

# LITERATURA

Tartalom

XLV. évf. 2019/4

## *Tanulmány*

- LENGYEL Imre Zsolt  
Kapitalizmus és/vagy művészet  
– Hatvany Lajos: *Zsiga a családban* – 371
- SZÉNÁSI Zoltán  
Veszteség, nagyság, egység  
– A textuális tér elfoglalása a *Vérző Magyarország*  
című antológiában – 382
- WIRÁGH András  
Utánközlés – címvariáns – plágium  
– A századforduló irodalmi tömegtermelésének változatai – 392
- Műhely*
- HORVÁTH Márta – SZABÓ Judit  
– A Kognitív Poétika Kutatócsoport bemutatkozása – 407
- SIMON Gábor  
A kövületektől a térképekig  
– A költészet kognitív szemléletű megközelítési lehetőségeiről – 411
- PAPP-ZIPERNOVSZKY Orsolya – KOVÁCS András Bálint –  
DRÓTOS Gergely  
– Narratív és nem narratív filmes szerkezet befogadásának  
összehasonlítása EEG-vel és verbális szóasszociációval – 422
- HORVÁTH Márta  
Koherenciatemtés, koherenciatörés és meglepetés  
az evolúciós-kognitív narratológiában Bodor Ádám  
*Konyhatitok* című novellája alapján 439
- SZABÓ Judit  
Tragikus feszültség. A tragédia paradoxonának kognitív  
és evolúciós pszichológiai magyarázata 450
- SZABÓ Erzsébet  
Miért fogadjuk el a „harmadik személyű elbeszélőnek”  
tulajdonított narratív szöveget igaznak?  
– A hagyományos, a klasszikus és a kognitív megközelítés – 461

*Szemle*

- MÁTYUS Norbert  
Művészet-e a fordítás?  
– BARNA Imre. *Pont fordítva.*  
Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018 – 471
- TERNOVÁ CZ Dániel  
A kulturális közegek fizikája  
– SZARVAS Melinda. *Tükörterem flamingóknak.*  
*Irodalomtörténeti tanulmányok a magyar vajdasági*  
*irodalomról.*  
Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2018 – 476
- Summaries 482

## Tanulmány

Lengyel Imre Zsolt<sup>1</sup>

### KAPITALIZMUS ÉS/VAGY MŰVÉSZET (HATVANY LAJOS: ZSIGA A CSALÁDBAN)

1. Hatvany Lajos emigrációs évei alatt írt, a Geniusnál 1926 legvégén, tehát egy évvel szerzőjének nemzetgyalázási perbe és börtönbüntetésbe torkolló hazaköltözése előtt megjelent *Zsiga a családban* című regényét az irodalomtörténet mind ez idáig igen csekély figyelemben részesítette, Nagy Sz. Péter Hatvanyról szóló monográfiája pedig kifejezetten művészi kudarcként, „nagyszabású fiaskóként” jellemezte a művet,<sup>2</sup> amely a korabeli hirdetések szerint is egy legalább három részesre tervezett, *Urak és emberek* című regényfolyamnak lett volna nyitódarabja, ám amelynek folytatásai csak a hatvanas években, a szerző halála után, letisztázatlan és töredékes kéziratok alapján jelentek meg.<sup>3</sup> Nagy Sz. Péter elmarasztalása mindenekelőtt a szöveg vélelmezett ellentmondásos és anakronisztikus jellegének szólt: hogy újszerű szókinccsel megfogalmazott modern mondanivalóit a Jókai és Mikszáth nevéhez kapcsolt „magyar anekdotikus, népnemzeti hagyomány” formaelvei mentén írta regénnyé – amellyel szemben „az atmoszférát előtérbe állító”, illetve „analitikus” próza jelentette volna a naprakész alternatívát a monográfus szerint, aki csak alkotáspszichológiai síkon, a magyarságát módorában is kényszeresen bizonyítani igyekvő asszimiláns figurájára utalva vélte magyarázhatónak az esetet. De – főleg a kismonográfia születésének idején, a kilencvenes évek elején – alighanem az egyenlet másik, tematikus oldala sem növelte a Hatvany-regény iránti szimpátiát: az annak leírására használt kategóriák („kritikai realizmus”, „naturalizmus”, „pozitivistá családregény”) alighanem irodalomszemléleti zsákutcák jelölőinek látszhattak leginkább, ahonnan pedig a fentiek értelmében nem is mutatkozott kiút.<sup>4</sup> A regény irodalmi értéke tekintetében máig ez maradt az utolsó szó: az általam ismert egyetlen azóta megjelent terjedelmesebb tanulmány, Szalai Anna könyvének fejezete részletes kivonatolását nyújtja csupán a mű korabeli kritikáinak és cselekményének – dokumentumként beiktat-

<sup>1</sup> A szerző tanársegéd az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékén.

<sup>2</sup> NAGY SZ. PÉTER, *Hatvany Lajos* (Budapest: Balassi Kiadó, 1993), 75.

<sup>3</sup> HATVANY LAJOS, *Urak és emberek* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963).

<sup>4</sup> NAGY, *Hatvany Lajos*, 74–76.

va azokat a zsidósággal kapcsolatos megnyilvánulásoknak monográfiájában összegyűjtött terjedelmes, alig kommentált leltárába.<sup>5</sup>

2. Hogyan szólítható meg vajon a *Zsiga a családban* a mából másként is, mint archívumi anyag? És általában: hogyan kerülhető el, hogy a modern magyar prózának a néhány kanonizált remekművön túli területei feledésbe merüljenek? Kísérletemet, hogy valamiféle választ adjak e kérdésekre, távolabbról kezdeném, egy hasonlóan problematikus, ám jóval korábbi és más műfajú szövegnek, Péterfy Jenő Jókai Mórról szóló 1881-es kritikájának felidézésével,<sup>6</sup> amelynek olvasásán keresztül, úgy vélem, egy jelentékeny, de a ma bevettnek számítóaktól igen távoli olvasásmód válhat rekonstruálhatóvá. Jókai művészetének ez a megsemmisítőnek szánt bírálata a következő mondattal kezdődik: „A regényíróra döntő körülmény, hogyan fogja föl az embert” – a folytatás pedig hosszan sorjáztatja a Péterfy számára elfogadhatatlan Jókai-féle fölfogás ismérveit. A szöveg retorikai felépítése, indulatos tónusa, nyitó- és zárómegjegyzései világossá teszik, hogy a kritikus nem pusztán ízléskülönbséget lát önmaga és tárgya között: sürgető történelmi szükségszerűséget lát abban, hogy a Jókai-figurák helyét átvegye a „magyar regény új embere”;<sup>7</sup> Jókai megingathatatlan emberképe ugyanis – állítja –, ha megfelelő volt is a forradalom és az önkényuralom éveiben, változatlan érvényesítése a jelenben már súlyos teher-tételt jelentene. „Az élet iskolájában nem röpülhetünk, még a járást is tanulnunk kell” – szól a kritika egyik tételmondata,<sup>8</sup> világossá téve azt is, hogy a „járás”, azaz a realitások pontos ismeretén, a helyzet alapos mérlegelésén, az akadályok figyelembevételén, árnyalt morális ítéleteken megalapozódó cselekvések elősegítése az irodalomnak is feladata lenne, amit a pragmatizmust tisztelő angol és francia regények képesek teljesíteni, a magyarok viszont egyelőre nem: Jókai akkor is romantikába csúszik át, amikor látszólag „a komoly munka, a férfias meggondoltság, a lassú művelődés hatalmát” hirdeti.<sup>9</sup> E kifejezések nyomán már aligha látszik véletlennek, hogy Péterfy a korszak polgári mintaállamainak irodalmát állítja példa gyanánt olvasói elé: a kritikája végső állításának az látszik, hogy megfelelő kultúra alapozhatja meg azokat a megfelelő szubjektumokat, amelyek efféle társadalmakat lehetnek képesek létrehozni és működtetni – retorikája végső soron tehát azokat lehet képes meggyőzni, akik az ottani viszonyokban hozzá hasonlóan értéket látnak.

Érdemes ezt az elképzelést világosan megkülönböztetni a későbbi évtizedek vulgármarxista koncepcióitól, amelyek alkalmasint kitakarhatják azt a mai értelmező számára: nem mechanikusan előrehaladó történelmi nagy elbeszélésről van itt szó, amely egyértelműen kijelölné a progresszív és reakciós táborokat, és amelyet az iro-

<sup>5</sup> SZALAI Anna, „A frakkelmélet cáfolata”, in SZALAI Anna, *Hagyománymentés és útkeresés. Zsidó vonatkozású magyar regények*, 597–626 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2018).

<sup>6</sup> PÉTERFY Jenő, „Jókai Mór”, *Budapesti Szemle* 26 (1881): 1–27.

<sup>7</sup> PÉTERFY, „Jókai Mór”, 27.

<sup>8</sup> Uo., 26.

<sup>9</sup> Uo.

dalom objektív módon vagy ideologikusan elhomályosítva visszatükrözne, hanem alternatívák közötti *döntésről*, amelyek lehetőségfeltételeinek létrehozásában az irodalom *aktív* szerepet tölthet be. A Péterfy kritikájából kirajzolódó kép, azt gondolom, az elmúlt évtizedek meghatározó szubjektumelméleteinek fényében mutatkozhat különösen relevánsnak. A performativitás butleri vagy a habitus bourdieui teóriái nyomán már evidenciának tűnhet, hogy a diskurzus által közvetített minták, forgatókönyvek, értéktételezések nem csupán ráépülnek egy ezek nélkül is funkcionális szubjektumra, hanem társadalmi entitásként ezek teszik egyáltalán létezővé az egyént, ezek jelölik ki vágyait, illetve ezek hozzák létre perceptuális és morális sémáit, amelyek mentén a világot érzékeli, amelyek alapján értelmes és értelmetlen, kívánatos és elkerülendő célokot különböztet meg, és amelyek segítségével a rendelkezésére álló cselekvési lehetőségek között tudatosan vagy akaratlanul dönt.<sup>10</sup> Az egyének tehát kontextusuk függvényei, nem *passzív* termékei azonban a diskurzusoknak, amelyek korántsem egyszer s mindenkorra hozzák létre őket. Az emberi élet eszerint automatizált, de reflektálttá tehető osztályozások, döntések, önalakító gesztusok *folyamatos* végrehajtásából áll, amelyek helyett tehát a környezetben rendelkezésre álló repertoár elemei közül elvileg *másokat* is végre lehetne hajtani, a társadalom pedig ezeknek az egymást is alakító-meghatározó cselekvéseknek az összessége. A rendszer végső soron tehát még legstabilabbnak látszó pillanataiban is esetleges és rögzíthetetlen. Péterfy reménye, hogy a megfelelő irodalom leértékelheti azt az attitűdöt, amelynek számára „a politika csak a költészet egy alfaja”, „az élet pedig szónoklat, lelkesülés, önföláldozás, a hősiség bravourja”,<sup>11</sup> és így előkészítheti a terepet másfajta lelki berendezkedésű egyének színre lépése számára, ebből a nézőpontból nem feltétlenül *egészen* illuzórikus tehát; az eddigiekből azonban az is következik, hogy ez a negatív mozgás nem lehet elegendő, ez a másfajta ember sem jöhet létre a semmiből, annak minéműségét körvonalazottá, létét plauzibilissé, szerepét kívánatosá kell tennie egy következő, pozitív mozzanatnak.

A szubjektum konstituálódása tehát, ahogy a kései Foucault-t továbbgondoló Judith Butler fogalmaz, végső soron *etikailag* meghatározott: a diskurzusban aktuálisan hozzáférhető normák jelölik ki, hogyan lehet egy adott helyen és időben egyének lenni, ezek a szabályok hívják életre a társadalmilag értelmezhető egyént és határozzák meg azon gyakorlatok körét, amelyek segítségével azután folyamatosan legitimálni igyekeznek saját egyéneiket.<sup>12</sup> Foucault és Butler ezzel összefüggésben

<sup>10</sup> Elméleteik összefoglalásaihoz lásd: Pierre BOURDIEU, *Pascalian Meditations* (Stanford: Stanford UP, 2000). Judith BUTLER, „Introduction”, in Judith BUTLER, *The Psychic Life of Power*, 1–30 (Stanford: Stanford UP, 1997). Judith BUTLER, Gary A. OLSON and Lynn WORSHAM, „Changing the Subject. Judith Butler’s Politics of Radical Resignification”, *JAC* 20 (2000): 727–765.

<sup>11</sup> PÉTERFY, „Jókai Mór”, 26.

<sup>12</sup> Judith BUTLER, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham UP, 2005). Butler elsősorban *A szexualitás története* második kötetének gondolatmenetére építkezik: Michel FOUCAULT, *A gyönyörök gyakorlása*, ford. ALBERT Sándor, SZÁNTÓ István és SOMLYÓ Bálint (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2019). A kérdéskör magyar irodalomtörténeti szempontú áttekintéséhez lásd: SZOL-

arra hívják fel a figyelmet, hogy az arra vonatkozó elképzelések, hogy mi az élet célja, milyen a normális vagy boldog élet, az milyen körülmények között folytatható vagy eldobandó, kicsoda nevezhető embernek, ki csak megszorításokkal és ki egyáltalán nem stb., vagyis a normák folyamatos átalakulásban vannak a történelem során. A történelem magyarázatát éppen ezért nem lehetséges tehát a szubjektumra és a racionalításra alapítani, hanem éppen ellenkezőleg, a történelemből lehet megpróbálni megérteni a szubjektivitás és a racionalitás változó lehetőségeit és módzatait,<sup>13</sup> még ha ezt a történetiséget nehezen hozzáférhetővé teszi is, hogy a mindenkori hegemon pozíciójú álláspontok magától értetődőnek, vitán és történelmen felül állónak mutatkoznak az általuk szocializált szemlélők számára.<sup>14</sup> Annak a számtalan résztvevőjű vitának a nyomon követése, amelynek a Péterfy-kritika innen tekintve egyetlen, jól artikulált momentuma csupán, éppen ezeknek a kérdéseknek a visszanyerésére teremthet lehetőséget: e vita végső téje ugyanis nyilvánvalóan éppen annak meghatározása volt, milyen az értékes vagy a boldog élet – amely tudást tehát nem felfedezni, csak létrehozni és elterjeszteni lehetett.

Péterfy írása egyúttal, éppen mivel egészen másfajta viszonyt tételez szöveg és valóság között, mint a magyar irodalmat az elmúlt évtizedekben leíró legnépszerűbb irányzatok, arra is emlékeztet, hogy az irodalomnak tulajdonított funkciók sem állandóak, maguk is történelmileg és társadalmilag meghatározottak, viták tárgyai és eredményei.<sup>15</sup> Péterfy minden jel szerint egy már létező és még sokáig meghatározó irodalomértelmezési paradigmához csatlakozhatott kritikájával, vagyis az egyéb médiumok tömeges elterjedésig az irodalom kitüntetett terepe volt a különféle szubjektivitásváltozatok narratív vagy lírai színrevitelének, apológiájának, implicit vagy explicit kritikájának, elemzésének, ütköztetésének. Ennek szem előtt tartása véleményem szerint a tükrözéselvűség, a monolitikus osztályfelfogások és a reduktív nagy elbeszélések zsákutcáinak elkerülésével teszi újra megközelíthetővé a modernség szövegeinek történelmi-társadalmi munkáját, olyan horizontokat megnyitva, amelyek ma is releváns kérdések feltételét teszik lehetővé ezeknek az alkotásoknak. Nyilvánvaló például, hogy az a sokak által gyanakodva szemlélt szöveggonglomerátum, amelyet a magyar irodalomtudomány dzsentriregényként katalogizált, nagyrészt e fentebb tárgyalt problematikából táplálkozott: a dzsentri kimondott vagy ráértett kategóriája éppen azokat a szubjektumkonstitúciós forgatókönyveket gyűjtötte maga köré, amelyek valamiképpen opponálták a Péterfynél is

---

LÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája. A huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), első sorban 26–37.

<sup>13</sup> BUTLER, *Giving an Account of Oneself*, 115–116.

<sup>14</sup> A hegemonia fogalmának itteni használatához lásd: Chantal MOUFFE and Ernesto LACLAU, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 2014). Ernesto LACLAU, „New Reflections on The Revolution of Our Time”, in Ernesto LACLAU, *New Reflections on The Revolution of Our Time*, 3–85 (London: Verso, 1990).

<sup>15</sup> Vö. Peter BÜRGER, „The Institution of ‚Art‘ as a Category in the Sociology of Literature”, *Cultural Critique* 2 (1985–1986): 5–33.

ideálként megjelenő valóságelvű, megfontolt, munkahívó mintázatokat, amelyeket rendszerint a *polgár* jelölő fogott össze; efféle figurákon keresztül – mint Tarjányi Eszter írta – egy-egy író „a józan polgári életmóddal szemben képes volt alternatív, a hétköznapiságot elutasító, a történetileg adott szerepmintákat elvető, újfajta identitáskereső magatartásformákat is felmutatni”.<sup>16</sup> Az e témában folytatott kutatások terhes örökségével szemben, véleményem szerint, nem e jelölők jelentésének rögzítése és pozitivistá módon megismerhető társadalmi csoportokra való visszavezetésük lenne a cél, hanem annak nyomon követése, ahogyan az egyes szövegek a maga totalitásában szükségszerűen átláthatatlan és megismerhetetlen valóság kezelhető, hozzáférhető, értékpólusokat kijelölő modelljeit konstruálják meg. Ezekben a modellekben, amint Fredric Jameson emlékeztetett, sosem lehet elég pusztán az ideologikus mozzanatot leleplezni, azaz a látómezők határoltóságát, az elfogultságokat, a hatalmi érdekeket felfedezni (bár ezekről nyilván megfélemedezni sem érdemes), hanem az utópikus momentumokra, azaz a konstrukciót szervező és motiváló értékekre, a jó életre vonatkozó elképzelésekre is érdemes figyelemmel lenni<sup>17</sup> – így szerencsés esetben lehetővé válhat a *mást* nem pusztán irracionálisként, a *saját* eltévelyedett árnyaként, hanem valódi másként megérteni, perspektívába helyezve egyúttal saját határainkat és meggyőződéseinket is.

3. Hatvány kérdései, úgy gondolom, e háttér elé helyezve mutatkoznak meg legvilágosabban, a *Zsiga a családban* ugyanis a Péterfy kritikájában Jókaiival szembevetett hiányzó regény retrospektív megalkotására tett kísérletként is értelmezhető lenne akár: a javarészt a tizenkilencedik század derekán játszódó regény központi figurái aligha lehetnének különbözőbbek attól, ahogyan Péterfy a Jókai-hősöket jellemezte. A mű címszereplőjéről, Bondy Zsigmondról a regény előhangjából megtudhatjuk, hogy ő mint „a Terményhitelbank leghatalmasabb igazgatója” (I/3.),<sup>18</sup> „a tegnapi sorsok nagy, központi mozgatója” (I/1.) teljesíti be pályáját, hogy a voltaképpeni cselekmény azután Zsiga kezdetben nincstelen dédapjának történetével induljon el. E két pont között a szöveg egy kiterjedt család létrejöttéről tudósít, ebből azonban csupán néhány arcot enged látni az olvasónak – ami a család egyenes vonalú felemelkedésének tűnhet, az valójában három kiemelt alak fejlődéstörténete az elkallódó családtagok sötét háttere előtt. E központi figurák tehát nem tekinthetők minden további nélkül a Bondy család reprezentánsainak, és még kevésbé a magyar zsidóság allegorikus megszemélyesítéseinek, hi-

<sup>16</sup> TARJÁNYI Eszter, „A dzsenti exhumálása”, *Valóság* 46, 5. sz. (2003): 47–48. A téma újabb áttekintéséhez lásd: GINTLI Tibor, „Noble and Bourgeois Values in Hungarian Literature in the Last Decades of the 19th Century and the First Decades of 20th Century”, in *National Identity and Modernity 1870–1945. Latin America, Southern Europe, East Central Europe*, szerk. SEMSEY Viktória, 421–428 (Budapest: L'Harmattan–Károli Gáspár Református Egyetem, 2019).

<sup>17</sup> Fredric JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge, 2002), főleg 271–290.

<sup>18</sup> A főszövegben megadott oldalszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: HATVANY Lajos, *Zsiga a családban I–II.* (Budapest: Genius, [1927]).

szen történetüket számtalan más irányba tartó életút felvillantása szegélyezi: a szabadságharc alatt például, mint Zsiga apjáról olvashatjuk, „alig egy-két Hermann-fajta józan rajongó kivételével még a zsidók is kezdik elveszteni a fejüket” (I/21–22.) – ő tehát kivétel inkább, mint szabály. Később pedig az egyre-másra csődbe jutó konkurensok közül emelkedik ki a Bondy-cég, ami a regény döntő fordulataiban, a „krach”-ban, azaz a pénzügyi válságban kulminál, amelyben Hermann megduplázza vagyonát, míg körülötte mindenki tönkrement. A szöveg főként az ő bemutatásával foglalkozó első szakaszai tehát arra a kérdésre adott válaszként olvashatók, miért kerülhetett éppen ő a túlélő és a nyertes pozíciójába; vagyis Hermann habitusa mint a regényben ábrázolt kapitalizálódó társadalom *domináns* habitusa tűnik fel.

Az alakjához kapcsolódó epizódok hosszú sora igyekszik világossá tenni, hogy e dominancia kulcsa az általánosan és konzekvensen érvényesített kalkulatív racionalitásban keresendő, abban, hogy Hermann nemcsak elfogadja, de sikeresen inkorporálja is a cselekvéseket elsősorban anyagi hasznosságuk tekintetében mérlegelő elveket. Annak, hogy ezt képes legyen megtenni, valóban alapvető feltételének látszik, hogy ezen elvek előzetesen már rendelkezésére álljanak artikulált etikai rendszer formájában – amelynek meglétét például Hermann lánykérésének és temetésének jelenete mutatja a regény elején és végén. „Ez volt az eljegyzés csókja – olvashatjuk az előbbi helyen. – S egyszersmind a búcsúé is. Mert másnap már utazni kell, az új bácskai üzletfelek már várnak Hermannra Baján, Szabadkán és Újvidéken. / – Már? – rebegte Regina s könny rezgett a torokában. / – Hja! Az üzlet üzlet – jelentette ki szárazon Hermann.” E közhelyre pedig a lány apja azonnal egy azt affirmáló másik közhellyel képes válaszolni: „– Dolgozni, ez a fő – szuszogta a leendő vőnek üzleti buzgalmát rendkívüli helyesléssel elismerő Salamon.” (I/41–42.) És hasonlóképpen a temetési jelenetben: „A rabbi vigyáz rá, hogy választékos és hangos német szavakban zengje Hermann apa dicséretét. Hogy a néhai milyen magasra emelte – így mondta a rabbi – a munka zászlaját. És hogy csakis és kizárólag a családja kedvéért emelte olyan nagyon magasra.” (II/185–186.) Ezekből az elvont elvekből Hermann minden pillanatát és egész testi valóját meghatározó gyakorlatot képes formálni, aminek feltételei a szöveg szerint az öröm síkján keresendők: a nászút számára egyedül élvezetes pillanatai a bécsi sikeres kontreminművelet és a velencei kereskedő által árult szuvenírok árának lealkudása (I/74–75.), hiszen amúgy, mint a Hermann gondolatainak keresztül fokalizált elbeszélés tudósít róla, a céltalan kéjutazás dolgos ember számára igazolhatatlan, tehát értelmetlen, tehát élvezhetetlen is. Ez a habitus, amely átélten képes képviselni az elvet, mely szerint „nem örömrre vagyunk ezen a világon[, és] nem is passzióra” (I/71.), lesz a feltétele annak, hogy a krach előtt Hermann képes lesz mindenét eladni, majd hogy pénze ne fogyjon, életfunkcióit a minimálisra csökkentve várni, hogy a többiek csődje után olcsón bevásárolhasson. A szöveg epizodikus szerkesztése lehetővé teszi, hogy a regény úgy fogjon át széles időtávot, hogy közben mégis a percepciók és ítéletek mikroszint-



jén maradjon – így képes azt a mély frusztrációt is megérzéskíteni például, amit az időt kizárólag a munka lehetőségfeltételeként és pénzre váltandó nyersanyagként érzékelő szubjektumokban a legtriviálisabb várakozás is kivált, és működésükben felmutatni azokat a gondolati struktúrákat, amelyek a világ minden elemét számítások tárgyává absztrahálják. Nem arról van szó tehát, mint Nagy Sz. Péter vélelmezte, hogy a regény *egyfelől* a kapitalizmus és polgárosodás megalapozóinak dicséretét zengené, *másfelől* pedig a zsidó burzsoázia emberi gyarlóságait gúnyolná – e két tényező ugyanazon érem elvászthatatlan két oldalának mutatkozik.

Hermann történetének elbeszélése pedig világosan jelzi ezen attitűd utópikus oldalát is: az emberi viszonyoknak a pénz síkjára vetítése és ezzel absztrahálódása az emberek közötti egyenlőséget korlátozó struktúrák felbomlásának legeredményesebb módjaként válik végképp csalogatóvá: „ha fizetek, én is egy főherceg vagyok a pénzemért” (I/78.). A jelenetben, amelyben a szállodájából kilakoltatott Hermann a fenti módon nyilatkozik, hamar kiderül azonban, hogy a valóságban nincsen igaza: okfejtését a regényfikció Olaszországában nem méltányolják, inkább csak fenségsértési perrel fenyegetik meg – a materiális tőkére nem visszavezethető szimbolikus tőke hatalma áthághatatlan keretnek mutatkozik. Ezek kiiktatása, pontosabban a materiális tőke áthelyezése a szimbolikus tőke egyetlen lehetséges forrásának pozíciójába tehát Hermann elemi érdekének mutatkozik, amit a zsidósággal kapcsolatos előítéletek jelentkezése időről időre megerősít és nyomatékosít. Történetéből tehát egy a regény ideologikus keretei között meghaladhatatlan dilemma rajzolódik ki: egy racionalizálatlan, előítéletekkel terhes és egy elgépiesedő, érzékeikben és empátiájukban elszegényedő, a tőke logikájának alárendelt szubjektumok által berendezett világ közül látszik lehetségesnek választani. A regény Nagy Sz. Péter által kárhoztatott anekdotikus tónusa innen nézve e dilemma nyitva tartásának eszközeként tűnhet fel: a szövegben folyton megmutatkozó, a szabad függő beszéd és a gondolatfolyam fogásain túl az összefoglaló-értelmező kommentár eszközével is gyakran élő elbeszélő példaszzerűnek és morálisan megítélendőnek mutatja hősét, nem hoz létre azonban ezt megalapozó egységes nézőpontot – olyan hosszan elnyújtott, egyszerre vállaltan és ironizáltan didaktikus anekdota ez, amely mögül látványosan hiányzik a közösségi egyetértés rögzítő ereje.

