

A NÉZŐPONT KÉRDÉSE AZ IRODALOMBAN ÉS A PSZICHOLÓGIÁBAN

Borisz Uszenszkij: A kompozíció poétikája.

Budapest, Európa, 1984.

Az objektív művészettudomány iránti igény egyidős az objektív pszichológia iránti igénnyel. Ha elfogadjuk is, hogy az objektív tudomány megteremtésére irányuló törekvések mindkét tudományterületen a múlt század második felének pozitivizmust érlelő korszelleméből táplálkoztak, lehetetlen nem észrevennünk, hogy ezek a törekvések egymást is gerjesztették-erősítették. A műhatás és az esztétikai reakció titkait boncolgató esztéták (Lipps, Renard, stb.) mindinkább felismerték, hogy — VOLKELT (1905, 5. o.) szavaival — „... Az esztétika legközelebbi, legégetőbb feladata jelenleg természetesen nem a metafizikus konstrukciók építgetése, hanem a művészet részletes és finom pszichológiai elemzése.”, és munkájukban megkísérelték felhasználni a korabeli lélektan eredményeit. A tudományos lélektan megalapítói sem mondtak le arról az igényről, hogy a magatartás egészére találjanak magyarázatot. Ezzel összhangban kezdettől fogva vonzódtak az esztétikum szférájához. Elegendő itt Wundtra, Külpere vagy még inkább Fechnerre utalni, aki az egész esztétikát akarta „alulról jövő esztétikaként” pszichofizikai alapon újrateremteni.

Az esztétika és a lélektan sorsának összefonódása természetesen nem a XIX. század végének fejleménye: Arisztotelész *Poétikája* óta kart karba öltve járnak. A századforduló érdemi, új kérdése ott rejlik, hogy — miután a filozófia köpenyéből kibújtak — az önállóságukban egymásra utalt lélektan és művészettudomány mit várhattak egymástól, illetve mit voltak képesek egymásnak kínálni. A Vigotszkij Művészetpszichológiájával fémjelezhető ígéretes kezdeteket követő fejlemények meglehetősen közismertek. Az észlelés, az emlékezés, a képzelet, a gondolkodás, a nyelv röviden: az esztétikai hatás szempontjából releváns mentális folyamatok a húszas évektől fokozatosan lekerültek a pszichológia napirendjéről, a művészetpszichológia pedig — még olyan csúcsteljesítményeiben is, mint amilyen Berlyne komplexitás-elmélete — megrekedt az esztétikai reakciók elemzésénél. A műhatás vizsgálatában az egzaktitás és objektivitás jelszavát zászlajára tűző művészettudomány(ok)nak tehát nem állt rendelkezésre adekvát pszichológiai ismeretanyag, s ha a pszichológiához voltak kénytelenek folyamodni, saját maguknak kellett — mint például Eisensteinnek filmelméleti munkáiban — „kitermelniük” azt. A művészettudományokban egyébként is a műalkotások belső struktúrájának elemzése került az érdeklődés homlokterébe, ami viszont az aszociacionista alapokon nyugvó kísérleti lélektan számára volt teljesen idegen. Aligha meglepő ezért, hogy érdemleges kölcsönhatás a pszichológia és a művészettudományok között a pszichoanalízist leszámítva csupán az alaklélektan esetében, s ott is lényegében csak a képzőművészet területén alakult ki (Arnheim).

A pszichológiában a hatvanas-hetvenes évek fordulójára paradigma-váltás ment végbe, a tudományból száműzött mentális folyamatok visszanyerték jogukat, a kuta-

tás elsődleges tárgya az információfeldolgozás lett. Ez a program érthető módon esélyt teremtett a pszichológia és a művészettudományok közötti kapcsolatok „újrafelvételére”, hiszen lehetőséget nyitott az esztétikai reakcióhoz vezető folyamatok feltárására. Pontosan arra, amire a művészettudományok kompozíciós és poétikai törekvései irányulnak.

Hadd szemléltessem egyetlen irodalmi példával az elmondottakat. Az orosz formalisták a század húszas éveiben dolgozták ki elméletüket az irodalmi elbeszélés fabula–szűzsé oppozíciójáról (SKLOVSZKIJ, 1924; EICHENBAUM, 1925). Az elmélet értelmében az esztétikai hatás egyik lényeges forrása az a feszültség, ami az elbeszélt események és az elbeszélés módja között fennáll. TOMASEVSZKIJ (1925) szavaival, fabula az, „ami valójában történt”, a szűzsé pedig az, „ahogyan erről az olvasó tudomást szerez”. Az eseménystruktúra szöveggé alakításával foglalkozó kísérleti pszichológiai szövegkutatás a legutóbbi években olyan eredményekhez jutott, amelyek alátámasztani látszanak ezt az elméletet. BREWER és LICHTENSTEIN (1981) eredményei szerint egy szöveg akkor válik történetté, ha az elbeszélés struktúrája úgy mintázza az elbeszélt eseményt, hogy az érzelmi választ, például meglepetést, feszültséget, iróniát vált ki, és kínál valamilyen megoldást.

