professzionális olvasók és a (még) inkább naivnak nevezhető, mindazonáltal már érzékenyített olvasók olvasataira alapozom. Az elbeszélésről szóló tanulmányokban a vallási konnotációk mindenhol előtérbe kerülnek.

²⁵ Martha J. FARAH (1989), *Semantic and Perceptual Priming. How Similar are the Underlying Mechanisms?*, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 15, H. 1, 188–194.

első szabályait Max Wertheimer írta le; az alaklélektan, majd később a kognitív pszichológia képviselői aztán számos további szabállyal egészítették ki ezeket. Az egyik Wertheimer által leírt szabály, mely a 'templomtorony' értelmezésének esetében is fontos szerepet játszik, a közelség szabálya: azokat az elemeket látjuk összetartozónak, melyek egymáshoz közel helyezkednek el. Ennek az oka, hogy az egymástól csekély távolságra levő tárgyak általában a természetben is hasonlóan viselkednek és ezért hasonló reakciókat váltanak ki az emberből. A közelség szabályának véleményem szerint különös jelentősége van elbeszélő szövegek befogadása esetén, ugyanis az emlékezetnek a már említett korlátozott kapacitása miatt nehéz észrevenni analogikus viszonyokat, amennyiben az egymástól távol levő elemek között áll fenn. A 'templomtorony' értelmezésében fontos szerepet kap a közelség szabálya: az összesen négy szöveghelyből, ahol említésre kerül a 'templomtorony', háromban a közvetlen közelében megjelenik a 'hegy' szó is, ami által észrevehetővé válik az olvasó számára a kettő között fennálló analogikus viszony:

Hazánk magas hegyei között áll valahol egy falucska, annak is kicsiny, de nagyon hegyes templomtornya [...]

[...] az ilyen ember aztán megszáll a fogadóban, csodálja kis ideig a hegyeket, majd továbbáll. Vagy érkezik egy festő, aki megörökíti mappájában a hegyes kis templomtoronyt, még ilyen-olyan sziklát, s kész.

[...] nagyon sok vándor, utazó bizony egyenest ezen érkezik, és még csak sejtelve sincs, hogy a havas hegyeken²⁶ túl ott van Gschaid, ott az a hegyes kis templomtorony és környülete.²⁷

A templomtorony negyedik említésekor is összekapcsolódik a templomtorony és a hegy. Ebben a szövegrészben a hegy az olvasó figyelmének a fókuszában áll, mert a hegy az események helyszíne: a gyerekek eltévednek a behavazott hegyekben és a rossz irányt választva akaratlanul is megmásszák a jéghegy életveszélyes csúcsát. Az említett szöveghely a jég- és hófödte hegycsúcsok hosszabb leírásának részét képezi, ahol a templomtorony egy hasonlat egyik elemeként jelenik meg:

És akkorák voltak ezek a jegek, akár a gschaidi házak, némelyik meg, mint a templom hegyes tornya.²⁸

A két elemnek ez a mindig újra visszatérő közelsége hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó összekapcsolja a 'templomtoronyt' és a 'hegyet' és egyfajta egységként érzékelje. Bár a négy esetből háromban a két szó egyszerűen csak egymás mellett jelenik meg a szövegben, azaz pusztán térbeli közelség (kontiguitás) jön létre közöttük, explicit logikai kapcsolat (például egy hasonlat formájában) azonban nem, az olvasó nagy valószínűséggel mégis hasonlóságot fog észlelni, aminek két további szövegstratégia áll a háttérben. Először is egy egészen nyilvánvaló és explicit utalás található a szövegben a „hegy” és a „templomtorony” formai hasonlóságára: mindhárom idézetben egy állandó jelző

²⁶ Itt a német eredetiben a 'Schneeberg' szó áll, a fordításban ez elveszik, így ezen a ponton megváltoztattam Tandori fordítását.

²⁷ *Hegyükristály*, 42, 43, 51 [kiemelések: H.M.].

²⁸ Uo., 82.

kapcsolódik a templomtoronyhoz, mégpedig a „hegyes” jelző, ami a hasonlat *tertium comparationis*-aként értelmezhető. Azonban egy ennél alapvetőbb tapasztalat is az olvasó rendelkezésére áll ahhoz, hogy ezt az analogikus viszonyt észrevegye: a testérzet, a saját testünk térbeliségének érzékelése. Az, hogy az ember a Földön egy gravitációs mezőben él, és más élőlényekkel szemben képes az egyenes testtartásra, nagymértékben meghatározza a térérzékelését és a függőlegességet teszi az alapvető térbeli dimenzióvá. Mivel a függőlegesség kognitív univerzália, a nyelvnek is alapvető eleme: olyan képi séma, mely számos, nem térbeli tapasztalat kifejezésének eszköze.²⁹ A függőlegesség sémája A hegyi kristályban is fontos szerepet játszik, mivel mind a hegy, mind a templomtorony a függőleges tengely mentén rendeződik, így mindkettővel könnyen asszociáljuk a ’magas’ jelzőt nem csak konkrét térbeli viszonyok, hanem elvont tartalmak esetébe is.

Ennek köszönhetően az elbeszélés értelmezői szinte minden esetben összekapcsolták a „hegyet” valamiféle elvont értelemben vett „magasabb” szférával. Különböző irodalomelméleti keretekben különbözőképpen lehet érvelni egy ilyen metaforicitás mellett, interpretálható morális, pszichológiai vagy vallási kontextusban. A professzionális értelmezésnek azonban minden esetben az az olvasat (vagy kognitív megközelítésben az a mentális kép) képezi az alapját, melynek kialakulásában még nagy szerepet játszanak azok a szövegstratégiák, melyek alkalmasak arra, hogy a figyelmünket különösebb koncentráció nélkül a szöveg bizonyos elemeire irányítsák.

Struktúra vagy alak

A fent végzett elemzés bizonyos szempontból egyfajta strukturális elemzésnek tekinthető, hiszen végső soron az elbeszélés egy jól azonosítható szerkezetét (re)konstruálta. Mégsem tekinthető klasszikus strukturális elemzésnek, mert a strukturát egy a strukturalistákétól eltérő perspektívából nézi: a struktúra itt nem egy statikus entitás, az elemzés sokkal inkább arra a dinamikus folyamatra irányul, ahogyan az olvasási folyamat során az olvasó a szöveg elemeit strukturálja. A struktúra fogalmát a kognitív poétika ezen irányja tehát nem veti el, pusztán a struktúráképzés aspektusára helyezi a hangsúlyt, és az olvasás módszertanának kidolgozása helyett az észlelés szabályszerűségeivel foglalkozik. Az *alak* (*Gestalt*) fogalma a struktúra fogalmának éppen ezt az aspektusát emeli ki.³⁰

²⁹ A képi séma fogalma Lakofftól származik.

³⁰ Vö. BERNÁTH Árpád-CSÚRI, Károly, „Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt, in CSÚRI Károly (ed.) (1980), *Literary Semantics and Possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten*, 44–62, Szeged: JATE Press, akik olyan szempontból a strukturalizmus és a kognitivizmus közötti átmenetet képviselik a „lehetséges világok” elméletének általuk kidolgozott változatával, hogy a szöveg strukturáját az olvasó konstrukciós tevékenységének eredményeként fogják fel, azaz egy erőteljesebben recepcióorientált elméletet képviselnek, mint a hagyományos strukturalisták. A kognitív elméletekhez való jelentős kapcsolódási pontot jelent még elméletükben az elbeszélő szöveg „szövegvilágának” és „lehetséges világának” megkülönböztetése, melyek tulajdonképpen a szövegértés két különböző fázisát jelölik: a „szövegvilágot” akkor rekonstruálta az olvasó szerintük, ha megértette, *mi* történt az elbeszélő szövegben, a „lehetséges világot” pedig akkor sikerül megalkotnia, ha megérti, *miért* történtek ezek az események, azaz ha képes egy koherens magyarázórendszerrel rendelni a szöveghez. Bernáth és Csúri érdeklődése kifejezetten a „lehetséges világ” megalkotásának folyamatára irányul, hogy pontosan hogyan jön létre az a „szövegvilág”, ami a „lehetséges világ” alapját képezi, azzal részletesen nem foglalkoznak. Ezen a ponton jelent véleményem szerint jó kiegészítést Bernáthék elméletéhez a kognitív poétikai megközelítés.

A *Gestalt* és a *struktúra* fogalmának viszonyával, azzal a kérdéssel, hogy mennyiben járulnak hozzá az alakképzéshez strukturális jellemzők, valamint hogy mely tulajdonságaiban különbözik az *alak* a *struktúrától*, már az alaklélektan korai képviselői foglalkoztak. Révész Géza egyik írása váltott ki komoly vitát erről a kérdésről, mikor 1953-as tanulmányában az alakelmélet revízióját javasolta.³¹ Írásában a *struktúra* fogalmával szembeállítva igyekezett pontosítani az *alak* fogalmát. A *struktúra* megfogalmazásában a dolgok „geometrikus-architektonikus felépítése”, amit „tudásalapon, azaz intellektuális munka által rekonstruálunk”, ellentétben az *alakkal*, ami „közvetlenül adott”.³² Ezzel ellentétben Metzger az *alakot* – ami definíció szerint azokra a dolgokra vonatkozik, ahol az egész több, mint a részek összessége – az „aggregátummal”, a „halommal” állítja szembe, ezekben ugyanis az egész nem rendelkezik olyan tulajdonsággal, mely nem vezethető le az egyes részekből.³³ A *struktúra* Metzger szerint nem ellenpontja az *alak* fogalmának, „a *struktúra* vagy szerkezet (a tektonika, a geometriai-architektonikus felépítés) tulajdonságai sokkal inkább lényeges *Gestalt*-tulajdonságoknak tekinthetők, amiket további *Gestalt*-tulajdonságokkal kiegészítve jutunk el az *alakhhoz*. Metzger továbbá módszertani elsőbbséget is tulajdonít a *struktúrának*, mivel csak a *struktúra* regisztrálható és közölhető, így a tudományos kutatás számára könnyebben hozzáférhető, mint az *alak*. Az *alak* lényegét Révésszel szemben nem annak szemléletességében látja, hanem abban, hogy szerkezetét pszichológiai törvények határozzák meg.

Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy az *alak* a *struktúra* kognitív-narratológiai pendantja: az *alakot* az elbeszélő szöveg azon *struktúráinak* tekinthetjük, melyek szemléletesek, azaz kifejezett reflexív figyelem nélkül is láthatóak, mégpedig azért, mert érzékelésüket az alakészlelés veleszületett, „apriori”³⁴ pszichológiai törvényei teszik lehetővé.³⁵ Emellett az *alak* nem az egyes elemek pusztá összességét jelöli; az *alak* részei olyan tulajdonságokat hordoznak, melyek csak az adott elrendezés által válnak láthatóvá. Ezeket nevezi Metzger „struktúrafunkcióknak”, „amit gyakran az egészen belüli jelentésnek vagy értelemnek is tekintünk”.³⁶

A két fogalom összevethetősége lehetővé teszi, hogy azt a Barthes által feltett kérdést, hogy mit kezdünk a szöveg látszólag funkció nélküli leíró elemeivel, az alakelmélet kontextusában újra feltegyük és így a Barthes-éval rokon, az övétől mégis lényegi pontokban különböző választ adjunk. A *struktúra* helyett az *alakra* koncentrálna amellett érvelek, hogy az elbeszélő szöveg ezen kettős szerkezete – az elbeszélő *struktúrára* nézve funkcióval bíró, illetve funkcióatlan elemek megkülönböztetése – az olvasási folyamatban dinamikusan megvalósuló alak-háttér észlelés manifesztációja és mint ilyen az emberi tapasztalás természetét képezi le.

³¹ Révész Géza (1953), Zur Revision der Gestalttheorie, Schweizerische Zeitschr. für Psychologie und ihre Anwendungen 12, 89–110. Vitás pontot jelentett ez a kérdés az alaklélektan berlini és lipcsei iskolája között is.

³² Wolfgang METZGER (1986), Grundbegriffe der Gestaltpsychologie, in Uő, Gestalt-Psychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982, 124, Frankfurt: Kramer.

³³ Uo., 125.

³⁴ Uo., 129.

³⁵ Ilyenek például a hármastagolású cselekménystruktúrák (epikus triádok), amelyeket Karl Eibl veleszületett alakként azonosított. Vö. Karl EIBL (2008), Epic Triads. A Phylogenetically Rooted Gestalt of Narration, Journal of Literary Theory 2/2, Berlin/New York: De Gruyter.

³⁶ Metzger 1986, 128.

A valóság-hatás és funkciója a szövegértésben

Tanulmányom utolsó fejezetében visszatérek ahhoz az eleinte megválaszolatlanul hagyott kérdéshez, milyen funkciót tulajdonít Barthes az elbeszélő szöveg szerkezetében funkciótlanok tartott leíró elemeknek. Válasza ugyan egyszerűnek tűnik, de több részallítást tartalmaz, amiket érdemes külön-külön újragondolni.

Barthes egyrészt megfogalmaz egy általános választ arra vonatkozóan, milyen funkciója van az elbeszélő szövegben a feleslegesnek tűnő elemeknek: ezek keltik azt az illúziót az olvasóban, hogy a valósággal van dolga, hogy nem egy művi világban van, hanem maga a „valóság” jelenik meg számára. Hogy az irodalmi narratívában bizonyos tárgyakat vagy személyeket valóban „valóságosként” él meg az olvasó, azaz hogy létezik egy olyan hatás, melyet *valósághatásnak* nevezhetünk, a poétikának egy régi felismerése.³⁷ Azt azonban, hogy ez a hatás kifejezetten a funkció nélküli részletekből eredne, joggal vitatja a szakirodalom. Már Price kritizálta Barthes-nak ezt a tézisét, és úgy gondolta, hogy „nem egy ránc vagy egy barométer, hanem az összes részlet együttese hozza létre a valóság-hatást, és egyúttal az összes részlet potenciális jelölő. Egyes részletek nem határozhatóak meg önmagukban fontosként vagy nem fontosként.”³⁸ A *valósághatás* tehát nem csak a funkciótlan elemek által jön létre, így nem lehet ebből a premisszából magyarázni keletkezését.