4. A prózatempó az egymást követő generációkban egyre lassul: Hermann széles vonásokkal, poentírozott jelenetekben felvázolt élete összességében parabolisztikus hatást kelt, egyetlen határozott, bár a fentiek értelmében aporetikus központi állítás illusztrációjaként hat, fiának, Zsigának története azonban már más elveket követ – az aprólékos, némileg szétfolyó stílusban leírt mozzanatok hosszú során keresztül (Hermann statikus alkatától eltérően) egy dinamikus, pillanatról pillanatra változó jellem rajzolódik ki. E szakasz kérdései részben mások, mint az előzőé, bár szorosan összefüggenek azzal: a környezet hatásainak kitett Zsiga plaszticitásának határai kerülnek a szöveg figyelmének középpontjába. E környezet az előbbieket értelmében to-

vábra is meghatározó módon a szimbolikus tőke által uralt, ami állandó ellenpontot jelent a család racionalizált világával szemben, ahol az apai büszkeség legbiztosabb kiváltója, ha a gyermek alkut játszik bábuival. Zsiga más, jól artikulált és határozottan képviselt etikai rendszerek hatása alá kerülve azonban időről időre távolodni kezd az örökölt elvektől: így lesz képes például nacionalista tanítója a hazafias önfeláldozásnak az anyagi érdekeket felülmúló értékéről meggyőzni – Hatvany itteni poétikájának fő törekvése ezeknek a horizont-összeolvadásoknak lépésről lépésre történő letapogatása. Így jut el a szöveg végül önnön alapjainak kérdéseig is. Zsiga figyelmét egy ponton a színház kelti fel, amely érzéki hatásaival azt a kora gyermekkorában kialakult beállítódását is képes felfüggeszteni, amely szerint olyan szövegeket érdemes csak olvasni, amelyek igazak, tehát hasznosítható tudással gazdagítanak a valóságról. A fiúnak azonban elszigeteltségében, mint a szöveg világossá teszi, nem sikerül konzisztens nyelvet találnia érdeklődése számára, így azt maga számára sem képes racionalizálni, ezért az hamarosan, mint sok más egyéb, kikopik habitusából. Az egyetlen nyelv, amelyen feltámadó vágyait mégis értelmezni képes, kevéssé meglepő módon a pénzé lesz: amikor testvére számonkéri, hogy túlságosan sokat foglalkozik *ilyen dolgokkal*, Zsiga azonnal kész a válasszal, mely szerint a „színház nem ilyen, hanem olyan dolog, nagyon is komoly üzlet. Lám, Szentirmay Aladár, a budai igazgató, tízezret keres minden este...” (I/191.). A paradox módon a racionális habitust megerősítő irracionális impulzus forogatókönyve később az iskolai lapalapítás történetében is megismétlődik: a kereskedelmi akadémián tanuló, tehát habituálisan már előválogatott fiúk karizmatikus irodalomtanáruk hatása nyomán egy *Hunnia* című szépirodalmi lapot próbálnak alapítani – ennek története azonban, amely két, az előfizetőket és a bevételeket-kiadásokat számon tartó füzet megnyitásával kezdődik, rövid úton belevész az előfizetőktől begyűjtött pénz racionális felhasználásáról, megfelelő befektetési módjáról folytatott vitákba. Ami pedig először eszköz csupán, hamarosan Zsiga egész látóterét betöltő élménnyé válik: „Ennek a hajszos életnek ritmusa végül Zsigát is úgy elragadja, hogy a politikusok és költők dolgában két ellenséges pártra szakadt osztálytársak vitáiban alig-alig vesz részt. [...] Kondor fejében azok az üzleti beszélgetések visszhangoznak, melyeket Hermann apa néha éjfélig folytat a két vejével. Izgató beszédek! Izgatóbbak a legizgatóbb iskolai vitatkozásoknál, izgatóbbak a legizgatóbb regénynél. Micsoda bonyodalmak! Micsoda összecsapások!” (II/54.)

Zsiga élettörténete tehát szintézisek sorozata: a Hermannéhoz hasonló elvek külső irritáció nyomán létrejövő összeolvadása más elvrendszerekkel, majd ennek az új rendszernek kiegészítése újabb hatások nyomán – és így tovább; ez a történet azonban összességében inkább a racionalizált világszemlélet adaptálódásának, mint meggyöngyülésének története. Hermann gyorslejárátú megtérülésben, közvetlen összefüggésekben gondolkodó életfelfogása idővel elérkezni látszik saját határaihoz, ahol a racionális irracionálisba csap át – ennek emblémájaként olvasható a regényben a hosszabb távon a teljes magyarországi termőterület elértéktelenedésével fenyegető rablógazdálkodás problematikája. E vész megoldásának kulcsát Zsiga a regény egyik utolsó jelenetében egykori taná-

rának hazafias brosúráját olvasgatva véli megtalálni (II/244.), végül elkészülő folyamodványát pedig a narráció mint „az *Aranykalással ékes rónaságnak* és a Szalkay úr tanításainak meg tanulságainak üzleti nyelven való parafrázisát” (II/265.) jellemzi. A történelem iránya Hatvany modelljében tehát a kezdetben a profitelv ellenségeinek mutatkozó idealizmusnak és nacionalizmusnak előbbi alárendeltjeivé válása felé mutat – amely folyamatban többek között a művészet is végleg elveszíti helyét. „Zsiga elmosolyodik az emléken. Ő nem gyerek már, nem akar zenélni, férfihez illő ambíciói vannak, melyeket egy szóban foglal össze: »Milliomos akarok lenni...«” (I/271.)

Hatvany regényét tehát nélkülözhetetlen alkotóelemnek gondolom a magyar modernség folyamatának megértéséhez: koncepciója, melynek mai nézőpontból a Marxtól és Max Weberen Hatvany bécsi emigráns társán, Lukács Györgyön keresztül a frankfurti iskola: Horkheimer, Adorno és Marcuse felé vezető gondolati vonalban lehet felismerni eszmei rokonságát, a történetmondás eszközeit felhasználva elmélyült analízisét volt képes megalkotni a kapitalizálódásnak, amely nem emberfeletti, elvont szférákban, hanem a szubjektumok konstituálódásának mindennapos momentumaiban zajlik le, és amely e koncepció szerint ugyanazon mozgás részeként ígér szabadságot és kiútnélküliséget. Ezzel pedig radikális korrekcióját hajtotta végre a századvég és századelő elképzeléseinek a polgárosodásról és piacodosásról, beteljesítésükkel egy időben meg is kérdőjelezve a Péterfy-féle Jókai-kritika félszázaddal korábbi követeléseit. De a regény kérdései önmaga kapcsán is felvethetők: minden érzéki gazdagsága mellett mégiscsak az üzenetközvetítést, a tanítás átadását elősegítő struktúrája és dokumentarista törekvései maguk is a művészet utilitarizmus alá rendelésének elfogadásáról látszanak tanúskodni – noha persze ez az üzenet az utilitarizmus művészetet veszélyeztető jellegéről is szól. Ez a paradoxon nemcsak művészet és társadalom Péterfynél látott egyszerű viszonyát kérdőjelezi meg, de a regény mai olvasójától is megköveteli, hogy számot vessen e viszony alapkérdéseivel, hiszen Hatvany dilemmáinak terén alighanem ma sem állunk kívül.

5. A *Zsiga a családban* megjelenését követő hónapokban Hatvany Lajos két lapban is levelet publikált az általánosító olvasás helytelenségéről: az egyiket az *Egyenlőségben*, „a magyar zsidóság politikai hetilapjában”, a másikat a *Magyarságban*, a „fajvédő” ellenzék napilapjában.<sup>19</sup> A megjelenési helyek korántsem esetlegesek: a regény e két orgánumhoz kötődő csoportokban talált a legélénkebb fogadtatásra. A központi téma pedig mindkét körben a zsidóság ábrázolásának módja volt, amelyre a két oldalon ellentétes módon reagáltak bár (az *Egyenlőség* visszautasította, és ellenpéldákat kezdett sorjáztatni,<sup>20</sup> a *Magyarság*, az *Új Nemzedék* és *A Cél* az

<sup>19</sup> „Hatvany Lajos, mint »öntudatos zsidó« nyilatkozik új regényéről”, *Magyarság*, 1927. február 13., 7–8. „Hatvany Lajos levele”, *Egyenlőség*, 1927. március 19., 3.

<sup>20</sup> BALLAGI Ernő, „Ahol minden zsidó uzsorás... Hatvany Lajos új könyve”, *Egyenlőség*, 1927. február 5., 4; „Emlékezzünk... Válaszok Hatvany Lajos antiszemita könyvére”, *Egyenlőség*, 1927. február 26., 5–6.; BALLAGI Ernő, „Kis vita Hatvany Lajossal”, *Egyenlőség*, 1927. április 2., 4.

antiszemita érveket alátámasztó bizonyítéknak látta),<sup>21</sup> jellemzésében alapvetően egyetértettek: a regénybeli zsidók minden megszólaló számára gyűlöletesnek látszottak; még hozzá nagyjából hasonló okokból. Egyfelől arról írtak, hogy a regény az „igazi, becsületes, dolgos, hazafias zsidókat”<sup>22</sup> nem, csak a „rideg, gépies kalmár-szellemet” mutatja be, és elhallgatja „az ideális eszmék iránt való fogékonyság, a kultúrára való hajlamosság” tanújeleit;<sup>23</sup> másfelől arról, hogy a regény pontosan – szerzője által nem is tudva, „hol és mivel diffamálja a zsidóságot”<sup>24</sup> – dokumentálja, hogy „a zsidó tragikum nélkül való faj”, amely „kivüle van minden centrális lelkiségnek”,<sup>25</sup> akiknek közös jellemvonása „a rideg üzleti szellem, mely nem ismer semmiféle melléktekintetet”, és „apáról fiúról adják át a primitív, nagy titkot”, mely szerint „nem szabad érzelegni, fő az üzlet”<sup>26</sup>

Jól látható, hogy e hozzászólók nemcsak a regényről tettek állításokat, de a fentebb vázolt, a szubjektivitásformák körül forgó vitába is nyomatékosan bekapcsolódtak: az egymással szemben álló táborok egymást erősítve állították az instrumentális észz habituális sémái által meghatározott személyiség morális alsóbbrendűségét az „ideáлизmussal” jellemezhetővel szemben – az *Egyenlőség* azt igyekezett bemutatni, hogy valójában a zsidók is értékesek, hiszen a történelemben számtalan példa található rá, hogy személyiségüket az utóbbi határozta meg, a szélsőjobboldal pedig azt, hogy a keresztény magyarság kiválóságának alapja, hogy „faji” alapon idegen tőlük a (szerintük főleg zsidókra jellemző) előbbi. A regény kommentálása ilyen módon foucault-i értelemben vett éngyakorlatok felkínálásának alkalmává vált, amelyek a „zsidó” és „magyar” olvasókat – ha elfogadták a szövegek értéktételezéseit – egyaránt arra készíthették, hogy személyiségükben szabad utat engedjenek a hazafiasságnak, önfeláldozásnak, romantikának és lelkesülésnek, minél inkább visszaszorítsák viszont a kalkulatív racionalitás befolyását, hogy minél kevésbé hasonlítsanak Bondy Hermannhoz, ehhez a „pokoli emberhez”<sup>27</sup> – és egyúttal Péterfy ideális polgári hőiséhez.

Ezek a szövegek azonban azzal, hogy személyes erkölcsi döntés vagy biológiai meghatározottság tárgyaként pozicionálták a „kalmárszellem” képviselőjét, függetlenül tételezték azt a kapitalizmustól mint kontextustól, így pedig megkerülhetővé és egyben megválaszolhatatlanná tették az azzal kapcsolatos kérdéseket, hogyan lehet a fennálló viszonyok és globális tendenciák keretei között dominanciára szert tenni vagy érdemi ellenállást kifejezni. Pedig e problémák dialektikus

<sup>21</sup> DÓCZY Jenő, „Zsidó világ”, *Magyarság*, 1927. január 16., 16. MILOTAY István, „Új utakon”, *Magyarság*, 1927. január 30., 1–2. LENDVAI István, „Hatvany Lajos dilemmája”, *Új Nemzedék*, 1927. február 20., 5. LENDVAI István, „Széljegyzetek egy zsidómagyar könyvről”, *A Cél*, 1927/1., 55–59.

<sup>22</sup> „Hatvany Lajos levele”, 3. (A szerkesztőség válasza.)

<sup>23</sup> BALLAGI, „Ahol minden...”, 4.

<sup>24</sup> LENDVAI, „Hatvany Lajos dilemmája”, 5.

<sup>25</sup> LENDVAI, „Széljegyzetek...”, 56.

<sup>26</sup> DÓCZY, „Zsidó világ”, 16.

<sup>27</sup> sz. i., „Zsiga a családban”, *Uj Kelet*, 1927. április 27., 2.

újráfogalmazásához és pontosabb megközelítéséhez bizonyos mértékig Hatvany regénye is segítséget nyújthatott volna, ha a kritikusok ideológiai számára nem lettek volna a szöveg éppen ezen aspektusai hozzáférhetetlenek. A regény korabeli fogadtatásának így érthető módon vált egyik legélesebben felvetett vitatémájává a történelmileg-gazdaságilag kontextualizáló olvasás szükségessége: „Arra persze nem gondolt sem a *Magyarság*, sem az *Egyenlőség*, hogy itt emberek vetkeznek ugyan, de egy kor, egy ország és mindenekelőtt egy sereg jelszó lepleződik le, és föltárul ősök és unokák harcainak, ballépéseinek, sikereinek és bűneinek Panoptikuma. Ennek a Panoptikumnak csupán az a különös sajátsága van, hogy lerombolja az illúziókat és igyekszik megkeményíteni az érdeklődők ökonómus éleslátását és praktikus józanságát”<sup>28</sup> – írta a *Századunk* elemzője, aki például a tizenkilencedik századi magyar gazdaság központi problémájának vélt tőkehiány kérdésében találta meg a figurák értelmezésének egyik kulcsát; de ehhez az állásponthoz csatlakozott a liberális kapitalizmus kialakulásának és működésének marxi leírását alapul vevő *Népszava*-kritikus<sup>29</sup> vagy a Hermann jellemét „az első amerikai kivándorlók konok keménységének” analógiájára megértetni kívánó Zsolt Béla is.<sup>30</sup> Ezek a szövegek persze előfeltevéseikből adódóan hajlamosak voltak a regényre a valószínűsítést passzívan megőrkítő dokumentumként tekinteni – ellenlábasaik szövegeivel összeolvasva e megnyilatkozásokat azonban láthatóvá válik talán az az aktív munka, amelyet az irodalom és annak értelmezése önmagunkhoz és a világhoz való viszonyunk kialakításáért végez.

<sup>28</sup> PAÁL Ferenc, „Hatvany Lajos és a regénye”, *Századunk* 2 (1927): 297.

<sup>29</sup> Br, „Könyvespolc”, *Népszava*, 1927. február 6., 12.

<sup>30</sup> ZSOLT Béla, „Hatvany Lajos: Urak és emberek”, *Magyar Hírlap*, 1927. jan. 9., 17.

Szénási Zoltán<sup>1</sup>

## VESZTESÉG, NAGYSÁG, EGYSÉG

– A textuális tér elfoglalása a *Vérző Magyarország* című antológiában –

Ha a magyar irodalom immanens folyamatait vizsgáljuk, 1920 igen kevéssé tekinthető korszakhatárnak, nem született ugyanis olyan műalkotás, mely egy új irodalomtörténeti korszak kezdetét jelölné. Más szempontból azonban a világháborús összeomlás, az azt követő polgári forradalom, majd a Tanácsköztársaság, végül a trianoni békeszerződés aláírása olyan egymással összefüggő traumasorozatot jelent, mely döntően átformálta az irodalom társadalmi közegét, és közvetve hatással volt a két világháború közötti magyar irodalom alakulástörténetére is. Egyrészt ugyanis a területelcsatolás következtében jelentős regionális központok (például Nagyvárad, Kolozsvár, Kassa, Pozsony, Szabadka) kerültek az új országhatáron túlra, s ezáltal a kulturális életben még inkább dominánssá vált a főváros központjellege. A háborút és a forradalmakat követően újjászerveződő jelentős irodalmi társaságok (Kisfaludy és Petőfi Társaság), valamint a Magyar Tudományos Akadémia központja továbbra is Budapest maradt, de a köz- és felsőoktatási intézményhálózat jelentős része a területelcsatolásokkal együtt elveszett. Részben ugyanez okból, részben a továbbra is fennálló papírhiány miatt a magyarországi hírlapok és folyóiratok száma is a háború előtti töredékére esett vissza. Másrészt viszont a trianoni békét követően jött létre az, amit ma határon túli magyar irodalomnak nevezünk. Az utóállamok nemzetiségi politikája által szorongatott helyzetben a magyar nyelv ápolása és a magyar irodalom művelése a nemzeti önazonosság megőrzésének záloga is volt, mely az olyan háború előtt önálló kultúrtörténettel alig rendelkező régiókban is, mint például a Vajdaság vagy a Csehszlovákiához csatolt területek, saját irodalmi intézményrendszereinek kialakulásához és saját regionális arculatának formálódásához vezetett.

Ezeknek a kérdéseknek a tárgyalására ma bőséges szakirodalom áll rendelkezésünkre, kevesebb figyelem esett azonban mindeddig az „első magyar irredenta könyvre”, az 1920-ban kiadott *Vérző Magyarország* antológiára, mely az irodalomtörténet-írás látóterébe elsősorban a szerkesztő, Kosztolányi Dezső személye révén került be. A kötet összeállításának megítélése a mai napig elválaszthatatlan a költő 1919 utáni újságírói tevékenységétől, az *Új Nemzedék* című radikális jobboldali lap hírhedt *Pardon* rovatának szerkesztésétől. Míg Rónay László szerint Kosztolányi „esztétizáló világképének szinte szükségszerű velejárója a politikai amorális”<sup>2</sup> addig Kiss Ferenc úgy látta, a költő ekkori politikai szerepvállalása „egy naiv és ártal-

<sup>1</sup> A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos munkatársa.

<sup>2</sup> RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 93.

mas illúzió jegyében”<sup>3</sup> történt. Az újabb értelmezések<sup>4</sup> azonban egyetértenek abban, hogy az antológia szerkesztése Kosztolányi részéről tudatos és önként vállalt döntés volt, ezt a könyv címlapja is határozottan kiemeli. Abban azonban már eltérnek a vélemények, hogy mennyiben tekinthető mindez az 1919 augusztusa után hatalomra jutó új politikai rendszer számára tett gesztusnak, és mennyiben fakadt őszinte veszteségérzetből. Míg Lengyel András úgy véli, „Kosztolányi semmi esetre sem saját szakállára dolgozott: mögötte volt a »kurzus«”,<sup>5</sup> addig vele szemben Szegedy-Maszák Mihály az antológia szerkesztésének érzelmi motivációját abban határozza meg, hogy a történelmi Magyarország elvesztését – beleértve szülővárosát, Szabadkát is – Kosztolányi életének legnagyobb csapásaként élte meg.<sup>6</sup> Az említett művek irodalmi, életrajzi, társadalom- és gondolkodástörténeti konklúzióinak ismeretében a továbbiakban a textuális tér metafilológiai koncepciójával összefüggő kérdéseket vizsgálom.

Kosztolányi még a békeszerződés aláírása előtt nekilátott az antológia szerkesztésének. 1920 májusában írja Oláh Gábornak: „a közeljövőben könyv jelenik meg Magyarország területi egysége érdekében: *az első magyar irredenta könyv. // Eszközében szigorúan irodalmi. Céljában harcos. A legelső írók írják.*”<sup>7</sup> Ekkor tehát Kosztolányi már tényként jelenti be a kötet megjelenését, az is bizonyos, hogy határozott elképzelései voltak az antológia tartalmát, minőségét és szerzői gárdáját illetően, feltételezhető azonban, hogy a kötet anyagának összeállítása során némileg módosulhatott az eredeti koncepció. 1920. június 3-án a *Budapesti Hírlap Napi hírek* rovatában megjelent hirdetésben a következőt olvashatjuk. „Horthy Miklós kormányzó előszavával jelenik meg az első magyar irredenta könyv: a vérző és megcsonkított Magyarország legkiválóbb írói, tudósai, művészei egy porondon találkoznak és küzdenek a csorbítatlan Magyarorszáért.”<sup>8</sup> Az antológia politikai irányát meghatározó jelző („irredenta”) az Oláhnak írt levélben is szerepel. Az irredentizmus „olyan

<sup>3</sup> Kiss Ferenc, *Az érett Kosztolányi* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 92.

<sup>4</sup> A *Vérző Magyarország* antológia 1920-ban megjelent kötetének részletes és sokoldalú elemzését adja Lengyel András: LENGYEL András, „A »Vérző Magyarország«: Kosztolányi Dezső irredenta antológiájáról”, *Literatura* 33, 4 (2007): 399–424. Az 1928-as kiadás hasonló metodikájú vizsgálatát végzi el Bíró-Balogh Tamás: BÍRÓ-BALOGH Tamás, *Mint aki a sínek közé esett: Kosztolányi Dezső életrajzához* (Budapest: Equinter Kiadó, 2014). A kötet szerkesztésének társadalmi, gondolkodás- és mentalitástörténeti kontextusát érzékletesen tárja fel Szegedy-Maszák Mihály monográfiája: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 149–186. A *Vérző Magyarország* antológia szerkesztésének életrajzi összefüggéseit Arany Zsuzsa Kosztolányi-életrajza mutatja be: ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete* (Budapest: Osiris Kiadó, 2017), 260–266.

<sup>5</sup> LENGYEL, „A »Vérző Magyarország«”, 402.

<sup>6</sup> SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 163.

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – naplók*, kiad. KELEVÉZ Ágnes és RÉZ Pál (Budapest: Osiris Kiadó, 1998), 437.

<sup>8</sup> „Magyar írók Magyarorszáért”, *Budapesti Hírlap*, 1920. jún. 3., 3.

politikai törekvés, amely az idegen uralom alatt álló nemzeti területek visszaszerzését célozza. Az irányzat módszereiben lehet békés vagy erőszakos, célkitűzéseiben viszont mindig erősen voluntarista, hiszen a »visszaszerzendő« lakosságot és területet ingatag – általában a régmúltba forduló, sokszor mitikus – érvek alapján önkényesen jelöli meg.<sup>9</sup> Ebben az összefüggésben fontos kiemelni, hogy az antológiának 1928-ban megjelenik majd a második, jelentősen átdolgozott kiadása is. A szerkesztő ezúttal is Kosztolányi, de a kötet tartalma jelentősen módosult, több szerző műve kimaradt, míg újak kerültek be az antológiába. Az első kiadás megjelenése óta eltelt nyolc évben bekövetkező politikai kontextusváltás Arany Zsuzsa értelmezése szerint az új kiadás tartalmában is megfigyelhető, az írások politikai iránya a területi egység visszaállítását célzó irredentizmus helyett már a diplomáciai megoldásokat kereső revizionizmus szellemiségét tükrözik.<sup>10</sup>

1920. június elejére már pontosabban körvonalazódott a kötetben szereplő szerzők köre. A levél alapján akár azt is feltételezhetjük, hogy Kosztolányi eredetileg tisztán szépirodalmi antológiát tervezett, s csak később bővült a szerzők névsora politikusokkal, tudósokkal, újságírókkal és más közéleti szereplőkkel. Az antológia június 3-i alkalmi címterve *Magyar írók Magyarorszáért*, melyben az „írók” megnevezés már általában az értelmiségit, írástudót jelöli – végül némi kiegészítéssel alcím lett (*Magyar írók Magyarország területéért*), s a hirdetési szöveg egy részlete („a vérző és megcsonkított Magyarország”) vált főcímmé. A *Budapesti Hírlap*ban közzétett hirdetés után is gyarapodott még a szerzők listája, Kosztolányi július 2-án keltezett levelében kérte fel Jászai Marit az antológiában való megjelenésre,<sup>11</sup> míg másnap Vargha Gyulának küldött ugyanezzel a céllal levelet.<sup>12</sup> A könyv végül szeptember végén jelent meg, Kosztolányi október 5-én egy kihallgatás keretében személyesen adta át a *Vérző Magyarország* díszkötéses példányát a kormányzónak.

Az antológia címadása több szempontból is értelmezésre szorul. Egyrészt ugyanis – mint arról előbb szó volt – nemcsak szépírók, hanem a korabeli magyar értelmiség meghatározó alakjainak írásai is bekerültek a kötetbe, s ha átnézzük a könyv tartalomjegyzékét, akkor azt látjuk, hogy a szerzők közül többen nem magyarok, hanem jelentős, az antológia megjelenése idején már nem élő világirodalmi személyiségek, mint például François Coppée, Swinburne, Ibsen és Heine, akik magyar tematikájú verseik fordításával szerepelnek az antológiában.<sup>13</sup> Ha a magyar szépíró-

<sup>9</sup> ZEIDLER Miklós, *A magyar irredenta kultusz a két világháború között* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 2002), 12.

<sup>10</sup> ARANY, *Kosztolányi Dezső élete*, 266.

<sup>11</sup> KOSZTOLÁNYI, *Levelek – naplók*, 441.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> A kötet tartalomjegyzékében szereplő szerzők: Horthy Miklós, Rákosi Jenő, Gárdonyi Géza, Tóth Árpád, Andrássy Gyula gróf, Matthew Arnold, Tolnai Vilmos, Apponyi Albert, Kozma Andor, Cholnoky Jenő, P. Ábrahám Ernő, Lukachich Géza, François Coppée, Herczeg Ferenc, Schöpflin Aladár, Végvári (Reményik Sándor), Miklós Jenő, Lyka Károly, Swinburne, Dvorcsák Győző, Komáromi János, Kállay Miklós, Jászai Mari, Krúdy Gyula, Porzolt Kálmán, Ibsen,



kat nézzük, akkor irodalomtörténeti szempontból figyelemre méltó az a „nemzeti egység”, amely a kötet keretein belül létrejött, még akkor is, ha hosszasan sorolhatnánk azok nevét, akik hiányoznak a kötet írói közül. A szépirodalmi szerzők névsorát tekintve Lengyel András három nagy csoportot különböztet meg. Az elsőbe a korabeli magyar irodalmi modernség képviselői, elsősorban a *Nyugat* szerzői (Tóth Árpád, Schöpflin Aladár, Krúdy Gyula,<sup>14</sup> Babits Mihály) tartoznak, tehát az a kör, melyhez az irodalomtörténet-írás és a köztudat Kosztolányit is sorolja. A második csoport a nemzeti konzervatív írók köre (Gárdonyi Géza, Kozma Andor, Herczeg Ferenc, Porzolt Kálmán, Rákosi Jenő, Petri Elek, Tormay Cécile, Bodor Aladár, Vargha Gyula). A harmadik csoportba a háború éveitől vagy közvetlenül az után induló fiatal generáció tagjai kerülnek (Kállay Miklós, Kortsák Jenő, Zilahy Lajos, Erdélyi József és Végvári álnéven Reményik Sándor), idesorolhatjuk Kosztolányinak az *Új Nemzedék* szerkesztőségében dolgozó kollégáit (Komáromi Jánost, Kádár Lehel, Lendvai Istvánt) is.<sup>15</sup> A fent említett „nemzeti egység” éppen annak kontasztiójában mutatkozik igazán jelentősnek, hogy a *Nyugat* folyóirat indulásától kezdve állandó vitában állt a konzervatív irodalomszemléletű népnemzeti tradicionalizmus képviselőivel, első kritikusa a magyar irodalmi modernségnek Rákosi Jenő volt, aki a *Budapesti Hírlap*ban többször támadta a *Nyugat*ot és a Nagyváradon szerkesztett *A Holnap* antológia szerzőit. 1915 októberében Ady, majd Babits ellen indított sajtókampányai már kifejezetten a támadott költők egzisztenciális ellehetetlenítését célozták, a polémia hónapjaiban Ady is többször kapott katonai behívót, egy alkalommal az éppen lázas beteg költőt katonai szolgálatra alkalmasnak is találták, míg Babits gimnáziumi tanári állását veszítette el Rákosi kampányának köszönhetően. Már ebben az 1915-ös vitában a nemzeti konzervativizmustól elkülönülő politikai pozíciót foglaltak el a jobboldali radikalizmust képviselő *Új Nemzedék* újságírói, akik egyszerre álltak szemben Rákosi szabadelvű nacionalizmusával, és erőteljes antiszemita szólammokkal emelték ki Adyt a *Nyugat* köréből.<sup>16</sup> Hogy mennyire pillanatnyi volt 1920-ban az adott politikai cél érdekében vállalt egység, azt a következő évek történései, a magyar irodalmi élet kettészakadtságának, a modern-konzervatív szembenállás megerősödésének tapasztalatai is mutatják.