Ezeket az újonnan megnyílt lehetőségeket, úgy vélem, nem csorbítja az a – már az orosz formalistáknál megjelent, majd később a cseh strukturalistáknál, a fenomenológiai művészettudomány képviselőinél és a nyugat-európai szemiotikusok többsége által programszerűen vállalt pszichológia-ellenesség –, amelynek tarthatatlanságára az orosz formalisták munkásságával kapcsolatban már VIGOTSZKIJ (1965) rámutatott, rávilágítva, hogy saroktételük, a „művészet mint műfogás” formula az összes szokásos élményeink automatizmusát hirdető pszichológiai tanításon alapul. A mű struktúrájába kódolt esztétikai hatás természetét elemezve öntudatlanul is pszichológiai előfeltevésekre kell támaszkodniuk, pszichológiai fogalmakat kell használniuk.

De figyeljük meg, hogy a művészi kompozícióról szólva a pszichologizmussal aligha vádolható LUKÁCS György (1965) milyen erőteljes állításokat tesz a befogadó pszichikus folyamatairól: „... a kompozíció mélyrehatóan összefügg azzal a funkciójával, hogy megfelelően irányítsa a befogadónál a felidéző hatást. Hadd emlékeztessünk arra, amit akkor a képzőművészetről mondtunk: az építészeti mű egésze egy pillantással, egyidejűleg elvileg nem észlelhető, tehát a művészi kompozíció (nemcsak a technikai, amelyet alaprajzokról stb. is lehet tanulmányozni), egy belső és egy külső tér vizuális megformálása és egymással kapcsolatos szerves viszonya csak az ilyen időben egymásra következő felvevő-aktusok folyamatosságából és szintéziséből állítható össze” (695. o.). Amikor tehát a művészi hatás, a kompozíció, a poétika kérdései kerülnek terítékre, újra és újra előkerülnek azok a sajátos kognitív folyamatok, amelyek az esztétikai élményhez vezetnek.

Művészettudomány és pszichológia viszonyának – hogy stílusosan a Borisz Uspenszkij által terminus technikus-szá emelt kifejezést használjuk – e „madártávlati” áttekintése aligha nélkülözhető, ha Uspenszkij könyvének jelentőségét fel kívánjuk mérni. A könyv nem kínál átfogó művészetelméletet, még kevésbé fejt ki rendszeres művészetpszichológiát. Lényegében nem tesz mást, mint megragad egy szempontot az irodalmi és képzőművészeti alkotások kompozíciójában, s azt következetesen végig elemzi. Ez a szempont azonban, a nézőpont kérdése, centrális jelentőséggel bír mind-

ama művészeti ágakban, amelyek közvetlen kapcsolatban állnak a szemantikával vagyis a valóság valamely denotátumként felfogott részletét reprezentálják. Az irodalom és a képzőművészet mellett ide sorolhatjuk a filmet és — korlátozottabb mértékben — a színházat is, azonban a szépirodalom az a terület, ahol a nézőpontprobléma a maga teljes fontosságában megmutatkozik.

Miről is van szó? A reprezentációs művészetekben az ábrázolt esemény bemutatása mindig valamilyen pozícióból történik. Azt és úgy látjuk az ábrázolt világból, amit és ahogy az ábrázolás pozíciója látni enged. A festészet klasszikus lineáris perspektívája egyetlen mozdulatlan nézőpontot feltételez, azaz a tárgy egy szigorúan rögzített pozícióból nézve jelenik meg. A középkori ikonfestészetben vagy a „fordított perspektíva” bonyolult formavilágában ugyanakkor nyilvánvaló többnézőpontúság érvényesül: a festő a tárgyakat egy képen belül különböző pozíciókból szemléli.

A festészetben a nézőpont elsősorban téri értelemben jut szerephez. Az időben lejátszódó, szereplőket felvonultató eseményt elbeszélő szövegnek viszont a szövegnek az eseményekhez való viszonyában már többféle nézőpont (a szerző, az elbeszélést végző személy, az egyes szereplők), többféle síkon érvényesülhet. Uszpenskij könyve gazdag irodalmi szöveganyag felhasználásával a nézőpontok rendszerét vizsgálja a kompozíciós lehetőségekkel összefüggésben.