Barthes szándéka ebben a tanulmányban azonban első sorban nem egy hatás-jelenség magyarázata volt, sokkal inkább egy másik, szemiológiai probléma érdekelte, konkrétan az a kérdés, hogyan lehetséges az, hogy képesek vagyunk a nyelvvel közvetlenül a valóságra utalni. A valóság-hatás forrását a felesleges részlet különös szemiológiai státuszában látja³⁹, mivel ez által jelenik meg a szövegben az emberi értelmezés által még meg nem szűrt valóság: „A „valóság” teljesen egyszerű reprezentációja, a tanúságtétel arról, „ami van” (vagy volt) tehát mint az értelemnek való ellenállás jelenik meg; ez az ellenállás igazolja azt a nagy mitikus ellentétet, amely a megélt és a felfogott között fennáll.”⁴⁰

A kognitív nyelvészet, ahogy korábban láttuk, Barthes ezen elképzelésének éppen az ellenkezőjét állítja. Abból indul ki, hogy a nyelv strukturált egységekből áll, ahol a fogalmi tartalom mindig konstruáltan, azaz a beszélő értelmezésének megfelelően jelenik meg. Minden nyelvi megnyilatkozás egyúttal értelmezés, a szövegnek nincsenek ezen a rendszeren kívül álló elemei. Ebben az értelmezésben a Barthes által feleslegesnek tartott elemek jól elhelyezhetőek a szöveg dinamikusan alakuló alak-háttér szerkezetében: Stifter szövegében az iskola az elbeszélés elején nagy valószínűséggel nem kerül az olvasó figyelmének középpontjába, hanem a közösségi házzal együtt a háttérre képezi. Az elbeszélés egy későbbi részében azonban, ahol a gyerekeknek az iskolatársak

³⁷ Lásd pl. Werner WOLF (1993), *Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen: Max Niemeyer, ahol részletes áttekintést nyerhetünk az irodalmi illúzió kutatásról.

³⁸ Martin PRICE (1971), *The Irrelevant Detail and the Emergence of Form*, in Joseph HILLIS MILLER (dir.), *Aspects of Narrative*, 89, New York: Columbia University Press.

³⁹ Ezeknek a részleteknek a különös szemiológiai státusza abban áll, ahogy Barthes mondja, hogy itt megváltozik a jel hármass felosztása. A leíró részlet ugyanis elveszíti a jelölőjét, mivel ez a részlet a struktúrán kívül helyezkedik el, és helyett a jelölő és a jeltárgy (a nyelven kívüli valóság konkrét tárgya) közvetlenül kapcsolódik egymáshoz. Ezáltal a „valóságos” általános kategóriáját konnotálja. Vö. Barthes 1984.

⁴⁰ Uo., 172.

általi kiközösítése az elbeszélés témája, nyilvánvalóan a figyelem fókuszába kerül, hiszen a cselekmény egy fontos szegmensének a helyszínét képezi. Ebben a szegmensben az ábrázolt tér egyéb részletei kerülnek a háttérbe. Azaz a leírásokat minden esetben alak-háttér szerkezetbe rendezve dolgozzuk fel, ahol a háttérnek legalább olyan fontos funkciója van, mint az alaknak, hiszen egymás komplementerei. Alakot csak egy háttérhez viszonyítva látunk, a háttér előfeltétele az alak észlelésének. A Barthes által funkciótlanak tartott részleteknek tehát nem kell speciális státuszt tulajdonítanunk, és azokat rendszeridegen és paradox tárgyként definiálni. A „felesleges részletek” az alak-háttér-szerkezet inherens részét képezik.

A leírásoknak éppen ez a feldolgozási módja okozza azt a hatást is, amit Barthes valósághatásnak nevezett. Langacker az alak-háttér-szerkezet szövegbeli megvalósulását tág értelemben úgy fogja fel, mint „egy alapkonfigurációból való kiindulás, egy előzetes tapasztalatnak a következő tapasztalat értelmezéséhez történő kiaknázása”.⁴¹ Ez azt jelenti, hogy az új tapasztalat mindig egy olyan referenciakeret vonatkozásában jön létre, mely a beszélő és a hallgató beszélgetésének közös alapját képezi egy adott pillanatban.⁴² Ezt a közös tudást éli meg az olvasó valóságként, és ennek a háttérből emelkedik ki az új ismeret, az elbeszélés „saját valósága”⁴³, „alakja”. Az elbeszélés két valóságának forrását azonban nem egyes, jól azonosítható, funkcióval bíró, illetve funkciótlan elemek adják. Hogy a hegycsúcs egy a vízszintből kiemelkedő földrajzi tárgy, melyet általában nem könnyű megmászni, éppoly fontos az elbeszélés valóságát illetően, mint az, hogy az elbeszélésben motivikusan összekapcsolódik a templomtoronnyal. Pusztán azáltal, hogy a hegycsúcs funkcióval bír a narratív struktúra vonatkozásában, nem veszíti el azt a képességét, hogy utaljon arra a valóságra, ami író és befogadó közös tudását képezi. A valósághatás eredete tehát a nyelvnek nem azon paradox tulajdonságában rejlik, hogy képes az emberi tapasztalatot megelőző valóságot megjeleníteni, hanem éppenséggel abban a lényegi tulajdonságában, hogy leképezi az emberi tapasztalat természetét: hogy az új tapasztalatot mindig egy meglévő vonatkozásában tudjuk feldolgozni.

⁴¹ Langacker 2008, 58 [ford. H.M.]

⁴² Vö. Langackernél a háttér ezen aspektusának leírását: „current discourse space, [...] a mental space comprising everything presumed to be shared by the speaker and hearer as the basis for discourse at a given moment”, Langacker 2008, 59.

⁴³ Hans BLUMENBERG, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in Hans Robert JAUSS (ed.) (1969), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, 9–27, München: Fink.

FOGARASI GYÖRGY

Szoros olvasás, távoli olvasás, sebességhatárok¹

Labádi Gergely emlékének

„Sosem merném azt mondani, hogy soha semmilyen körülmények között nem szabad behúznunk a fékeket. Ha létezik tárgyalás vagy alkudozás [*négociation*], akkor az feltételezi a fékezés lehetőségét, azt, hogy visszaváltunk vagy újraindítunk, s azt is, hogy gyorsítunk. Ha valaminek ritmusa van, az azért van, mert a sebesség vagy a gyorsítás nem homogén, vagyis mert lehetséges lassítás is. A tárgyalás, ha felelősségünk van és döntéseket kell hoznunk – ez persze merő hipotézis –, lehet gyorsítás, de lehet fékezés is. Amikor ledöntötték a berlini falat, nyomban megindult a bevándorlók vagy kivándorlók áradata, amit a nyugati államoknak le kellett fékezniük – akár helyesen tették, akár nem, érthető a dolog logikája: kénytelenek voltak megpróbálni védekezni a demokratizálódás hatásai ellen. Megtudjuk-e valaha is, hogy rosszul tették vagy helyesen?”

Jacques Derrida²

Mottóm, egy 1993-as interjú részlete, hangsúlyosan a sebességről szól. Jacques Derrida politikai összefüggésben, a határok és a migráció kontextusában időzik a sebesség kérdésénél. A téma a Bernard Stieglerrel folytatott maratoni beszélgetés e pontján egyrészt a „kulturális kivétel” (*exception culturelle*), a globalizációval vagy amerikanizálódással szembeni védekező francia médiaszabályozás, másrészt az azzal párhuzamba állítható kísérlet a vasfüggöny lebontását követő migráció ellenőrzésére és korlátozására. A hangsúly ezért esik a gyorsítással szemben inkább a lassításra, a sebességcsökkentés elvi és gyakorlati lehetőségére, arra, hogy a filmek vagy emberek beáramlásának korlátozási joga nehezen vitatható el bármely államtól mindaddig, amíg az államiságot valamiféle területi igényvel kötjük össze, azaz territóriálisan gondoljuk el. Ha az állam területet, a terület pedig körülhatároltságot feltételez, az állam bajosan gondolható el államhatár nélkül. Érthető tehát, fejti ki Derrida, hogy az államok mindig is próbálnak ellenszegülni azoknak a történelmi, politikai, gazdasági, technikai vagy mediális hatásoknak (a migrációtól a spekulatív tőkemozgásokon át a rádióhullámos műsorszórásig vagy online terjesztésig), melyek a területiség elvének megingásával (deterritorializációval vagy diszlokalizációval) fenyegetnek.

A berlini fal emblematikus történelmi példája a fékezés két, egymással egyszerre párhuzamos és ellentétes gesztusát köti össze: a fékezés (sőt blokkolás) keleti gesztusát, mely a szovjet szektorból való kivándorlás elharapózó folyamatának volt hivatott véget vetni (mivel 1949 és 1961 között mintegy 2,7 millióan hagyták el a szovjet megszállás alatt álló területet), és a fékezés nyugati gesztusát, mely a fal leomlásakor fellépő bevándorlási hullám ellenőrzésére és mérséklésére tett kísérlet volt. Derrida reflexióinak olvastán ma nehéz és talán nem is szükséges mellőzni a mediterráneum egyes keleti és déli térségeiből Európába irányuló migráció és az annak nyomán kialakult határzárás

¹ Ez a tanulmány eredetileg a „Közép-európai határ(sáv)ok” című konferencián (Nyitra, 2016. szeptember 5–6.) hangzott el előadásként. A konferencián való részvételt az OTKA K112415. számú kutatási programja támogatta.

² Jacques DERRIDA–Bernard STIEGLER (2016), *Échographies de la télévision: Entretiens filmés*, 89, Paris: Galilée.

dilemmák, törekvések és ellentörekvések összetett kérdéskörét, egy hol érvelő, hol szenvedélyes vitáktól övezett, olykor azonban épp vitáktól mentesített kérdéskört. Két motívumot emelnék ki ebből a komplexumból.

Az egyik a terrorista fenyegetés motívuma. A migránsok közt beszivárgó terrorista alakja annak a fenyegetésnek az emblémájává vált, amely akkor ér bennünket, amikor az ellenséget barátunk, az erőset és agyafúrtat rászorolónak és nyíltszívűnek hisszük, és az otthont akaratlanul is kiszolgáltatjuk az idegen megszállásának. Amit ma a terrorizmus kapcsán „aszimmetrikus harcnak” neveznek, olyan fenyegetésen alapul, amellyel épp azért nem lehet az egyenlő – ha katonai ütőképesség szintjén nem is, de a nemzetközi játékszabályok szintjén egyenrangú – felek közti frontális háborúzás mentén megívni, mert egyáltalán konfrontálódni sem lehet vele. A terrorista kerüli a frontalitást, a horizonton való megjelenést, s teszi ezt úgy, hogy a harcászatnak ősidőktől fogva elemi részét képező álcázást minden lovagi szokás és nemzetközi jog keretein túlra terjeszti, ekként téve roppant feladattá a határállomások szűrő munkáját, s helyezve át a hangsúlyt az álcázás és detektálás korlátozott keretein belül működő határőrizeti vagy honvédelmi szervekről az álcázás és detektálás korlátlan arsenálját felvonultató titkosszolgálati szervekre. Irodalomtudományi vagy még inkább retorikai szemszögből tekintve az aszimmetrikus harcban eluralkodó álcázás nem más, mint a szimuláció vagy disszimuláció lehetőségének kiterjedése, vagy ismertebb kifejezést használva, az ironiában, az ironikus „elváltoztatásban” (*permutatio, Verstellung*) rejlő fenyegetés történelmi kiterjedése. A terrorizmus eminensen függeszti fel azokat a tér- és időhatárokat, melyek mentén történelmi folyamatokról gondolkodni szoktunk. Attól kezdve, hogy az ellenség nem veszi tekintetbe a Genfi Egyezmények és Protokollok követelményeit, és minden nyíltságot kerülve férközik a másik közelébe, lehetetlenné válik térben elkülöníteni a frontvonalat a hátsorzágtól, a veszélyt a biztonságtól, mivel a front lappangva a vélelmezett hátsorzágot szeli át keresztbe-kasul. De ugyanígy problémássá válik egyáltalában arról dönteni, hogy épp a történelem egy háborús vagy békeidőszakában élünk-e, hiszen a háborút a békétől, vagy a békét a háborútól elválasztó időhatár lokalizálása is roppant nehézé válik, nem utolsó sorban a két periódus közti átlépést szokványosan biztosító performatívumok (a hadüzenet és a békeszerződés) körüli elemi problémák felgyülemelésével (a forгатókönyvet, legitimitást, őszinteséget stb. illetően). Ha ez a probléma szembeszökően jelenik meg ma, az nem jelenti azt, hogy korábban ne létezett volna.

Második motívum: a határ. A határokat általában határvonalaknak képzeljük el, bármekkora oldalirányú kiterjedés nélkül, hiszen a határvonal mint vonal alapvetően egydimenziós képződmény. A határvonalaknak azonban van egy különös és tanulságos belső mozgása, egyfajta kényszeres gravitálása afelé, hogy duplikálódjanak, multiplikálódjanak, s a sokszorozódással, oldalirányú kiterjedéssel határsávvá (vagy határvonalává) váljanak. Minden sáv legalább két vonalat feltételez. Valahogy úgy fest a dolog, mintha a védvonalak kényszeres szaporodásban létezhetnének csak. A Magyarország déli határán kialakított jelenkori jogi, technikai és személyi „határzár” eredendő többszörösségét a határmenti 8-10 km-es zónában (vagy az ország belsejében) folytatott „mélységi védekezés” éppúgy felerősíti, mint a (már eleve is kettős, szögcsapó-tekercsből és dróthálóból álló) műszaki zár később megvalósult pótló „megerősítése” egy újabb, még strapabíróbb kerítés emelésével. Derrida példájához visszanyúlva: a berlini fal is pusztán határvonal volt kezdetben (előbb kerítés, később fal), de a keletnémet hatóságok az

idő előre haladtával, ahol csak lehetett, sávósították, Kelet-Berlin irányába terebélyes határ- vagy halálsávra szélesítették. Avatottabb kutatók, történészek sok-sok ennél is szemléletesebb példát hozhatnának a határvonalak tendenciózus metamorfózisáról, határsávra alakulásáról, mely – úgy gondolom – nem történeti esetlegesség, hanem szerkezeti kényszer. Irodalmárként talán elég, ha Defoe éppannyira paranoid, mint amennyire kalandvagyó hősére emlékszünk. Robinson erődítési munkálatai a palánkok kettős védelme mellett az átjárás és álcázás örülten kifinomult biztonsági rendszerét alkotják meg, mely ráadásul egyel magasabb készségi fokozatba lép, mihelyt hőszünk kannibálok nyomára bukkan a szigeten.

Hogy mindez nem pusztán a térbeli határvonalak tendenciája, az talán könnyen belátható. Elég csak a mindennapok cselekvési periódusait időben tagoló jelzésekre gondolni, például az iskolai órákat és szüneteket elválasztó csengőszót megelőző figyelmeztető csengetésre, vagy a közlekedést ritmizáló fényjelek, az állási és haladási periódusokat elválasztó jelzőlámpák előjelző funkciójára, a tiszta piros és a tiszta zöld kezdetét vagy végét előre jelző vagy bejelentő átmeneti színkombinációkra vagy effektusokra (például villogásra), még ha nincs is egységesség e téren. Épp Berlinben például nem villog a gyalogosok zöldje a pirosra váltás előtt, így az egyébként szerethető „Ampelmann” (ahogy arrafelé hívják a lámpatesteken megjelenő gyalogost) nem kis stresszt okoz a járatlan turistának. Vagy: az általam ismert országok többségében a zöldre váltás a gyalogosoknál általában nincs előre jelezve, míg az autósoknál igen. A startnak még a Forma 1-ben is határsáv szerkezete van. A többi „sebességi” sportról (futás, úszás, evezés stb.) nem is beszélve: „Elkészülni, vigyázz, rajt!”