---

Csernoch János, Kádár Lehel, Lendvai István, P. Zadravec István, Hevesi Sándor, Petri Elek, Pethő Sándor, Oláh Gábor, Dr. Raffay Sándor, Túri Béla, Heine, Tormay Cécile, Kortsák Jenő, Havas Rezső dr., Harsányi Kálmán, Korcsmáros Nándor, Vészi József, Bodor Aladár, Karinthy Frigyes, Vargha Gyula, Babits Mihály, Zilahy Lajos, Dr. Eöttevényi Olivér, Erdélyi József, Kosztolányi Dezső.

<sup>14</sup> Krúdy szerepeltetése ebben a felsorolásban magától értetődőnek tűnik, bár közel sem volt olyan rendszeres szerzője a *Nyugat*nak, mint a többi említett író, s írásai gyakran jelentek meg konzervatív szemléletű sajtóorgánumban is.

<sup>15</sup> LENGYEL, „A »Vérző Magyarország«, 407–408.

<sup>16</sup> Erről bővebben: SZÉNÁSI Zoltán, *Néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt* (Budapest: Universitas Kiadó, 2018).

Nem állítom, hogy a kötet szépirodalmi írásaiban ne fedezhetnénk fel esztétikai értékeket. Kelecsényi László Krúdy *Az utolsó garabonciásának* újraközlése elé írt rövid bevezetőjében véleményem szerint jogosan állapítja meg, hogy a novella mellőzöttségének oka (még a Krúdy-életmű bibliográfiájából is kimaradt<sup>17</sup>) éppen az eredeti megjelenés helye volt, a második világháború után az „első irredenta könyvben” való publikálása diszkreditálta a művet.<sup>18</sup> Karinthy fiának címzett fiktív levelét, melyben úgy ír a Magyarországhoz fűződő érzelmeiről, hogy közben következetesen kerüli a ’haza’ szó leírását, Lengyel Andrásához hasonlóan magam is jelentős irodalmi-retorikai teljesítménynek gondolom, s igen kevésbé érzem irredenta műnek.<sup>19</sup> Több más, az antológiában közölt művel együtt igaz ez Babits *A repülő falu* című elbeszélésére is, amelynek fiktív kerettörténete egy fogarasi menekülttel folytatott kocsmai beszélgetés. Ennek során ismerjük meg egy haldokló kisfiú és a románok elől menekülők után repülő falu fantasztikus történetét. Az elbeszélő a menekült által elmondott történettel való érzelmi azonosulást kétkedő kérdéseivel folyamatosan ellenpontozza, míg a novella lezárásból kiderül: „Hazaérve eszembe jutott megkeresni a mappán Csiktábort. Nem találtam. Egy gondolattól megkapatva a Helységnevtárt vettem elő. // Csiktábor nevű község nem létezik.”<sup>20</sup> Mindezekkel együtt is, a kötet értelmezői között konszenzus mutatkozik abban, hogy az antológiában nincs művészileg igazán jelentős alkotás, Szegedy-Maszák Mihály a szerkesztő, Kosztolányi novelláját is a „nagy megrendülés alatt készült példázat”-nak minősíti, melynek „művészi értéke igen csekély”.<sup>21</sup>

A továbbiakban az antológia mint textuális tér vizsgálatára vonatkozóan szeretnék néhány új szempontot adni. A textuális tér koncepciója az angolszász történeti könyvészetnek arra a felismerésére épül, mely szerint az időben és időnként még a szerző halála után is változó, társadalmi együttműködés keretében, a szerző, szerkesztők és kiadók kollaborációja révén létrejövő irodalmi szöveg nem csak szavakból áll, értelmezésének és értelmezéstörténetének meghatározó részét képezik a szöveg megjelenésének fizikai tulajdonságaira tett reflexiók is. Jerome McGann különbséget tesz a szöveg nyelvi és könyvészeti kódja között.<sup>22</sup> Az előbbi hordozza azt, amit hagyományosan az irodalmi mű esztétikumaként fogunk fel, míg az utóbbiba beletartoznak a borítótér, a kötet- és oldalterv, a térközök, illetve azok a paratex-

<sup>17</sup> GEDÉNYI Mihály, szerk., *Krúdy Gyula: Bibliográfia* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1979).

<sup>18</sup> KRÚDY Gyula, „Az utolsó garabonciás”, *Hitel* 5, 9 (1992): 36–37.

<sup>19</sup> LENGYEL, „A »Vérző Magyarország«”, 413–414.

<sup>20</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, szerk., *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért* (Budapest: Pallas Nyomda Rt., 1920), 212.

<sup>21</sup> SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 166.

<sup>22</sup> Vö.: Jerome J. MCGANN, „Szövegek és szövegiségek”, in *Metafilológia I: Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. KELEMEN Pál, KRUPP József és TAMÁS Ábel, ford. DANYI Gábor, *Filológia 2* (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), 47–61; Jerome J. MCGANN, „Szövegek társadalmivá tétele”, in *Metafilológia I*, 62–80; Mindkét tanulmány eredeti megjelenése: Jerome J. MCGANN, *The Textual Condition* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

tusok, melyek egy könyvben vagy folyóiratban az adott szöveg közvetlen környezetét képezik: az előszó, a jegyzet, az ajánlás, a mottó, a fülszöveg, tágabb értelemben pedig idesorolhatjuk a kiadóra, a példányszámra, a könyv árára és célközönségére vonatkozó adatokat is.<sup>23</sup> Azok a kiadások, melyek a szöveg nyelvi kódjának rekonstruálásával elsődlegesen az irodalmi mű nyelviségében rejlő esztétikum megőrzését tűzik ki célul, a szöveg könyvészeti kódjából felfejthető materiális jellemzők figyelmen kívül hagyásával lemondanak az irodalmi mű társadalmi és politikai kontextusának reflektálásáról. Más esetekben viszont – miként a fentebb említett Krúdy-elbeszélés példája mutatja – éppen azt tapasztalhatjuk, hogy a szöveg eredeti megjelenési helye, annak nyilvánvaló politikai környezete lesz az akadály a irodalmi mű kiadás- és befogadástörténetének. A textuális tér elmélete nemcsak egy irodalmi mű (vers vagy novella) értelmezéséhez adhat új szempontokat, hanem egy több szövegből álló gyűjtemény leírásához is. A *Vérző Magyarország* esetében persze nagyon is egyértelmű, hogy mi az a politikai-társadalmi környezet, amelybe a kötet igen mélyen beágyazódik, és a szövegeket olvasva az is nyilvánvaló, hogy ezt milyen ideológiai összefüggésbe tudjuk elhelyezni. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy az antológia újrakiadása 1999-ben facsimile formában történt.

A Horthynak átadott díszpéldányon kívül az antológia 50 000 fűzött példányban jelent meg. A könyv grafikai munkáit, a címlapot, illetve a belveken szereplő illusztrációkat Jeges Ernő készítette, aki a *Pesti Napló* rajzolója volt, Kosztolányi a korábbi években újságírói tevékenysége során került kapcsolatba vele. A nyomdai munkákat a Pallas Nyomda Rt. végezte, mely Kosztolányi 1918-ban kiadott *Káin* című novelláskötetét is készítette. A *Pesti Napló* és a Pallas Nyomda Rt. nem sokkal korábban még az ekkor emigrációban élő Hatvany Lajos tulajdonába tartozott. A fekete keretbe foglalt borító felső részén egy felirat olvasható: „HAZÁÉRT! Magyar írók Magyarország területéért”, a belső címlap tanúsága szerint ebből a korábbi címtervből lesz a kötet alcíme. A borítón ez alatt Jeges Ernő grafikája látható, mely egy szenvedő férfi testet ábrázol. Ez a rajz szimbolizálja a kötet alatta olvasható címeiben szereplő Magyarországot, a könyvborító alsó részén a szerkesztő személyének megnevezése látható: „Ezt a könyvet Kosztolányi Dezső szerkesztette”.

A magyar nemzet a föld–természet–nő asszociációs láncolatban jellemzően női alakként ábrázolódik: mint Hungária vagy a katolikus hagyományban mint Szűz Mária, Patrona Hungariae, s általában az anyaság képzete kapcsolódik hozzá, melyet a nemzethez tartozás jelentéskörébe vonható kifejezésekben a köznyelv is megőriz: anyaföld, anyanyelv vagy éppen az elcsatolt területek viszonylatában tételeződő anyaország.<sup>24</sup> Az antológia borítója azonban egy férfialakot állít előtérbe. A háború ugyanis, melynek kudarcát az ország feldarabolása követi, alapvetően

<sup>23</sup> George BORNSTEIN, „Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása”, in *Metafilológia I: Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József és TAMÁS Ábel, ford. VINCE Máté, Filológia 2 (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), 81–117, 83, 85.

<sup>24</sup> HUSZÁR Ágnes, „A női test mint nemzetmetafora”, *Szín* 14, 2. sz. (2009): 28–32, 30.

férfias cselekmény, hősei és áldozatai is jellemzően férfiak, ezért szerepelhet férfialak a trianoni veszteség vizuális megjelenítésében is. Ez a nemi identifikáció összefüggésbe hozható az első világháborús emlékművek ikonográfiájával is, azokkal az ábrázolásmódokkal, melyek a háborús veszteséget egy piéta-kompozícióban jelenítik meg, ezeken jellemzően Hungária tart kezében egy élettelen katonatestet. Egyrészt tehát ez a motivikus rokonság a világháborús emlékművek és a „vérző Magyarország” szimbolizációja között mutatja az ekkor még élő összefüggést a háborús és a trianoni emlékezet között, mely mára jórészt különvált.<sup>25</sup> Másrészt ez az ábrázolás a magyar irredentizmusnak abból a szimbólumkészletéből táplálkozik, mely Magyarországot Krisztussal azonosítja, ez az evangéliumi utalás pedig magában rejt az ártatlanul szenvedés és a feltámadás képzetkörét is.<sup>26</sup>

A kötet több írása a területi veszteségek érzékeltetésekor alkalmazza a „megcsontított test”-metaforát, legexpresszívebben talán Rákosi Jenő, aki egy gyermekkorában látott utcai komédia emlékét megidézve a következő képsorral szemlélteti a békediktátum területi következményeit: „De okult [ti. Európa – Sz. Z.] – mintha ő is látta volna azt a kis utcai komédiát – s nem rendbe próbálja hozni a leterített nemzet kezét-lábát, hogy elférjen a koporsóban, hanem nagy furfangosan levágja félkezét, – azt az egyik szomszédnak adja; levágja a másik félkezét, hogy a másik szomszéd legyen vele boldog; levágja a fellábát is, arra vár a harmadik szomszéd és levágja a másik fellábát, mivelhogy arra is van pályázó.”<sup>27</sup> Karinthy korábban hivatkozott *Levelének* zárata szintén a test-metaforikára épül: „De nem mondtam ki azt a szót soha. És most már nem is tudom kimondani, csak ennyit: valami fáj, ami nincs. Valamikor hallani fogsz majd az életnek egy fájdalmas csodájáról – arról, hogy akinek levágták a kezét és lábát, sokáig érzi még sajogni az ujjakat, amik nincsenek. Ha ezt hallod majd: Kolozsvár, és ezt: Erdély, és ezt: Kárpátok – meg fogod tudni, mire gondoltam.”<sup>28</sup>

Az amputált test látványa a világháború éveitől és után a harctérről hazatérő sebesült katonáknak köszönhetően a háttország lakossága számára is mindennapi tapasztalat volt,<sup>29</sup> és ez nyilván fokozta a ’csonka ország’ képzetének társadalmi mozgósító erejét is. Magyarország emberi testtel való azonosításának retorikáját vizsgálva Takács Ferenc a metafora expresszivitása mellett kiemeli azt a paradoxont is, mely a testhez kapcsolt ’csonkaság’ képzetében rejlő visszafordíthatatlanságban

<sup>25</sup> KOVÁCS ÉVA, „Trianon, avagy »traumatikus fordulat« a magyar történetírásban”, *Korall* 16, 59. sz. (2015): 82–107, 100.

<sup>26</sup> ZEIDLER, *A magyar irredenta kultusz a két világháború között*, 14.

<sup>27</sup> RÁKOSI Jenő, „Irredenta”, in *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért*, szerk. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Pallas Nyomda Rt., 1920), 15–17, 16–17.

<sup>28</sup> KARINTHY Frigyes, „Levél”, in *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért*, szerk. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Pallas Nyomda Rt., 1920), 197–198, 198.

<sup>29</sup> ERDEI Lilla, „Világháborús testreprezentációk”, in *„E nagy tivornyán”: Tanulmányok 1916 mikro-történelméről*, szerk. KAPPANYOS András (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017), 327–337.

rejlük.<sup>30</sup> Az antológia címadása és a borítón látható grafika tehát úgy kívánja kiemelni a szenvedés nagyságát, hogy közben – megmaradva a testmetafora képzetkörében – a csonkításként megélt területvesztés véglegességét nem állítja előtérbe, az 1920 június 3-i hirdetés részletéből („a vérző és megcsonkított Magyarország”) éppen ezért csak a ’vérző’ jelző őrződött meg a könyv végleges címadásában, s a kötetben szereplő írások is rendre a területvesztés véglegességének abszurditása mellett érvelnek. Példaként Rákosi előbb hivatkozott szövegét idézhetjük: „Mert amit a Teremtő keze csinált egynek és amit egy nemzet megtartott Isten rendelése szerint ezer esztendőn keresztül egynek: azt gógös emberi hatalom nem darabolhatja szét, hogy a kopók elé vesse jutalomképen, amért ugattak, mikor ő – vadászott.”<sup>31</sup>

Kérdés azonban, hogy hogyan valósítható meg egy könyvben az a politikai célkitűzés, melyet a kötet alcíme hangsúlyoz, azaz mit és hogyan tehetnek a magyar írók Magyarország területéért, területi egységének visszanyeréséért. Az egyik lehetséges választ adja meg az előszóban Horthy Miklós: „Lelkesítsenek, acélozzák meg a lelkeket, az elszakított magyar földekre vigyenek reményt és kitartást, a megmaradt magyar földeken élesszék a hazaszeretet tüzét.”<sup>32</sup> A *Vérző Magyarország* antológia írásai alapvetően két téma köré csoportosulnak: egyrészt a veszteség igazságtalanságát szemléltetik, másrészt Magyarország történeti távlatban bemutatott nagyságát demonstrálják, és ezzel pontosan tükrözik a megjelenés idejének közhangulatát, mely társadalom-lélektani alapja lesz a két háború közötti irredentizmusnak is. Ez azonban már eleve politikai-ideológiai keretbe helyezi a kötet összeállítását és a benne szereplő írásokat egyaránt, s valószínű, hogy a kötet összeállítójának is ez lehetett az elsődleges célkitűzése.

Van-e a lelkesítésen, valamint az ideológia közvetítésén túl más módja az írónak és a kötet szerkesztőjének arra, hogy a trianoni döntés értelmében elvesztett területi egységet a maga eszközeivel újra megvalósítsa? Az antológia többféleképpen is megjeleníti azt a térbeliséget, melyet a kötet írásai más-más módon, de lényegében kivétel nélkül referálnak. Nemcsak arról van tehát szó, hogy – miként Horthy előszavában olvasható – a szövegek retorikájuknál fogva lelkesítőleg hatnak olvasóikra. Ez a hatás a szövegek nyelvi megalkotottságából fakadó retorikai tényezőkön múlik, melyeket az egyes írások különböző nyelvi eszközökkel és különböző színvonalon tudnak alkalmazni. Az alábbiakban néhány olyan olvasati lehetőséget szeretnék felvázolni, mely a kötet alcímében szereplő területi integritás textuális térben történő megvalósulását mutatja be.

Az antológiában több térkép is található, a 200–201. oldalakon látható négy térképvázlat Magyarország területi változásait mutatja a honfoglalás korában, Nagy Lajos és Mátyás idején, majd 1920-ban. Ezek a térképek a területi változások vizuá-

<sup>30</sup> TAKÁCS Ferenc, „Csonk, csat, test, korona”, *Mozgó világ* 28, 1. sz. (2002): 5–11, 6.

<sup>31</sup> RÁKOSI, „Irredenta”, 17.

<sup>32</sup> HORTHY Miklós, „Hazáért”, in *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért*, szerk. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Pallas Nyomda Rt., 1920), 5.

lis megjelenítése révén, lényegében szavak nélkül érvelnek a területi elcsatolások ellen. Van a kötetnek egy térképmelléklete is, melynek sajátos narrációja van. A történelmi Magyarországot ábrázoló térképen az elcsatolt területekre azoknak a történelmi személyiségeknek (politikusoknak, hadvezéreknek, tudósoknak, íróknak, művészeknek) a nevei vannak írva, akik az adott országrészen születtek. A térkép mellett jobb oldalon négy retorikai kérdés olvasható, melyek arra vonatkoznak, hogy a térképvázlatból kiemelt fontosabb nevekről a románok, csehek, szerbek, illetve osztrákok el tudják-e hitetni, hogy Romániában, Csehszlovákiában, Jugoszláviában, illetve Ausztriában születtek? A szövegek egy része ehhez hasonló funkciót tölt be, amikor tematikusan, elbeszélte története vagy érvelésének tárgya révén egy elcsatolt területre vonatkozik, a témája és szerzője által a legtöbb írás Erdélyhez kötődik, kevesebb a Felvidékkel foglalkozó szöveg, de Havas Rezső Magyarország adriai-tengeri kapcsolatáról értekezik,<sup>33</sup> míg Dr. Eöttevényi Olivér ügyvéd *Délmagyarország* címen közöl esszét a kötetben.<sup>34</sup>

Az antológia szerkesztését más értelemben is párhuzamba állíthatjuk a kartográfiával.<sup>35</sup> A látszólag egzakt térképészet – különösen az etnikai térképek készítése – sem független ugyanis a politikai-ideológiai előfeltevésektől vagy ráhatásoktól, gyakran gyakorlati politikai célok határozták meg, ezáltal – különösen a nemzetállami törekvéseket megfogalmazó közép-európai régió államaiban – erőteljesen be van ágyazva saját társadalmi-történelmi közegébe. Az etnikai térképek – s főként a két világháború közötti magyar kartográfia szolgál erre jó példakkal – Keményfi Róbert szerint olyan „grafikai ikonokká” válnak, melyek vizuálisan jelképezni tudják az adott állam vagy nyelvterület nemzeti-területi egységét.<sup>36</sup> Az etnikai térkép mint ikon lehetővé teszi, hogy a jelrendszeren belül „a vevő képes dekódolni az üzenetet nyelvektől függetlenül, hiszen ez a jeltípus vizuális módon, egyetemes eszközkészlettel kódolja a közvetítendő üzenetet”, azaz olyan „retorikai szöveggént” működik, amelynek jelentése szintén kollektív munka eredményeként állítható elő, „hiszen a térkép egyrészt szerkesztője értékrendjét, álláspontját tükrözi, másrészt a térképnek nemcsak az alkotója, hanem a tőle független, esetleg általa meg sem célzott működése is meghatározza e »szöveg« olvasatát.”<sup>37</sup>

Amíg tehát a térképekre mint vizualizált textusokra tekinthetünk, a könyv olyan textuális térként fogható fel, amely anyagi meghatározottságánál (például a lapszé-

<sup>33</sup> HAVAS Rezső, „Magyar tenger”, in *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért*, szerk. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Pallas Nyomda Rt., 1920), 184–187.

<sup>34</sup> DR. EÖTTEVÉNYI Olivér és KOSZTOLÁNYI Dezső, „Délmagyarország”, in *Vérző Magyarország: Magyar írók Magyarország területéért* (Budapest: Pallas Nyomda Rt., 1920), 214–216.

<sup>35</sup> Az etnikai térképek szemiotikai és funkcionális elemzéséről lásd: KEMÉNYFI Róbert, „Nemzetiségi térképek mint a hatalmi beszédmód formái (1. rész)”, *Tér és társadalom* 25, 1 (2011): 63–80; KEMÉNYFI Róbert, „Nemzetiségi térképek mint a hatalmi beszédmód formái (2. rész)”, *Tér és társadalom* 25, 2 (2011): 69–87.

<sup>36</sup> KEMÉNYFI, „Nemzetiségi térképek mint a hatalmi beszédmód formái (2. rész)”, 70.

<sup>37</sup> Uo., 73.

lek, lapszám, borító, papírminőség, nyomdatechnika) fogva jelöli ki a szöveg „természetes” határait, amelyet a szerző vagy a szerkesztő kitölthet, elfoglalhat. Kosztolányi a *Vérző Magyarország* szerkesztésekor láthatóan arra törekedett, hogy minden rendelkezésére álló szövegteret kitöltsön, és minél minimálisabb legyen a könyvben a fehér lapfelület, mely az etnikai térképeken – gondoljunk például Teleki Pál „vörös térképére” – a lakatlan vagy aránylag lakatlan területeket jelzi. Ezt a „területfoglalást” kétféleképpen éri el a kötet. Egyrészt az üres helyek kitöltését szolgálják Jeges Ernő grafikai munkái. Valamennyi főszöveg felett egy rajz látható, Horthy ajánlása előtt például egy ökölbe szorított kéz, mely jelzi a vállalkozásban rejlő elszántságot, de egyben fenyegetést is tükröz. Ez után Gárdonyi Géza *Világ közepe* című írása következik, mely felett a Magyar Királyság címere látható két oldalról angyalokkal. A könyv többi írása előtt vagy az elcsatolt városok címei, vagy ismert városrészletei láthatók. A rajzok elosztása nem véletlenszerű, felfedezhető a kapcsolódás az írások tematikájához vagy szerzőjének származásához, Kosztolányi írása felett például szabadkai városrészlet látható. A belső címlap hátoldalán egy (talán) lángoló kard (minden bizonnyal Attiláé) alatt Arany János *Buda halálából* vett idézet olvasható a hun nép soha véget nem érő dicsőségéről, jelezve a hun–magyar rokonság (legalábbis) irodalmi relevanciáját. Horthy rövid írásának hátoldalán pedig Dante *Isteni színjátékából* vett idézet áll (Szász Károly fordításában) külön grafikai környezet nélkül: „Oh boldog Magyarország, csak ne engedd – Gyötreni már magadat!...” Szintén kisebb grafikák választják el a főszöveget azoktól az aforizmaszerű idézetektől, melyek a lapzáró üres felületének kitöltésére szolgálnak. Az idézetek kisebb részben klasszikus magyar íróktól, költőktől, politikusoktól vagy kuruc versekből származnak, a citált szerzők között találjuk például Reviczky Gyulát és Ady Endrét is. Az idézetek többsége külföldi alkotóktól származik, akik kivétel nélkül a magyar nép pozitív tulajdonságait és történelmi nagyságát dicsérik. Az idézetekben a kuruckor és leggyakrabban az 1848–’49-es szabadságharc emléke idéződik meg, melynek révén a Trianon utáni irredentizmus a magyar függetlenségi mozgalmak történetének részeként válik meghatározhatóvá.<sup>38</sup>

A *Vérző Magyarország* antológiát tehát akár egy olyan térképként is olvashatjuk, mely *a maga eszközeivel* nemcsak, hogy helyreállította az ország területi egységét, de demonstrálta a magyar nép történelmi nagyságát és hősi erényeit is, így az adott történelmi situációban éppen a veszteség nagyságának és igazságtalanságának átérzésére ösztönzött, és ezáltal érintette meg olvasójának irredenta érzületét.

<sup>38</sup> ZEIDLER, *A magyar irredenta kultusz a két világháború között*, 14–15.

Wirágh András<sup>1</sup>

## UTÁNKÖZLÉS – CÍMVARIÁNS – PLÁGIUM

– A századforduló irodalmi tömegtermelésének változatai –

A 19. század utolsó harmadában felfutó tárcarovatnak fontos poétikai, sőt, olvasásszociológiai következményei is voltak. A korabeli hírlapok (beleértve ebbe a körbe a legkisebb járási hetilapokat is) címlapjára tördelt rovat legalább annyira hozzájárult a modern magyar rövidpróza – és így áttételesen a modern magyar regény – kialakulásához, mint az ennek rendszeres olvasására *kondicionált* széles olvasói közeg megteremtéséhez. A tárcarovat bő másfél évszázad alatt rengeteg metamorfózison ment keresztül, de napjainkban is virulens „műfajnak” nevezhető.<sup>2</sup> Ugyanakkor a webes kontextusú magyar hírlapkulturában a századfordulós napilapok „egyenesági leszármazottjainak” tekinthető *online* hírportálok, úgy tűnik, késlekedtek a tárcarovat „újraindításával” – legalábbis az offline verzióval (*Népszabadság, Népszava, Magyar Nemzet* stb.) is rendelkező portálokhoz vagy a folyóiratokhoz (*Jelenkor, Litera* stb.) képest. Ilyen értelemben 2017. november 21-én érdekes sajtótörténeti eseménynek lehettünk tanúi. A hivatalosan egy nappal korábban indult *Qubit* honlapján ezen a napon élesedett Dragomán György *Ramen* című sci-fije. Fél évvel később az *Index* is elindította – már ilyen néven is nevezett – tárcarovatát, újraindítva „a magyar sajtóban jelentős hagyományokkal bíró, de a közéleti lapokból jórészt kikopott” műfajt a napi sajtó olvasója számára, „ahogyan a 20. század első felében ez még természetes volt”.<sup>3</sup> Noha a *Qubit* 2017 végén Hidas Judittól is hozott egy tárcát (amely alá Dragomán szövegeitől eltérően a ’tárca’ tag is bekerült), a rovat egyetlen állandó szerzője *A fehér király* írója maradt, míg az *Index*en Grecsó Krisztián írásával indult el a tárcafolym (azóta rendszeres heti szövegfrissüléssel).

Lehetséges, sőt, valószínű, hogy az online tárcaszerzők szövegeit gyűjteményes kötetekben is viszontláthatjuk majd, de arra kevesebb az esély, hogy a már élesedett írások némelyikét a szerzők az online téren belül újraközölnék. Lehetséges, hogy a 2019. július 1-én élesedett *Index-tárca* szerzője, Cserna-Szabó András úgy dönt majd, hogy egy későbbi munkájába beledolgozza a *Tiger Tiger* egyes passzusait, a dialógusok vagy a cselekmény részleteit, de feltételezhetően nem fogja álnéven és/

<sup>1</sup> A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének posztdoktori ösztöndíjas tudományos munkatársa.

<sup>2</sup> A jelenkori állapot remek áttekintéséhez lásd KISANTAL Tamás, „Tárcák, blogok, webnaplók. Műfaji mozgások a webkettes korszakban”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. THOMKA Beáta (Budapest: Kijárat Kiadó, 2012), 237–250.

<sup>3</sup> *Index-tárcák* (index.hu, 2019. 05. 11.) Ez a megjegyzés a fentiek értelmében nem teljesen állja meg a helyét.



vagy *Tigris Tigris, Burning Bright* (vagy más) címen és *kisebb* változtatások után újból publikálni azt egy irodalmi lapban. Ahogyan szinte az is kizárt, hogy a *Tiger Tiger* (autentikus szövegével együtt) egyszer mondjuk GreCsó Krisztián neve alatt jelenjen meg.