Szerző és hős, vagy maguk az egyes hősök különbözően *értékelhetik* a lejátszódó eseményt (a világot) és a szöveg minden egyes időpillanatban alkalmas a különböző *ideológiai nézőpontok* kifejezésére. Azt, hogy az elbeszélés az adott időpillanatban kinek a nézőpontjából történik, érzékletessé teszi a felhasznált nyelv, különösen a megszólítások, a nézőpont *frazológiai síkja*. Az elbeszélő és a szereplők pozíciója lehet az elbeszélte esemény terén belül, de tekinthetnek kívülről, akár „madártávlatból” is az eseményekre. Ugyanígy az események időrendjének megállapításánál a szerző saját pozíciójából, de valamelyik szereplő pozíciójából is kiindulhat. Ez a nézőpont *téri-idői síkja*. Végül a nézőpont talán legfontosabb síkja, az ún. *pszichológiai sík*, az a lehetőség, hogy az elbeszélő a szereplők viselkedését tényként rögzítő *külső nézőpontot* alkalmaz, és legfeljebb e viselkedési tényekből következtet lelkiállapotukra, vagy mintegy „belelát” a szereplők lelkébe, érzéseiket, gondolataikat *belső nézőpontból* szemléli. Mindkét esetben lehetősége van az eseményeket objektivitásra törekedve tényszerűen ismertetni, vagy pedig az egyes szereplők szubjektív érzékelésére, egyéni átélésére hagyatkozni. Az eseményeknek a szubjektív, individuális tudatokban való tükröződése a *pszichológiai nézőpont*.

A nézőpont, mint kompozíciós elv gondolatát az irodalomtudományban Bahtyin nevezetes Dosztojevszkij-monográfiája vetette fel. Bahtyin Dosztojevszkij regényeinek elvi újszerűségét, „polifóniáját” abból eredeztette, hogy a hősök nézőpontja, individuális tudata nem rendelődik alá a szerzői nézőpontnak, a hősök mintegy önálló életet élnek, viszonyuk az eseményekhez a szerzővel egyenrangú szólamként szövődik a mű kompozíciójába. Bahtyin meggyőzően mutatta ki, hogy ez új esztétikai minőséghez vezetett. Uszpenskij számára a nézőpont kevesebbet is, többet is jelent. Kevesebbet, mivel nem foglalkozik a kompozíció esztétikai következményeivel, megállapításai az elbeszélés köznapiságára, változataira éppúgy érvényesek, mint irodalmi szövegekre. Ugyanakkor többet is, mert tanulmánya az elbeszélő (ábrázoló) pozíció és az elbeszélte (ábrázolt) esemény lehetséges viszonyainak teljes leírására törekszik. Elsődleges — és

kiválóan megvalósított — célja egy olyan kompozíciós struktúra-elemzési eljárás kidolgozása, amely a mű struktúráját a nézőpontok síkjaiban adja meg. (Itt jegyezzük meg, hogy Uszpenszkij a hatvanas években jelentkezett ún. második strukturalista hullám képviselője, a Lotman vezette tartui szemiotikai kör tagja.) De Uszpenszkij pontosan tudja, hogy ennek a struktúrának csak akkor van értelme, ha az egyes nézőpontok alkalmazásának, a nézőpontok egymáshoz való viszonyának és a nézőpontok váltakozásának funkcióit is ismerjük. Mint írja, „A művészi szöveg struktúráját, véleményünk szerint, oly módon lehet leírni, hogy feltárjuk a különböző nézőpontokat, vagyis megvizsgáljuk, milyen pozíciókból folyik az elbeszélés (leírás), meghatározzuk, hogyan viszonyulnak ezek a nézőpontok egymáshoz (megállapítjuk, hogy összeegyeztethetők-e vagy sem, átmehet-e egyik nézőpont a másikba, ami azzal függ össze, hogy mi a *funkciója* az egyes nézőpontok használatának a szövegben) (12. o., kiemelés a szerzőtől).

A nézőpontok váltakozásának formai-kompozíciós jelentőségét viszonylag könnyű belátni. Például, a külső és a belső nézőpont legtisztábban a népmeséknél jelentkező váltása a narráció elején, illetve végén nyilvánvaló keretképző funkciókat tölt be, a külső világot határolja el az elbeszélés világától. De ugyanilyen keretképző szerepet tölthet be a nézőpontváltás a mű belső felbontásában, az elbeszélés „jelenetezésében” is.