Mindezt a sebesség nyelv politikai fogalom kapcsán körvonalaztam. Ideje rátérni a sebesség hozzánk közelebb álló, irodalomtudományi kérdéskörére, az olvasás sebességének tárgyalására, mely az olvasó és a szöveg közti közelség vagy távolság kérdéseként jelent meg az elmúlt évtizedek egyes irodalomtudományi iskoláiban. Arra próbálok válaszolni, hogy az olvasás sebessége (relatív gyorsasága vagy lassúsága) hogyan és mennyiben képes kezelni azt a problémát, amit fentebb a terrorista alakjához kapcsolódóan az ironia problémájának neveztem, vagyis mennyiben adhat választ nem pusztán esetleges (technikai és empirikus), hanem elvi szinten (biztosan és kiszámíthatóan) arra a kihívásra, amit általánosabban fogalmazva a figuralitás jelent az olvasás számára.

Ami a „szoros olvasást” (pontosabban a „közeli olvasást”, *close reading*) illeti, elsőként is talán a Yale Egyetem irodalmi képzésének „Literature Z” kurzusáról érdemes megemlékezni. Ezt a kurzust 1977-es elindításakor Paul de Man és Geoffrey Hartman tartották közösen, „Olvasás és retorikai struktúrák” címmel.³ Amint a vélhetően de Man által fogalmazott tervezetből kiderül, a kurzus létesítésének nem titkolt célja az volt, hogy a szövegek finom részleteinek és komplex működésének aprólékos elemzésével a hallgatókban tudatosuljon az, hogy a látszólag egyszerű szövegek is sokféleképpen értelmezhetők, s ezért ami első olvasásra magától értetődőnek, nyilvánvalónak vagy egyértelműnek tűnik, az bizony nem is sejtett jelentésrétegek hordozója lehet. A szövegek többértelműségének feltárásában szerzett gyakorlat során pedig megnyílhat az út az előtt, hogy a hallgatók egy tágabb kulturális térben is érzékenyebbé váljanak a jelölési folyamatokban rejlő burkolt jelentéstartalmakra, s ennek nyomán kritikusabban

³ Marc REDFIELD, *Courses Taught by Paul de Man during the Yale Era*, in Uő (ed.) (2007), *Legacies of Paul de Man*, 182, New York: Fordham University Press; Paul DE MAN, *Course Proposal: Literature Z*, in Uo., 185–89.

tudjanak viszonyulni az észrevétlenül öröklődő gondolati vagy viselkedési sémákhoz, az ideológia működésének tudattalan mechanizmusaihoz. A szoros szövegértelmezésnek a „Literature Z” kiötlője számára szubverzív ereje, ideológiakritikai potenciálja volt.

De Man elképzelése persze nem volt teljesen új keletű. Volt egy fontos előzménye, egy másik irodalmi kurzusterv, egy másik egyetemen, melyet mintaként követett: Reuben Brower „Literature X” szemináriumterve a Harvardon, melynek megvalósulásáról („Humanities 6” néven) de Man még harvardi doktoranduszként szerezhetett tapasztalatot. A kurzust kigondoló Brower, amint arról „Reading in Slow Motion” című 1959-es esszéje tanúskodik,⁴ a „lassú olvasás” tántoríthatatlan híve volt, aki három évvel később egy, „az olvasás védelmében” közzé tett tanulmánykötet szerkesztői előszavában a művel való konfrontálódást, a szavakra irányuló figyelmet és a világos kérdések megfogalmazását jelölte meg a szövegközeli olvasás legfőbb három célkitűzéséeként.⁵ Nyíltan hangot adott azonban kétségeinek vagy félelmeinek is, amikor feltette a kérdést: „Vajon nem járt-e el az idő az efféle eljárás fölött – harmincöt kemény év alatt?” 1962-ben járunk ekkor, jó három évtizeddel I. A. Richardsnak az irodalmi elemzés elveit forradalmasító munkája (*Principles of Literary Criticism*, 1926) és két évtizeddel John Crowe Ransome névadó könyve (*The New Criticism*, 1941) után. Brower nem kevés szarkazmussal érzékelteti, hogy az Új Kritika öröksége, a szoros olvasás gyakorlata hanyatlóban van. Úgy festi le a helyzetet, mint „valamiféle melodramatikus allegóriát, melyben az Új Kritikának nevezett valami játssza az utálatos, de kihalásra ítélt sárkány szerepét”.⁶ Hogy ez a „sárkány” nem akart egykönnyen kipusztulni, annak évtizedekkel Brower esszéje után is látványos jelei mutatkoztak. Cleanth Brooks egy 1979-es esszéjében, mely az Új Kritika szellemi örökségét és jelenkori relevanciáját volt hivatott számba venni, „bajosán elejthető vadnak” (*very elusive beast*) nevezte a szoros olvasás emblematisz képviselőjévé lett „új kritikust”,⁷ aki nemcsak azért érdemelhetette ki ezt a titulust, mert alaktalan szörnyeteg módjára minden meghatározás alól kibújt, hanem azért is, mert minden jóslat ellenére sem volt hajlandó megadni magát a pusztulásnak.

A szoros olvasás gyakorlata csakugyan új lendületet vett akkortájt, ahogy a Yale Egyetemen bevezetett „Literature Z” kurzus koncepciója jelzi. További fontos megerősítést kapott 1982-ben, amikor „Vissza a filológiához” („Return to Philology”) című esszéjében de Man éppenséggel Brower „Humanities 6” szemináriumát tette mintává az irodalomtanítás számára, mint a kritikai gondolkodásra való nevelés lehető leghatékonyabb módszerét, mely minden különösebb elméleti olvasmány nélkül is képes beindítani az elméleti reflexiót, és a kritikai rákérdezés ösvényére tereli a szövegek aprólékos elemzésébe merülő értelmezőket. Ahogy Browernek, úgy de Mannak is szembesülnie kellett ugyanakkor a szoros olvasást övező kétségekkel vagy ellenérzésekkel, mindenekelőtt a formalizmus vádjával. Eszerint a szuperközeli szövegelemzések a maguk mikroszkopikus közelképeivel a szoros olvasás tiszteletteljes hagyományát – ahogy egy vitacikkében maga de Man fogalmazott – „az elmélet keménypornójává” silányítják, és ahelyett, hogy épületes történelmi tanulságokkal szolgálnának, csupán öncélú elmélkedésbe és

⁴ Reuben A. BROWER, *Reading in Slow Motion*, in Reuben A. BROWER–Richard POIRIER (ed.) (1962), *In Defense of Reading: A Reader's Approach to Literary Criticism*, 9, New York: E. P. Dutton.

⁵ Reuben A. BROWER–Richard POIRIER, *Preface*, in *Uo.*, viii.

⁶ *Uo.*

⁷ Cleanth BROOKS (1979), *The New Criticism*, *The Sewanee Review* 87/4, 592.

erkölcsi nihilizmusba sodorják híveiket.⁸ Megfordítva Roland Barthes gondolatmenetét, aki a pornográf jelenetsorokat értelmezte formális szintaktikai elemek végtelenül kombinálható láncolataként (afféle „pornogrammatikaként”),⁹ de Man a grammatika gépies formalizmusát bemutató elemzéseket hasonlította pornográf ábrázoláshoz, legalábbis azok nézőpontjából, akik megbotránkoztak az efféle jeleneteket színre vivő elemzéseken.

Azóta újabb évtizedek teltek el. A „Literature Z” kurzust hat évvel de Man halála után, 1989-ben vezették ki a Yale irodalmi képzéséből,¹⁰ és a szoros olvasás visszaszorulásával egyidejűleg fokozatosan teret nyert e módszer új keletű ellenpárja, a „távoli olvasás” (*distant reading*). A számítástechnika fejlődésével, a számítógépek alkalmazási területeinek kibővülésével, a könyvtári forrásállományok digitalizációjával az utóbbi évtizedekben megnyílt az út a nagy adatbázisokon végrehajtott szoftveres elemzés előtt. Az ilyen adatelemzés a memorikus kapacitások roppant megnövekedése miatt immár nem korlátozódik egyetlen mű vizsgálatára, hanem gyakran több száz, sőt több ezer mű együttes analizisét ejti meg adott parancs és algoritmus szerinti keresés vagy lekérdezés formájában, rendszerint képi kimenettel, grafikonok, térképek vagy ágrajzok segítségével vizualizálva az eredményt. E módszer legfőbb képviselője, a *Graphs, Maps, Trees* (2007) kötet szerzője, Franco Moretti 2013-ban *Distant Reading* címmel rendezte tanulmánykötetbe az előző két évtizedben közölt nagyhatású elemzéseit. A távoli olvasás, avagy a „szériális” vagy „kvantitatív” elemzés első lépésben egy formai jegy elkülönítését jelenti, majd második lépésben annak nyomon követését, hogyan módosul ez a formai jegy szövegek egész sorozatán át.¹¹ Így például elemzés tárgyává tehető, hogy egyes epikai művek (például regények vagy detektívtörténetek) címe hogyan változott a 19. század során: hogyan alakult a szavak száma, milyen grammatikai szerkezet (pl. birtokos, jelzős) volt túlsúlyban, a főneves címeknél tulajdonnév vagy köznévszerepelt-e a címben, és köznevek esetén, ha volt névelő, akkor az határozott volt-e, vagy határozatlan, és így tovább. Mindezek egyenként nem különösebben bonyolult kérdések, ám éppen ezért könnyen lekérdezhetőek, okosan kombinálva pedig olyan összefüggések feltárására adhatnak alkalmat, amelyek nem feltétlenül pillanthatók meg gépi segítség nélkül. Például rámutathatnak bizonyos piaci körülmények több évtizeden átívelő hatására a modern irodalmi műformák történetében, tágabb gazdaságtörténeti folyamatokba ágyazva az irodalmi műfajok evolúcióját. A kiterjedt szövegtörzset lefuttatott szoftveres elemzéssel szemben a szoros olvasás harvardi és yale-i hagyománya Moretti szemében nemcsak fizikailag koncentrálódik a szövegek egy jóval szűkebb körére, de ideológiai szempontból is erősen behatárolt, amennyiben a hajdan népszerű, ám feledésbe merült szövegek tengernyi sokaságához képest a kanonizált szövegek lényegesen szűkebb körére korlátozódik, s ezzel egy szekularizált teológia szolgálatában áll. További problémát jelent Moretti szerint, hogy a szoros olvasás éppen emiatt érzéketlen a társadalomban végbemenő nagyobb ívű, nagyobb horderejű, ám éppen ezért nehezebben tetten érhető történelmi folyamatokra. Az ilyen folyamatok csak távlatos

⁸ Paul DE MAN (1993), *Blocking the Road: A Response to Frank Kermode*, in Uő, *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, 190, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

⁹ Roland BARTHES, *Sade*, in DE SADE márk (1989), *Filozófia a budoárban*, 148, ford. Ádám Péter, Budapest: Pallas; Roland BARTHES, *Sade II.*, ford. Ádám Péter, in Uő (2001), *Sade, Fourier, Loyola*, 186, Budapest: Osiris.

¹⁰ Redfield 2007, 181.

¹¹ Franco MORETTI (2013), *Distant Reading*, 65, London/New York: Verso.

pillantással vehetők észre, ilyen pillantásra azonban az emberi érzékek és memória csak igen korlátozottan alkalmasak. Ezen a ponton lép be a digitalizált archívumokra ráereszhető számítási kapacitás, mellyel láthatóvá tehetők az irodalomtörténet eleddig észrevétlen – társadalom-, gazdaság- vagy technikatörténeti összefüggésbe ágyazódó – mintázatai. Ahhoz persze, hogy megvilágító összefüggések bukkanjanak elő, legalább két olyan kritikus ponton kell túljutnia az elemzésnek, melyek a korábbi paradigmához kötik. Az elemzendő szövegeket egyrészt állományosítani kell ahhoz, hogy egyetlen adatállomány (szövegkorpusz) darabjaivá váljanak, vagyis gondos kódolással kategóriákba kell sorolni őket, metaadatokat kell rendelni hozzájuk. El kell dönteni például, hogy mely szövegek elbeszélések, és azokon belül melyek detektívtörténetek, vagy hogy mit tekintünk tulajdonnévnek, és mit köznévnek (első interpretatív művelet).¹² A lekérdés során keletkezett statisztikai eredményeket pedig ki kell értékelni, összefüggést kell teremteni közöttük (második interpretatív művelet). Ezeken és az ezekhez hasonló pontokon válik nyilvánvalóvá, mennyire kötődik még a távoli olvasás újszerű technikája is a szövegértelmezés korábbi, archaikusabbnak tetsző gyakorlataihoz. Arról nem is beszélve, hogy bármekkora számítási potenciál áll is rendelkezésünkre, fantáziátlan kérdésekre csakis triviális válaszok szülehetnek. Az például nem tekinthető különösebben forradalmi felismerésnek, hogy az irodalom piacosodásával a regénycímek lerövidültek, s hogy ennek alapján fordított arányosság figyelhető meg a piac mérete és a címek hossza között.¹³ Az már inkább, hogy exportálhatóság (vagy fordíthatóság) tekintetében jelentős különbség van egyes filmes műfajok, például az akció és a komédia között.¹⁴ Bár még ebben az esetben is kérdés, hogy a fordíthatóság vizsgálatát a verbalításra korlátozhatjuk-e, melyben a komédiák csakugyan bővelkednek, vagy a gesztus értékű cselekvések idiomatikusságát is ide kell vennünk, ami alighanem a szófukar akciófilmekben is rámutathatna a könnyed exportálás nehézségeire. Moretti éppen ezért nem is a szoros olvasás teljes kiiktatását tűzi ki célul, inkább az átalakítására, átkalibrálására törekszik, de legalábbis arra, hogy a szövegek közeli elemzést kombinálja a nagyobb mintázatok távlati észlelésének korszerű technológiájával: „meg kell tanulnunk értelmet találni az apró változásokban és a lassú folyamatokban”, s ennek módja lehet az olyan „kvantitatív vizsgálat”, melynek „egységei nyelvi és retorikai elemek”.¹⁵ Amikor Moretti az apró elemek lassú változására utal, akkor egy olyan kutatást irányoz elő, amely a szoros olvasás térbeli ráközelítéseit a távoli olvasás időbeli panorámaképeivel egészíti ki, azaz felgyorsítja, időben kicsinyíti azt, amit térben felnagyított.