Az utánközlések korlátozottan, az adott jogi kontextusok keretei között ma is megengedettek. Ehhez hasonlóan a szerzői szabadság is feljogosítja az írókat, hogy egyes szövegek között intratextuális kapcsolatokat hozzanak létre, illetve ilyenek további szankciók nélkül létrejöhessenek. Ennyiben tehát bizonyos elemek átöröklődtek a századfordulós sajtóközegből, míg a fentebbi szituációk némelyike a nyomtatott és online tartalomszolgáltatók fejlett és alapos ellenőrző-rendszeréből, illetve a szabályozott jogi környezetből fakadóan nevezhető kevésbé esélyesnek vagy kizártnak.<sup>4</sup>

Ezzel szemben a századfordulós sajtó hemzsegett a követhetetlen (és sok esetben illegális) utánközlésektől, valamint egyes szövegek más és más címen megjelenő, de tulajdonképpen változatlan tartalmú variánsaitól, de gyakoribbak voltak a plágiumok és önplágiumok is, miközben a mai állapotok között egyértelműnek tűnő taxonómia elemeinek szétválasztásával is gondok adódhatnak. Ennek három fő oka volt: a napisajtó – tömegkommunikációs értelemben vett – monopolhelyzete, a télitettségből (országosan több ezer napi- és hetilap megjelenéséből) fakadó publikálási kényszer, illetve a szabályozatlan jogi kontextus.

A tárcarovat a 19. század második felében vált a magyar napilapok állandó részévé. Bár több (és egyre több) gazdag szépirodalmi tartalommal kecsgetető folyóirat és kifejezetten irodalmi profilú orgánus jelent meg hétről hétre az országban a századfordulón, ezek példányszám tekintetében nem versenyezhettek a megannyi fővárosi és vidéki napilappal, amelyek szerkesztőinek és szerzőinek is az állt érdekében, hogy minden nap friss tárcaszöveggel elégtérjenek ki az ezek olvasására „kondicionált” fogyasztók érdeklődését. Mivel a fő célt (legalábbis a napi szépirodalmi tartalom szempontjából) a tárcarovat kitöltésének kényszere jelentette, sok szerző élt az újraközlések legális, illetve az önplágiumok nem illegális, legfeljebb nem éppen etikus, de a kontextusban legitim lehetőségével. A nem-eredeti szövegek „kiszűréséért” felelős szerkesztőknek pedig nem állt érdekükben, hogy megakadályozzák ezeket a folyamatokat.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Miközben az internetes „cybertérben” a szövegközlések legalább annyira követhetetlenek, mint a magyar századforduló időszakai sajtójában, igaz, itt a kisajátítások és plágiumok elsősorban az anonim vagy álneves bloggerek köreiben jellemzők. Mivel ez utóbbiakra (akárcsak az online nyilvánosságra) nehezen találhatnánk száz évvel ezelőtti analógiát, a századfordulós sajtóközeg és a netes kontextus kapcsolataival ebben a tanulmányban nem foglalkozom bővebben.

<sup>5</sup> Magyarországon az ezredfordulón élénkültek fel a sajtóban megjelenő irodalommal kapcsolatos vizsgálódások. Fontos állomásként említhetők például: SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), TÖRÖK Zsuzsa, *Petelei István és az irodalom sajtóközége. Média- és társadalomtörténeti elemzés* (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei* (Budapest: Ráció Kiadó,

### Utánközlés

Utánközlésnek nevezzük azt, ha *X* szerző *A* című és *a* szövegű írása több időszaki kiadványban, alkalmi kiadványban vagy kötetben is olvasható. Az utánközlések lehetnek autorizáltak, azaz a szerző által kezdeményezettek vagy ismertek, vagy autorizálatlanok (abban az esetben, amikor a szerző erre nem adott meghatalmazást). Az utánközlések megvalósulhattak elosztóhálózatok útján – erre utal, ha *XAa* rövid időtávon belül több hasonló profilú időszaki kiadványban is napvilágot látott. Mivel a korabeli szabályok erre nem vonatkoztak kötelezően, az elosztás útján utánközlött szövegeknél néha változott a szerzői név, a cím, sőt, a szöveg is. Egy-egy lap általában konzekvensen járt el a paratextusok használatában: volt olyan vidéki napilap, amely a szövegelosztó útján érkező szövegeket következetesen anonim vagy monogramos szerzői névvel közölte. Ezekben az esetekben a tömeges utánközlés ténye a mérvadó.<sup>6</sup>

Cholnoky Viktor *Neuraszténia* című publicisztikája és Cholnoky László *Írisz-virág* című novellája 1907-ben, Krúdy Gyula *A holicsei út* című elbeszélése 1909-ben, Kosztolányi Dezső *A kőimádó* című elbeszélése 1911–1912-ben jelent meg számos vidéki hetilapban. Ha a szerzőknek nem is lehetett tudomásuk minden egyes megjelenésről, az elosztás tényéről tudhattak. Ezekkel szemben Cholnoky Viktor 1907-ben a *Felsőmagyarországi Lapok* lapcsaládjához tartozó periodikákban névtelenül megjelenő *A kísértet* című írása, vagy Cholnoky László 1908 elején több vidéki lapban szintén névtelenül megjelenő *Agyagemberkék* című elbeszélése illegális úton terjedhetett.

Az utánközlés speciális változatának nevezhető, ha egy-egy lap mutatványszöveget közölt alkalmi kiadványokból (például a *Mikszáth-almanach*ból) vagy verseskötetekből, vagy ha bizonyos lapok különleges témájuk, aktualitásuk miatt érdekes publicisztikákat vettek át más lapoktól. Bizonyos értelemben idesorolhatók azok a gyakori (akár általánosnak is tekinthető) esetek, amikor időszaki kiadványokban korábban megjelent szövegek a szerzők köteteibe kerültek át változatlanul. A legális utánközlések folyamányaként egyes szövegek lapcsaládokon belül is vándorolhattak: Cholnoky László néhány korai költeménye közül egy az *Alkotmányból*, a katolikus egyház napilapjából az egyház folyóiratába, a *Páduai Szent Antal Lapjába* két hónapon belül került át, míg két verset a *Vasárnapi Újságban* való megjelenés után

---

2014), BENGÍ László, *Az irodalom színterei. Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2016). Jelen tanulmány az ezen munkák által megkezdett/művelt diskurzusokhoz kíván csatlakozni.

<sup>6</sup> A szerzői jog bitorlásának tényállása okán az első magyar szerzői jogi törvény (1884) szabályozta a plágiumok és az utánközlések gyakorlatát, miközben az önplágiumok és szövegvariánsok sorozataiba tulajdonképpen hallgatólagosan „beleegyezett”. Az utánközlésekhez lásd BENGÍ László, „A filológiai tudás mint határtapasztalat. Kosztolányi Dezső publikálási gyakorlatáról”, *Studia Litteraria* 57, 1–2. sz. (2018): 42–51.

a hetilap füzetes képes változata, a *Képes Folyóirat* is leközölt. Ez utóbbi esetekben az átadó periodika legitimálta az utánközlést. Az utánközlés legjellemzőbb módja azonban a szerző saját kezű szövegátadása maradt.

Krúdy Gyula pályafutásának első három évében körülbelül százhusz írást publikált, ebből ezen az időtávon belül hat elbeszélést közölt újra (változatlan címen). A budapesti *Képes Családi Lapok*ban ekkoriban megjelent írások felét (hármát) elküldte az *Orsovának*, amelybe még 1896 folyamán is publikált (ekkortól lett a lap neve 1914-es megszűnéséig *Orsova és Vidéke*), egy másik, Krúdy pályakezdése szempontjából meghatározó lapból, a *Debreceni Ellenőrből* pedig két írást a nagyváradi *Szabadságnak* küldött át. Első, budapesti napilapban megjelent elbeszélése, az *Augusztus végén* pedig másfél héten belül a debreceni és orsovai lapokban is feltűnt. Ilyen címen egyik szövegét sem vette fel egyik későbbi kötetébe sem. Lovik Károly 1890-től első kötete, a *Leveles láda* (1901) megjelenéséig több száz szöveget (rövidhíreket, publicisztikákat, elbeszéléseket) publikált, jórészt fővárosi lapokban, de utánközlései csak 1896-tól ismertek. Mintegy 130 novellájából hatot közölt újra vidéki lapokban, míg két szövege (kisebb változtatásokkal) *A Héttben* jelent meg másodszor.<sup>7</sup>

Kosztolányi Dezső 1907 végéig körülbelül 550 írást publikált, ezek 15 százaléka volt utánközlés. 1905-ben valamivel több, mint száz szövege jelent meg, míg 1906-ban ennek közel másfélszerese – az utánközlések aránya egy év alatt megkétszereződött, de 1907-ben tovább nőtt. Ez utóbbiban szerepet játszhatott az, hogy frissen megjelent kötetéből mutatványszövegeket juttathatott el a budapesti lapokhoz. A Kosztolányihoz hasonlóan sok műfajban publikáló Szini Gyula – született budapestiként – nem rendelkezett szoros vidéki kapcsolatokkal, de 1907 végéig megjelent mintegy 900 írásának hét százaléka (kb. 60 darab) volt változatlan utánközlés. Kosztolányi rendkívül tudatosan építette brandjét: számtalan bácskai lappal fővárosba költözését követően is megmaradt a kapcsolata.

Cholnoky Viktor karrierje annyiban hasonlított Krúdyéhoz és Kosztolányihoz, hogy egy idő után felköltözött szülővárosából a fővárosba, de két kortársától eltérően ezt viszonylag későn, kora harmincas éveiben tette meg. Cholnoky viszonylag komoly karriert futott be regionális szinten, lapot szerkesztett, sőt, kötete is megjelent. Noha a századelőn a modern próza egyik fontos képviselőjeként tartották számon (igaz, első novelláskötetét 41 évesen publikálta), életművének jelentős részét publicisztikai írásai teszik ki – csak mintegy 120 prózában írt történetéről tudunk.

<sup>7</sup> A tanulmányhoz szükséges adatgyűjtés nem várt eredménnyel járt. Bár nem ismeretes ilyen, bizonyos utalások szerint Lovik *Kérdések* címen 1899 folyamán kötettel jelentkezett. *A Hét* 1899. szeptember 10-i számában rövidhír számol be az eseményről, utalva egyúttal arra, hogy a számban közölt *A fecske meg a veréb* a sajtó alatt lévő kötet mutatványszövege. A szekszárdi *Tolnavármegye* 1899. november 5-én szintén mutatványként közölte újra a szöveget. Ennél is rejtélyesebb (bár valószínűleg elütésről lehetett szó) a *Pallas Nagy Lexikona* 1900-ban megjelenő pótkötetének Lovik-szócikke, amely a *Kérdések* megjelenését 1890-re teszi!

Ezeknek azonban összesen legalább ugyanennyi újraközlése ismeretes. Bár Cholnoky Viktor 1912 közepén meghalt, szövegeit (beleértve néhány publicisztikai írását is) az elkövetkezendő tíz évben körülbelül hetvenszer közölték újra különböző időszaki és alkalmi kiadványok.<sup>8</sup>

Az utánközlések tehát koronként (a befogadásra alkalmas sajtóorgánumok számától függően) és személyenként (vidéki vagy fővárosi származástól, a gyenge vagy erős marketingtől, periodikákkal való kapcsolatok számától, műfaji sokszínűségtől stb. függően) fontos részét képezték a karrierépítésnek a századfordulón.

### *Címváltozatok, szövegváltozatok*

Ehhez hasonlóan fontos lehetőség volt a korban, hogy az adott periodikák megtűrték, hogy egy-egy szerző egy már publikált szövegének módosított variánsával házalt náluk. Az esetek tetemes részében természetesen a közlésre engedélyt adó autoritásnak nem lehetett fogalma az újraírás tényéről, a szerzők pedig érthető módon nem reklámozták ezt. A korábbi írások új változatokként való újbóli eladhatóságának lehetősége bizonyos értelemben olyan vázlatfüzetekké alakította a szerző számára a kortárs periodikákat, amelyekben folyamatosan csiszolhatták alakuló írásukat, közzétéve azokat éppen aktuális fázisukban. Ehhez hasonló lehetőségek alakíthatták a közegváltáson átesett szövegek „fejlődéstörténetét” is: egy-egy írás a sajtóközgeből a szerzői kötetekbe kerülve legitim módon íródhatott át. Miközben ezen átírások spektruma rendkívül széles volt, beleértve a lehetőségekbe a fentebb utánközlésnek nevezett szövegátörökítéssel (vagy klónozással) *majdnem megegyező* aktusokat is.

	Első közlési hely	Második közlési hely
Változatlan utánközlés	XAa	XAa
Módosított utánközlés / szövegvariáns	XAa	XAa'
Címvariáns	XAa	XBa
Új változat (cím- és szövegvariáns)	XAa	XBa'

<sup>8</sup> Az alfejezetben megadott adatokhoz részben a 9. és 10. lábjegyzetben megadott kötetek, részben saját kutatásaim – 2010 óta gyűjtöm a Cholnoky-testvérek, Szini Gyula, Lovik Károly (valamint Krúdy és Kosztolányi) szövegeit az Országos Széchényi Könyvtár mikrofilm- és hírlaparchívumából – szolgáltak alapul.

Krúdy Gyula egyik gyakori stílusjegye volt a „nyargalászó ködlovagok” képének beépítése egyes novelláiba. Állandóan visszatérő jelzős szerkezetről van szó, amely ugyanakkor különböző cím- és szövegvariánsokra világít rá. A *Magányosságban* című novella 1901-ben jelent meg a *Magyar Szóban*. Krúdy más címen (*A nemzetes úr*), de változatlan formában közölte újra a szöveget hat évvel később a *Tolnai Világlapjában*. A *Téli séták* a *Budapesti Napló* tárcájában látott napvilágot 1904-ben, míg a kissé módosított variáns, *A ligetben* 1905-ben a *Hazánkban*. A szövegben vagy a szerző, vagy a szerkesztő módosított három helyen (nem→sem, e→a, oh→ó), és bár ezek nem eredményeztek merőben új szöveget (vagy: nem módosítottak érdemben a történeten), filológiai értelemben nemcsak új címváltozatról, hanem új szövegvariánsról is beszélhetünk.

Cholnoky Viktor első Trivulzió-története, a *Császárságom története* 1899. január 11-én jelent meg az általa szerkesztett *Balaton Hírlapban* Pelárgus álnéven. A névtelen narrátor nevet kapott, anekdotája pedig kibővült a második változatra (*Császárság az Óceánon*), de ez a variáns számtalan formában jelent meg 1900-tól 1902-ig a vidéki lapok szedői tévesztése miatt, ráadásul ugyanilyen címen Cholnoky is átdolgozta: ebben a változatban Amanchich Filippót Metellnek hívják). A harmadik címváltozat (egyben a negyedik szövegváltozat) *Az óceánkirály* címen az 1904-es *Ország-Világ Almanachban* jelent meg, és egyszer közölték újra. Ez a szövegfejlődési sor lineárisnak nevezhető: az utolsó változat a történet legkiforrottabb változataként értékelhető.

Azt, hogy a szövegmódosításokkal járó újraközlések nem mindig rendezhetők lineáris fejlődéstörténeti sorba, jól példázhatja Cholnoky László eredetileg *Éjszaka* címen publikált elbeszélése. (Nem tartozik szorosan ide, de Cholnokynak ráadásul volt egy másik, hasonló címen publikált és vidéken tömegesen elosztott írása is, amelyet vélhetően önkényesen két alkalommal *Rémek az éjszakájában* címen hoztak le a vidéki lapok módosított tartalommal.) Az 1905-ben a *Budapesti Hírlapban* megjelentetett *Éjszaka* úgy jelent meg változatlan formában 1907-ben a *Tolnai Világlapjában*, hogy Cholnoky időközben két másik cím- és szövegvariánst is publikált (*Amíg sötét van*, *A mindentudó Lipták*), amelyek közül ráadásul utóbbit 1912-ben szintén újból elküldte a *Tolnai Világlapjának*. A szöveg bekerült a debütáló kötetbe (eredeti címén, de módosított szöveggel), majd két újabb szövegváltozatát 1921-ben és 1922-ben is publikálta. E két utolsó variáns erőteljes csonkítása és leegyszerűsítése az eredetinek, miközben valóságreferenciájuk bizarr szinkronicitást mutat: a bennük ábrázolt narratíva megrögzíti az 1920-as országcsonkítás tapasztalatát. (Az 1922-es utolsó ismert változatban a holttest átcsempézése a folyón azért is ütökzik bonyodalmakba, mert a Vágból időközben határfolyó lett.)

A kötetbeli újraközlések során tapasztalható szövegmódosításokat három tényező is motiválhatja: a kontextusváltás, a műfaj, illetve a kompozíciós elv. Lovik Károly *Leveles láda* című 1901-es munkájának, illetve Kosztolányi 1907-es *Négy fal között* című kötetének utánközlései mögött így más és más tényezőket feltételezhetünk. A kontextusváltás során a szövegek a mulandó sajtó közegéből az állandóság

ígéretével kecsegtető könyv keretei közé lépnek át. Egy verseskötet vagy elbeszélés-kötet egy életmű epizódjának szelektált felmutatása, egyfajta mesterremek, amely egy egységes korpusz megismerhetőségének lehetőségével bír. Debütáló kötetek esetében ezek a gesztusok még érvényesebbnek tekinthetők: a szerző a válogatással párhuzamosan szoroson újraolvassa a beválogatott szövegeket és módosít rajtuk. Mindazonáltal Kosztolányi feltehetően más olvasási stratégiákat alkalmazott a száz verset tartalmazó *Négy fal között* összeállításakor, mint Lovik a tizenegy elbeszélést tartalmazó *Leveles láda* esetében. Míg Kosztolányi hét ciklust alakított ki szövegeiből, addig Lovik a kötet cím szoros kohéziójának rendelte alá szövegeit. Kosztolányi a legtöbb esetben módosította az eredeti címeket, de a szövegekbe is „belepiszkált”. Például *A megállt az óra* *Az óra megállt* címen került be a kötetbe. Több apróbb stiláris változtatás mellett Kosztolányi a „S nincs rebbenés, nesz, csak holt némaság” sort „s nincs semmi, semmi nesz, csak némaság” sorra cserélte. Lovik nem változtatott a címeken, viszont az otthonosság (népnemzeti) „követelményének” jegyében módosított a szövegeken: az idegen kifejezéseket lecserélte, a kötet közepére szerkesztette az *Otthon* című darabot, olykor magyarázó betétekkel dúsította fel az elbeszéléseket. Míg a *Négy fal között*ben közölt szövegek vélhetően megfeleltek volna az ultima manus filológiai elvnek (amennyiben Kosztolányi egyik szöveget sem publikálta volna újra élete során), addig a *Leveles láda* néhány szövege esetében a Cholnoky Lászlóéhoz hasonló „regresszív genealógia” mintázatai figyelhetők meg. Lovik tulajdonképpen „rontott” a szövegein, így ezek, ha nem is lennének alkalmatlanok egy sajtó alá rendezésre, a kritikai kiadás szerkesztőjének problémát okoznának.

Mivel az itt felsorolt példák mindegyike megvalósult kompozíciós törekvések eredménye, egyfelől elmondható, hogy a századforduló publikálási-szövegkiadási protokolljának is megfeleltek. Néhány esetben (Krúdynál és a Cholnoky-testvérek-nél) azonban olyan megoldásokkal találkozhattunk, amelyek az önplágiumhoz közelíthetők.

Az utánközlés és az önplágium között egyértelműnek tűnhet a különbség, a cím- és szövegvariánsok, valamint az önplágiumok között kevésbé. Miközben nem szorul bővebb magyarázatra, hogy például egy életmű kezdetén és végén két variánsban megjelentetett szöveg még nem önplágium, míg a néhány éven belül több variánsként is újraközölt szöveg esetében felvethető az önplágium gyanúja. Hol húzódik a határ? Vagy másképp fogalmazva: milyen szövegmódosítási ráta esetében merül fel, hogy a szerző a szerkesztők és az olvasók megtévesztésére (és óhatatlanul elégtelen szövegismeretükre) apellálva átlép a hamisítás kontextusába?

### *Plágiumok, önplágiumok*

Az átvett szöveg, melynek idézet-mivoltát nem jelölik – így lehetne röviden összefoglalni, mit is jelent a plágium. A korábbi logikával mindez így írható le: XAa→YAa. Gyakran fordítások kapcsán kerültek gyanúba a szerzők. Ambrus Zoltánt a *Ninive*

*pusztulása* kapcsán gyanúsították meg azzal, hogy Anatole France *Thaïs* című szövegét plagizálta. Gárdonyit egy franciaországi pályázatra beküldött díjnyertes tárcában plagizálták 1900-ban, Békessi Imre 1907-ben részben azért lett öngyilkos, mert felfedezték plágiumát (Michal Corday szövegét adta el sajátjaként). Az *Alkotmány* 1908 tavaszán szenzációként tálalta, hogy Bródy Sándor és Szomaházy István közül az egyik szerző a másik munkáját plagizálta. Kiderült azonban, hogy mindketten ugyanattól a kávéházi adatközlőtől értesültek az alaptörténetről.

Nem hiába hemzsegett a századforduló a kisebb-nagyobb plágiumvádaktól, ugyanis a nem éppen szabatosan kezelt paratextuális jelzések miatt az idegenből vett szövegek tulajdonképpen szabadon kisajátíthatókká váltak. Noha a budapesti lapoknál a legtöbb alkalommal közölték az eredeti szöveg szerzőjének és a fordítónak a nevét is, még itt is megesett, hogy egy tárcanovella mellett csak a cím és egy hasonló jelzés volt olvasható: „Angolból”. Igaz, a vidéki lapokban közölt fordítások sok esetben csak azzal „azonosíthatók” be, hogy a szereplőik külföldi neveket viselnek.

A plágium klasszikus alapesete a Cholnoky-testvérek között zajlott le. Viktor még 1893-ban publikálta *Hőscsinálás* című esszéjét, amelyet 1895-ös kötetébe, a *Füstkarikák*ba is felvett. Testvére 1906 és 1926 között három címen és öt szövegváltozatban közölte újra úgy a szöveget, hogy csupán egy mondatot írt az eredeti szöveg elé, amelynek számos – időközben érdektelenné vált – utalását kihúzta. A plágiumnak nem voltak ismert következményei.

Míg Krúdynamak nem voltak fordítói ambíciói, Kosztolányi pedig képzett műfordítóként gondosan ügyelt arra, hogy ne keveredjen bele plágium-ügyekbe (legalábbis ilyen jellegű információk nem állnak rendelkezésünkre), a Cholnoky-fivérek a korabeli sajtóközeghez hasonlóan viszonylag lazán kezelték a szövegautoritás fogalmát. Cholnoky Viktor már veszprémi korszakában lefordította Max Adeler (eredetileg Charles Heber Clark) amerikai író regényének egyik fejezetét. Ezt hol az eredeti szerzői névvel, hol sajátjaként közölte (az egyértelmű utalások törlésével), de a későbbiekben a parafrázis variánsához tudományos betétet is illesztett. Más a helyzet számtalan prózai és színpadi műfordításával, illetve két remekbe szabott Poe-parafrázisával, az *Olivér lovaggal* és *A szürke emberrel*, amelyek kapcsán az erősen átstilizált, magyar viszonyok közé helyezett cselekmény, valamint a poétikai-narratív újdonságok okán túlzás lenne plágiumról beszélni. Ellenben Cholnoky László *A dióherceg* című meseregénye kapcsán felmerül a plágium gyanúja: nemcsak azért, mert a mű környezetében nem szerepel a *Diótörő és Egérkirály* eredeti szerzője, Hoffmann neve, hanem mert a mese tulajdonképpen szolgálai átírat.

Az átstilizálás miatt kiesik az önplágium köréből az a ritka jelenség, amikor a szerző saját szövegét más műfajra ültette át (nem is beszélve a prózai munkák színpadi, vagy a színpadi művek prózai átíratáról, amelyek ideális esetben szövegvariánsnak tekinthetők). Cholnoky Viktor nem egy tudományos publicisztikája vált egy-egy Trivulzió-történet alapjává, ahogyan Kosztolányinak a *Budapesti Napló*ban 1906. december 9-én *Róza* címen megjelent novellájának alapját egy, a lapban két

hónappal korábban megjelent tárca (*A vonat megáll*) képezte. Cholnoky László egy korai, 1903-ban a *Magyar Génius*ban publikált „szabadverset” dolgozott át tárcanovellává – egész egyszerűen a sortörések feloldásával és némi átírással. Igaz, a készterméket aztán számtalan formában, más és más címen újra közzétette: a második variáns publikálása otthonos a tágabb értelemben vett kontextust alapul véve, a többi variánsé már kevésbé.

A Cholnoky Lászlóéhoz hasonló, igencsak aggályos utánközlési sorozatok egyedülállóak a 20. századi magyar irodalom első felében. Kétséget kizáróan jogos az esetben önplágiumról beszélni, ha azt vesszük figyelembe, milyen csekély változtatások voltak a rövid időtávon belül több helyen is közölt „szövegvariánsai” között, illetve, hogy ő egész regényeket adott ki többször más és más címen a két világháború között (és nem egyszer le is lepleződött). Igaz, ha a századfordulós irodalmi kutatások (különös tekintettel a napisajtóban elhelyezett szövegekre) túlmutatnának a kanonikus szerzők korpuszának bővítésén, lehet, hogy több hasonló karrierépítési stratégia nyomaira bukkanhatnánk. Miközben tagadhatatlan, hogy Cholnoky „csupán” extrém módon használta ki a korabeli sajtóközeg működését: Krúdy és társai, akik évente több száz szöveget publikáltak, ugyanúgy kiaknázták az utánközléssel és a szabadon alakítható („instabil”) szöveggel járó előnyöket.

A továbbiakban Kosztolányival és Krúdyval összefüggésben visszkapcsolnánk az utánközléseknél említett korpuszokra: Kosztolányi esetében az 1901 és 1907 közötti, Krúdy esetében az 1892 és 1894 közötti szövegegyüttesre. Előbbi esetében megbízható bibliográfiák állnak rendelkezésünkre, hiszen a Kosztolányi-kutatócsoport eddig hat kötetben<sup>9</sup> tette közzé a szerző időszaki kiadványokban fellelt szövegsorozatait pontos kereszthivatkozásokkal. Ez alapján Kosztolányi három prózai szövegét adta közre új címváltozatokban 1907 végéig. Krúdynál egyrészt a Gedényi-bibliográfiára hivatkozhatunk (amely a Barta András által összeállított szöveglisák igencsak hibás kópiája, ha úgy tetszik, plágiuma), amely szerint az életmű első három évében egyetlen szövege jelent meg Krúdynak új címváltozatban. Ezt megerősíti a Bezeckzy–Kelecsényi-féle összkiadás vonatkozó köteteiben található függelék.<sup>10</sup> Cholnoky László egy elbeszélését kétszer is újra közzétette más címen két éven belül. Az öt szöveg összehasonlításával közelebb kerülhetünk ahhoz, mi a különbség önplágium és szövegvariáns között.