Bonyolultabb kérdés a nézőpont funkciója a kompozíció szemantikája szempontjából. Az elbeszélte eseményekről az olvasóban kialakuló jelentés nyilvánvalóan függ a leírás nézőpontjától, attól, hogy a leírás az esemény körülményeiből mit és milyen nézőpontból ábrázol. Nemcsak azért lényeges ez, mert — mint Uszpenszkij írja — a különböző nézőpontok különbözőképpen torzíttják el a valóságot, viszont kölcsönösen kiegészíthetik egymást, és így az olvasónak lehetőséget adnak, hogy pontos képet alkosson az eseményekről (tehát nem a pontosságon van a hangsúly), hanem elsősorban azért, mert az ábrázolás különböző nézőpontjainak az olvasóban kialakuló élményt illetően különböző következményei vannak. Itt ismét nemcsak, és nem elsősorban az a fontos, hogy egy szereplő pszichológiai nézőpontjának felvétele az olvasót azonosulásra indítja az adott szereplővel, tehát a nézőpontnak érzelmi-indulati szabályozó szerepe van. A kompozíció poétikájának talán legérdekesebb megállapításai a szövegben alkalmazott nézőpont és a leírt esemény mentális rekonstrukciója közötti összefüggésekre vonatkoznak.

Uszpenszkij előszeretettel használ vizuális metaforákat, szerzői kameráról, a szereplők színrelépéséről stb. beszél, sőt maga a nézőpont kategóriája is eredeti jelentésében a látáshoz kapcsolódik. Ezek a megfogalmazások burkoltan azt sugallják, hogy a szöveg mintegy láttatja az eseményeket, az olvasó pedig a nézőpont révén válik közelebbi vagy távolabbi pozíciót elfoglaló megfigyelővé, illetve az események részesévé. Bár nem hihetjük, hogy a szöveg az olvasó fejében képeskönyvvé alakul, amit azután lelki szemével nézeget (vö. DENIS, 1984), az olyan leírási módok, mint a „madártávlat” vagy a „némajelenet” kétségtelenül képzeletileg megragadható térélményt adnak. Ez más szavakkal azt jelenti, hogy a szövegről az olvasóban kialakuló szemantikai modellnek (MILLER, 1979) valamilyen módon tartalmaznia kell a szenzoros viszonylatokra vonatkozó információkat. A „középszerűség” introspektív élménye napjaink pszichológiájában, ahol a szemléletes és szemléletlen tudattartalmakról a századfor-

dulón lezajlott vita az érzéki-szemléletes és a verbális információfeldolgozás összefüggésének vizsgálatában elevenedett fel, objektív módszerekkel vizsgálhatóvá vált. Jóllehet a vita koránt sincs lezárva (PAIVIO, 1971; PYLYSHYN, 1973; KOSSLYN, 1975), a téri-idői nézőpont és a szöveg szemantikai modellje közötti viszony vizsgálata — túl azon, hogy magához a vitához is érvekkel szolgálhat —, rávilágíthat néhány sajátos pszichológiai követelményre, melyeket a művészi szöveg az olvasóval szemben támaszt.

Bonyolult, az esztétikai szöveg hatásának központi problémáit érintő kérdéseket vet fel a „többnézőpontúság” és a szemantikai modell konstrukciójának viszonya. Abból kell kiindulnunk, hogy a szöveg szemantikai modellje olyan komplex struktúra, amelynek része a szöveg reprezentációja, de ennek a struktúrának más részei is vannak, melyek az olvasónak a szóban forgó eseménnyel kapcsolatos általános ismereteiből származnak. A szöveg szemantikai modellje tehát a szöveg és az olvasó „apperceptív tömegének” (Kant, Herbart) interakciójából jön létre. Mármint a váltakozó nézőpontot érvényesítő szövegre az olvasó nem építhet többféle szemantikai modellt, a szöveg interpretációját egyetlen modell keretében kell elvégeznie. Ugyanakkor valamiképpen kezelnie kell az egyes szereplők és a szerző birtokában levő információkat, sőt ezek egymáshoz való viszonyát is. Ma még igen kevés megalapozott tudásunk van ezekről az oszcillációnak, ütközésnek stb. nevezett folyamatokról, amelyek keretében a befogadói jelentéssíkok mozgása — nemcsak a nézőpontok mentén — végbemegy. A nézőpont azonban, mint a szövegstruktúra leírásának kivételesen egzakt eljárása, alkalmas eszköz lehet a szöveginterpretáció, különösen pedig az irodalmi szövegek interpretációjának objektív pszichológiai vizsgálatához, a művészi szöveg által igényelt sajátos jelentésképzési folyamatok tanulmányozásához. Hasonlóképpen a nézőpontnak az interpretációban betöltött pszichológiai funkciójára utal Uspenszkij, amikor a nézőpontoknak az okozati sémák működésére gyakorolt hatását elemzi. Feltételezése szerint a külső nézőpont alkalmazása arra indítja az olvasót, hogy a hős viselkedésének okát környezetének feltételeiben keresse, míg ha a szerző belső nézőpontba viszi olvasóját, a történeteket az olvasó a hős személyiségéből fakadónak fogja látni. Jól felismerhető, hogy ez a gondolatmenet összhangban van az attribúció-elméletnek a megfigyelői perspektívával kapcsolatos kutatási eredményeivel (TAYLOR és FISKE, 1975).