A kép összességében mégsem túl hízelgő a szoros olvasókra nézve, akik, mint de Man, soha nem lesznek képesek meglátni a fától az erdőt, és mindig elbuknak a szeriális

¹² Több írásában is érzékenyen tárgyalta az adatbázis megalkotásának interpretatív (egszersmind performatív) mozzanatát Labádi Gergely, a Moretti által inspirált távoli olvasás úttörő szegedi kutatója: LABÁDI Gergely, Könyvek távolról: a magyar regény 1807-ben, *Irodalomtörténet*, 2014, 95/3, 311-332; Uő, Franco Moretti: *Distant Reading, Irodalomtörténet* 95/4, 2014, 561-564; Uő, A magyar regény adatbázisa, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* 32, Új folyam 1, 2016, 13-32. Helyi viszonyítási pontul lásd HÁRS Endre-SZILASI László (1996), *Lassú olvasás*, Szeged: Ictus-JATE. A távoli olvasás újabban szélesebb figyelmet kapott a hazai irodalomtudományos diskurzusban, lásd a *Helikon* 2017/2 és az *Alföld* 2017/12 számának tematikus blokkjait; SZEMES Botond (2018) tanulmányát, A szoroson túl: a *close reading* módszere és lehetséges alternatívái, *Prae* 3, 73-90; a *Hálózatok és komparatiztika/Networking Comparative Literature* című konferenciát (Kolozsvár, 2019. október 4-5.), vagy a *Digitális Bölcsészet* folyóirat gazdag kínálatát.

¹³ Moretti 2013, 188.

¹⁴ Uo., 95-99.

¹⁵ Uo., 192, 204.

olvasókkal szemben, akik pedig, mint Moretti, távlatos perspektívájukból adódóan mindig előrébb járnak majd az évszázadokon átnyúló történeti mintázatok felismerésében. Kicsit hasonló a helyzet, mint a Poe által leírt térképes játékban („Az ellopott levél” vége felé), ahol az igazán rafinált versenyző olyan nevet ad feladványként ellenfelének a térképről, amely nagy területen ível át, így az eldugott apróságok után kutató tekintet óhatatlanul elsiklik fölötte. A történelem úgy jár túl de Man eszén, ahogy a novellabeli tolvaj a párizsi rendőrfőnökén, míg végül Moretti (alias Dupin) személyében emberre nem akad. A digitális kultúra protéziseivel felvértezve a távoli olvasók emberfeletti képességek birtokába jutnak és beláthatatlan előnyre tesznek szert, kihalásra ítélve az olyan humanoid öslényeket, akik a szoros olvasás egykor népszerű eljárásain keresztül próbálnák felvenni a versenyt a gépi analízissel.

Persze, amennyiben történeti perspektívából valamivel távolabbi pillantást vetünk magára a távoli olvasásra is, illetve annak a szoros olvasáshoz fűződő viszonyára – ahogy ezt részint már a Poe-szöveg megidézésével is tettük –, tanulságos kritikai szempontokat nyerhetünk mindkét olvasásmódra nézve, és talán viszonyukat is más megvilágításban szemlélhetjük. A közeli és távoli nézőpontok közti ingadozás fontos szerepet játszott a kettős végtelen problémája mentén kirajzolódó bölcséleti és irodalmi hagyományban Pascaltól Swiften és Voltaire-en át Kantig, és tovább. A huszadik századi médiatechnika és művészeti invenció kérdéskörén belül mindez gyakran a filmművészet sajátos eszköztárának kérdéseként vetődött fel, ahol a nagyítás és kicsinyítés, avagy a közelítés és távolítás technikája a lassítás és gyorsítás technikájával analógiában jelenhetett meg. Legemlékezetesebb megfogalmazását alighanem Walter Benjamin adta ennek a kérdéskörnek, amikor az „optikai tudattalan” fogalmát épp e technikai megoldások párhuzamba állításával igyekezett bevezetni, olyan vizuális jelenségekre utalva a freudi hangzású fogalommal, melyek mindig is az orrunk előtt voltak, mégsem voltunk képesek látni őket az emberi érzékekhez képest túlságosan parányi vagy túlságosan nagy méretük, avagy túl gyors vagy túl lassú lefolyásuk miatt. Így, noha nem voltak takarásban, saját érzékeink behatároltsága mégis érzékelhetetlenné vagy észlelhetetlenné tette őket számunkra. Ennek protetikusszerű ellensúlyozásaként léphet fel a film, amikor a térbe belenagyítva vagy az időbe belelassítva teszi láthatóvá a túlságosan parányit vagy gyorsat, avagy amikor ellenkezőleg épp a jelenség lekicsinyítésével vagy felgyorsításával igyekszik – térben vagy időben – emberi léptékkal is befogható intervallumba szorítani a vizsgált tárgyat. Mivel „más természet tárul fel a kamera, illetve a szem előtt”, az előbbi képes lehet kipótolni az utóbbi fogyatékoságát, a tudatba emelheti a tudattalan tartalmakat, láthatóvá téve azt, ami a szemünk előtt volt, mégis láthatatlan maradt. Benjamin azt írja: „Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izolálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a nagyítással és kicsinyítéssel [mit ... ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern]. Az optikai tudattalanról csak rajta keresztül szerzünk tudomást, ahogyan az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis segítségével.”¹⁶ Az iménti mondatokat környező példák alapján Benjamin még főként a nagyításra és a lassításra (vagy kimerevítésre) helyezte a hangsúlyt. Ugyanakkor fontosnak tartotta

¹⁶ Walter BENJAMIN, A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, ford. Kurucz Andrea. <http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html>, [a fordítást módosítottam]; vö. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)”, in Rolf TIEDEMANN és Hermann SCHWEPENHÄUSER (ed.) (1991), *Gesammelte Schriften*, I. 1, 500, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

jelezni a másik irányt, a kicsinyítés és a gyorsítás lehetőségét is, amely felé Moretti távoli perspektívái mutatnak, akinek munkássága ilyen értelemben Benjamin tervezetét látszik kiteljesíteni. A Moretti vezette Literary Lab ma méltó helyszíne lehetne a benjamin Passzázatok roppant adatállomány-képzési és kódolási munkálatainak, s könnyen lehet, hogy ha Benjamin ma élne, ő futtatna le különféle lekérdezéseket az előállított adatbázison, Moretti asszisztálása mellett. A művészet fogalmának traumatikus átalakulása (a fotó és a film megjelenése nyomán), amiként a művészettörténet fogalmának átíródása is (Benjamin technikatörténeti elemzéseivel) fontos előképe lehet annak a traumatikus változásnak, amely ma a gazdasági és technikai kontextusba helyezett (bevallottan marxista ihletésű) Moretti-féle irodalomtudományban megy végbe, s amely egyszerre érinti az irodalmi elemzés gyakorlatait és az irodalomtörténet-írás mikéntjét. Ezen átalakulás fejleményeként „az irodalomtörténet egykettőre teljesen más lesz ahhoz képest, ami most: »másodkézből való« lesz, mások kutatásaiból készített mozaik, egyetlen közvetlen szövegolvasás nélkül”.¹⁷

Ha egy pillanatra visszateherhetek Poe novellájához: a térképes játék szemléletes példája, közelebbről szemügyre véve, nem illeszkedik tökéletesen a cselekményhez, hiszen az ellopott levél korántsem csupán azért marad észrevétlen a rendőrségi házkutatás során, mert túlságosan is elől van. Nem csupán arról van szó, hogy nagyobb és szembezőkőbb mintázatot alkot a rendőrfőnök által keresett parányi és eldugott mintázathoz képest. Legalább ennyire, ha nem jobban szerepet játszik az észrevétlenségében az, hogy figurálisan átalakították: „a levelet kifordították, mint egy kesztyűt, aztán újra összehajtogatták, újra címezték, és lepecsételték”, és így hagyták elől, jól látható helyen. A térképes játék kapcsán említett nagyság nem egészen pontos illusztráció tehát, mivel egy olyan elrejtetlen tárgyra utal, amely fölött minden láthatósága ellenére is elsiklik a tekintet. A levél azonban egészen más módon is kibújik a vizslató szemek szorításából: figurális átalakulással, azzal, hogy nem annak mutatkozik, ami. Az, hogy jól látható helyre teszik, inkább csak ráadás, túlbiztosítás, vagy egyszerű fricska. Semmilyen távoli pillantás sem lehet képes megtalálni, nemcsak a közeli mustra. Az, hogy Dupin végül mégis megtalálja, csak részben köszönhető a távlatos perspektívának. Jelentős mértékben valami egészen másnak tudható be, amit a szöveg a leleményes költői fantáziára tett utalásokkal jelez, s végső soron derengő homályban hagy, az olvasóra bízva, hogy a zsenialitás, a véletlen, a sorsszerűség, vagy valamely más magyarázóelv mentén fűzze tovább az indoklást.

Az észrevehetőségnek ugyanez a nehézsége övezi az iróniát is. Amikor de Man másodjára fut neki ennek a témának – vagyis nem „A temporalitás retorikájá”-ban, hanem „Az irónia fogalma” című előadásban¹⁸ –, fejtegetése épp ezzel a kérdéssel indul és fejeződik be: hogyan detektálható, hogyan lokalizálható vagy demarkálható az irónia? Hogyan de-finiálható mind a „meghatározás”, mind az „elhatárolás” értelmében? Hogyan deríthető ki, hogyan határozható meg, hogyan határolható körül? Az irónia tárgyalásakor a határ kérdéskörénél vagyunk. Amint Poe novellájából látható, az irónia problémájára nem nyújthat megnyugtató választ a szoros olvasás, noha de Man részletekbe

¹⁷ Moretti 2013, 48.

¹⁸ Paul DE MAN, „Az irónia fogalma”, in Uő (2000), *Esztétikai ideológia*, 175–203, ford. Katona Gábor, Budapest: Osiris.

menő analízise – melyre ehelyütt nincs módomból bővebben kitérni¹⁹ – alighanem a lehető legközelebb visz e probléma feltárásához és a megoldásában rejlő buktatók számbavételéhez. Ám a távoli olvasás sem boldogulhat vele, ahogy erre épp a Poe-szöveg szorosabb vizsgálata mutathat rá. Az iróniára irányuló nyomozati munkában nem jut döntő szerep sem a közelítésnek, sem a távolításnak, sem a kettő – mégoly kifinomult – kombinációjának (például az együttes térbeli bezoomolás és időbeli kizoomolás formájában, ahogy Morettinél láthattuk). Az iróniának semmi köze a fokozathoz, felbontáshoz vagy frekvenciához. Mivel elváltozást, átalakulást, disszimulációt implikál, semmi garancia rá, hogy feltűnik majd a horizonton, s hogy lehetséges lesz „konfrontálódni” vele, ami pedig – ahogy Browernél láttuk – a lassú olvasás nyitőeseménye volna. Az irónia nem homológ a szoros olvasással, de a távolival sem, bármilyen megvilágító eredményekkel szolgáljanak is. S ebből adódik valamiféle konklúzió a sebességre vonatkozólag. Ha ugyanis az olvasás sebessége (a közelítés lassító vagy a távolodás gyorsító hatása) nem garantálhatja az önmagukat átalakító, önleplező praxisokban rejlő fenyegetések felderítését és kiküszöbölését, akkor a határt az olvasás sebességével összefüggésben nem abban láthatjuk, ahol ez a sebességhatár a technikai fejlettség egy adott fokán, a történelem egy adott helyén és pillanatában átmenetileg húzódik (azaz nem a számítási, hálózati vagy tárolási kapacitások végességében kell keresnünk), hanem ott, ahol maga a sebesség érkezik el saját határához és válik irreleváns paraméterre egy olyan kihívással szemközt, amely éppen azért elemi erejű, mert nem redukálható a közeli és a távoli, avagy a lassú és a gyors tengelyére.

¹⁹ A szoros és a távoli olvasás összefüggéseinek bővebb taglalását egy másik tanulmányban kíséreltem meg: „Távoli pillantás a szoros olvasásra: iróniáról és terrorizmusról 1977 körül”, in FOGARASI György (2020), *Literatura*, megjelenés alatt. A Poe-novellának pedig itt kínáltam részletesebb elemzését: „Eszkalálódott olvasás: Stanford, Benjamin, Poe”, *Digitális Bölcsészet* (2020) <http://ojs.elte.hu/digitalisbolcseszlet/article/view/443>.

JANCSOVICS KLAUDIA

Látni és látva lenni: a videojátékok figyelemirányító stratégiái

„A filmet nem csupán az a mód A filmet nem csupán az a mód jellemzi, ahogyan az ember megjelenik a felvevőkészülék előtt, hanem az is, ahogyan ennek segítségével a környező világot önmaga előtt láttatja”

Walter Benjamin¹

Bevezetés

A Walter Benjaminszóló idézett gondolat már sejteti, hogy a film megjelenése bizonyos mértékű változást hozott az emberek és a kultúra mindennapjaiba. Bár *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányt már-már túlzott szkepticizmus hatja át, mégis érdemes nagyobb figyelmet fordítani rá, hiszen az akkoriban még újnak számító technológia fontos aspektusaira is felhívja a figyelmet. Mint írja, a korábbi művészeti alkotásokhoz képest a film gazdagította az észlelésvilágunkat, mivel pontosabban ír le egy szituációt, mint a festészet vagy a fotográfia. Bár a mozgókép benjamin értelemben egy agresszor, képes arra, hogy más léptékkal mutassa be azt, ami eddig is a szemünk előtt volt, csak képtelenek voltunk észlelni. A premier plán például közelebb hoz egy részletet, míg a lassítás lehetővé teszi, hogy egy gyors mozgási folyamatot megfigyelhessünk. Ilyen értelemben a film tökéletes figyelemirányító, meg tudja szabni, hogy a néző mikor mire fókuszáljon. Pontosabban, a film a néző helyett fókuszál, a plánok és kameraállások tudatosan mutatnak meg egy szeletet a nagy egészéből.

A technológia fejlődése Benjamin kora óta egy cseppet sem hagyott alább, sőt, rohamtempóval halad előre. Mi sem igazolja ezt jobban, mint a videojátékok megjelenése, amelyek bár a huszadik század közepén még kezdetleges pontokból, vonalakból álltak (vagy szövegek jelentek meg a képernyőn), mára már a filmek képi világát tudják imitálni. Egy olyan technológiáról van szó, ahol bár megfigyelhető némi szabadság, mégis irányítja a figyelmet, és ezt a fejlesztők ki is használják.

A következőkben több videojáték fogja az elemzés tárgyát képezni, amelyekben azt vizsgálom, hogy milyen módon használják fel a figyelemirányító technikákat, az észlelés hogyan jelenik meg bennük. Elsősorban Walter Benjamin hivatkozott tanulmányára fogok támaszkodni, de több, a témában releváns szakirodalmat is be fogok emelni. Úgy vélem, hogy ebből a szempontból a filmekben és videojátékokban sok hasonlóság figyelhető meg, így előbbi szintén a vizsgálat része lesz. Bár a videojátékok rengeteg műfajt és játékmechanikát vonultatnak fel, igyekszem szemléletes példákat kiemelni, egyfajta csoportosítást bemutatni.