<sup>9</sup> ARANY Zsuzsanna, szerk. *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 1–3.* (Budapest: Ráció Kiadó, 2008–2010), ARANY Zsuzsanna és DOBÁS Kata, szerk. *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 4.* (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), DOBÁS Kata, szerk. *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 5–6.* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013, 2018)

<sup>10</sup> A sorozat két vonatkozó kötete, az első évek elbeszéléseit és publicisztikáit tartalmazó kiadványok mintegy 20 új tétellel gazdagították a Krúdy-bibliográfiát. (KRÚDY Gyula, *Publicisztikai írások 1.*, gyűjt. és jegyz. BEZECZKY Gábor, kiad. HRADECZKY Móni [Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007], KRÚDY Gyula, *Elbeszélések 7.*, gyűjt. BEZECZKY Gábor, kiad. HRADECZKY Móni, jegyz. HRADECZKY Móni és JENEI Éva [Budapest: Kalligram Kiadó, 2013].)



Krúdy Gyula 1892 és 1894 között még csak néhány lappal állt kapcsolatban, szövegeit többnyire vidéki lapokban publikálta, egy-egy fővárosi periodikának küldött írás kíséretében. Az egyetlen vidéki hírlap, amely ebben az időszakban csak utánközléseket hozott Krúdytól, a nagyváradi *Szabadság* volt, amelyben első közlését követően néhány héttel új címen jelent meg *A digue románca* című írás – ez volt Krúdy első, más címen újraközölt írása.

<i>A digue románca, Nyíregyházi H., 1894. nov. 8.</i>	<i>Dal a tenger mellől, Szabadság, 1894. nov. 22.</i>
Az eső apró cseppekben hullott a tájra s fekete barázdák, szántások borították mindenfelé a tájat, hova nesztelenül, komoran szállottak az ég fekete madarai, a varjak.	Az eső apró cseppekben hullott a <b>földre</b> s fekete barázdák, <b>egyhangú</b> szántások <b>barnállottak</b> mindenfelé a <b>tájon</b> , hova nesztelenül, komoran szállottak az ég fekete madarai, a varjak.
Egyedül voltam a kupében.	Egyedül voltam a <b>kapuban</b> .
Odaátról, a messze Siciliából átrebbent az óceán fodros hullámain a meleg szellő, s a kalabriai halászsasok a messzinai várfokon tartották déli pihenőjüket.	Odaátról a messze <i>Sziciliából</i> átrebbent az <i>Óceán</i> fodros hullámain a meleg szellő s a <i>Kalabriai halászsok</i> a messzinai várfokon tartották <b>meleg</b> pihenőjüket.
Elmentem messze a tenger homokjában és olyan boldog voltam akkor.	Elmentem <b>távol</b> a tenger homokjában és olyan boldog voltam akkor.
A tenger sárgás homokja érintetlenül, pusztán terült el előttem s a tenger madarai rökedtek rajta, bent, mélyen az Óceánon repülő halászbárkák olyan parányiaknak tündek fel.	A tenger sárgás homokja érintetlenül, pusztán terült el előttem s <b>az Óceán</b> madarai <b>röpkedtek</b> rajta, bent mélyen <b>a tengeren a</b> repülő halászbárkák olyan parányiaknak tündek fel.
Távol látszottak a hegyek s Reggió falai elmosódva tündek fel a szemhatáron.	Távol látszottak a hegyek s <b>a</b> Reggió falai elmosódva tündek fel a <b>láthatáron</b> .
Azért csak ott hevert változatlanul.	Azért csak ott <b>maradt</b> változatlanul.
Ábrándos kék szemeivel belebámulva a távol kék ködébe, talán az otthon levőkre gondolt, mint én szoktam ilyenkor...	Ábrándos kék szemeivel belebámulva a távol <b>[kék]</b> ködébe, talán az otthon levőkre gondolt, mint én szoktam ilyenkor...

<i>A digue románca, Nyíregyházi H., 1894. nov. 8.</i>	<i>Dal a tenger mellől, Szabadság, 1894. nov. 22.</i>
Neki, mint elmondta később, nincsen senki otthonlevője.	Neki <i>nem volt</i> senki otthonlevője, <u>mint elmondá később.</u>
Együtt jártuk aztán a diguet s egymás mellett hevertünk a homokban.	Együtt <i>jártunk</i> aztán a <i>diguen</i> . S egymás mellett hevertünk a homokban.
Olyan nehezen jött az azonban.	Olyan nehezen jött <u>[az]</u> azonban.
Az otthoni levelek már a karácsonyi gratulációkat is meghozták nekünk s mi még mindig betegek voltunk.	Az otthoni levelek már a karácsonyi gratulációkat is meghozták <u>[nekünk]</u> s mi még mindig betegek voltunk.
Egy csodálatosan meleg olasz délutánon, mikor lanyha szellő fodrozta végig a szoros hullámaid, az én barátom elmondta az ő történetét.	Egy csodálatosan meleg <i>ősz</i> i délutánon, mikor lanyha szellő fodrozta végig a szoros hullámaid, az én barátom <i>elmondá</i> az ő történetét.

A felvezetésből és három rövid részből álló novella első felének változtatásaiból jól látszik, hogy a címváltozat mögött tulajdonképpen egy rontott szövegváltozattal állunk szemben. Noha a Szabadság ismeretlen keze néhány helyen korrigálta az első közlés hibáit, változtatásai nem éppen a hozzáértésről tanúskodnak. A barnálló fekete szántásokból, a vonaton kupé helyett kapuban utazó narrátorból, valamint a várfokon pihenő halászbokból kitűnik az átírási szándék, amelynek végül a cím is áldozatul esett (bár ebben az is szerepet játszhatott, hogy a kéz nem tudta értelmezni a 'digue' szót, amely 'gát'-at jelent franciául). Az újraközlés betoldásokat nem, csak törléseket és átírásokat alkalmaz – filológiai értelemben szövegváltozattal, de tulajdonképpen címváltozattal állunk szemben.<sup>11</sup>

Kosztolányi első hétéves periódusából három olyan prózai munkát ismerünk, amelyek más címen is megjelentek időszaki kiadványokban. A legkorábbi, *A filozófus árnyéka* a *Bácskai Hírlap* 1905-ös folyamából „került át” 1907-ben *A bölcs árnyéka* címen a *Budapesti Napló*ba. (Mindhárom említett szöveg ezt az utat járta be.) Nemcsak azért beszélhetünk Kosztolányi kéznyomairól a második variánsban, mert ki-

<sup>11</sup> Bonyolítja a helyzetet, hogy a *Dal a tenger mellől* újraközlése megjelent 1895-ben az *Ország-Világ*ban, vélhetően Krúdy személyes közbenjárására. Ebből két dolog következhet: 1) a nagyváradi publikáció átment Krúdy kezén (l. új cím) és csak a szedés során lett tele hibával, vagy 2) Krúdy az új címváltozatot elfogadva, de a nagyváradi hibák ismeretében „visszajavította” szövegét.

zárt, hogy a *Budapesti Napló* automatikusan közölt volna újra új címen egy először vidéken megjelent írást, hanem mert a szövegben – Krúdyétól eltérően – jelentékeny bővítések is találhatóak. Miközben az alaptörténet változatlan maradt, a továbbírással járó átstilizálás javított a szöveg minőségén. Hasonló történt *A színpad Othellója* és az *Istenítélet* kapcsán, igaz, itt a végeredmény az írás és a narratíva szintjén is csak a kulcsmomentumokat őrizte meg az „előzményből”.<sup>12</sup> Az *Istenítélet* tulajdonképpen egy másik narratív pozícióba helyezte át *A színpad Othellója* cselekményét: a főszereplő, aki itt nevet is kap (Cser Gábor), a szöveg jelen idejében éli át az eseményeket (színésznő felesége színéváltozását, valamint gyermeke halálát), míg az előző változatban az események visszaemlékező távlatba kerülnek (az eseményeket a színész beszéli el egy elmegyógyintézetben aktuális hallgatóságának). Noha a változtatások miatt én is hajlanék Szilágyi véleménye felé, miszerint a két szöveg közötti genealógiai viszony erősen csorbítja a textuális egymásrataltságot, két ellenvéleménnyel élnék. Az egyik, hogy a két történetvariáns nem áll ellentmondásban, vagy ha igen, *A színpad Othellója* szituációjába beleférnek az elmegyógyintézeti kezelt módosításai (azaz: metanarratív értelemben a megbízhatatlan narrátor pozíciójából visszaigazolható, hogy Cser Gábor nem volt színész). A másik, hogy a ritkán szó szerint átkerülő kifejezések, szintagmák és mondatok miatt Kosztolányi az önlágium enyhe, művészi lehetőségével élt, textuálisan is alárendelve a korábbi variánst a későbbinek.

A *Lázadás* címen „átírt” *Egy sakkjátszma* az *Istenítélet*tal szemben olyan cím- és szövegvariánsnak tekinthető, ahol akár az önlágium erősebb módoszata is szóba hozható. A későbbi variáns legfontosabb változtatásai a következők:

- eltűnik a visszaemlékező távlat, a mesélő megegyezik a lejegyzővel (az *Egy sakkjátszma* „csonka” narratív keretéből derül ki, hogy a lejegyző egy barátjától „sakkozás után” hallja a történetet),
- minden szereplő hangot kap (a korábbi variánsban csak a végső sakkjátszma két megnyilatkozását olvashatjuk),
- Aladár csak a történet folyamán betegedik meg (az *Egy sakkjátszmában* a betegség miatt lesz szüksége arra, hogy házitanítója legyen),
- a narrátor – következetesen, javítva a korai változat furcsaságát – nem tudja, hogy a felbukkanó lányt Olgának hívják, viszont – némi következetlenséggel – váratlanul jeleníti meg őt névvel a történetben.

A jelentékeny változások mellett az alapszöveg jószerivel változatlan maradt, igaz, Kosztolányi figyelmesen átdolgozta szövegét. Új szövegváltozatot hozott létre, de a narrátor lelki diszpozíciójára helyezve a hangsúlyt, a címet is lecserélte. Tehát a szerző bizonyos értelemben plagizálta önmagát (alaptörténet átörökítése, átemelt szövegpa-

<sup>12</sup> Szilágyi Zsófia szerint „a történet hasonlósága és néhány szövegszerű átvétel ellenére” nem beszélhetünk szövegváltozatokról. Szilágyi is idézi, hogy Réz Pál, vele ellentétben, az *Istenítélet* első variánsának tekintette az 1906-os szöveget. (SZILÁGYI Zsófia, „Inkább szellőztessünk [Kosztolányi Dezső: *Istenítélet*]”, *Partitúra* 10, 2. sz. [2015]: 3–20.)

nelek), de a *Lázadás* változtatásai sem öncélúnak, sem megtévesztésre alkalmasnak nem nevezhetők. A módosítások közül csupán a szereplőknek való hangadás elegendő indok ahhoz, hogy ne beszélhessünk „klasszikus” önlágiumról.

Cholnoky László esetében már rezeg a lécs... A *Frida* és az *Őszi árnyék* közötti viszony még leírható úgy, hogy a későbbi az előző variánsa, de az *Őszi árnyék* és a fél évvel később publikált *Leóna* között gyanúsán gyenge a hierarchia. Természetesen, ha azt vesszük figyelembe, hogy a kétszeri utánközlés két év alatt ment végbe, a befogadó periodikák pedig fővárosi lapok voltak (a *Hazánk* és a *Független Magyarország* című napilapok, illetve a *Magyar Szemle* című folyóirat), felvethető a megtévesztésen alapuló, a szöveg eredetiségkritériumaiért felelős instanciák kijátszására törekvő igyekezet.

<p><i>Frida, Hazánk,</i> 1905. jan. 14.</p>	<p>Valamelyik nyárvégi alkonyaton az egyik balatonparti fürdő hatalmas kertészetének melegházában jártam. Csokrot kötettem valakinek búcsúzóra. A ház üvegfalain bágyadtan derengett át a már gyengülő napsugár, a virágok szomorúan hajtották alá fejcskékiket, mintha restelnék, hogy tavaszt, életet hazudnak akkor, mikor kint már nemsokára az őszi szél füttyörész. Az ezer és ezer apró kehely felett nehéz, kábító illat lebegett; kint, a kert bokrai közt oly szomorúan énekelt a csalogány, mintha dalával itt tudta volna tartani ezeket az utolsó nyári napsugarakat. [...] Azt hiszem, azon az estén, mikor a virágok közt jártam, a modern leánynevelésre gondoltam.</p>
<p><i>Őszi árnyék,</i> <i>Magyar Szemle,</i> 1906. máj. 3.</p>	<p>Nyárvégi alkonyon valamelyik hatalmas kert üvegházában jártam. Az üvegfalon keresztül bágyadt napsugár derengett be; a virágok lecsüggesztett fejjel hallgatták az első őszi szél szomorú dúdolását. Az ezer apró kehely fölött nehéz illat lebegett; kint a kert bokrai közt csalogány hívogatta vissza sírásával az utolsó nyári napokat. [...] Sokszor találkoztam azóta is Fridával, láttam sok változatban újjászületve, sok szép leányszem mögött rejtőzve, de már elkerülöm félve, unottan.</p>
<p><i>Leóna, Független</i> <i>Magyarország,</i> 1906. dec. 16.</p>	<p><b>Hideg van. Nyirkos, sötét a világ. Hideg van ottkint és hideg van itt bent. Bent a szívben. Valaha a szívben forró, napsugaras idő volt és ki tudja akkor, hogy ottkint hideg van? De az régen volt. Abból a régi időből való ez a történet. Őszi alkonyaton valami</b> kert üvegházában jártam. Az üvegfalon keresztül bágyadt napsugár derengett be, a virágok lecsüggesztett fejjel hallgatták az első őszi szél szomorú dúdolását. Az ezer apró kehely felett nehéz illat lebegett; kint a kert bokrai közt <i>madárdal</i> hívogatta vissza az <i>elsietett</i> nyári napokat. [...] Sokszor találkoztam azóta is <i>Leónával</i>, láttam sok változatban újjászületve, sok szép leányszem mögött rejtőzve, de már elkerülöm félve, unottan.</p>

A változásokról látványosan tudósítanak az új nyitányok és zárlatok, miközben az *Őszi árnyék* sok apró változtatást tartalmaz a *Fridához* képest (viszont a második és harmadik variáns nem sokban különböznek). Ha teljesen nem is írta újra a szöveget, Cholnoky erőteljesen áthelyezte az eredeti hangsúlyokat a második variánsban: a didaktikus zárlat lecserélésével legalább annyira fontos árnyalatává vált a történetnek a szenvedő főhős, mint a fura nőalak. Így a *Frida* és az *Őszi árnyék*

kapcsolata – Kosztolányi fent említett első és harmadik szövegpárját megközelítően – a termékeny újírás stádiumával érzékeltethető. Mivel azonban a *Leóna* tulajdonképpen a címcserén, egy névcserén és a felütés – megtévesztésre alkalmas – bővítésén túl automatikus újramondása az alapul vett variánsnak (leszámítva talán a beékelt emlékező távlatot), nem túlzunk akkor, ha hamisításról beszélünk.

Krúdynál 1895-től kezdődően megszorodtak a címváltozatok (sőt, egy szöveget három címen négy helyen is közölte az évben), ahogy 1908-tól prózai munkáiban Kosztolányi is valamivel gyakrabban élt a lehetőséggel (például a *Lázadás Sakk-matt* címen került be első prózakötetébe, és lett újraközölve az *Élet* című folyóiratban). Cholnoky Lászlóval ellentétben, akinek 1906-tól védjegyévé vált a korlátlanul újrahaznosítható szöveg gyakorlata, Kosztolányi és Krúdy megmaradtak az irodalmi tömegtermelés nehezebben kifogásolható alternatívái mellett, igaz, a fenti példák irányíthaták a figyelmet arra, hogy az átírások és újírások során keletkező cím- és szövegváltozatok legalább annyira „eredeti” (igaz, jóval kevésbé ismert) szövegeredményei voltak a századfordulás sajtóközegnek, mint a lassacskán kiteljesedő esztéta modernség mai napig idézett produktumai. Lehetséges, sőt, valószínű, hogy ezek a belátások Kosztolányi és Krúdy recepciójára – lévén a kánonba vagy kánonokba mélyen beágyazódott, rendszeresen olvasott és újraolvasott szerzőkről van szó – nem fejtenek ki jelentékeny hatást, de a „másodvonalas” vagy legalábbis jelenleg alacsonyabb szintre rangsorolt századfordulás szerzőkkel való foglalatosságot erősen befolyásolhatják.<sup>13</sup>

Amennyiben a századfordulás sajtóközeget a szépírói szövegtörzs szemponyjából egy olyan szerzői vázlatfüzetként (amolyan freudi „varázsnóteszként”) fogjuk föl, amelynek lapjain (a periodikák lapszámain) végeláthatatlan követhették egymást egy-egy írásmű már publikálásra kész, de sohasem lezárt vagy lezárható stádiumai, akkor az olvasók megtévesztése nem funkcionálhat végső kritériumként. Már csak azért sem, mert a (szerzői intenciókon bőven túlmenő) szerkesztői-szedői „önkénynek” kiszolgáltatott, így rengeteg variánssal járó újraközöléseket senki nem követhette nyomon. Némileg igaz ez a két világháború közötti időszakra is, igaz, Cholnoky László lelepleződései is azt mutatják, hogy időközben a sajtóközeg mellett az ezt ellenőrző apparátus működése is megváltozott.

Mindebből azt a következtetést vonnám le, hogy az önplágium nem vezethető le egyenesen textológiai nyomokból. Az önplágium definíciójába, ebben a kontextusban legalábbis, a mediális közeg is beleértendő. Szigorú értelemben, tehát ha külön nem jelölt szövegátvételnél vesszük figyelembe az önisméltéseket, vélhetően kevés századfordulás alkotót menthetnénk fel az önplágium vádjá alól. Ellenben, ha ezek

<sup>13</sup> Igaz, a Kosztolányi-kritikai kiadás készítői nap mint nap szembesülhetnek a vonatkozó dilemmákkal. Lásd például TÓTH-CZIFRA Júlia, „Boszorkányos kéziratok: Kosztolányi első novelláskötetének egy példányáról”, in *Narratíva, kánon, fordítás: Tanulmányok Szegedy-Maszák Mihály emlékére*, szerk. DÁVIDHÁZI Péter, GINTLI Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán és TÓTH-CZIFRA Júlia (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019), 195–205.

a szövegátvételek tetemesebb mennyiségben fordulnak elő, sőt, rövid időtávon belül és több különböző fővárosi (vagy csak vidéki) időszaki kiadványt érintően fordulnak elő, megengedhető a feltételezés: az adott szerző a kor instabil szövegformátumát arra használta fel, hogy minél kevesebb írásba fektetett idővel a lehető legtöbb originálisnak szánt szöveget hozza létre.

Cholnoky László, Kosztolányi és Krúdy összesen tizenhét évnyi (kb. 800 szöveget eredményező) munkásságában elenyésző, kevesebb mint húsz százalékos az eredeti címén vagy más variánsként újraközölt, illetve – a fogalom tág jelentésspektrumát figyelembe véve – hamisított szövegek száma az eredetiekhez képest, de a szövegekkel ellátott periodikák hierarchiáját tulajdonképpen ez az arányszám tükrözheti reálisan.<sup>14</sup> Ez a hierarchia, illetve a mögötte álló sűrű interperszonális kapcsolati háló alkotónként különböző ismerete és kihasználása teszi igencsak sajátossá a századfordulós sajtó és irodalom összefüggésrendszerét.

---

<sup>14</sup> Miközben a rendkívüli instabilitás miatt tulajdonképpen az utánkölészek jelentős része új variánsokat eredményezett: a századforduló publikálási gyakorlatának ismeretében a tanulmányban elemzett textológiai fogalmak könnyen összeecsúsznak.

## *Műhely*

Horváth Márta – Szabó Judit

### A KOGNITÍV POÉTIKA KUTATÓCSOPORT BEMUTATKOZÁSA

A kognitív irodalomtudomány az irodalmi művek szerveződésének és olvasóra tett hatásának összetett magyarázatát célozza, amelyhez az érzékelés pszichológiájának koncepciói, illetve a kognitív nyelv-, szöveg- és információfeldolgozás modelljei nyújtanak támpontot. Az irányzat a kutatási területek viszonylag széles spektrumát öleli fel: a stilisztikai jelenségek magyarázatát (metafora, metonímia, allegória, szimbólumok), a poétikusság mibenlétének kérdését, az elbeszélte történetek megértését, a figurák és fiktív világok mentális reprezentációinak megalkotását, az irodalmi recepcióval kapcsolatos érzelmi folyamatokat és az irodalmi szövegekből kiinduló jelentésképzést. A kognitív szemlélet az irodalomtudományos kutatásban a mai napig nem eredményezett egy jól körvonalazott elméletet, képviselői szerteágazó kérdéseket tárgyalnak különböző módszerekkel. Az irányzat egységességét néhány közös előfeltevés biztosítja: a vizsgálatok mindig a befogadás oldaláról közelítenek a tárgyalt diskurzusokhoz, és azoknak a kognitív mechanizmusoknak a feltérképezésére irányulnak, amelyek részt vesznek a fikcionális narratívák és lírai szövegek megértésében, illetve azoknak az érzelmi folyamatoknak a magyarázatát célozzák, amelyeket fiktív szövegek, filmek vagy interaktív médiumok kiváltanak. Az irányzat képviselői abból az alapfeltevésből indulnak ki, hogy az esztétikai megértés során az elme ugyanazokat a kognitív képességeket működteti, mint a valós megismerési folyamatokban, ezek irányultságát és intenzitását azonban nagymértékben alakítja a szöveg (vagy egy egyéb alkotás) felépítése. A vonatkozó kutatások középpontjában tehát az a kérdésfelvetés áll, hogy a különböző narratív technikák és lírai eljárások hogyan irányítják az olvasó megértési folyamatait. Ezzel kapcsolatban azonban le kell szögezni, hogy olvasó ebben az elméleti megközelítésben nem egy beleértett, a szöveg által konstruált funkció, hanem egy valós testiségében is megragadható empirikus entitás. Ezért a kognitív irodalomtudomány célja, hogy elméleteket állítson fel az empirikus olvasó megértési folyamatairól, a társszociológusok tekinthető empirikus irodalomtudomány pedig arra vállalkozik, hogy ezeket az elméleteket empirikus módszerekkel igazolja vagy cáfolja.

A Kognitív Poétika Kutatócsoport a Szegedi Tudományegyetem intézményes keretében működő tudományos műhely, amely 2014-ben alakult egy nemzetközi együttműködés kapcsán. 2013–14-ben a SZTE Germán Filológiai Intézetének és a Göttingeni Egyetem Német Szemináriumának néhány munkatársa közös projektet indított kognitív narratológia témában, amely a németországi Alexander von Hum-

boldt Alapítvány támogatásában részesült. Az együttműködés során merült fel az az igény, hogy a projekt lezárását követően is folytassuk a fiktív szövegek kognitív szempontból történő vizsgálatát, annál is inkább, mert a kognitív poétika ezekben az években nemzetközi szinten az irodalomtudomány aktuális és progresszíven fejlődő irányzataként volt ismert. Ezzel szemben a magyar egyetemek bölcsészkarain csak elszórtan, alig néhányan foglalkoztak kognitív média-, irodalom- vagy filmtudományos elméletekkel, illetve a nemzetközi eredmények közvetítésével. A kutatócsoport megalakulásának célja ezért az volt, hogy összefogja a kognitív elmélet magyarországi képviselőit, a hazai irodalomtudomány számára hozzáférhetővé tegye az irányzat nemzetközi eredményeit és saját kutatási területeket alakítson ki. A kutatócsoport tagjai e célkitűzést szem előtt tartva több összefoglaló és áttekintő jellegű kötetet publikáltak: elsőként említhetjük a *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 2013/2-es *Kognitív Irodalomtudomány* című tematikus számát, ahol az irányzat meghatározó elméletalkotóinak szövegei jelentek meg magyar fordításban. Ezt követően 2014-ben *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció* című antológia került kiadásra, amely az irodalomtudomány szűkebb területéről kitekintve közöl tanulmányokat magyar nyelven a kultúra és a művészetek tárgyköréből. A Göttingeni Egyetem Német Szemináriumával folytatott tudományos együttműködés egy, a német Mentis Kiadónál megjelent kötettel zárult, amelynek központi témája a történetelbeszlő művek koherens megértésének vizsgálata volt. A kutatócsoport saját kutatási területei az utóbbi években formálódnak, és az eredmények publikálására a Ráció Kiadó által gondozott *Irodalom, evolúció, kogníció* sorozat kötetében kerül sor. Az első, 2019-ben megjelent *Hogyan olvasunk krimit? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában* című kötet a detektívtörténet olvasását meghatározó kognitív folyamatokat és érzelmi mechanizmusokat, a második, megjelenés alatt álló *Elbeszélés és morális ítélet* című kötet pedig a fikcionális történetek által kiváltott morális ítéletek természetét vizsgálta.

Jelen rovat a Kognitív Poétika Kutatócsoport tagjai által képviselt kutatási területekből kíván ízelítőt adni, amelyek a kognitív elméletek és célkitűzések széles palettáját reprezentálják. A csoporthoz tartozó kutatók különböző részterületeken végeznek vizsgálatokat, foglalkoznak kognitív narratológiával, kognitív drámaelmélettel, kognitív lírapoétikával és kognitív filmelméletekkel, valamint több diszciplínát képviselnek, így a csoporton belül megvalósul a kognitív irodalomtudományban nélkülözhetetlen interdiszciplináris összefogás: irodalmár, esztéta, nyelvész és pszichológus munkatársak működnek együtt. A csoport emellett kooperációt épített ki az országban működő más, hasonló profilú tudományos műhelyekkel: esetenként együtt dolgozunk a Pécsi Evolúciós Pszichológia Kutatócsoporttal, jelenleg pedig formálódóban van egy együttműködés az ELTE-n működő Stíluskutató Csoporttal.

Jelen lapszám a kutatócsoport munkájáról a következő témákban közöl írásokat: Simon Gábor a kognitív poétika meghatározó elméletalkotóinak koncepcióiról nyújtott elméleti áttekintésében az irányzat szemléletbeli és módszertani egységes-



ségére kérdez rá. A poétikusság mibenlétét, a megismerés és fikcionalitás viszonyát, illetve az irodalmi alkotás funkcionalitását vizsgáló tanulmány egyértelművé teszi az irányzat szemléletbeli sokszínűségét, amely a kutatási tárgyak és területek széles spektrumában is tetten érhető.

Papp-Zipernovszky Orsolya, Kovács András Bálint és Drótos Gergely az elbeszélő és a nem elbeszélő filmes szerkezet hatásainak különbségeit vizsgálják. Ennek során a kérgi aktivitások (EEG) és a verbális reakciók (szabad asszociációs teszt) összevetéséből azt a következtetést vonják le, hogy a nem narratív filmes szerkezet nagyobb epizodikus memória- és elmeolvasási munkát, míg a narratív filmes szerkezet nagyobb térbeli tájékozódási munkát ró a befogadó elmeműködésére. A tesztalanyok verbális közlései a narratív filmre vonatkozóan konkrétabb, tárgyiasabb és a személyek között összehangoltabb asszociációkat mutattak, míg a nem narratív filmre vonatkozóan elvontabb, kevésbé összehangolt és az érzéki minőségekkel kapcsolatos asszociációkat eredményeztek. A kutatók ennek alapján olyan befogadási modellt tesztelhetnek, amely a narratív és a nem narratív (de élő szereplős) filmek befogadása során a tudattalan működés szintjén hasonló folyamatokat előfeltételez. Ugyanakkor magasabb kognitív működés szintjén a nem narratív film befogadására vonatkozóan az egyéni variációk erősebb befolyását vetíti elő.