E néhány kiragadott példa — a nézőpont és a szöveg érzékletességének kérdése, a nézőpontúság és az egységes szemantikai modell konstrukciójának problémája, valamint a nézőpont és az okozati sémák működésének összefüggése — jól szemlélteti, hogy a nézőpont probléma nemcsak a mű kompozíciójának strukturális leírásában jelentkezik, hanem a művészi szöveg hatásának információfeldolgozási szempontú vizsgálatában is.

Különösnek tűnhet, bár nem először fordul elő, mint Vigotszkij példáján is láttuk, hogy egy strukturalista poétikai művel kapcsolatban a pszichológiai kiegészítés igénye vetődik fel. Úgy vélem, noha nem vagyok meggyőződve, hogy Uspenszkij egyetértésével találkozni, hogy a kompozíció nézőpontokban leírt struktúrájának funkciója a jelentésképzés pszichológiai folyamataiban ragadhatók meg. Ezek a folyamatok napjainkban váltak a pszichológiai kutatás elismert tárgyává. Nem egy jel mutat arra, hogy a nézőpont, mint a szöveg strukturális leírásának eszköze a szöveginterpretációs kutatásokat serkenteni fogja (például ANDERSON és PICHERT, 1978; ABELSON, 1979), az irodalompszichológiában pedig valószínűleg különösen fontos szerep

jut neki. Ezért azután, ha a hazai irodalomtudományban a hetvenes évek strukturalista divathullámának elmúltával Uszpenszkij könyve nem is fog különösebb visszhangot verni, megjelentetését a pszichológia szempontjából mindenképpen jelentős vállalkozásnak kell minősíteni.

László János

MTA Pszichológiai Intézete

Irodalom

- ANDERSON, R., PICHERT, J., 1978, Recall of previously unrecallable information following a shift in perspective, *JVLVB*, 17–12.
- BREWSTER, F. G., LICHTENSTEIN, E. H., 1981, Event-schemas, story-schemas, and story grammars. In: LONG, J., BADDELEY, A., (eds.), *Attention and Performance*, 9, 363–379, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, New York.
- DENIS, M., 1984, Imagery and prose, A critical review of research on adults and children, *Text*, 4, 381–401.
- EICHENBAUM, B. M., 1924, *Szkvoz lityeraturü*, Akadémia, Leningrád.
- JOHNSON-LAIRD, P. N., 1980, Mental models in cognitive science, *Cognitive Science*, 4, 71–115.
- KOSSLYN, M. S., 1975, Information representation in visual images, *Cognitive Psychology*, 7, 341–370.
- LUKÁCS György, 1965, *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- MILLER, G. A., 1979, Images and models, similes and metaphors. In: ORTONY, A., (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, 202–250.
- ORTONY, A., (ed.), 1979, *Metaphor and thought*, Cambridge University Press.
- PAIVIO, A., 1971, *Imagey and Verbal Prouesses*, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- PHYLYSHYN, Z. W., 1973, What the mind's eye tells the mind's brain? *Psychological Bulletin*, 80, 1–24.
- SKLOVSZKIJ, V., 1924, *Isszkusztvo kak prijom*, Poetika, Szbornyikov po tyeorii poetyiceszkovo tyeksztu, Moszkva.
- TAYLOR, S. E., FISKE, S. T., 1975, Point of view and perceptions of causality, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol.32, 3, 439–445.
- TOMASEVSZKIJ, B., 1925, *Tyeorija lityeraturü*, GJZ, Leningrád.
- VIGOTSZKIJ, L. Sz., 1965, *Pszichologija Isszkusztva*, Moszkva, Isszkusztvo. (Magyarul: Művészetpszichológia, Gondolat, Budapest, 1968)
- VOLKELT, J., 1905, *System der Aesthetik*, Band I., München, Beek.