¹ Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea. <http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html>

A videojátékokban rejlő lehetőségek

Videojátékok alatt olyan elektronikus, interaktív eszközöket értünk, amelyek valamilyen platformon keresztül érintkeznek a felhasználóval és visszacsatolást adnak annak cselekedeteire. Lényegében véve, grafikus ábrákat lehet irányítani. Eleinte egyszerű megoldással bírtak, a képernyőn pixeles pontok, vonalak, vagy szövegek jelentek meg. Úttörőnek lehet nevezni a *Tennis for Two* (vagy *Computer Tennis*) sport videojátékot, ami egy asztalitenisz szimulátor volt és elsőként használt grafikus kijelzőt (egy oszcilloszkópot, vagyis elektromos mérőműszert).²

A videojátékok napjainkig rögzös utat tettek meg, sokáig a vélt vagy valós káros hatásaikat vizsgálták. Voltak, akik úgy tartották, hogy ezek az eszközök agresszívvá teszik a felhasználót, rossz hatással vannak a gyerekekre.³ A kilencvenes években a ludológusok és narratológusok szembenállása vetette vissza annak a lehetőségét, hogy tudományos szempontból vegyék górcső alá ezeket a játékokat, hiszen kutatások helyett a saját igazuk bizonyítását helyezték a középpontba.⁴ Ma már elmondható, hogy a Game Studies (Játékkutatás, Játékok tudománya) területén belül több lehetőség is megnyílt a kutatók előtt, és egyre nagyobb figyelmet szentelnek ezeknek az elektronikus eszközöknek.

Immár nem kérdéses, hogy a videojátékokban megannyi lehetőség rejlik, amiket érdemes megvizsgálni, elemezni. Többek között terápiás célra lehet őket használni, a VR technológiával a különböző fóbiákat igyekeznek kezelni. Ugyanakkor képesek elmélyült szórakozási, tanulási, fejlesztési lehetőséget nyújtani, mert amellet, hogy a felhasználó kiszakadhat a hétköznapiokból, minden játék igényel valamilyen stratégiát, így a játékos gondolkodásra van kényszerítve. A csapatjátékok a kommunikációt, valamint a közösséghez tartozás érzetét erősítik. Ezen felül már azzal is kísérleteznek, hogy irodalmi műveket ültessenek át videojátékos formába. Remek példa erre E. B. Hunter kezdeményezése, aki munkatársaival a *Macbeth* alapján alkotta meg a *Something Wicked* című játékot.⁵ Szerinte ebben a formában Shakespeare műve a fiatalabbak számára érthetőbbé válik, úgy fogják érezni, hogy közelebb áll hozzájuk ez a világ, ráadásul a történet így nagyobb közönséghez tud eljutni.

Amellet tehát, hogy a videojátékok igen sokszínűek – egyedül, vagy csapatban is lehet velük játszani, léteznek akció, horror, fantasy, science fiction videojátékok, de a sort még hosszasan lehetne folytatni – a *Tennis for Two* megjelenése óta a grafikát tekintve igen sokat fejlődtek. Komoly anyagi háttérrel fordítanak arra, hogy a képi világuk minél meggyőzőbb, élethűbb legyen, ma már filmszínészeket látunk viszont a játékok világában (a *Cyberpunk 2077*-ben⁶ Keanu Reeves alakja tűnik fel).

² William Higinbotham tervezte 1958-ban a Brookhaveni Nemzeti Laboratórium látogatói számára.

³ Ilyen Craig Anderson *Violent Video Game Effects on Children and Adolescents: Theory, Research and Public Policy* című 2007-es könyve, amelyben a kutatócsoportjával a videojátékok negatív hatásait vizsgálják.

⁴ Gonzalo FRASCA, *Szimuláció vs. narratíva: bevezetés a ludológiába*, ford. Gyuris Norbert, in FENYVESI Krisztof–Kiss Miklós (szerk.) (2008), *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában. Narratívák 7.*, 125–142, Budapest: Kijárat Kiadó.

⁵ Elizabeth Hunter, *Fabula(b)* (2017), *Something Wicked*.

⁶ CD Projekt Red, *Cyberpunk 2077*.

Testvérmédiumok viszonya a figyelemhez

Ha csak azt figyeljük meg, hogy a videojátékokban mennyire változatos kameraállások, plánok és sebességek vannak, máris nyilvánvalóvá válik, hogy készítőik sokat tanultak a filmipartól. Éppen ezért, joggal lehet őket „testvérmédiumnak” nevezni. A kérdés mindössze az, hogy képes-e az egyik felülmúlni a másikat, vagy megférnek egymás mellett.

Walter Benjamin szerint a filmben a tér és az idő ki tud tárgulni, az *optikai tudattalan*-ról ennek a technológiának köszönhetően szerezhetünk ismereteket. Az, amit ő optikai tudattalannak hív, lényegében véve azokat a dolgokat jelöli, amiket eddig is láttunk, de azok sebessége, vagy léptéke miatt nem úgy érzékeltük őket, mint amilyenek valójában. Példaként, a lassításnak hála, ma már megfigyelhetjük, hogy egy pisztolyból kilőtt lövedék hogyan hasít keresztül több fémdobozt. Ahogy Benjamin kiemeli, „más természet táruul fel a kamera, illetve a szem előtt. Főként azért, hogy az ember révén tudattal átszótt tér helyébe egy öntudattalanul átszótt tér lép.”⁷

A filmek remekül kontrollálják az emberek figyelmét, a vásznon megjelenő mozgókép mindig megmutatja, hogy mire kell a tekintet szegezni. Hitchcock *Hátsó ablak* című filmjében,⁸ amikor az egyik mozgalmass jelenet után Lisa a megszerzett gyűrűt mutatja a háta mögött, nemcsak Jeff figyel az ékszerre, hanem a néző tekintete is arra „tapad”. A következő pillanatban pedig már a gyilkos pillantása válik láthatóvá, amitől egyértelmű lesz, hogy a főhős (és vele együtt a néző) lebukott.⁹ Meghatározó képkockák, hiszen ha Jeff és a néző nem látná a lebukás tényét, kevésbé lenne fokozott a feszültség, előkészítés nélkül maradna Thorwald utolsó jelenete.

A videojátékok szintén keretek közé szorítják a játékosokat, ám fontos kiemelni, hogy a filmnézővel ellentétben az előbbinek van némi szabadsága. Amennyiben a játék nézete engedi, megfigyelheti az őt körülvevő tájat, vagy épp figyelmen kívül hagyhatja a pálya néhány részletét. Az interaktivitás nagyobb szabadságot és több lehetőséget rejt, miközben a különböző nézetek a videojátékokban is fontos szereppel bírnak. Hangsúlyos tulajdonsága a filmeknek, hogy a néző a megadott vetítési sebességgel egyidejűleg lát egy-egy jelenetet.

[...] a film vetítésének sebességét és szekvenciáját mechanikusan rögzítik, így a nézőnek nincs lehetősége megszakítani az »olvasást«, vagy a jelenetekben előre-hátra »lapozni«, nem tudja egyetlen felvétel kompozícióját a tényleges vetítési időnél hosszabb ideig tanulmányozni.¹⁰

Vagyis az idézett rész szerint a filmek ilyen módon is irányítanak, egy könyvhöz képest nincs meg az a szabadság, hogy visszalapozunk. Természetesen ez inkább a moziban látható mozgóképekre igaz, ma már az interneten, vagy a különböző adathordozókon elérhető filmeket bármikor meg lehet állítani, vissza lehet ugrani egy-egy jelenetre. Sőt,

⁷ BENJAMIN, A *műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*.

⁸ Alfred HITCHCOCK (1954), *Hátsó ablak* (*Rear Window*).

⁹ HITCHCOCK, *Hátsó ablak*, 1:37:43-1:37:50.

¹⁰ Saját fordítás. Eredeti szöveg: „the speed and the sequentiality of a film’s projection is mechanically fixed so that the viewer has no possibility of interrupting the “reading” to “leaf” back and forth through the scenes or of studying the composition of a single shot for longer than the actual running time.”, Johann N. SCHMIDT, *Narration in Film*, in HÜHN et al. (2009), *Handbook of Narratology*, 215, Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG.

már azzal kísérleteznek, hogy ez a funkció a televízióknál is működőképes legyen. A videojátékoknál szintén lehet szünetet tartani, vagy betölteni egy olyan mentést, ami a pálya egy korábbi szakaszára lép vissza. Viszont nagy különbség, hogy a játékos a legtöbb esetben úgy osztja az idejét, ahogyan azt szeretné – kivételek azok a játékok, ahol meghatározott idő van bizonyos feladatok teljesítésére –, ezáltal jobban meg tudja ismerni a pálya világát. Ez maga után vonja azt is, hogy a figyelme szabadabban kalandozhat. Ugyanakkor néhány játéknál a párbeszédre is nagy hangsúlyt kell fektetni, hiszen ha egy kulcsmondat elkerüli a játékos figyelmét, adott esetben lehet, hogy nem fogja tudni teljesíteni a pályát. A figyelés itt a megértést szolgálja, hiszen benne rejlik a megoldás. Egy filmnél viszont a vetítés mindenképp végigmegegy. Hiába „maradt le” valamiről a néző, a jelenetek ugyan úgy követni fogják egymást. Vagyis míg a játékoknál ez megállítja a folyamatot, és ha végképp nem boldogul a felhasználó, vissza kell mennie egy korábbi mentésre, addig a moziban a nézőnek nincs esélye ilyen korrekcióra.

Bár a figyelemhez általában a látást társítjuk, a hangnak is komoly szerepe van ezen a területen. Ha meghallunk valamit, ami eltér a megszokottól, azonnal az irányába fordítjuk a figyelmünket. A hallás, csak úgy, mint a látás, az észlelésünk, érzékelésünk egyik meghatározó eleme. A filmek és videojátékok készítői ezt jól tudják, így a vizuális ingerek kidolgozása mellett a megfelelő hanghatásokról egyaránt gondoskodnak. A kezdet kezdetén a némafilmekben a színészek még hang nélkül játszották el a cselekményt. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy általában ott is volt valamilyen zenei aláfestés, ami megteremtette az ábrázolt világ hangulatát.¹¹ Azóta egy sokkal kifinomultabb rendszert alkalmaznak, a színészek hallható dialógusai lényegesesek a filmekben és a videojátékokban. Jelentése van annak, ha valaki suttog, kiabál, vagy netán elváltoztatott hangon beszél. Ugyanakkor a videojátékokban – szemben a filmekkel – a hangok nemcsak a világot színesítik, hanem orientálják is a játékost. A *SOMA*-ban¹² – de rengeteg hasonló példát lehetne itt felsorolni – hangokon keresztül lehet a leggyorsabban megtudni, hogy merre, milyen messze van egy szörny, így lehetőség nyílik a veszély elkerülésére. A filmekben a hangok inkább csak a világ részei, amolyan „kiegészítők”. Lehet, hogy egy-egy zaj jelzi valaminek a közeledését, ám a néző nem tud kitérni előle, magától nem tud hátra nézni, hiszen a kamera megszabja a határokat.

Figyelemfelhívás már a megjelenés előtt

A filmek és videojátékok készítői arra törekednek, hogy az alkotásaik minél szélesebb körben váljanak ismertté, így sok esetben *trailerekkel* (magyarul általában előzetesnek szokták nevezni) hívják fel a figyelmet a hamarosan megjelenő „termékeikre”. Ezek a reklámokhoz hasonló rövid mozgóképes jelenetek az alkotás legjobb tulajdonságait, vagyis a filmek és a videojátékok kiemelkedő jeleneteit sűrítik össze, amivel az emberek figyelmét próbálják megragadni. Tehát kijelenthető, hogy a figyelem kerül a célkeresztbe. Ahogy a *Nyelv és Tudomány* honlapján fogalmazzák meg az előzetesekről, „egyszerre reklámozzák a filmet és adnak összefoglalót róla: előzetest adnak a cselekményből,

¹¹ Például a *Modern idők* című 1936-os film kezdőjelenetében miközben a munkába igyekvő tömeget látjuk, olyan zene szól, ami a sietés, nyüzsgés érzetét kelti.

¹² Frictional Games (2015), *SOMA*.

lehetőleg úgy, hogy felkeltsék a film iránt a közönség érdeklődését.”¹³ Ugyanez igaz a videojátékokat bemutató trailerekre.

Bár a reklámok a trailerekhez képest harsányabbak, hiszen mindössze csak néhány másodpercük van arra, hogy minden lényegi dolgot közöljenek és esetleg csattanóval is éljenek, mégis érezhető a két műfaj közötti hasonlóság. Van egy eladni kívánt termék (jelen esetben egy film vagy játék), aminek a nevét, valamint a legjobb tulajdonságait igyekeznek bemutatni.¹⁴ Ezeket rövid idő alatt kell a közönség elé tárni úgy, hogy ne mutassanak túl sokat. A film előzetesének azt kell bizonyítania, hogy érdemes rá megvenni a moziban a jegyet, míg a videojátékok előzetese a játékoltba invitálja az embereket. A korábban már említett *Cyberpunk 2077* 2019-ben megjelent trailere azzal alkotott maradandót, hogy a sokak által kedvelt színész, Keanu Reeves is megjelenik az utolsó képkockákon. Bár igen rövid a szereplése, ez mégis egy rendkívül hatásos figyelemfelhívás volt, azonnal megnyerte a színész rajongóit – holott nem filmről van szó.¹⁵ Vagyis filmek és videojátékok ebben is hasonlítanak, nemcsak technikailag építkeznek ugyanabból az eszköztárból (plánok, kameraállások, hangok), a piaci logikájuk is megegyezik.

Látni és látva lenni: rejtőzés a figyelem elől

A videojátékokat több olyan típus szerint lehet csoportosítani, amelyek más és más figyelemirányító technikákat alkalmaznak. Jelen esetben célszerű megkülönböztetni a *belső nézetű* és a *külső nézetű* játékokat. Előbbinél, amit *first-person shooter*nek (FPS) is hívnak, a játékos a karakter „szemein” keresztül látja a cselekményt. Ahogyan Wendy Despain videojátékok megírásával foglalkozó könyvében olvasható:

Az FPS több annál, mint hogy a játékost a főhős fejébe helyezték; minden a következményekről szól. Az adrenalinod a karakter adrenalinja, a zúgó fejed a karakter zúgó feje. Néha ennek fordítottja is igaz. Megrémülsz, a karakter eltéveszti a lövést (...)¹⁶

Vagyis a játékos teljesen az irányított karakter helyzetébe kerül, csak akkor látja, hogy mi van mögötte, ha azt az utasítást adja neki, hogy forduljon meg. Ehhez hasonló a filmek világában alkalmazott *szubjektív kamera*, ami a szereplők pozíciójába helyezi a nézőt. Itt azonban a néző nem határozhatja meg, hogy mire szegezze a tekintetét a főhős.