Horváth Márta a történetalkotás és -megértés előfeltételül szolgáló koherencia-teremtés funkcionális leírását célozza meg. A szerző a szemantikai-logikai kapcsolatok összerendezésében és a hiányzó tudástartalmak megalkotásában a sémák, sztereotípiák, keretek és szkriptek szerepét hangsúlyozza. Sémaelméleti megközelítése továbbá a fikcionális meglepetés vagy váratlan fordulat mibenlétére is oksági magyarázatot nyújt, amelyet a szerző a koherencia-teremtés mechanizmusait újra-szervező koherenciatörés fogalmával ír le.

Szabó Judit a tragikus történetséma által kiváltott feszültség és az ezzel összefüggő érzelmek funkcionális magyarázatára vállalkozik. Írása a vonatkozó pszichológiai elméletekre támaszkodva az érzelmek alapvető okozatiságát hangsúlyozza a történetek megértésével kapcsolatos mentális és pszichológiai folyamatokban. Szabó konklúziója szerint a fikcionális ingerek által kiváltott érzelmi folyamatok ösztönzőleg hatnak bizonyos (adaptívnek tekinthető) szemlélet- és gondolkodásmódokra.

Szabó Erzsébet a kognitív, az evolúciós pszichológiai és a strukturalista elbeszéléselmélet pozícióit tárgyalja a harmadik személyű elbeszélések befogadására irányuló empirikus vizsgálatok kapcsán. Szabó az említett elbeszélések kognitív feldolgozáshoz kapcsolódó általános befogadói attitűdök (az információközlő „láthatatlan”, a közölt információk igazak) magyarázatát metareprezentációs folyamatokra alapozza, amelyek adaptív jelentőségét az evolúciós pszichológiai elmélet tárja fel.

*Megjelent kötetek:*

- HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, szerk., *Kognitív irodalomtudomány. Helikon* 59, 2. sz. (2013).
- Endre HÁRS, Márta HORVÁTH und Erzsébet SZABÓ, Hg., *Universalien. Über die Natur der Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014.
- HORVÁTH Márta, szerk., *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció. Az evolúciós gondolat*. Budapest: Typotex Kiadó, 2014.
- SIMON GÁBOR, *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2014.
- HORVÁTH Márta und Katja MELLMANN, Hg., *Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung*. Münster: Mentis, 2016.
- SIMON GÁBOR, *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2016.
- HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, szerk., *Hogyan olvasunk krimi. Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*. Irodalom, evolúció, kogníció 1. Budapest: Ráció Kiadó, 2019.
- HORVÁTH Márta és SZABÓ Judit, szerk., *Elbeszélés és morális ítélet*. Irodalom, evolúció, kogníció 2. Budapest: Ráció Kiadó, 2020). (előkészületben)

Simon Gábor<sup>1</sup>

## A KÖVÜLETEKTŐL A TÉRKÉPEKIG

– A költészet kognitív szemléletű megközelítési lehetőségeiről –<sup>2</sup>

### 1. Problémafelvetés

A kognitív poétika közel harminc évre tekinthet vissza nemzetközi szintén,<sup>3</sup> és a hazai tudományos diskurzusban is immár egy évtizede találkozhatunk irodalmi szövegek kognitív elemzéseivel.<sup>4</sup> Mégis a mai napig nem magától értetődő, hogy milyen előfeltevéseken alapul egy műalkotás kognitív poétikai elemzése, milyen eszközökkel él, és milyen hozadéka van. Mindez természetesen egyfelől az irányzat belső sokféleségéből következik: a szűkebben és tágabban értett kognitív poétika<sup>5</sup> mellett angolszász mintára<sup>6</sup> a magyar nyelvben is megjelent a kognitív irodalomtudomány kifejezés, az egyes változatok pedig csak tág elméleti háttérfeltevésekben egyeznek, a célokban és a megvalósításban már kevésbé. Másfelől mint interdiszciplináris vállalkozásnak, a kognitív poétikának is szembe kell néznie azzal, hogy a kognitív tudományok eredményeinek érvényesítése sokféleképpen történhet meg a mű vizsgálatában.

E tanulmány metatudományos célkitűzése megvilágítani, milyen különböző módokon támaszkodhatunk művek elemzése során az emberi megismerés modelljeire. Azokra a kérdésekre keresem a választ a kognitív poétika három képviselőjének munkái alapján, mit jelent a „kognitív” jelző egy ilyen elemzésben, és mit értenek „poétikai” jelenségek alatt. Az irányzat alapítója, Reuven Tsur és az alapvető bevezető munkát kidolgozó Peter Stockwell mellett részletezem a kognitív irodalomtu-

---

<sup>1</sup> A szerző az ELTE BTK Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet Mai Magyar Nyelvi Tanszékének egyetemi adjunktusa.

<sup>2</sup> A tanulmány a Tématerületi Kiválósági Program támogatásával készült.

<sup>3</sup> A terminust (Cognitive Poetics) Reuven Tsur alkalmazta először 1992-ben, monográfiája címeben: Reuven TSUR, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Amsterdam: Elsevier, 1992).

<sup>4</sup> Ilyen többek között TOLCSVAI NAGY Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe* (Budapest: Osiris Kiadó, 2013), 313–349., a HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet által szerkesztett *Kognitív irodalomtudomány* című különszám: *Helikon* 59, 2. sz. (2013), továbbá az ELTE Stíluskutató csoportjának tanulmánykötete: *Nyelv, poétika, kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*, szerk. DOMONKOSI Ágnes és SIMON Gábor (Eger: Líceum Kiadó, 2018).

<sup>5</sup> Peter STOCKWELL, „Cartographies of Cognitive Poetics”, *Pragmatics & Cognition* 16, 3. sz. (2008): 587–598, 588–589.

<sup>6</sup> *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, szerk. Lisa ZUNSHINE (Oxford: Oxford University Press, 2015).

domány területén tevékenykedő Ellen Spolsky nézeteit is.<sup>7</sup> Mindez természetesen nem fedi fel a kognitív poétika teljes gazdagságát, hiszen nem térek ki azokra a jelentős szerzőkre, akik magyarázataikat az evolúció teoretikus kiindulópontjára építik (Lisa Zunshine, John Tooby, Leda Cosmides, Katja Mellmann), és nem foglalom össze a kognitív nyelvészet konceptualizációs paradigmája által inspirált munkákat sem (mint amilyen például Mark Turneré). Ám a két „alapító” szemlélete között felmutatható eltérések, továbbá az evolúciós aspektus felé is nyitott, egyúttal számos korábbi eredményt szintetizáló Spolsky tézisei alapján átfogó képet nyerhetünk a kognitív poétika sokféleségéről, és reflektálhatunk az abban rejlő lehetőségekre is.

Tanulmányomnak azonban tárgy tudományos célja is van: a három kiválasztott elméletalkotó munkái alapján szeretném röviden azt is bemutatni, hogyan járulhatnak hozzá a kognitív tudományok eredményei lírai művek megértéséhez. Erre esettanulmányként Arany János egy kevésbé ismert alkotását, a *Balzsamcseppet* választottam. A vers mégoly vázlatos elemzése ugyanis nem csupán azt teszi megfigyelhetővé, hogy a poétikai konvenciók kognitív aspektusainak kiemelésével milyen hozadékuk lehet az ilyen megközelítéseknek, hanem ennek révén az elégia hagyományos fogalmának újraértelmezését is lehetővé teszi.

## 2. Egység és sokféleség: a kognitív poétika változatai

A kognitív szemléletű elemzések azt a kérdést helyezik a középpontba, hogy a műalkotások nyelvi megformáltsága milyen kapcsolatban áll az emberi megismerés struktúráival és folyamataival. A kogníció aspektusa tehát minden esetben arra szolgál, hogy megértsük, milyen mentális kapacitásoknak van szerepük egy poétikai jelenség kialakulásában és feldolgozásában, valamint hogy miként járulnak hozzá az utóbbi jelenségek az emberi megismerés általános alakulásához.

Számos előfeltevésen osztoznak az irányzat képviselői. Ezek közé tartozik az agy és az elme megkülönböztetése (továbbá a mentális világ előtérbe állítása a neurális alapokhoz képest),<sup>8</sup> az elme evolúciós adaptációként (illetve adaptációk soraként) történő felfogása, valamint a testben való létezésnek (embodiment) és a társas in-

<sup>7</sup> A tanulmány mellett érvel, hogy a kognitív poétika interdiszciplináris vállalkozásként nem néhány előfeltevés és módszer köré szerveződő irányzat, hanem megközelítési módok sokféleségét átölelő vállalkozás. Tsur elsősorban a kognitív társtudományok eredményeit alkalmazza irodalmi szövegek nyelvi-poétikai jelenségeinek magyarázatában. Stockwell a kognitív nyelvészet belátásaira építi (stilisztikai orientációjú) poétikai elemzéseit. Mivel e két elméletalkotó hangsúlyos szerepet szán a nyelvtudomány kiindulópontjának, a kognitív poétika pluralitásának reprezentálása érdekében célszerűnek tűnt bevonni egy, az irodalomtudomány diszciplináris perspektívájából kibontakozó kognitív elméletet is, ezért esett a választás Spolsky monográfiájára. További motivációja volt e választásnak, hogy Spolsky az evolúciós pszichológia eredményeit is hangsúlyosan érvényesíti, amely a kognitív szemléletű irodalomtudományra általában véve jellemző.

<sup>8</sup> Még a leginkább neurális materialistának tartott Tsur is elzárkózik a neurális determinizmustól, lásd Reuven Tsur, *Poetic Conventions as Cognitive Fossils* (New York: Oxford University Press, 2017), 39.

terakcióknak tulajdonított jelentőség a megismerés folyamatában, vagyis a tágan értett experientalista realizmus ismeretelméleti kiindulópontja. A megismerést a kognitív szemléletű megközelítések rendre igen tágan értelmezik, s a klasszikus, szimbólummanipulációalapuló meghatározáson túl az észlelés, a figyelemirányulás, az érzelmek, a problémamegoldás, a fogalomalkotás, a képzelet és a nyelvhasználat területére is kiterjesztik.<sup>9</sup> Elfogadják és alkalmazzák a kognitív társtudományok (elsősorban a pszichológia és a nyelvészet) kanonikus modelljeit, mint amilyen a prototípuselmélet a kategorizációban, vagy az absztrakciós képesség és a sematizálás (sémák és tudáskeretek) kiemelt szerepe az információk feldolgozásában. A lényeges különbség az irányzaton belül tehát nem abban van, mit értenek a kogníció alatt annak képviselői. Az eltéréseket egyrészt az okozza, hogy más-más hangsúllyal hivatkoznak magyarázataikban a megismerés részterületeire. Míg Tsur inkább a mintázatalkotás Gestalt-alapú magyarázatával fordul a poétikai konvenciókhoz, addig Stockwell elsősorban a befogadói figyelem dinamikus irányulását térképezi fel. Spolsky a kategorizáció felől mutatja be a konvenciók funkcióit. Emellett bizonyos pontokon eltérő előfeltevéseket fogalmaznak meg. Tsur az agyi lateralizáció révén implicit módon elfogadja az elme részleges modularitását, Stockwell azonban egyértelműen holista kiindulópontot képvisel. Spolsky pedig az elme ökológiai modelljét, a testesültség (embodiment) mellett a kiterjesztettség (extended mind) aspektusát hangsúlyozza. A döntő különbség azonban akkor ismerhető fel, ha fel tesszük a kérdést: mi a szerepük a kognitív elméleteknek, modelleknek a műalkotások megértésében, azaz milyen státusa van a kogníciónak az irodalmi szöveggel történő foglalkozásban.

Az emberi megismerés lehet a poétikai konvenciók kialakulásának kiindulópontja: ezt a tézist dolgozza ki részletesen Reuven Tsur fosszilizációs megközelítése,<sup>10</sup> amely szerint a költészetre jellemző struktúrák kognitív kövületek. Olyan mintázatok, amelyek forrása egy eredetileg más megismerésbeli problémára adott elméleti adaptáció. Például ha egy személlyel kapcsolatban ambivalens tapasztalataink vannak, gyakran tekintjük az illetőt akár két különböző személynek is, és ez a kognitív válasz fosszilizálódik a mesei szüzsék jó anya és gonosz mostoha alakjában; egy másik példa erre, hogy a könnyebben feldolgozható (ismerős, kevésbé összetett) elemeket soroljuk előre, a bonyolultabbakat pedig hátra, és ez az információfeldolgozási stratégia őrződött meg kövületeként a jambikus pentameternek igen gyakori 4 + 6 szerkezetében. Az előbbi kövületek tematikus jellegűek (motívumok, szimbólumok, fogalmak), az utóbbiak strukturálisak (formák, ritmikai mintázatok, strófaszerkezetek).<sup>11</sup> A konvencionálódás – voltaképpen kövületté szilárdulás – folyamatában a kiindulópont tehát egy mindennapi kognitív probléma és az arra

<sup>9</sup> Reuven TSUR, „Deixis in Literature. What *isn't* Cognitive Poetics?”, *Pragmatics and Cognition* 16, 1. sz. (2008): 119–150, 120.

<sup>10</sup> TSUR, *Poetic Conventions...*, 2–8.

<sup>11</sup> Uo., 20–21.

adott válasz, amelyet az irodalomban a közösség jelentéssel és hatással ruház fel, majd pedig a társas gyakorlat formalizál, hogy ezáltal kezelhetővé tegye az eredeti problémát. Másként fogalmazva, az egyéni megismerésben indul meg egy esztétikai mintázat formálódása, de nem esztétikai céllal, és a közösségi gyakorlat egyrészt megerősíti, másrészt esztétizálja a konvencionálódó mintázatot. Tsur magát a nyelvet is a fosszilizáció egyik esetének tekinti, elméletében a kövületté válás a társas élet minden területére kiterjed (a népszokásoktól a médiáig).<sup>12</sup> Az irodalom társas művelése másodlagos a konvenciók kialakulása szempontjából, ám nem elhanyagolható a jelentősége, ugyanis a kognitív antropológiából átvett tézis értelmében a társas átadás során egy poétikai megoldás egyre inkább igazodik egyrészt az emberi elme kapacitásaihoz, másrészt az adott kultúra igényeihez és más konvencióihoz.<sup>13</sup> Továbbá a formalizálás révén a kezdetben nagy erőfeszítéseket igénylő, túl intenzív kifejezőeszközök veszítenek kezdeti bonyolultságukból, vagyis a közösség szankcionálja a tagjai által felkínált megoldásokat.<sup>14</sup>

A megismerés felől az esztétikum irányába, valamint az egyéntől a közösség felé történik a poétikai konvenciók formálódása, állítja Tsur fosszilizációs elmélete. Ellen Spolsky megközelítésében<sup>15</sup> a megismerés nem az oka, sokkal inkább a teleologikus funkciója a fikció és az imagináció működtetésének, a hangsúly pedig nem az egyén, hanem a közösség adaptabilitására esik. Az ember túlélése szempontjából kulcsfontosságú, hogy képes-e a környezet gazdag információmennyiségéből megfelelő mintázatokat kivonni, és azokból következtetve sikeresen cselekedni. Az absztrakcióban és az előrelátásban rejlik a humán kogníció eredményessége, a fikcióképzés társas gyakorlatai pedig, amelyeket együttesen irodalomnak nevezünk, e kapacitások kialakulását és kifinomulttá válását segítik. Az imagináció tehát hozzájárul a közösség fennmaradásához azáltal, hogy kezdeményezi és bátorítja annak tagjait a változásokhoz való adaptálódásra.<sup>16</sup> egyfelől azáltal, hogy egészen a szenzomotoros észlelés szintjéig megmozgatja a korábban szerzett tapasztalatokat, és társhatónak teszi azokat újfajta cselekvéses válaszokkal – ökológiai terminussal affor-

<sup>12</sup> Uo., 3–4.

<sup>13</sup> Uo., 19–55. A tézis első kidolgozása Roy D'Andrade antropológus 1981-es tanulmányában lelhető fel: ROY D'ANDRADE, „The Cultural Part of Cognition”, *Cognitive Science* 5. (1981): 179–195.

<sup>14</sup> Természetesen az egyszerűsödés (egyéni szinten begyakorlás, közösségi szinten konvencionálódás) csak az egyik aspektusa a poétikai jelenségek funkcionálásának, hiszen az irodalmi tradíció magában foglalja az újítást, amely sok esetben bonyolult szerkezetek megjelenésével jár. Tsur azonban a konvenciók kialakulását mutatja be, ezért a figyelmet a szankcionálásra irányítja. A szankcionálás nem annyira jóváhagyást, mint inkább ellenőrzést jelent ebben a megközelítésben: a befogadói közösség bizonyos megoldásokat értékeli (azok kognitív funkciói révén), azaz elfogad és esztétikai értékkel ruház fel. Az anagrammák kapcsán betekintést nyújt e folyamatban TSUR, *Poetic Conventions...*, 248. (4. lábjegyzet)

<sup>15</sup> ELLEN SPOLSKY, *The Contracts of Fiction. Cognition, Culture, Community* (Oxford etc.: Oxford University Press, 2015).

<sup>16</sup> SPOLSKY, *The Contracts...*, 24.

danciákat kínál; másfelől azáltal, hogy mindezt a másokkal való összehangolódás közegében teszi lehetővé, azaz a világ megértését mások megértésén keresztül kezdeményezi. A fikcióképzés begyakorolt formái, a konvenciókkal jellemezhető műfajok (sőt, a múzeumok, a festmények is) olyan „fülkék” Spolsky elméletében, amelyek a közös gondolkodás és a cselekvés bizonyos módjait teszik lehetővé, és amelyek így menedéket nyújtanak a reflektáláshoz, az új mintázatok absztrahálásához és az új megoldások kialakításához.<sup>17</sup> És mivel mind az organizmus, mind a közösség adaptív sikeressége múlik azon, mennyire képes új környezetekben is eredményesen cselekedni, az irodalom a társas intelligenciát építi ki, amely kifinomult kulturális interakciókat is lehetővé tesz – ez a műalkotások kognitív funkciója, amely legalább annyira lényeges, mint a szórakozás iránti vágy kielégítése.

A megismerés azonban nem csupán a kiindulópontja vagy a célja lehet műalkotások létrehozásának és befogadásának: Peter Stockwell kognitív poétikájában<sup>18</sup> a humán kogníció a jelentésképzés közege, olyan komplex folyamat, amelyben a művek megértésének dinamikája a maga teljességében kibontakozhat. A stockwelli kognitív poétika központi fogalma az olvasat: a szöveg nyelvi megformáltságának (szövegszerűségének) és az olvasó mentális erőfeszítéseinek (diszpozíciójának) összjátékából előálló befogadói tapasztalat.<sup>19</sup> A mű nyelvi megformáltságának megtapasztalt minősége a textúra, amelynek a felépülését, összetettségét és dinamikus kibontakozását a kognitív poétikai elemzésnek kell feltárnia.<sup>20</sup> Azt kell tehát megvizsgálni, miként van megformálva a műalkotás nyelvileg, és a humán kognitív kapacitások függvényében miként reagál e megformáltságra az olvasói elme az észlelés, a figyelem irányulása, a jelentések konstruálása és az érzelmek terén. Ha korábban a poétikai konvenciókra a kövület metaforát alkalmaztam Tsur kapcsán, ezúttal a térkép analógiája kerül előtérbe: az olvasást Stockwell olyan utazáshoz hasonlítja, amely eltérő minőségű utakon, következképpen eltérő mértékű erőfeszítéssel történhet,<sup>21</sup> a kognitív poétikai elemzésnek pedig olyan térképként kell funkcionálnia, amely kellően informatív mind az utazás részleteit, mind a távlati célját tekintve, azaz összekapcsolja az adatokat (a szöveg tulajdonságait) a sémákkal (a befogadó mentális struktúráival).<sup>22</sup> Stockwell tehát a stilisztika hagyományába sorolja be a kognitív poétikai vállalkozást, a kognitív tudományok közül elsősorban a kognitív nyelvészetre támaszkodik, módszertana a szoros olvasatok kialakításához hasonlít,<sup>23</sup> de kiterjed a szövegvilág fogalmi kialakításának műveleteire is, az empi-

<sup>17</sup> Uo., 7.

<sup>18</sup> Peter STOCKWELL, *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009).

<sup>19</sup> STOCKWELL, *Texture...*, 63–64.

<sup>20</sup> Uo., 1.

<sup>21</sup> Uo., 89–90.

<sup>22</sup> STOCKWELL, *Cartographies...*, 588.

<sup>23</sup> Minden bizonnyal ebben rejlik a térkép metafora magyarázó ereje Stockwell számára: miként írja (Uo., 590), az „elsődleges paradigma a háttérben a nyelvészeti leírás”, továbbá bármely iro-

rikus vizsgálatok jelentőségét pedig abban látja, hogy azok az elemző által felkínált, kognitív szempontból plauzibilis olvasat érvényességét tudják fokozni.<sup>24</sup>

A kognitív poétika irányzatának itt tárgyalt képviselői tehát más és más szerepet tulajdonítanak az emberi megismerésnek a műalkotások magyarázatában. Míg Tsur számára a humán kognitív kapacitások a poétikai konvenciók kiindulópontjai és szankcionálói a társas átadás folyamatában, addig Spolskynál a szépirodalom a fikcióképzés azon módja, amely fokozza a közösség kognitív rugalmasságát és alkalmazkodóképességét, illetve segíti a környezet társas megismerésének begyakorlását, vagyis a kognitív és a kulturális evolúció összekapcsolódik elméletében. Végül Stockwell a megismerés modelljeit és fogalmait elsősorban a műalkotások megformáltságának és a megértés kibontakozásának feltérképezésére veszi alkalmazásba. Úgy is fogalmazhatunk, hogy míg Tsur és Spolsky a megismerés evolúciós és közösségi távlatai felől tekint az egyes művekre, Stockwell éppen a művek mikroszintű szerveződéséből kiindulva jut el az irodalmi olvasás összetett folyamatának modellezéséig. És míg az előbbi elméletalkotók célja olyan interpretációk kidolgozása, amelyek rámutatnak a poétikai megoldások kognitív motiváltságára és/vagy hasznosságukra, addig az utóbbi kognitív poétika inkább annak bemutatására tesz kísérletet, mely pontokon és miként dinamizálja a szöveg nyelvi mintázata a befogadó mentális folyamatait. Összegezve az eddigieket: kognitív poétikát művelni nem csupán azt jelenti, hogy összefüggésbe hozzuk a megismerés tényeit a művekkel – sokkal inkább motivációs tényezőket, funkciókat és potencialitásokat keresünk a művekben, amelyek kiaknázzák megismerő apparátusunkat.

### 3. Megismerés és költészet kapcsolata

Közelebb lépve immár a tárgytudományos kérdésfeltevéshez, de megmaradva még egy időre a reflektáló pozícióban, vegyük sorra, miként tekintenek a költészetre a kognitív poétika idézett kidolgozói. Reuven Tsur szerint a hétköznapi kommunikációban alkalmazott nyelv logikai-fogalmi természetű, amely így alkalmatlan az érzelmi tapasztalatok kifejezésére, közvetítésére.<sup>25</sup> A költői nyelv figurativitása éppen azt a célt szolgálja, hogy meghaladhatóvá tegye a logikai struktúrákat, asszociatív viszonyokkal átmenetileg felülírja a hétköznapi fogalmiságát, és ezzel kimozdítsa a befogadót a mindennapi, otthonos kommunikációs és kognitív szituáltságából. Mindezt Tsur az agyi lateralizáció tézisére alapozva dolgozza ki: míg a bal agyfélteke a logikus, racionális gondolkodás neurális centruma, addig a jobb félteke felelős

---

dalmi olvasatnak „olyan egyértelmű és pontos leírással kell kezdődnie, amilyen csak lehetséges”. A műalkotás nyelvi megformálása mint adat és az olvasat mint sematikus jelentés között úgy közvetít a stilisztikai hagyományban álló kognitív poétika, miként a térkép a földfelszín valós változásai és a kiránduló elméjében létező útvonal között.

<sup>24</sup> STOCKWELL, *Texture...*, 3–14.

<sup>25</sup> TSUR, *Poetic Conventions...*, 38.



az érzelmi reakciókért, és az úgynevezett meditatív tudatosságért (szimultán információfeldolgozás, diffúz és integrált jelentések).<sup>26</sup> A költői nyelv konvenciói, mint amilyenek az aposztrófikus vokatívuszok, az ismétlések és az analógiák, a jobb agyfélteke aktivitását fokozzák, ezáltal lehetővé teszik, hogy a befogadó átmenetileg felülkerekedjen a logikus, racionális nyelv uralmán, és közvetlenül tapasztalja meg az elképzelt világ gazdagságát. (A formalizálással pedig éppen azt éri el a közösség, hogy e közvetlen tapasztalás keretek között maradjon.) Ugyanakkor a költészet figurativitása a nyelv logikai struktúrájához képest egy másik, analogikus és asszociatív viszonyokra épülő mintázatot kezdeményez, amely újszerű belátásokhoz és fogalmi absztrakcióhoz is elvezet.

Igen hasonlóan vélekedik a költészet jelentőségéről Ellen Spolsky is: a hétköznapi tapasztalatok és gondolkodási folyamatok egyrészt segítik a költemények újszerű képiségének imaginatív feldolgozását, másrészt azonban ki is mozdítanak bennünket a mindennapok kommunikációs és kognitív rutinjaiból, és új eszmékhez, következtetésekhez vezetnek.<sup>27</sup> A költészet voltaképpen példányok és típusok kétirányú dinamikáját kínálja fel: az egyszeri képzet (a figurativitás egyes elemei) kimozdít a hétköznapi ismerős környezetéből, ugyanakkor a képzetek mintázatokba szerveződése segíti az absztrakciós képesség kibontakozását is, amelynek során az egyes figurák egy új fogalmi keretben vagy összefüggésrendszerben válnak értelmezhetővé.<sup>28</sup> Ezt a megismerő műveletet nevezi Spolsky újrakeretezésnek, a költészet legfőbb funkcióját pedig abban látja, hogy felkészítse olvasóját a hozzáférhető szenzomotoros információk sokaságának felhasználására. „A költészet – írja – egyszerre függ fokozatszerű, kétirányú, fikciós és generatív absztrakciós képességünkől, amely szavaktól képekre és specifikus képektől több és újabb eszmékre irányul, és ugyanakkor meg is erősíti ezt a képességet a gyakorlat során”.<sup>29</sup>

E két megközelítésben közös az is, hogy a költészet kognitív jelentőségét egy, a hétköznapioktól lényegesen eltérő megismerésmód lehetőségében látják, amely egyrészt a megélt tapasztalatok közvetlenségével, másrészt az információk logikai fel-

<sup>26</sup> TSUR, *Deixis...*, 136–137. Tsur nem teszi kifejtetté, milyen kognitív modellben értelmezi az érzelmek jelenségeit. Ugyanakkor az elme funkcióinak féltekék szerinti elválasztása, továbbá egyes megfogalmazások (a nyelv eszközei „mobilizálják az érzelmi folyamatokkal asszociált kognitív forrásokat”, TSUR, *Poetic Conventions...*, 2; „egy logikai probléma intellektuális megoldása olyan mentális folyamatok bevonásával, mint a gondolkodás és a magyarázat, nem pedig vagy az észlelés, vagy az érzelmek”, Uo., 69), valamint az érzelmek közvetlen tapasztalatként és a megismerés háttérben lezajló folyamatokként való bemutatása azt implikálják, hogy Tsur a kogníciótól elkülöníthető dimenzióknak tekinti az érzelmek területét. A figurativitás szerepét pedig abban látja, hogy a logikus gondolkodás mellett érzelmi folyamatokat is aktiváljon a megformáltságon keresztül.