Ezzel szemben a külső nézetű játékok (*third-person shooter*, vagy TPS), ahogyan az angol név is sugallja, meghagyják a karaktert egy kívülről látott avatárnak, egy harmadik

¹³ *Mit jelent a trailer?* in *Nyelv és Tudomány* (2012. június 21.), <<https://www.nyest.hu/hirek/mit-jelent-a-trailer> >

¹⁴ Mindezt teszik úgy, ahogyan a sírfeliratok is kiemelnek bizonyos jó tulajdonságokat, megadják az elhunyt nevét és magukra irányítják az élők tekintetét azért, hogy idővel és figyelemmel adózzanak azoknak, akik már nem lehetnek közöttünk. Wordsworth sírfeliratokról írt esszéje azért is releváns a témában, mert bemutatja ezt a reklámokhoz hasonló világot. WORDSWORTH, William, *Esszék sírfeliratokról* (1810), ford. Fogarasi György, *Pompeji* (1997/2–3): 68–92.

¹⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=LembwKDo1Dk>>

¹⁶ Eredeti szöveg: „FPS is more than putting the player into the head of the protagonist; it’s all about the direct corollaries. Your adrenaline is the character’s adrenaline, your racing heart is the character’s racing heart. And sometimes, even the reverse is true. You get startled, the character misses his shot (...),” Lucien SOULBAN – Haris ORKIN, *Writing for First-Person Shooters*, in Wendy DESPAIN (2009), *Writing for Video Game Genres, From FPS to RPG*, 51, K Peters Ltd.

„személynek”. A TPS játékoknál a játékmechanika más: általában ügyességi feladatokkal teli pályákon kell végigmenni, ahol a környezetben fellelhető elemeket lehet használni. A játékos jobban átlátja a helyszínt, karakterének egész teste megjelenik a képernyőn. A videójátékok tehát a filmekhez hasonlóan terelik a figyelmet, tudatosan szabnak határokat, vagy adnak szabad kezet a felhasználónak. A játékok felépítésén túl viszont érdemes azt is megfigyelni, hogy a játszás során milyen megoldások jelennek meg. A legtöbb videójátékban (főleg az akció alfajába tartozóknál) a rejtőzésnek nagy szerepe van, kulcsfontosságú, hogy ki lát meg kit. A lopakodós (*stealth*) játékok arra építenek, hogy a karakternek „láthatatlannak” kell maradnia, miközben behatol az ellenséges területre és/vagy kiiktatja a célpontokat. A legtöbb esetben a lebukás nem vonja maga után a játék végét, ám ha nem sikerül lopakodni, sokkal nehezebb dolga lesz a játékosnak, több, olykor erősebb ellenfelet kap. Ilyen például a *Dishonored*¹⁷ vagy az *Assassin’s Creed*,¹⁸ ahol célszerű minél hatékonyabban, csak a kijelölt ellenséggel végezni. Néhány játék egy pálya kiértékelésénél azt is pontozza, hogy mennyi felesleges áldozatot követelt az, hogy nem lopakodva végezte el a feladatot a játékos.

A lopakodós játékok az akciófilmek, vagy kémfilmek azon jeleneteire hasonlítanak, amikor idegen területre kell bejutni. A *Két tűz között*¹⁹ című film nyitójelenetében az észrevétlenség a kulcs, amint Harry lebukik, rengeteg ellenséggel kell szembenéznie. Ugyanez történik akkor, amikor egy lopakodásra építő játékban a karakter felhívja magára a figyelmet: elérhető a siker, csak sokkal nehezebben. Van, hogy az álcázás is a játék része, a *Hitman*ben²⁰ például be lehet öltözni a személyzet egy tagjának, aminek segítségével a célszemély közelébe lehet jutni.²¹ Az *Assassin’s Creed*ben a főhős, Altair a csuklyája miatt hasonlít a papokra, így amikor menekül, imádkozást imitálva, lehajtott fejjel el tud rejtőzni közöttük. Vagyis elmondható, hogy szintén az akciófilmekről „örökölt” megoldás jelenik meg a videójátékokban. Az előbbi filmes példánál maradván, a *Két tűz között*ben Harry úgy tesz, mintha a báli társaság része lenne, igyekszik beolvadni a közegbe, miközben megfigyeli az ellenséget. Azzal, hogy mindenkit úgy üdvözöl, mint ha régi ismerősök lennének, szintén az álcáját erősíti.

A lopakodós logikát alkalmazó videójátékokban általában nyilakkal jelzik, hogy merről jön az ellenség, sokszor azt is megmutatják, hogy a játékos milyen közel van a lebukáshoz (például minél észrevehetőbb a karakter, annál vörösebb lesz a nyíl színe). A *Sekiro: Shadow Die Twice*²² egy pontján egy hatalmas kígyó elől kell bujkálni a sziklás pályán, vagy a magas növényzet között kell elrejtőzni. Ha a lény észreveszi a karaktert, azonnal rátámad és nagy eséllyel ő jön ki győztesen a harcból. Mivel ezeknél a játékoknál fontos, hogy a játékos kihasználja a környezet adta lehetőségeket, így általában külső nézetűek (tehát a TPS csoportjába sorolhatók). Az ilyen típusú játékoknál tehát a lényeg az, hogy a játékos úgy lásson minél több dolgot, hogy közben a karaktert ne vegyék észre. Nem mindegy, hogy valaki lát, vagy őt látják. Ez a hatalmi pozíció a videójátékoknál kulcsfontosságú, ahogyan a *Hátsó ablak*nál is fordul a kocka, amikor Jeff-et észreveszi Thorwald.

¹⁷ Arkane Studios (2012), *Dishonored*.

¹⁸ Ubisoft (2007), *Assassin’s Creed*.

¹⁹ James CAMERON (1994), *Két tűz között* (*True Lies*).

²⁰ IO Interactive (2016), *Hitman*.

²¹ Itt például arra kell ügyelni, hogy akinek a ruháját a főhős megszerezte, az „eltűnjön”. Vagyis a meglöpött karaktert ki kell iktatni, el kell rejtteni, ugyanis ha valaki felfedezi, azonnal riadót fújnak.

²² Hidetaka MIYAZAKI – Kazuhiro HAMATANI (2019), *Sekiro: Shadow Die Twice*.

Jeff addigi biztonságos megfigyelői szerepe semmivé válik, a gyilkos mondhatni kilép a színtérből és a főhős életére tör.

Játék a figyelemmel

A videojátékok azonban nemcsak úgy tudnak „játszani a figyelemmel”, hogy egyedi kameraállásokat használnak, vagy a lopakodást teszik meg az elsődleges feladatnak, ahol ügyelni kell az észrevétlenségre. Sokkal érdekesebb jelenség, amikor tudatosan építenek arra, amit valószínűleg a játékos meg fog figyelni.

A *F.E.A.R.*²³ című játékban a főhősnek nemcsak egy örült sorozatgyilkossal kell szembe szállnia, hanem egy kísérteties kislány elől is menekülnie kell, aki a legváratlanabb pillanatokban bukkan fel és természetfeletti erővel bír. A játék belső nézetű, vagyis a karakter szemeivel látunk. Ez azért is fontos, mert a *F.E.A.R.* úgy lett megalkotva, hogy amikor a főhős lemászik egy létrán, először mindig megfordul, vagyis megpillanthatóvá válik az a tér, ami eddig nem volt a látóterében. A játék egy pontján, amikor ugyanígy – a történet során sokadjára – megfordul azért, hogy lemásszon, ott áll a kislány mögötte. Egy teljesen váratlan helyzet, ami elől nem lehet kitérni, hiszen adott az, hogy mit lát a játékos. A karakter mögött lévő holt térrel játszanak így, ami, mivel nem TPS játékról van szó, a felhasználó számára láthatatlan.

A kulcslyuk a megfigyelés egyik eszköze, amin keresztül úgy lehet másokat kilesni, hogy azok közben nem veszik észre a túloldalon lévőt. Nem véletlen, hogy a *Hátsó ablak* című filmben Stella *hordozható kulcslyuknak* nevezi Jeff fényképezőgépét: a főhős ezen keresztül lesi meg Thorwaldot.²⁴ A kulcslyukak több videojátékban is azt a célt szolgálják, hogy át lehessen rajtuk nézni, ezáltal valakit vagy valamit meg lehet figyelni. Az egyik legintenzívebb, ehhez kötődő pillanat a *Paranormal HK*-ben²⁵ található. Érdeemes megjegyezni, hogy ez a játék egy rémtörténet, vagyis rettegést keltő elemekkel van tele, a fejlesztők célja az, hogy a játékos megijedjen. A történet egy pontján a főhős egy lelakatolt ajtót talál. A lakaton különböző ábrák szerepelnek, amelyekhez számokat lehet rendelni. Amikor a játékos benéz a kulcslyukon, láthatóvá válik, hogy az elzárt szobában maszkok vannak a szemközti falon. Olyan maszkok, amelyek megegyeznek a lakaton lévő ábrákkal, így csak meg kell számolni, hogy melyikből mennyi van. Itt jön a játékban a csavar: hiába lesz megadva a kód, az ajtó nem nyílik ki. Természetes reakció, hogy ilyenkor a játékos újra belenéz a kulcslyukba, hogy leellenőrizze, mit rontott el. A mások oldalán azonban ezúttal ott van egy rémisztő entitás, ami azonnal széttöri az ajtót. Ebben az esetben a figyelem várható irányát használják ki a fejlesztők és a történet írója. Egy olyan általános reakcióra építenek, amit nem lehet kikerülni, hiszen természetes, hogy ha valami nem működik, akkor először ellenőrizzük, hogy mindent jól csináltunk-e.

A videojátékok egyre kifinomultabb megoldásokat alkalmaznak, nemcsak terelik a játékos figyelmét, de játszanak is azzal. Természetesen a filmekben szintén lehetnek hasonló jelenetek – sőt, a horror történetekben vannak is –, ám ott meg van adva, hogy mit fog látni a néző, nem ő irányítja a kamerát.

²³ Vivendi Games – Warner Bros. Interactive Entertainment (2005), *F.E.A.R.*

²⁴ HITCHCOCK, *Hátsó ablak*, 1:26:14-1:26:17

²⁵ Ghostpie Studio (2020), *Paranormal HK*.

Útban a jövő felé: a figyelem szinte teljes szabályozása

Érdeemes néhány gondolatot szentelni a VR technológiának és a 3D-s mozinak. Mindkettő olyan technikai megoldás, amelyek még inkább keretek közé zárják a figyelmet. A 3D segítségével a film „kilép” a vásznonról, kivetített térbeli hatással érik el, hogy a néző a világ részévé váljon. Vagyis sokkal közelebb hozzák a képi világot, ezáltal a figyelem jobban szabályozva van. A külső hanghatásokat viszont ezzel nem lehet kizárni, a film erőteljes hangja tudja csak elnyomni a nézőtérről érkező zajokat.

A korábban is említett VR technológia abban más, hogy egy szerkezet segítségével egy ember kerül be a játékba. Itt viszont nemcsak a vizualitás szintjén történik meg az „áthelyezés”, csak azt hallja a játékos, ami a játék világában hallható. Ezáltal jobban a történet részévé válik, a külső ingerek, amik meg tudnák osztani a figyelmet, nem érik el a felhasználót. Vagyis a figyelem szigorú keretek között van. Ilyen játék például a *Farpoint*,²⁶ ahol idegen lényekkel kell harcolni, miközben túlélők után kutatunk.

A 3D-technológia következő lépcsőfoka a 4D-s mozi, ahol már lehetőség van a sebesség és a mozgás érzékelésére, illetve a környezeti effektekről szintén gondoskodnak (például meleg levegő befújása, illatok érzékelése). Azaz még inkább becsapják az érzékszerveket, hogy a nézők ki tudjanak szakadni a valóságból. Ezzel szemben a videojátékok környezeti effekteket nem tudnak produkálni, viszont kifinomultabb rendszerrel zárják a világukba a felhasználókat. A VR technológia fejlődésével már olyan eszközök állnak rendelkezésre, amelyek az alapján mozgatják a játékban lévő karaktert, hogy a játékos merre megy, mennyit lép. Fejlesztésekből tehát nincs hiány, az emberek figyelem újra és újra a célkeresztbe kerül. Ha pedig megszerezték, változatos megoldásokkal igyekeznek megtartani azt.

Összegzés

Az eddigiek alapján elmondható, hogy videojátékok és filmek között számos hasonlóság fedezhető fel. Ez a hasonlóság a figyelemkezelésre vonatkozóan is beigazolódott, amennyiben mindkét technológia a figyelem megragadására és irányítására törekszik. A tanulmány a hasonlóságok mellett rávilágít az eltérésekre is, mivel a két médiumnak vannak olyan egyedi jegyei, amelyek miatt mégsem lesznek teljesen azonosak.

Ebben a témakörben érdemes lenne még a rémtörténeteket alaposabb vizsgálatnak alávetni, hiszen a horrorfilmekben és az e műfajba tartozó videojátékokban is úgy terelik a figyelmet, hogy hátborzongató hatást érjenek el. Ennek fokozására szolgál a látvány és a hang megfelelő alkalmazása. A VR játékokban is előszeretettel használják ezt a műfajt, hiszen amikor minden külső inger ki van zárva, sokkal hatásosabb lesz egy-egy jelenet. A *Resident Evil 7: Biohazard*²⁷ VR szettre tervezett változata erre egy tökéletes példa. Olyan játékokat is érdemes lenne elemezni, amelyekben szó szerinti monitorozás van, vagyis a karakter képernyők előtt ülve biztonsági kamerák felvételeit figyeli. A játékosnak ezekben a játékokban rendszerint az abnormalis változásokra kell reagálnia

²⁶ Impulse Gear (2017), *Farpoint*.

²⁷ Capcom (2017), *Resident Evil 7: Biohazard*.

(például a *Five Nights at Freddy's*²⁸ címűben le kell zárni egy ajtót, ha a kamera felvételén azt látjuk, hogy ott jár az ellenfél).

Mivel megfigyelőnek lenni egyfajta hatalmi pozíciót is jelent, így a témában Foucault *Felügyelet és büntetés: a börtön születése* című munkáját is érdemes lenne tüzetesen megvizsgálni. Ebben a művében írja le a *Panoptikum-hasonlatot*, amelynek lényege, hogy a modern társadalom is úgy működik, mint egy börtön, ahol középen van az őrtorony.²⁹ Nem tudhatjuk, hogy mikor figyelnek meg minket, így mindig úgy viselkedünk, mintha épp ránk szegeződne a felsőbb hatalom tekintete.

Bár Walter Benjamin a videojátékok születése előtt fogalmazta meg gondolatait, valószínűleg a filmekhez hasonlóan ezt a médiumot is agresszornak titulálná, hiszen a felvilágosító képek, az irányított látvány mind-mind azt a célt szolgálja, hogy az ember elveszzen ebben a közegben, de ne olyan módon, ahogyan ez például egy festmény szemlélése során történik meg. Mindazonáltal tagadhatatlan, hogy a filmek és a videojátékok is képesek különböző értékeket képviselni. Utóbbi pedig, ahogyan a második fejezetben kiemelttem, több területen is hasznosítható. A komplexitását vélhetően az irodalom világhoz való közelséggel lehetne érzékeltetni: e kérdéskör vizsgálata azonban már másik tanulmány témája lesz.

²⁸ Scott CAWTHON (2016), *Five Nights at Freddy's*.

²⁹ Michel FOUCAULT (1990), *Felügyelet és büntetés: a börtön története*, ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára, Budapest: Gondolat Kiadó.

VALÓSÁGKONSTRUKCIÓN MEDIARCHIÁBAN...

Beszélgetés Yves Cittoonnal¹

Hogyan lettél 18. századi irodalmárból médiakutató?

Irodalmárnak lenni azt jelenti, hogy a tartalom, a jelentésen túl érdekel az is, ami magában a médiumban történik. A 2000-es évektől kezdődően kezdtem a média által felvetett kérdésekről gondolkodni a *Multitudes*² című folyóirattal folytatott közös munka kapcsán, ahol akkoriban Maurizio Lazzarato már figyelemgazdaságról beszélt. A figyelem és a média kérdése egyazon probléma két oldala: egyfelől, az emberi figyelem hozza létre, kelti életre azt, amit a média révén továbbíthatunk; másfelől az, amit a média révén továbbítunk, felkelti, leköti és informálja a figyelmet.

2001-ben például, tekintve, hogy a szavak és elbeszélések elemzése az eredeti szakmám, a 18. századi közgazdászok irodalmi olvasatára tettem kísérletet, a *Portrait de l'économiste en physiocrate* [A közgazdász fiziokrata portréja] című munkámban, amelynek alcíme *Critique littéraire de l'économie politique* [A gazdaságpolitika irodalomkritikája]. Ez az olvasat azért tűnt számomra relevánsnak, mivel írásaikban a tulajdon eredetét feszegető történetekre, áramlás- és csatornametaforákra, valamint a szabadsággal kapcsolatos kérdésekre bukkantam. Mindig ez a szavakra irányuló munka, a szójátékok és a megnyilatkozás érdekelt, még akkor is, ha nem igen gondolkodtam azon a tényen, hogy a nyomtatott szöveg maga is a médium egy speciális esete.

Ha például a műfaji határokat lebontjuk – véleményem szerint ugyanis nem nagyon van értelme azt mondani, ez „irodalmi”, az meg „filozófiai”, akkor a 18. századi gazdaságpolitikai szövegeket éppúgy lehet irodalmi diszkurzusként olvasni, mint Macron politikáját elemző véleménycikket a *Le Monde*-ben. Azzal, hogy diszkurzusként kezeljük, az adott valósághoz sajátos relációs létezést rendelünk, ez pedig szükségszerűen visszahat arra, ahogyan a valóságunkat összerakjuk.

Pályám ezen szakaszán egyébként még nem állt rendelkezésemre az az alapvető szintézis, amely később elősegítette a technikai mediáció megértését. Mintegy tíz évet oktattam az Egyesült Államokban, ekkor fedeztem fel, hogy rengeteg érdekes dolog van ezen a területen, amiről Franciaországban csak elvétve lehet hallani. Így jutottam el ehhez a sajátos ötvözethez, amely egyszerre átvételi és antropológiai munka: a *Médiarchie*-ben [Médiarchia, 2017] arra igyekszem rámutatni, hogy a más területekről átvett fogalmak milyen hatást gyakorolnak a kortárs társadalmak kommunikációjára, és mennyiben visznek közelebb működésének megértéséhez. Egész egyszerűen a média szavaiból indultam ki, az idegen eredetű (*Medialität, immediacy, heterarchy*) vagy régi fogalmakból (pl. a *szellem* 18. századi poliszémiája), majd ezekből olyan kifejezéseket kreáltam, mint a „médiarchia” vagy „médianarchia”. Ezek a sajátos gondolkodás

¹ A Marie Rebeyrolle és David Puaud által készített 2018 decemberében készült beszélgetés eredetileg a *Journal des Anthropologues*-ban jelent meg (2019/1-2, n° 156–157, 261–257), magyarul Yves Citton szíves engedélyével és az általa megküldött szövegváltozat jelenik meg.

² Gilles Deleuze és Félix Guattari szellemében 2000-ben alapított negyedévenként megjelenő politikai, művészeti és filozófiai lap: <https://www.multitudes.net>.

mentén összeálló szavak ugyanakkor elválaszthatatlanok azoktól a fogalmaktól, amelyek segítségével értelmezni igyekeztem, hogy mi történik velünk a médián keresztül.

Szerinted mi a *Médiarchia* kulcsfogalma?

A „cselekvő vágás” (*agential cut*) mindenképpen központi fogalom. Indirekt módon bukantam rá, mégpedig a *Multitudes*-höz kötődő szerző, Dominique Quessada révén, aki *L'Inséparé* [2013] című művében hivatkozott a kvantumfizika episztemológiájában szak tekintély Karen Baradre. Mi is a „cselekvő vágás”? Mint ismeretes, a kvantumfizikában gondolt okoz annak megállapítása, vajon a megfigyelt egység hullám vagy részecske-e. A „cselekvő vágás” elve kimondja, hogy az egységek megfigyelésére használt műszer, illetve az általa végrehajtott vágás az, ami ezeket az egységeket hol hullámként, hol pedig részecskéként jeleníti meg. Vagyis a kérdés, hogy hullámokról vagy részecskékről van-e szó, nem jelent semmit. Van „valami”, és ezt a valamit hullámként vagy részecskéként tüntetjük fel, amikor megjelenítjük. A műszer alakítja az önmagában eldöntetlen, eldönthetetlen valóságot hullámmá vagy részecskévé. Nem az apparátus hozza létre a hullámot vagy a részecskét, de a *valóságból* az apparátus csinál hullámot vagy részecskét. Ez igen hasonlatos ahhoz, amiről az irodalomkritikus Stanley Fish írt még a hetvenes években, amikor rámutatott arra, hogy bizonyos szövegből éppen annak („értelmezői közösségeket” alkotó) olvasói csinálnak verset, blaszfémiát vagy éppen szent szöveget. Vágás jön létre a valóságban, és ez a vágás „cselekvő” – azaz cselekvőképes, mivel hullámot vagy részecskét, fegyverviselési engedélyt vagy gazdasági vastörvényt csinálhat ebből a valóságból.

Mindez jól jellemzi a média működését. Mi történik például az esti híradóban? Az egész világban vagy éppen Franciaországban történt dolgok közül annyit mondanak, hogy valaki késsel támadt valaki másra miközben „Allah akbart” kiáltott. Ez minden bizonnyal igaz, abban az értelemben, hogy elfogadom, valóban történt ilyen dolog aznap. Mint ahogy a részecskét sem a kvantumfizika, s az olvasott szöveget sem az irodalmár találja ki. De az a tény, hogy olyan apparátust használunk, amely ezt a valóságot részecskéként vagy ebben az esetben mint dzsihadizmus jeleníti meg, egyszerre ruházza fel hatalommal a dolgot és az apparátust. Tehát nem pusztán egy vágásról, felmérésről vagy reprezentációról van szó. Cselekvő aspektusa is van a dolognak, hiszen a tény, hogy x millió francia hallja, hogy valaki „Allah akbar” kiáltás kíséretében késsel megölt egy másik embert, olyan önmagában álló valósággá válik, amely jól érzékelhetően módosítja, mi lenne, illetve mit tenne Franciaország e mediatisált momentum nélkül. Természetesen, ahogyan nem a fizikus hozza létre a részecskét, úgy a késes támadást sem az újságíró hozza létre. Mégis, a cselekvő vágás koncepciója révén ráébredünk, tényleg van abban valami, hogy magát a terrorizmust egyfajta médiagépezet teremti meg. Mindez persze kihat az ember gondolkodásmódjára, már nem bízunk abban, hogy a világ önmagában létezik, meg hogy az esti híradó csak informál, megmutatja a világban történt legfontosabb eseményeket, amiről mindenképpen tudni kell. Úgy vélem tehát, hogy noha nagyon is tudunk róla, mert annyira világtalanok azért nem vagyunk, igencsak alábecsüljük a média által végrehajtott vágásokban rejlő cselekvőképességet. Amikor a „*médiarchia*” fogalmát használom, éppen a média ezen performatív erejét hangsúlyozom, amellyel témáját megjeleníti.

Miben tér el a „spektákulum társadalma” az általad használt „médiarchia” fogalmától?

A média performativitása által konstruált valóság elemzése más szerzők elemzéséhez is kötődik természetesen, mint Baudrillard vagy Debord. Ugyanakkor nem szabad azt gondolni, hogy elég mondani, s azzal máris csináljuk a dolgot... Szükség van bizonyos „érvényességi feltételekre”, hogy a beszéd performatív hatással bírjon. Ne feledjük, Debord „spektákulum” vagy Baudrillard „hiperrealitása” szintén a kommunikációs gépezetek által mobilizált materiális forrásoktól függ. Egyszóval ma már nem lehet „immateriálisról” beszélni a digitális kapcsán, ahogyan azt a 2000-es évek elején tettük, mert akkor figyelmen kívül hagynánk azt, hogy a számítógépek működéséhez materiálisan előállított áram van szükség.

Az áram teszi tehát lehetővé, hogy összekapcsolódó szálak mentén olyan dolgok nyomába eredjünk, amelyeket intuitív módon nem tudnánk összekapcsolni. Arra készítem, hogy kontinuumként gondoljak az affektumokra³ (a barátom hívására várok, videót nézek, boldog vagyok, félek...), a mediációra (telefon, nyelv...) és az áramot előállító francia atomerőművekre. Persze arról sem szabad megfeledkezni, hogy ezek az erőművek maguk is megjelennek az Areva⁴ és a francia állam diszkurzusaiban – vagyis a spektákulum diszkurzusaiban, melyek azzal etetik az embert, hogy mindennel együtt ez a lehető legjobb megoldás, klímaváltozás ide vagy oda.

Elgondolni ezt a kontinuumot, nem egyszerű, legalábbis az én generációm számára nem az, mert le kell győzni a totalitással szemben meglévő gyanakvást. Kerülni egyrészt az antitotalitarizmust, ami számomra mindig tévútnak tűnt, mert elveti egy magasabb nézőpontú kartográfia lehetőségét, másrészt lemondani arról a hangzatos, ám kevésbé hiteles, mi több, veszélyes gondolatról, hogy „az egész” megragadható. Úgy vélem, kontinuumokban gondolkodni, affektumok, mediációk és materialitás között létrejövő összefonódásokat követni kevésbé elbizakodott, kevésbé illuzórikus módja annak, hogy azt mondjuk: minden mindennel kapcsolódik, s megéri a fáradságot, hogy a határ másik oldalán is szétnézzünk, ha már valódi magasságokba nem tudunk emelkedni anélkül, hogy a konkrét realitásoktól ne szakadnánk el veszélyesen.

Véleményed szerint a „belül kívül” helyzet a legpontosabb?

Arról van szó, hogy valamiképpen egy lábbal bent, a másikkal pedig kint legyünk, mint amikor regényt olvasunk vagy filmet nézünk. Nem mintha a világ fikció volna, sokkal inkább azért, mert egészséges lenne a fikció révén elsajátított viszonyulást megőrizni azzal kapcsolatban is, amit valóságnak nevezünk. Egyik lábbal kint, mivel igyekszünk valamiképpen felülről, kicsit a tudós, az antropológus szemével nézni a dolgokat, hogy bizonyos távolságot hozunk létre. Ugyanakkor nem szabad megfeledkezni arról, hogy a másik lábbal mindig belül is vagyunk, vagyis gyanakvással kell kezelni az egészet kívülről látó és megítélő autoritás illúzióját.

E nélkül totalizáló, vagyis veszélyes diszkurzusokat hozunk létre, ilyen modellértékű manapság a közgazdaságtan, amely mint diszkurzus a matematika és a modellezések

³ Ismeretlen affektus, amit Deleuze nyomán affektumnak nevezünk (a szerk.).

⁴ A Framatom jogutódjaként 2001-ben alapított nukleáris fűtőanyaggyártással foglalkozó francia székhelyű multinacionális vállalat, amely 2018-tól Orena néven működik (a szerk.).

erejével csodálatos rendszereket hoz létre intellektuális szempontból. A probléma az, hogy maguk a közgazdászok – vagy inkább azok, akik ideológiai célokra használják fel ezt a diszkurzust – arra a belátásra jutnak, hogy a „gazdaság törvényei teszik ezt vagy azt szükségszerűvé”, hogy a „növekedés érdekében ezt vagy azt kell tennünk”. Vagyis a kívülálló pozíciójából igyekeznek elmagyarázni, mit kell tenni annak érdekében, hogy a gépezet jobban működjön.

Mennyiben tekinthető a médiarchia heterarchiának?

Szóhasználatomban az infrastruktúra nem az, ami fent van vagy lent, hanem ami „belül” van, mindenhol. Az infrastruktúra tehát olyan (környezeti) közeget alkot, amely meghatározza azt, ahogyan (belső) közegünk érzékeli és megkonstruálja saját világát. Ez az infrastruktúra materiálisan függ attól, hogy ki milyen képek létrejöttét pénzezi, s milyen politikai program felől, de például attól is, hogy milyen negyedben élek (infrastruktúra), és hogy ott milyen képek vannak forgalomban (szuperstruktúra). Az infrastruktúra a belénk égett képek által generált affektumokon keresztül megtalálható mindannyiunkban, például mint félelemérzet, amely akkor keletkezhet, ha az „Allah akbar” kifejezést szisztematikusan erőszakos cselekedetekhez társítjuk.

A média tehát részt vesz abban, amit érzek, vagy amit csinálok. Ha médiarchiáról beszélünk, azt állítjuk, hogy a média és annak hatalma mindenhol jelen van – *archéból* (a valóságot konstituáló erőből), s nem pusztán *krátoszból* (uralkodó hatalomból) ered. Érdekesítő kérdés, hogy milyen formát ölt manapság ez az erő. Egyfelől léteznek médiaoligarchiák, vagyis néhány szervezet, mely a köztünk áramló információ jelentős részét irányítja. Ilyen értelemben egyáltalán nem abszurd lehetséges összeesküvésről beszélni. Ezzel persze távolról sem merítettük ki ezt a kérdést. Mert amikor összeesküvésről vagy manipulációról van szó, abból a feltételezésből indulunk ki, hogy máris megszabadulunk tőle, mihelyt feltárjuk az igazságot. Pedig ez nem ilyen egyszerű. Természetesen üdvözlendő lenne ezen oligarchiák – például a Facebook világszintű hatalomkoncentrációjának – lerombolása. Ugyanakkor, másfelől, többféle logika összjátéka tartja fenn az oligarchiákat, vagyis túlélnék ezt a pusztítást.