<sup>27</sup> SPOLSKY, *The Contracts...*, 36.

<sup>28</sup> Uo., 43.

<sup>29</sup> Uo., 46. (saját fordítás)

dolgozásának meghaladásával jellemezhető.<sup>30</sup> Ez a transzcendens költészetfelfogás pedig összekapcsolódik a nyelvről vallott hagyományos előfeltevésekkel, amelyek szerint a hétköznapi nyelv automatizálódik, túlmutat önmagán, és strukturális szerveződési elvek mentén leírható, ezzel szemben a költői nyelv valamilyen sajátos minőség, amely önmagára irányítja a figyelmet,<sup>31</sup> illetve defamiliarizációs gesztusokkal felszámolja a kommunikációs helyzetek ismerőségét.<sup>32</sup> A kognitív poétika tehát sok szállal kapcsolódik az orosz formalizmus és a prágai strukturalizmus nyelvészeti poétikai hagyományához, és egyúttal az eltérésen alapuló stílusfelfogást is implikálja, ám ezt is a kogníció tényezőjéhez kapcsolva értelmezi újra. Tsur fosszilizációs elmélete szerint a megismerés strukturái és folyamatai a konvencionálódó poétikai megoldásokat magyarázhatóvá teszik, ám olyan mintázatok is szép számmal akadnak a költészet történetében, amelyek nem igazodnak a kognitív korlátokhoz. Míg az előbbieket a konvergencia költészet körébe tartoznak, az utóbbiak divergensnek,<sup>33</sup> és kognitív szempontból jelöltebbeknek tekinthetők.<sup>34</sup>

A nyelvi jel önmagára irányulása Tsur elméletében is fokozat kérdése,<sup>35</sup> Stockwell pedig egyértelművé teszi, hogy a hétköznapi és a szépirodalmi nyelvhasználat közé nem vonható éles határ, viszonyukat sokkal inkább kontinuitás jellemzi.<sup>36</sup> A kognitív poétika tehát nem pusztán kiegészíti a nyelvészeti poétikai hagyományt a megismerés aspektusával, hanem erre az aspektusra hivatkozva sikeresen integrálja a konvencionális és a nem konvencionális figuratív mintázatok elemzését: míg az előbbieket az emberi elme kognitív korlátaihoz és preferenciáihoz, addig az utóbbiak annak lehetőségeihez és plaszticitásához tartoznak, amellyel új adaptív válaszokat keres az új kihívásokra.

Míg Tsur és Spolsky alapvetően a nyelvi jel (szemiotikai) szerveződésében látja a poétikusságot, amely sajátos kognitív állapotok sorát idézheti elő, addig Stockwell nem különíti el a poétikus nyelvhasználatot, nem definiálja a poétikusság fogalmát, és nem a nyelvnek tulajdonítja a poétikusság minőségét, hanem a textúrának. Amennyiben egy szöveg megformáltsága olyan potenciális szöveghelyekkel telített, amelyeknél az olvasó figyelme intenzívvé válik, a jelentés konstruálása elmélyül és összetett lesz, úgy a mű is megmunkáltabbá (textured) válik, vagyis a befogadói bevonódás fokozódik, és a szövegre fordított mentális erőfeszítések megnőnek. Ez eredményezi a szöveg poétikai gazdagságát: megformáltsága révén több entitás vá-

<sup>30</sup> Ugyan Merleau-Ponty fenomenológiájára alapozva, de ebben látja a poétikusság minőségét Margaret H. FREEMAN is: „Minding: Feeling, Form and Meaning in the Creation of Poetic Iconicity” in *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, szerk. Geert BRÛNE és Jeroen VANDAELE, 169–196 (Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2009).

<sup>31</sup> Tsur a jakobsoni poétikai funkcióra hivatkozik: TSUR, *Poetic Conventions...*, 132.

<sup>32</sup> Spolsky Sklovskijra hivatkozik: SPOLSKY, *The Contracts...*, 53.

<sup>33</sup> TSUR, *Poetic Conventions...*, 11.

<sup>34</sup> TSUR, *Deixis...*, 134.

<sup>35</sup> TSUR, *Poetic Conventions...*, 133.

<sup>36</sup> STOCKWELL, *Texture...*, 3–4.

lik kognitív attraktorrá, vonja magára az olvasói figyelmet, és kidolgozottabb szövegminőség áll elő befogadói tapasztalatként.<sup>37</sup> A kognitív poétikának ezen válfaja a jelentéskonstruálás összetettségében és sokféleségében, ezzel együtt a költemény világának kidolgozottságában (referenciális összetettségében) és az olvasói bevonásban látja a poétikusságot,<sup>38</sup> de nem hozza azt összefüggésbe magasabb szintű kognitív funkciókkal és motiváló tényezőkkel.

#### 4. Alakzatok és diszkurzivitás az elégiában – esettanulmány

Az elégiákkal kapcsolatos közhelyek egyike a negatív érzelmi telítettség, a másik pedig az értékek elvesztésébe való rezignált belenyugvás. Felmerül a kérdés, van-e ezeknek a kanonizált műfaji jegyeknek kognitív relevanciájuk, s egy kognitív poétikai olvasat mivel járulhat hozzá az elégiákról folyó diskurzushoz. Anélkül, hogy kimerítő elemzést adhatnám e helyt Arany János *Balzsamcsepp*<sup>39</sup> című alkotásának, kísérletet teszek arra, hogy a szöveg megformáltságának egyes tényezőit poétikai konvenciókként a kognitív megközelítések felől mutassam be.

Első olvasásra is feltűnő a szöveg megformáltságának két jellegzetessége: a főleg az első három versszakban gyakori vokatívuszok (Szív, özvegye, Árva szívem, neked, benned), illetve a listaszerű felsorolások, sőt, a negatív események katalógusa (örömtől elszokott szív, / Multak gyászos özvegye; Meghervadtál, meghajoltál; Óh, neked már fáj a bú is, / Az öröm is fáj neked; Bánt az árnyék, a derű is, / Bánt az édes, keserű is). A vers felütésében ráadásul a megszólítás sajátosan ötvöződik egy hármas lista variációs ismétlésével. Ezek a szöveghelyek szinte kivétel nélkül negatív érzelmekről, történekekről számolnak be, ám Tsur fosszilizációs elmélete arra is rámutat, hogy sokkal eredendőbb a megformálás emocionális hatása. Maguk a vokatívuszok következtetéseket tesznek lehetővé a befogadó számára arra nézve, hogy a dialogizáló megszólaló érzelmi telítettséggel beszél, azaz a racionális érvelés emocionális alaphangját adják meg.<sup>40</sup> Az ismétlésen alapuló felsorolások pedig a kielezés (sharpening) kognitív stratégiájának poétikai kövületei: egy ambivalens helyzetben, amikor valaki a saját negatív érzelmeire reflektál külső nézőpontból (Az vagy-é még, aki voltál), a megszólaló és a megszólított közötti aszimmetria fokozása egyfajta tárgyiasításként, kivetítésként elkerülhetővé teszi az ambivalenciából eredő stresszt.<sup>41</sup> Vagyis az intenzív érzelmek kifejezésének erőteljessége figuratív

<sup>37</sup> Uo., 62–78.

<sup>38</sup> A kognitív poétika hazai recepciójában ezt az értelmezést követi SIMON GÁBOR, *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2014), és SIMON GÁBOR, *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2016).

<sup>39</sup> Arany János összes költeményei, hozzáférés: 2019.08.14, url: <http://mek.oszk.hu/00500/00597/html/vs185305.htm>.

<sup>40</sup> TSUR, *Poetic Conventions...*, 37.

<sup>41</sup> Uo., 67.

konvencióvá fossilizálódik, feloldva ezzel az érzelmek romboló hatását. A listának van továbbá egy másik kognitív funkciójuk: segítik az absztrahálást, amennyiben a konkrét entitásokról egy általánosabb kategóriát alakítunk ki, ez pedig a költemény érzelmi minősége lesz, amely a jobb félteke aktiválásával érzelmi aláfestést kezdeményez a konceptuális feldolgozáshoz, miként a tinta színe is, amivel egy szöveget írnak, hat a befogadás folyamatára.<sup>42</sup> Vagyis a lista fokozza a kognitív kapacitások kihasználtságát, csökkenti az érzelmi intenzitás erősségét az absztraháláson keresztül, miközben fenn is tartja a befogadó emocionális diszpozícióját. Ráadásul a három elemű listák, melyek a versben többször is előfordulnak, egyúttal a szignifikáns variáció kialakulását is segítik: az első két elem kialakít egy mintázatot, amelyet a harmadik elem részben módosít<sup>43</sup> (a szív, amely végül özvegyként perszonalizálódik, vagy a külvilágból eredő negatív stimulusok [árnyék, derű], amelyek végül konkrét érzetminőségekké válnak [édes, keserű], elősegítve újabb absztrakt fogalmak aktiválását [az özvegyesség kapcsán a halál, az érzetminőségek kapcsán pedig a betegség, amely egy hasonlításban meg is jelenik]). Így válik a retorikai struktúra olyan kognitív stratégiák lenyomatává, amelyek az információfeldolgozás megkönnyítését szolgáló mentális adaptációk lehetnek valamikor, ám amelyek poétikai mintázatokként esztétikai funkciót nyertek.

A költemény tétje, hogy sikerül-e a megnyilatkozóknak feloldania ambivalens helyzetét, képes-e helyreállítani mentális egyensúlyát. A katalógusszerűen felsorolt érzelmi állapotok és múltbeli történések olyan partikuláris minőségek, amelyekből el kell jutni a továbblépés lehetőségéig, a versbeli dialógus tehát azt a rést kívánja kitölteni, amely a jelenbeli kaotikus érzelmi állapot és egy lehetséges pozitív jövő között van. Mindezt pedig a szinekdochikus önmegszólítás diszkurzív közegében kezdeményezi, segítve ezáltal az egyéni léthelyzet interszjektív válságát, az azon való társas megosztást, és így a társas intelligencia gyakorlását. A vers zárlatában megjelenő természeti képek a tavaszi táj megidézésével új mintázat kialakítását kezdeményezik, a pillanatnyi léthelyzetet egy átfogóbb fogalmi keretbe (az élet megújulásának közegébe) illesztik. Így válik az elégia Spolsky terminusával olyan műfaji fülkévé, amelyben egyrészt kibontakozhatnak a befogadói elme önreflexív folyamatai, másrészt azonban egy másik résztvevővel diskurzusba kerülve új, korábban nem ismert ingerek válnak feldolgozhatóvá, amelyek affordanciákként segítik cselekvési sémák, forgatókönyvek aktiválását és megvalósítását. Az elégikus imagináció kognitív hozadéka egy másik diszkurzív és kognitív kiindulóponttal történő szembesülés,<sup>44</sup> amely váltást vagy legalábbis a váltásra való felkészítést eredményez a befogadó mentális állapotában, fokozva ezzel kognitív rugalmasságát.

<sup>42</sup> Uo., 67–68.

<sup>43</sup> Uo., 92.

<sup>44</sup> Az elégia diszkurzív modelljének kognitív poétikai leírását lásd: SIMON Gábor és TÁTRAI Szilárd, „»Tőlem ne várjon senki dalt«. Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében”, *Magyar Nyelvőr* 141, 2. sz. (2017): 164–190.

Innen nézve izgalmas igazán az utolsó versszak textúrája, amely – Stockwell terminusával élve – kognitív attraktorok sajátos versengésének a példája: új attraktor-ként jelenik meg a temető képe, amely átmenetileg a háttérbe szorul az üde lombok megjelenítésével (ez ismét az olvasói figyelem előterébe tolja a tavaszi természetet), végül azonban a vers a sírhalmok látványával zárul, vagyis a természet megújulása és az élet végessége sajátos feszültségviszonyba kerül a zárlatban. Míg tehát a vers vége megőrzi a természet prominenciáját, sőt egyre nagyobb felbontásban mutatja be (ráadásul a lombok elsődleges fokális résztvevői a látványnak), a háttérbeli másodlagos figura, a temető újra és újra a figyelem előterébe kerül: a sor elején jelenik meg, illetve a vers utolsó szava dolgozza ki részletesen a sírok képét. Ráadásul e kép voltaképpen nem is látszik, hiszen a versbeli szemlélődő elől eltakarják a lombok – a vers vizuális világában nincs, ám a világról való tudásban hangsúlyos szerepet kap. Egy sajátos lacuna effektus<sup>45</sup> teszi a vers zárlatát igazán elégikussá (és egyben ironikussá is), hiszen a továbblépés lehetőségét kétségbe vonja az élet végességének és megismételhetetlenségének tudata.

A kognitív poétikai elemzés tehát nemcsak az egyes alakzatok szintjén teszi újra-értelmezhetővé az elégia műfaji kellékeit, hanem új modelljét kínálja az elégikus vershelyzetnek mint kognitív szituációnak, és az egyes művek textúrájának, amely e szituációt összetetté teszi.

---

<sup>45</sup> STOCKWELL, *Texture...*, 31–35.

Papp-Zipernovszky Orsolya – Kovács András Bálint<sup>1</sup> – Drótos Gergely<sup>2</sup>

## NARRATÍV ÉS NEM NARRATÍV FILMES SZERKEZET BEFOGADÁSÁNAK ÖSSZEHASONLÍTÁSA EEG-VEL ÉS VERBÁLIS SZÓASSZOCIÁCIÓVAL

### *Bevezetés*

Jól ismert kritikai vélemény és általános élményünk a hagyományos elbeszélésmódú, elsősorban hollywoodi filmekkel kapcsolatban az, hogy könnyen érthetőek, és nem jelentenek szellemi kihívást a néző számára szemben a kevésbé vagy egyáltalán nem narratív művészfilmekkel. A filmelméletben azonban több mint harminc éve megjelent már az a vélemény, hogy a klasszikus narratív filmek befogadása is jelentős és folyamatos mentális munkát jelent a nézők számára, elsősorban az okozati kapcsolatok megértése és a történet megkonstruálása szempontjából.<sup>3</sup> Arra nézve azonban nem történt vizsgálat, hogy ez pontosan milyen mentális tevékenységeken keresztül történik és, különösen, hogy ez milyen módon különbözik a nem narratív, vagy „komplex” elbeszélésű, elsősorban művészfilmek befogadásától. Milyen mentális folyamatok húzódnak a „könnyű” és a „nehéz” megértés közvetlen élménye mögött? Vizsgálatunk, mely feltérképező jellegű, ebbe az irányba tesz egy lépést. A jelen közleményben felvázolt modell így még további, fokozottan kontrollált körülmények közötti tesztelést igényel.

### *Kognitív filmelmélet és módszerek*

Kérdésünkre a választ empirikus módszerekkel keressük. A művészeti kutatások területén az empirikus vizsgálat két irányból lehetséges. Az első a hagyományos poétikai irány, amely a szövegek (képek, filmek stb.) struktúráját, különböző szintű technikai, stilisztikai, materiális természetét vizsgálja, és arra a kérdésre keresi a választ, hogy a műalkotás anyagi szerkezete, konstrukciója milyen módon befolyásolja a nézői befogadást. A befogadói reakciókat ez a hagyományos poétikai irányzat elsősorban az elemző személyének önmegfigyeléséből vezeti le. Innen a kritikus és az elemző személyének kiemelt jelentősége, hiszen az elemzőnek nem vagy csak nagyon korlátozott módon áll rendelkezésére más forrás egy adott poétikai alakzat

<sup>1</sup> Az első szerzővel azonos mértékű hozzájárulás.

<sup>2</sup> Papp-Zipernovszky Orsolya a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Pszichológiai Intézetének egyetemi adjunktusa; Kovács András Bálint az ELTE BTK Művészettudományi és Médiakutatási Intézet Filmtudomány Tanszékének tanszékvezető egyetemi tanára; Drótos Gergely a Természettudományi Kutatóközpont tudományos segédmunkatársa, az Agyi Szerkezet és Dinamika Kutatócsoport tagja.

<sup>3</sup> David BORDWELL, *Narration in the fiction film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

hatásának megismeréséhez. Ezért a saját élmény lesz az általánosítás alapja. A poétikai megközelítés azonban nem tud mit kezdeni az egyéni befogadási, valamint a tágabb kulturális különbségekkel. Márpedig alapvető tapasztalat a műalkotások befogadásában jelentkező jelentős egyéni és kulturális különbségek megléte.

Az empirikus vizsgálatok másik megközelítése éppen ezért a befogadó vizsgálatát állítja a fókuszba. Azt a kérdést teszi fel, hogy adott struktúra milyen befogadói tényezők mentén fejt ki feltételezett hatását.<sup>4</sup> A tényezők lehetnek szociológiaiak vagy kulturálisak, pszichológiaiak vagy neuropszichológiaiak, és ezek különféle kombinációi, de a lényeg, hogy egy nagyon konkrét struktúra konkrét szociológiai, kulturális vagy (neuro)pszichológiai következményére vonatkozik. Ennek az empirikus megközelítésnek a válaszai sokkal korlátozottabb érvényűek, mint ahogy a poétikai kiindulópontból a következtetéseket szokás megfogalmazni, viszont sokkal szilárdabb lábakon állnak, mint azok. Az első esetben az elemző megadja a műalkotás általános érvényűnek tekintett értelmezését egy meghatározott komplex szerkezetre támaszkodva, a másik esetben az adott értelmezés eleve csak egy meghatározott befogadó rétegre vonatkozik és csak egy részleges strukturális tulajdonság viszonylatában.<sup>5</sup> Ráadásul az eredményei sok esetben nem is tűnnek újnak vagy meglepőnek, mivel hipotézisei sok esetben már jelen vannak olyan elemzésekben vagy elméletekben, amelyek az önmegfigyelés alapján jutottak ezekre a következtetésekre. De mivel más önmegfigyelések és más elemzések más következtetésekre is juthattak, ezek tesztelése és szilárd megalapozása nem fölösleges. Sem a poétikai, sem a befogadói empirikus vizsgálat nem foglalkozik műalkotások komplex értelmezésével, csupán azokkal a strukturális, illetve befogadói tényezőkkel, amelyekkel a komplex értelmezések alátámaszthatók. Rendszertani, illetve statisztikai adatokkal segítik alátámasztani a hagyományos kritikákra és műelemzésekre jellemző retorikai fordulatókat, illetve a kognitív pszichológiára épülő művészeti elméleteket.

Az empirikus befogadásvizsgálatok módszerei viselkedéses feladatokra (pl. azonnali vagy késleltetett szabad, illetve hívószavas felidézések, reakcióidő mérések), verbális értékelésekre (kérdőívek, interjúk) és pszichofiziológiai mérésekre (EEG, GBR, MRI) is épülhetnek,<sup>6</sup> amiket Dixon és Bortolussi 2016-os módszertani összefoglalásukban az online (a befogadási tevékenységgel egy időben) és offline (a befogadás után), valamint a közvetett és közvetlen dimenzió mentén csoportosít, és

<sup>4</sup> Lásd például Marisa BORTOLUSSI and Peter DIXON, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

<sup>5</sup> Els ANDRINGA, Petra VAN HORSSSEN, Astrid JACOBS and Ed TAN, „Point of View and Viewer Emphaty in Film”, in *New Perspectives on Narrative Perspective*, eds. Willie VAN PEER and Seymour Benjamin CHATMAN (Albany: State University of New York Press, 2001), 133–157; BÁLINT Katalin, „A filmszereplő tekintete: a belső fokalizáció befogadáslélektani hatása”, *Imágó Budapest* 1, 3. sz. (2011): 77–94.

<sup>6</sup> Mary Sue MACNEALY and Roger J. KREUZ, „Foreword”, in *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, eds. Mary Sue MACNEALY and Roger J. KREUZ (Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1996), v–xx.

egy adott vizsgálaton belül is kifejezetten a módszerek ötvözése mellett érvel.<sup>7</sup> Saját kutatásunkban egy online, közvetett (EEG) és egy offline, közvetlen (verbális szó-asszociációk) módszer együttes alkalmazása biztosítja a nem tudatos és a verbálizálható válaszok elérését. A filmnézéssel kapcsolatban a neurokognitív, pszichofiziológiai módszerek leginkább a középszintű kognitív műveleteket, például a figyelmi és érzelmi folyamatokat tudják vizsgálni,<sup>8</sup> időben kibontva (Jacobsen és Höfel az esztétikai ítélet két fázisát azonosították eseményhez kötött EEG-méréssel<sup>9</sup>), és akár az egyéni élmény feltárásával.<sup>10</sup> A szóasszociációs módszert legújabban a szociális reprezentáció-kutatásban alkalmazzák, amely egy adott jelenségnek egy közösségen belül konstruált jelentésének vizsgálatát teszi lehetővé. A Vergès-féle eljárásban<sup>11</sup> a jelentés a válaszadóktól kapott 5 asszociáció központi magjából bontható ki, mely kvantitatív eljárással azonosítható. A szabad asszociációs módszert nemcsak a pszichológiai, hanem a pedagógiai kutatásokban is alkalmazzák, például különböző diákcsoportok fogalmainak összehasonlítására.<sup>12</sup> Művészetpszichológiai kutatásban Sziklai Anett Gabriella használta eredményesen.<sup>13</sup>

### *Narratív megértés*

Az elbeszélések legfontosabb megkülönböztető jegye a benne foglalt események, képek, jelenetek időbeli, térbeli és okozati koherenciája.<sup>14</sup> Ennek megfelelően az elbeszélések megértésének folyamatára vonatkozó elméletek mind feltételezik, hogy az olvasók, nézők ezeket a koherenciákat keresik, és megértésük ezeken alapul.<sup>15</sup> A szövegértés elméletei közül a szituációs modell írja le legrészletesebben a narratív

<sup>7</sup> Peter DIXON and Marisa BORTOLUSSI, „Measuring Literary Experience”, *Scientific Study of Literature* 5, 2. sz. (2016): 178–182.

<sup>8</sup> Uri HASSON, Ohad LANDESMAN, Barbara KNAPPEMEYER, Ignacio VALLINES, Nava RUBIN and David J. HEEGER, „Neurocinematics: The Neuroscience of Films”, *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2 (2008): 1–26.

<sup>9</sup> Thomas H. JACOBSEN and Lea HÖFEL, „Aesthetic Judgments of Novel Graphic Patterns: Analyses of Individual Judgments”, *Perceptual and Motor Skills* 95 (2002): 755–766.

<sup>10</sup> Norman N. HOLLAND, *Literature and the Brain* (Cambridge, MA: The PsyArt Foundation, 2009).

<sup>11</sup> Peter VERGÈS, „Approche du noyau central: propriétés quantitatives et structurales”, in *Structures et transformations des représentations sociales*, ed. Christian GUIMELLI (Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1994), 233–255.

<sup>12</sup> OROSZ Gábor, „Francia és magyar egyetemisták versengésről alkotott szociális reprezentációja”, *Pszichológia* 28, 2. sz. (2008): 165–194.

<sup>13</sup> SZIKLAI Anett Gabriella, „From poems to Choral Fantasy: »There is a song in everyone’s heart«”, *Dunakavics* 2, 12. sz. (2014): 37–43.

<sup>14</sup> Lásd például Raymond A. MAR and Keith OATLEY, „The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience”, *Perspectives on Psychological Science* 3 (2008): 173–192.

<sup>15</sup> Például Arthur C. GRASSER, Murray SINGER and Tom TRABASSO, „Constructing Inferences During Narrative Text Comprehension”, *Psychological Review* 101, 3 sz. (1994): 371–395.



részek által irányított, hierarchikus feldolgozási folyamatok mentén kibomló szövegfeldolgozás folyamatát. A legalsó szinten az elme automatikus szófelismerési és szintaktikai elemző műveleteinek eredménye a szövegről alkotott felszíni struktúra, ami propozíciók halmazaként jelenik meg.<sup>16</sup> Az állítások közötti szemantikai kapcsolatok létrehozása eredményezi a propozíciós szövegbázist (propositional textbase), ami már rendezettsége révén korlátozott jelentéshez juttatja az olvasót.<sup>17</sup> A legfelső szinten található az olvasó szövegen kívüli tudását leginkább mozgósító szituációs vagy mentális modell, ami a következtetések gazdagságában tér el a propozíciós szövegbázistól, részletesen kontextualizálva a szövegvilágban ábrázolt eseményeket a személyek, tér, idő, kauzalitás és intencionalitás dimenziói mentén. A szövegben leírt állapotok integrált mentális reprezentációjában helye van az anticipációs, prediktív következtetéseknek, a hősök tulajdonságokkal való felruházásának is, és ezt nevezzük értelmezésnek.<sup>18</sup> Jeffrey és munkatársai több vizsgálatban is kutatták a filmek történetének megértésre gyakorolt hatását. Eredményeik szerint az olyan szituációs jellemzők variálása, mint a karakterek, a helyszínek, a tárgyak közötti interakciók, és ezek céljai, összefüggnek az események szegmentálásával és a narratíva értelmezésével mind olvasott szövegek, mind nézett filmek esetében.

Az ilyenfajta koherenciákat nem tartalmazó (nem narratív) irodalmi és filmes művek mentális feldolgozásának módjára azonban nincsenek komoly elméletek és ezek kutatása sokkal kisebb számú, mint a narratív műveké. Mivel a filmek különböző mértékben tartalmazzak a gondolkodást egyértelműen irányító szerkezeti elemeket, a filmek mentális feldolgozásának ezek csupán bizonyos hányadát magyarázzák. Így még a „legjobban” komponált filmek esetében is felvetődik a kérdés, hogy egy nem narratív vagy kevésbé szorosan narratív filmet befogadó nézőnek milyen mentális műveleteket kell végeznie a befogadás során.

Ezzel kapcsolatban több elképzelés vethető fel. Az egyik szerint lehetséges, hogy az ilyen filmek befogadása során a nézők ugyanazokat a műveleteket próbálják elvégezni, mint az elbeszélések esetében, tehát keresik a tér-idő-okozati koherenciákat, megpróbálják azonosítani a szereplőket, és megtalálni azok érzelmi és racionális motivációit;<sup>19</sup> csak ez a próbálkozásuk minduntalan kudarcba fullad, illetve találhatnak részleges érvényű összefüggéseket. Lehetséges az is, hogy felismerve ennek a koherencia-keresésnek a hiábavalóságát, másfajta mentális műveletek felé fordulnak, például szemlélődés, hasonlítás, asszociáció. Az is lehetséges, hogy a

<sup>16</sup> Walter KINTSCH and Teun VAN DIJK, „Toward a Model of Text Comprehension and Production”, *Psychological Review* 85, 5 sz. (1978): 363–394.

<sup>17</sup> Rebecca FINCHER-KIEFER, „The Role of Predictive Inferences in Situation Model Construction”, *Discourse Processes* 16, 1–2. sz. (1993): 99–124.

<sup>18</sup> Rolf A. ZWAAN and Gabriel A. RADVANSKY, „Situation Models in Language Comprehension and Memory”, *Psychological Bulletin* 123, 2. sz. (1998): 162–185; Rebecca FINCHER-KIEFER, „The Role of Predictive Inferences in Situation Model Construction”, *Discourse Processes* 16, 1–2. sz. (1993): 99–124.