A *heterarchia* fogalma pontosan ezeket az inkább immanens, azaz intrastrukturális, mégis dinamikus és összetett médiarchikus logikákat segít megnevezni. A fogalmat Warren Mc Culloch, neurológus, eredetileg kibernetikus, alkotta meg 1945-ben. Olyan egységeket nevez így, amelyekben több, értékeire nézve heterogén rendszer együtt létezik. Például a döntések egy ilyen rendszerben nem feltétlenül a tranzitivitás axiómája mentén jönnek létre, vagyis B-t jobban kedvelhetjük A-nál, C-t pedig B-nél, mindazonáltal preferálhatjuk A-t C-vel szemben. Ezeket a döntéseket nem tudjuk fa struktúrával ábrázolni, egy olyan uralkodó értékből kiindulva, ahonnan minden más levezethető koherens módon. A heterarchia tehát egymásra helyeződő hálózatok, heterogén értékekkel bíró rendszerek összefonódását jelöli. A hálózatok közül bátran kiemelhetünk egyet, kimetszhetünk belőle egy szintet, feltárhatjuk logikáját, hatalmi rendszerét, ami akár maga az oligarchikus rendszer is lehet. De rengeteg más értékrend és hatalmi rezsim létezik, amelyekkel kölcsönhatásba lép, noha egymáshoz képest ezek alapvetően heterogének.

Véleményem szerint, médiarchiáink legalapvetőbb struktúrája tehát ez a heterarchia. Még akkor is, ha ma erősen oligarchikus jellegű. Arra szeretnék ezzel rámutatni, hogy a médiarchiát mindenképpen heterarchiaként, rendszereinket pedig heterarchikusként kell elgondolni, túllépve az összeesküvés-elméleteken.

Mi a véleményed az összeesküvés-elméletekről?

Semmi kétségem afelől, hogy számos összeesküvés-vállalat létezik, ahogyan dominanciájukat megőrizni igyekvő oligarchiák is. Mégis Igor Krasavinnal értek egyet. Az orosz kutató szerint társadalmainkban nincsenek totalitárius összeesküvések, mert a heterarchikus rendszerre az jellemző – bizonyos oligarchiák erőteljes jelenléte ellenére is –, hogy szivárgások keletkeznek benne, és hogy rátelepül más korábban kiépült, átformált vagy kijátszott rendszerekre. Eléggé közel érzem magam a „taktikai médiahasználat” teoretikusaihoz – amilyen Konrad Becker is, akik arra mutatnak rá, hogy minden erőfeszítés a manipulációra, a figyelem felkeltésére, a befolyás megszerzésére irányul. Az emberi realitás alapvetően taktikus. Ahogy beszélni kezdünk egymással, ahogyan mi is tesszük most, megpróbáljuk a másikat befolyásolni. Nincs ebben semmi rossz. Nem maga az összeesküvés számít, hanem a céljai és az eredményei. A Fox News például az amerikai társadalomra nézve rendkívül káros összeesküvés, míg a *Le Media* a francia társadalom számára inkább szimpatikus.

Miért közelíted a médiát a médiumizmushoz?

A *Médiarchie* végén Natasha Dow Schull *Addiction by design: Machine Gambling in Las Vegas* című művét idézem. A Las Vegas-i kaszinókban tíz évet eltöltő antropológus azt vizsgálja, hogy a játékautomaták mennyiben funkcionálnak médiumként. Mit tesznek a függőkkel, akik a kaszinókban játszanak. Azt bizonyítja, hogy a tét nem a meggazdagodás, sokkal inkább egy bizonyos viszony kialakítása a géppel (abba a „zónába” jutni, ahol szorosan, szinte már misztikusan kötődik az ember a géphez). Magához a médiumhoz fűző viszonyban éljük meg a (addiktív) tapasztalatot. Egyszerre van szó határesetről és valami mélyebb, általánosabb előhívásáról, ami egy antropológus számára egyáltalán nem meglepő. Frédéric Neyrat-val a média ígézetének, a média büvkörének neveztük a médiának azt a jellegzetes tulajdonságát, hogy képes cselekvő vágást végrehajtani.

A 19. században és a 20. század elején a médiumizmus olyan széles és heterogén gondolkodási terület volt, amelyben a fotográfia, a rádió, a televízió nem különült el élesen a telepátiától vagy például a nekrofóntól. Az audiovizuális felvételeknek köszönhetően ma pedig már hallhatjuk a halottak hangját, láthatjuk őket, mintha még mindig élnének. Ha valaki azt állítaná, hogy Frank Zappa koncertje, amit éppen YouTube-on nézek, élő közvetítés, vajon honnan tudhatnám, hogy valójában már 25 éve halott?

A média e médiumszerű dimenziója legalább két fontos tényező következménye, s ezekkel számolni kell, ez az oka annak, hogy a médiarchia kérdéséhez nem elég csupán a szociológia, avagy a közélet felől közelíteni, szükségünk van az antropológiára is. Médiumizmus a medialitás minden formája, mivel a kommunikáció olyan erőt hoz játékba, mely bár az emberi társadalmak sajátja, mégis túlmutat azon, amit az egyén testi vagy

lelki erején értünk, s ezért hajlamosak vagyunk ezt mágiikus, okkult, isteni stb. eredetre visszavezetni. Médiumizmus azért is, mivel az audiovizuális medialitás apparátusai által keltett közvetlen jelenléte nem tudjuk szigorú hitetlenkedéssel kezelni. Erre példa a fentebb említett Frank Zappa koncert: most, 2018-ban látom, ahogy zenészeivel viccelődik, ahogy iszonyatos feszültséget teremt gitárszólója és a dob játéka között. Hiába tudom, hogy 1993-ban meghalt, ha ennyire egyértelműen élő módjára cselekszik – mi több *alkot* – a szemem láttára... Nem annyira ismerem a témában született antropológiai műveket, de nyilvánvaló, hogy tőlük tanulhatunk a legtöbbit a médiarchia ezen dimenziója kapcsán.

Miért találsz inspirálókat a hacker alakját?

„Médiartivistának” nevezem azokat az aktivistákat, akik művészi gyakorlataikban a médiát valóságaink átalakításának céljából használják. Edward Snowden például *hacker*nek tekinthető a szó klasszikus értelmében: olyan programozó, aki a kód segítségével biztonsági rendszereket játszik ki és adatokkal kalózkodik. De médiartivista is: az, ahogyan megrendezi az adatok felfedését Laura Poitras *Citizenfour* című dokumentumfilmjéhez, Snowden legszebb *hack*je. A kiszivároztatás megszervezése tökéletes baudrillard-i vagy debord-i *mise-en-scène* hatás, a spektákulum mesterei hatása. Jó példa a médiaktivizmusra, amikor a hackerkedés nem korlátozódik informatikai szaktudásra. A médiaktivistára pedig az, aki egy kis digitális „bütyköléssel” fantasztikus médiacsínyt hajt végre. Jó alkalom, hogy elgondolkodjon az ember: tehet-e valamit azért, hogy kitaláljon és megvalósítson valami hasonló akciót.

Tehát nem annyira a művek, mint inkább a közönség előállításáról van szó?

Én inkább „közönségekről” beszélnék, nem „közönségről”. A „közönség” azt a tévképzetet kelti, mintha ez a közönség már adott volna, s elegendő lenne figyelmét felkeltenünk, az előzetes várakozásoknak megfelelően. Jelenlegi médiarchiáink igyekeznek így felvetni a problémát. Holott, ha például a művészet- vagy irodalomtörténetet vizsgáljuk, éppen az a képesség, hogy kitalálunk valamit – példának okáért egy „regényt”, vezet ahhoz, hogy több tízezer olvasó sír az *Új Héloïse*-t olvasva. Vagyis, maga a regény teremt magának közönséget.

Más szempontból, kimondottan frusztrál, hogy kevesebben olvassák a *Multitudes* folyóiratot, mint a *L'Équipe* sportnapilapot. Esztétikai és politikai kihívásnak tekintem, hogy a lehető legszélesebb körben hozzáférhető legyen mindaz, amiről a *Multitudes* ír. Számomra éppen ebben rejlik a művészet előtt álló kihívás: hogy ugyanúgy inspiráló örömet okozzon például egy ökológiáról szóló cikk a *Multitudes*-ben, mint a TF1 műsorai vagy a *L'Équipe*. De egyáltalán nem járunk jó úton. Egy (egyre szűkülő) rés foglyai maradunk, s képtelenek vagyunk kitörni belőle. Abban bízom tehát, hogy a nálunk kreatívabb fiatalok képesek lesznek ilyen akciókra. Rengeteg fiatal készít fantasztikus dolgokat, elég csak a YouTube csatornákra vagy a közösségi oldalak, az Instagram, a Snapchat stb. játékos megoldásaira gondolni. A korombéliek (a hatvan körüliek) általában apokaliptikus hangnemben panaszkodnak az újmédia számtalan szörnyűségéről

és elidegenítő hatásáról. Egyáltalán nem tudom követni, hogy mi zajlik valójában, de az a kevés, amit érzékelek belőle, számomra kimondottan kreatívnak és biztatónak tűnik. Az idős emberek mindig hajlamosak voltak arra, hogy az obskurantizmus visszatérését vizionálják, ahogy tekintetük egyre inkább elhomályosodik.

Mit gondolsz a fake news ellen hozott törvényről?

Úgy vélem, ez egyszerre a már említett nosztalgikus siránkozás tipikus esete, valamint egy egyébként súlyos, valódi probléma tünete. A kérdés az, hogy valójában mit tudunk kezdeni a posztigazság és a fake news fogalmaival. Azzal, hogy azt mondjuk, ma a posztigazság idejét éljük, azt sugalljuk, mintha korábban az igazságban lettünk volna. Holott, ahogy Konrad Becker is fogalmaz, a tájékoztatás egész története a félretájékoztatásról szól. Az ifjabb Bush-kormány egy nyilatkozata feketén-fehéren ki is mondja ezt: „Önök – újságírók, egyetemi oktatók – a valóságot vizsgálják. Mi, politikusok pedig megalkotjuk a valóságot a Fehér Házban! Ha azt állítjuk, hogy tömegpusztító fegyverek vannak Irakban, nekünk nem kell az igazság után nyomoznunk. Megkreáljuk azt pusztán azzal, hogy hadat üzenünk.” A hadüzenet által beinduló hírközlés képessége mögött azonban ott rejlik a cselekvő vágás általánosabb érvényű kérdése. Trump csodálatos módon hívja fel önmagára a figyelmet, amikor botrányos dolgokat mond. De nem ő az első politikus, aki fittyet hány az igazságra.

Sébastien Dieguez a *Total Bullshit*-ben újra előveszi a hazugság és a Bullshit közötti különbséget, amit még Harry Frankfurt vezetett be Reagan idején. Amikor hazudunk valamiről, tisztában vagyunk azzal, hogy az igazság ellentétét állítjuk, mert érdekünk fűződik hozzá. Tudatában vagyunk annak, hogy mi igaz, és mi nem az. Ezzel szemben a Bullshit lényegében magasan tesz erre a különbségre, gúnyt űz belőle. Azért állítunk dolgokat, mert számunkra leginkább ez felel meg, nem foglalkozunk az igazság kérdésével. Reagan már jóval Trump előtt kijelentette, hogy „a tények buta dolgok” – és Frank Zappa volt az, aki idézte is ezt az egyik lemezén... A posztigazságról szóló diszkurzusok célja tehát leginkább az, hogy megalapozzák a fake news elleni törvények elfogadását, tovább erősítve a már így is túlzottan fojtogató biztonsági arzenált.

Ismertetned álláspontodat a terrorizmus kapcsán?

Az alapvető kérdés szerintem nem az, hogy „vajon igaz-e?”, hanem az, hogy „releváns-e?”. Túl keveset beszélünk a relevancia kérdéséről, mert folyton az igazság kérdésére koncentrálnak.

Korunk egyik nagy problémája, hogy egy sor dolgot, például a terrorizmust vagy a ránk zúduló migrációs „hullámot” releváns kérdéssé tettünk, holott más, sürgetőbb és fenyegetőbb problémákhoz képest ezek viszonylag elhanyagolhatók (például az éghajlatváltozáshoz vagy a biodiverzitás válságához képest). Úgy teszünk, mintha előzőlenének bennünket a bevándorlók, miközben valódi számuk viszonylag alacsony korábbi időszakokhoz képest. Erre persze lehet azt mondani, hogy azért kell a problémáról beszélni, mert emberek hálnak meg a Földközi tengeren; s erről természetesen helytelen lenne hallgatni. Mégis, mindez egy mesterségesen gerjesztett paranoia eredménye,

amelyet a média igézete szít egy hipotetikus migrációs invázió köré. Vagyis relevánssá teszünk valamit, ami nem is annyira az, de ami azután, a cselekvő vágás révén, valóban drámai hatással jár.

Még egyszer hangsúlyozom, hogy nem összeesküvésről van szó. Nem arról van szó, hogy mondjuk a Nemzeti Tömörülés [*Rassemblement National*] pártja minden lehetséges eszközt bevetve összeesküvést szőne annak érdekében, hogy túl sokat beszéljünk a bevándorlókról, holott maga a probléma nem is létezik. Persze a Nemzeti Tömörülés kihasználja ezt a témát. De vannak egészen más értékrendet képviselő emberek is, akik azért harcolnak, hogy embertársaik ne fulladjanak a Földközi tengerbe. És mindkét csoport hozzájárul ahhoz, hogy erről a témáról beszélünk, ami visszavezet bennünket a heterarchia témaköréhez.

A probléma tehát korábbi, és tényleg a cselekvő vágásokhoz vezet, még mielőtt valami igaz lenne vagy sem. Vagyis: miről beszélünk? A terrorizmus kérdését aránytalanul felfújó, túlbuzgó média emblematisz példája. Tulajdonképpen másként is beszélhetnénk erről a témáról, eltérő relevancia-kritériumok, statisztikai háttér, kulturális nézetek vagy történelmi kontextusok mentén. Ezekből azután profitálhatnánk, hogy ne pusztán a probléma felszínét érintsük, hanem megértsük a terrorizmus mélyebb okait, s a felmerülő kockázatokat. De az a tény, hogy a franciák 95%-a jelentős veszélyként éli meg a terrorizmust (egy 2016 szeptemberében készített közvélemény-kutatás alapján), szürreálisnak tűnik a megélt valósághoz képest – ami nem ugyanaz, mint a mediatisztált valóság. Valójában Franciaországban mintegy 500 ember vált a terrorizmus áldozatává az elmúlt 20 év során. Ez a szám a férjük vagy élettársaik által megölt nők számához képest például viszonylag alacsony. Vajon az időnként „Allah akbart” kiáltó szerencsétlen kess alakok helyett miért nem azokról a rendes, esetleg katolikus, francia, férfiakról szól az esti híradó... közülük egy másnaponként megöli az élettársát?

Fordította: KARÁCSONYI JUDIT