<sup>19</sup> David BORDWELL, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

nem koherencia-kereső mentális műveletek alapvetőbbek, ezek adják az elsődleges tájékozódást, és csak ezekre épül a koherencia-kereső működés, amikor a koherencia a filmszövegben megjelenik. A probléma eldöntésében az introspekció nem segít, hiszen a fent leírt folyamatok mindegyikére hozhatunk példát, de főleg azért nem, mert ezen a módon csak a tudatos folyamatokhoz férhetünk hozzá, márpedig azok a mentális műveletek, amelyekről számot tudunk adni, szükségképpen mélyebben fekvő tudattalan folyamatokra épülnek, amelyekhez viszont nincs közvetlen hozzáférésünk, és egyáltalán nem biztos, hogy ezek ugyanazok, mint amelyekről számot tudunk adni.<sup>20</sup> A legfőbb kérdés tehát ez: melyek a nem koherencia-kereső tudati folyamatok, amelyekkel feldolgozzuk az ilyen típusú filmeket? Céltalanul szemlélődünk, várjuk a koherencia jelét, hasonló formákat keresünk, képzeletünk különféle irányokba szalad, színekre, ritmusra, kompozícióra figyelünk, vagy mindez együtt, vagy kinél-kinél különböző, vagy kulturálisan különböző mentális műveleteket használunk? Ha a válasz is érdekel, nem csak a feltevés, azt csak empirikus kutatással kaphatjuk meg.

Kutatásunk előzménye a filmelbeszélések megértésében a kauzális gondolkodás működésére vonatkozott.<sup>21</sup> Itt arra voltunk kíváncsiak, hogy a filmes elbeszélésben vannak-e olyan részek, és ha igen, melyek azok, amelyek irányítják az okozati következtetéseket, illetve hogy ezeken kívül milyen személyiségtényezőkkel jár együtt az okozati gondolkodás erőssége a filmbefogadásban. A másik fontos célja a kutatásnak az volt, hogy megtudjuk, a kauzális gondolkodás irányításában van-e különbség egy narratív és egy nem narratív film között, azaz a nem narratív film ugyanolyan mértékben provokálja-e a nézőket kauzális következtetésekre és kérdésekre, mint egy narratív film. Az eredmények azt mutatták, hogy a hagyományos elbeszélésmódú film sokkal több kauzális következtetést és kérdést provokált, mint az, amelyben a főszereplő célja, motivációja, tevékenységének értelme nem volt világos, és az eseményeknek nem volt hagyományos szerkezeti íve, azaz nem volt narratív film. Ez az eredmény azt a kérdést veti föl, hogy milyen mentális műveletek segítségével fogad be a néző egy ilyen filmet, azaz van-e, és ha igen, mi az a domináns mentális folyamat, ami az ilyen filmek esetében működik. Hasson és munkatársai kísérletükben<sup>22</sup> öt személy MRI-aktivitását rögzítették, mialatt 30 percet mutattak nekik Leone *A jó, a rossz és a csúf* című filmjéből. Az elemi vizuális és auditoros információfeldolgozás agyi területein, az érzelmileg kiemelkedő, meglepő filmrészleteknél egy irányba mutatott agyi aktivi-

<sup>20</sup> Gal RAZ et al, „Portraying Emotions at their Unfolding: A Multilayered Approach for Probing Dynamics of Neural Networks”, *Neuroimage*, 60. sz. (2012): 1448–1461.

<sup>21</sup> KOVÁCS András Bálint and PAPP-ZIPERNOVSZKY Orsolya, „Causal Understanding in Film Viewing: The Effects of Narrative Structure and Personality Traits”, *Empirical studies of the arts* 37, 1. sz. (2018): 3–31.

<sup>22</sup> Uri HASSON, Ohad LANDESMAN, Barbara KNAPPEYER, Ignacio VALLINES, Nava RUBIN and David J. HEEGER, „Neurocinematics: The Neuroscience of Films”, *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2 (2008): 1–26.

tásuk. Eltérő volt azonban azokon az agyi területeken, melyek a különböző modalitású információkat egyetlen koherens képpé állítják össze, illetve a prefrontális területeken, amelyek a látottak érzelmi és intellektuális értelmezését végzik. Egy későbbi kísérletükben a szerzők a film szerkesztettségének minőségét is bevonták a vizsgált változók közé: három erősen szerkesztett filmet hasonlítottak össze egy szerkesztetlen felvételesorral, melyen az utcára kitett kamera felvételeit lehetett látni. Nem meglepő módon, egy Hitchcock-film esetében, a nézők agyi aktivitásának 65%-a mutatott egy irányba, ami szignifikánsan nagyobb volt, mint a másik két film esetében, és mind a három filmnél nagyobb volt a szinkronizáció, mint a szerkesztetlen filmnél, és magában foglalta a frontális kéreg magasabb agyi funkcióinak részleges korrelációját is. Kauttonen és munkatársai 2015-ös módszertani tanulmánya,<sup>23</sup> melyben a kutatók arra keresték a választ, hogyan lehet egy nem narratív film agyi működésre gyakorolt szinkronizáló hatását mérni, megerősítette ezeket az eredményeket: elsősorban az elsődleges akusztikus és vizuális ingerek szintjén találtak erős szinkronizációt, a többi terület időbeli és térbeli szinkronizációja sokkal gyengébb volt. Ebből a kutatók arra következtettek, hogy ezeknek a területeknek a működése nem külső ingerület vezérelt, hanem „belső” működés eredménye, amely a nézők egyéni különbségeiből adódik. A másik következtetésük a gyenge szinkronizációból adódóan az, hogy az ilyen filmek befogadása mögött húzódó idegrendszeri dinamika nagyon különböző lehet a narratív filmekétől. Az egyes filmek tehát különböznek abból a szempontból, hogy mekkora kontrollt gyakorolnak a nézők felett. Ebből feltételezésünk szerint nem az következik, hogy a nem narratív film esetében az elme nagyobb munkát végez, mint a narratív film esetében, hanem az, hogy az első esetben a gyenge szinkronizáció miatt a magasabb szintű működéseket jobban befolyásolják az egyéni különbségek, ezért a nézői válaszok széttartóbbak lesznek. Jelen kutatás ezt a feltevést vizsgálja meg.

Kutatásunk több lépcsőből áll, jelen cikk az első, lényegében feltérképező fázist ismerteti. A cél az volt, hogy megnézzük, van-e különbség egy narratív és egy nem narratív film által gerjesztett kérgi aktivitások statisztikai eloszlásában. Ezt a vizsgálatot egy előzetes felmérésnek tekintjük, amelynek az eredményei alapján már erős hipotézisekből kiindulva lehet célzott méréseket végezni. Itt abból a feltevésből indultunk ki, hogy lesznek szisztematikus különbségek a két film között. A korábban említett Hasson és munkatársai, illetve Kauttonen és munkatársai fMRI-vel készített vizsgálataik<sup>24</sup> azt állapították meg, hogy a narratív eszközök által felépített szerkezet szinkronizálja a nézők agyi reakcióit, azaz a nézők többségében ugyanazokban a pillanatokban ugyanazok a területek aktívak, míg egy nem narratív

<sup>23</sup> Janne KAUTTONEN, Yevhen HLUSHCHUK and Pia TIKKA, „Optimizing Methods for Linking Cinematic Features to fMRI data”, *NeuroImage* 110 (2015): 136–148.

<sup>24</sup> Uri HASSON, Ohad LANDESMAN, Barbara KNAPPEMEYER, Ignacio VALLINES, Nava RUBIN and David J. HEEGER, „Neurocinematics: The Neuroscience of Films”, *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2 (2008): 1–26; Janne KAUTTONEN, Yevhen HLUSHCHUK and Pia TIKKA, „Optimizing Methods for Linking Cinematic Features to fMRI data”, *NeuroImage* 110 (2015): 136–148.

szekvenciánál ez a szinkronitás nem vagy csak nagyon kis mértékben fedezhető föl, és elsősorban az alacsony szintű észlelési területekre (pl. elsődleges látókéreg) korlátozódik. Ez az eredmény azonban nem zárja ki, hogy a nem narratív filmek esetében legyenek olyan területek, amelyek, ha nem is szinkronidejű módon, de statisztikai átlagban aktívabbak.

Így két lehetőség képzelhető el: a) a nem narratív filmek esetében egyáltalán nincs olyan kiemelkedő aktivitást mutató terület, amely bármiféle tipikus mentális műveletre utalna; b) vannak olyan területek, amelyek aktivitása, ha nem is szinkronizált módon, jellemző a nem narratív filmek befogadására, és ez szignifikánsan különbözik a narratív filmek befogadásakor tapasztalt kérgi aktivitástól. Annak érdekében, hogy ezeket értelmezni tudjuk, szükségesnek láttuk az agyi aktivitás mérésén túl tudatos verbális reakciók regisztrálását is. Feltételezésünk az volt, hogy a filmek egyes szekvenciáira a nem narratív film esetében szórtaabb és elvontabb verbális asszociációkat fogunk kapni, mint a narratív film esetében. Ezzel egyúttal arra is szerettünk volna jelzéseket kapni, hogy a kauzálisan és tér-idő koherenciával irányított gondolkodás és a kötetlenebb asszociációs gondolkodás mögött kimutatható-e valamilyen rendszeres agyi aktivitásbeli különbség.

### *Résztevők*

A vizsgálatot a Szegedi Tudományegyetem Pszichológiai Intézete és a Természettudományi és Informatikai Kar hallgatóinak részvételével végeztük. A minta összetételénél törekedtünk az életkori és élethelyzeti (egyetemi hallgatók) homogenitásra, ugyanakkor a nemek kiegyenlítésére. A pszichológia szakos hallgatókat közvetlenül kértük fel a vizsgálatban való részvételre, a Természettudományi Karon pedig a Neptun tanulmányi rendszeren keresztül hirdettük a jelentkezés lehetőségét. A részvételért nem ajánlottuk fel külön kompenzációt, önkéntes alapon történt. Összesen 19 személy adatait tudtuk felhasználni (9 férfi, átlagéletkor: 22,89; szórás: 4,24). A vizsgálatot az Egyesített Pszichológiai Kutatásetikai Bizottság engedélyezte (2017/38).

### *Eszközök és a vizsgálat menete*

A filmnézés közbeni agyi aktivitásmintázatok vizsgálatához szükséges egy összehasonlítás az alapvető vizuális ingerfeldolgozó feladatok alatt mért agyi aktivitással. Ennek érdekében vizsgálatunkban az informált beleegyezés aláírása után pár percig vizuális intelligencia-feladatokat oldottak meg a személyek (először egy vizuális keresési feladatot, melyben T betűket kellett keresni a képernyőn, és az ennek megfelelő válaszgombokat megnyomni, majd egy egyszerű semleges érzelmi valenciájú kép nézése és vizuális feldolgozása volt a feladat 4 percen keresztül). Ezután következett a klasszikus lineáris narratívumú rövidfilm első 14 percének levetítése (*The Thief*, r. Russel Rouse, 1952), melynek nézése közben rögzítettük a személyek agyi aktivitását. Ennek eszköze vizsgálatunkban BioSemi ActiveTwo aktív, vezetépasztás

elektródákkal működő 280 csatornás EEG-rendszer,<sup>25</sup> melyből 32 csatornát használtunk a mérésekhez. Az EEG-vel nyert adatokból a befogadás figyelmi és érzelmi folyamataira következtetünk: a felhasznált 32 csatorna jelentős mennyiség, mivel nincs pontos feltételezésünk arra vonatkozóan, hogy milyen eltérések jelentkeznek az eltérő szerkezetű filmek befogadásakor. A film strukturális fordulópontjain – melyeket az első szerző állapított meg filmelméleti szakemberként<sup>26</sup> – a vizsgálati személyek a következő utasítást kapták: „Kérjük, most válogatás nélkül mondja ki a filmről először eszébe jutó öt szót!” A film megállítása, a hangrögzítés és az újraindítás a program része volt, automatikusan történt.

Az első film kiválasztásában több szempont játszott szerepet. Elsősorban olyan filmeket kerestünk, amelyek nem használnak beszédet. A hanghatások, különösen a beszéd rendkívül sok többlet ingert jelentenek a film mentális feldolgozásában, és jelenlétük sokkal nehezebbé teszi a strukturális hatás megkülönböztetését a különféle eredetű jelek között. Mivel nem azt vizsgáltuk, hogy a kísérleti alanyok mennyire értik meg a filmeket, hanem azt, hogy a két eltérő narratív struktúrájú film megértésére eltérő mentális erőfeszítéseket tesznek-e, a hanggal egy fontos zavaró tényezőt iktattunk ki, és az eredmények nagyobb valószínűséggel vonatkoztathatók a strukturális különbségekre. Nem narratív film esetében könnyű szöveg nélküli alkotást találni, a narratív filmek esetében ez már nehezebb. A némafilmeket azért zártuk ki, mert azok elbeszélése nehezen érthető feliratok nélkül, ezért olyan filmet kellett keresnünk, amelyik kifejezetten úgy van komponálva, hogy a történetmondása szöveg nélkül is érthető legyen. Ilyen ritka film Rouse *The Thief* című filmje.

Az első film levetítése után következett egy rövid (10 ítemes) kérdéssor kitöltése: ebben bizonyos demográfiai adatokat kértünk a kitöltőktől (életkor, nem, foglalkozás/szak), illetve a filmnézéssel kapcsolatos szokásaikról, és a konkrét filmélményéről kérdeztük (filmnézés gyakorisága, látta-e korábban a konkrét filmet, filmes műfajok preferenciája, tetszés). Ezután következett a második, nem lineáris narratívumú film levetítése (*At Land*, r. Maya Deren, 1941) – az előzőhöz hasonló instrukciókkal. A film körülbelül 15 perces, így teljes egészében vetítettük. A második film kiválasztásánál csak azt vettük figyelembe, hogy vizuálisan valamennyire hasonlítson az elsőre, tehát ne legyen színes, és ne legyen non-figuratív, tehát olyan elemekből álljon, amelyek akár narratív értelmezést is sugallhatnak. Mindkét film fekete-fehér és hang nélküli, a lejátszás közben az első filmet háromszor, a másodikat kétszer állítottuk meg a verbális szóasszociációs feladat miatt. A filmek vetítési sorrendjét a személyek között randomizáltuk. A teljes vizsgálat kb. 60 percet vett igénybe személyenként.

<sup>25</sup> Pontosabb eszköz-specifikációk (pl. érzékenység, bemeneti tartomány) a szerzőktől kérhetőek.

<sup>26</sup> A film-szekvenciára bontást a narratív események elkülönítése alapján végeztük. „A szekvencia az elbeszélés dramaturgiai alapegysége, a szereplők megnyilatkozásait, kapcsolatba kerülését, valamint jellemző tevékenységeiket megjelenítő elemi szituációkat tartalmazza.” PAPP-ZIPERNOVSKY Orsolya és Kovács András Bálint, „Oksági megértés filmnézés közben: A narratív szerkezet és a befogadók személyiségjegyeinek hatása”, *Metropolis* 18, 1. sz. (2014): 44–67, 13.

*Elemzés és eredmények. EEG-vizsgálat*

Az EEG-adatok elemzése a Brain Products BrainVision Analyzer program segítségével történt. Az elemzéshez frekvenciaszűrőket használtunk, amit a túl alacsony, a túl magas, illetve az elektromos hálózatok miatt az 50 Hz-es frekvenciák kiszűrésére alkalmaztunk. Ezután közös átlag referenciát állítottunk be. Minden vizsgálati személyhez 32 (elektrodák száma)  $\times$  9 változót hoztunk létre. A vizuális keresési feladat és a semleges kép monitorozása alatt mért agyi aktivitás adta az első két változót. Majd a filmek nézése közben mért aktivitás a megállítások alapján szegmentálva. A háromszor megállított első film tehát 3, míg a második 4 változót hozott létre.

Első feltételezésünket, miszerint jelentős különbséget találunk a filmek nézése és más vizuális figyelmi feladatok közben mért agyi aktivitás között, ismételt méréses varianciaanalízissel teszteltük, mert mind a négy ingerre minden résztvevőtől rendelkezésünkre állt agyi aktivitás mintázatuk. Ebben a statisztikai próbában a filmnézés, a vizuális keresési feladat, illetve a semleges kép monitorozása közben mért agyi aktivitások átlagértékeit hasonlítottuk össze.

Specifikusabb kérdésünk vizsgálatára, miszerint jelentős különbséget találunk a két film nézése alatt mért agyi aktivitásban, a filmeket mind a 32 elektródán mért értékek mentén összehasonlítottuk. Először mindkét film esetében a részeket összevonva párosmintás T-próbával, majd külön a szegmenseket (a klasszikus elbeszélésű film 3 megszakítást tartalmaz, így összesen négy szegmensre oszlik, a nem narratív film 2 megszakítással háromra) is figyelembe véve ismételt méréses ANOVA-val.

A statisztikai próbákkal kapott jelentősnek számító különbségeket (szignifikáns eredmények) az 1. táblázatban foglaltuk össze. Az eredmények azt mutatják, hogy a nem narratív film feldolgozása nagyobb agyi aktivációval jár az aktuális információkat feldolgozás alatt az elmében tartó munkaemlékezet (Br 5, 6, 7, 8, 9, 10, 20, 24, 32, 33, 40, 41, 44, 45, 46, 47), a hosszútávú epizodikus emlékezet (Br 6L, 44, 45, 47), az elmeolvasás (Br 9R, 10, 20, 21, 22, 37, 47) és a premotoros kéreg (Br 6L) területein. A klasszikus narratív film nézése közben szignifikánsan magasabb erőfeszítés a szomatosenzoros asszociációs kéregben (Br 5L, 5R, Br 7L, 7R) és a téri figyelemhez (Br 7, 39) köthető területeken jelent meg.

1. táblázat: A vizuális feladatok és a filmek közti szignifikáns különbségek. A Broadman területek az elektródák által mért agyi területeket jelzik számokkal (L = bal oldali, R = jobb oldali), a z-érték a statisztikai próba értéke, míg a p-érték a szignifikancia szintjét jelöli, ami a pszichológiában egyezményesen 0,05 érték alatt számít jelentősnek. A Broadman területek mellett azok funkcióit is feltüntettük.

Broadman terület	Funkciója	A két film közti különbségek		<i>At Land</i> a <i>The Thief</i> hez képest	<i>The Thief</i> az 1. feladathoz képest	<i>At Land</i> a 2. feladathoz képest
		z-érték	p-érték			
5L	térbeli figyelem, motoros képzelet, kaotikus mintázatok feldolgozása	-2,741	0,006	-	=	-
5R		-2,120	0,034	-	=	-
6L	cselekvés anticipáció, tervezés, időbeli kontextus felismerése, topografikus memória, hosszútávú epizodikus emlékezet	-2,052	0,04	+	=	+
7L	térbeli figyelem, motoros képzelet, kaotikus mintázatok feldolgozása	-2,534	0,011	-	=	-
7R		-2,172	0,03	-	=	-
37L	epizodikus kódolás, szándéktulajdonítás, metaforaértés, arcfelismerés, vizuális mozgás-feldolgozás	-1,988	0,047	-	+	=
39R	térbeli figyelem, motoros képzelet	-2,068	0,039	-	-	-
47R	időbeli koherencia, hosszútávú epizodikus emlékezet, céltulajdonítás, deduktív érvelés	-2,017	0,044	+	=	+
5, 6, 7, 8, 10, 20, 24, 32, 33, 40, 41, 44, 45, 46, 47	munkamemória	-2,275	0,023	+	-	+
	munkamemória (L)	-2,223	0,026	+	-	+

Broadman terület	Funkciója	A két film közti különbségek		<i>At Land</i> a <i>The Thief</i> hez képest	<i>The Thief</i> az 1. feladathoz képest	<i>At Land</i> a 2. feladathoz képest
6, 44, 45, 47	epizodikus emlékezet (L)	-2,430, alpha: -2.093	0,015 Alpha: 0,036	+	=	+
38, 9, 10, 20, 21, 22, 37, 47	ToM (R): elmeolvasás	-2,172	0,030	+	=	++

### Szóasszociációs elemzés

A tudatos verbális reakciókat a Vergès által kidolgozott szóasszociációs módszerrel gyűjtöttük,<sup>27</sup> mely egy szónak, egy mondatnak, egy képnek vagy akár egy videófelvételnek csoportok által adott, konszenzusos jelentésének (szociális reprezentációjának) – tartalmának és struktúrájának<sup>28</sup> – vizsgálatára alkalmas. Feltételezésünk az volt, hogy a nem narratív film esetében szórta és elvontabb verbális asszociációkat fogunk kapni, mint a narratív film esetében. Az asszociációk diverzitását kvantitatívan elemeztük,<sup>29</sup> az absztraktságot kvalitatív módszerrel. A számszerűsített elemzésben fontos a két filmre adott asszociációk jelentésének *magja*, amit az adott csoportban gyakran és az ötből korábbi helyen (rang) említett szavak rajzolnak ki. Minél több magzó van a film jelentésreprezentációjában, annál nagyobb társas konszenzusról beszélhetünk. A válaszok közötti átfedések, vagyis a típusok (az összes különböző előforduló szó) száma szintén a vizsgálat tárgyával kapcsolatos társas konszenzus erősségére, a *diverzitásra*<sup>30</sup> utal. A jelentés struktúrájának stabilitását a ritkasági indexszel, a hapaxszal mérhetjük, amit az egyszer előforduló szavak számának és a típusok gyakoriságának hányadosa ad ki.<sup>31</sup> A *The Thief* című filmre

<sup>27</sup> Peter VERGÈS, „Approche du noyau central: propriétés quantitatives et structurales”, in *Structures et transformations des représentations sociales*, Ed. Christian GUIMELLI (Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1994) 233–255.

<sup>28</sup> OROSZ Gábor, „Francia és magyar egyetemisták versengésről alkotott szociális reprezentációja”, *Pszichológia* 28, 2. sz. (2008): 165–194.

<sup>29</sup> Itt szeretnénk köszönetet mondani Német Mirellának, aki Papp-Zipernovszky Orsolya által vezetett BA-szakdolgozatában végezte el a kvantitatív elemzéseket. A pontos számok közlésénél erre támaszkodunk: NÉMET Mirella, *Különböző narratív struktúrájú filmek befogadásvizsgálata szóasszociációs módszerrel* (BA-szakdolgozat, SZTE BTK Pszichológiai Intézet, 2018).

<sup>30</sup> A diverzitást a típusok száma és az összes lehetséges válasz hányadosa határozza meg. Értéke 0 és 1 közé eshet, és minél közelebb van a nullához, annál erősebb konszenzus áll fenn.

<sup>31</sup> A ritkasági index értéke is 0 és 1 között lehet: minél több az egyszer említett szavak száma, annál magasabb az értéke, ami nagyobb fokú instabilitásra utal a kognitív szervezethez szemponjtjából.



137 asszociáció érkezett (a hasonló szótöví vagy szemantikailag nagyon közel álló szavak összevonása után), ez egy főre átlagosan 7,21 szó, míg az *At Land* című filmre 142 szót kaptunk, mely személyenként átlagosan 7,47 asszociációt jelent. A *The Thief* című film asszociációi között 15, míg az *At Land* című filmnél 11 magyszót azonosítottunk. A lineáris elbeszélésű film esetében nem volt olyan válaszadó, aki ne asszociált volna magyszavakat, az inkohereus struktúrájánál egy résztvevő nem adott magyszavakat (lásd: 2. táblázat).

A magyszavak különbözősége kirajzolja a filmek egyedi reprezentációját, emellett a gyakorisági mutató, a diverzitás és a ritkasági index előzetes feltételezésünket támasztják alá a film-struktúra jelentésreprezentációt irányító jellegzetességéről: a lineáris narratívájú film nagyobb egyetértést idézett elő a válaszadóknál a magyszavak szempontjából, ugyanis a lineáris struktúra magyszavaihoz 110-es gyakoriság, a nem lineáris struktúra magyszavaihoz 63-as gyakoriság társult. Ezt támasztja alá az is, hogy a nem-lineáris struktúrájú film több perifériaszót hívott elő (az elsődleges és másodlagos perifériaszavak előfordulása a lineáris struktúrához 122, a nem lineáris struktúrához 131; az egyszer előforduló szavaknál ez 15 és 22).

A szóasszociációk esetében kvalitatív elemzést is végeztünk annak ellenőrzésére, hogy a klasszikus narratívájú film megértése jobban követi-e a fent ismertetett szituációs modell elemeit, illetve hogy a nem narratív filmre adott válaszok absztraktabbak-e. Az elemzés során jelenetenként és összesítve két független kódoló egyfelől a szavakból kiindulva, másfelől a szituációs modell kategóriáit szem előtt tartva kategóriákba rendezte a filmekre adott válaszokat. A kategóriákat példákkal együtt a 3. táblázat foglalja össze. Összesítve a filmekben előforduló kategóriákat, a *The Thief*hez kapcsolódóan sokkal gyakoribb a *mikor* (főleg az 1. szekvenciában) és a *kiváltott hangulat* (csak az 1. szekvenciában) kategóriába tartozó szavak említése, míg az *idősík-váltás*, *irreális tér*, *szenzoros minőség* és a *szimbólum* (1. szekvenciában) kategóriákba sorolt asszociációk az *At Land*et jellemzik. Statisztikailag jelentős különbség a kapcsolt mintás t-próba szerint a *mikor*, *idősíkváltás*, *ki*, *tárgy*, *műfaj*, *értékelés/elvont fogalom* és *szenzoros minőség* kategóriákban mutatható ki: a szereplőkre utalás (ki) különösen a záró szekvenciában, az idősík említése (mikor) és a tárgyak felsorolása a klasszikus elbeszélésű filmre adott asszociációk közt fordul elő többször. Ez kvantitatívan alátámasztja előzetes feltételezésünket, hogy a szituációs modell elemei fogják adni a kategóriákat a jól-strukturált történetnél. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy nincs különbség a *hol*, *mit csinál*, *diszkrét eseményekre* és *átfogó témára* utalásban, a *szereplők érzelmi állapotának* megragadásában, valamint az utolsó szekvenciákban az *eredmények* összegzésében, holott ezek között a kategóriák közt is megtalálhatóak a szituációs modell elemei. Feltételezésünknek ellentmond az *értékelés/elvont fogalom* kategóriára utalás számbeli fölénye a *The Thief* esetében, hiszen a nem narratív szerkezetű film jelentésreprezentációjában vártunk több absztrakt fogalmat. Azonban ez a kategória nem elkülönítetten tartalmazza az absztrakt fogalmakat, hanem értékelő megnyilvánulásokkal együtt, így nem alkalmas a hipotézis ellenőrzésére. Az *At Land* című filmre adott asszociációk számsze-

rően jelentősen fölülmutták a klasszikus elbeszélésű film válaszait az *idősík-váltás*, a *szenzoros minőségre* utalás és a műfaji megnevezések kategóriákban, ami egybevág feltételezésünkkel, hogy máshogyan dolgozzuk fel a strukturálatlan alkotásokat.

2. táblázat: A filmekre adott szóasszociációk – mag- és perifériaszavak köré csoportosítva.

Filmek	<i>The Thief</i>	<i>At Land</i>
Magszavak (gyakoriság; rangátlag)	<i>fizikus</i> (15; 2,8) <i>könyv</i> (12; 2,5) <i>dohányzás</i> (10; 2,2) <i>atom</i> (9; 2,4) <i>feladat</i> (9; 2,4) <i>iroda</i> (9; 2,5) <i>titok</i> (8; 2) <i>éjszaka</i> (6; 2,8), <i>Amerika</i> (5; 2,2) <i>összeesküvés</i> (5; 2,2) <i>feszült</i> (5; 2,6) <i>félelem</i> (4; 1,75) <i>álmatlan</i> (4; 2,25) <i>információ</i> (4; 2,75) <i>hajnal</i> (5; 1,2)	<i>tenger</i> (11; 1,73) <i>halál</i> (7; 2,57) <i>homok</i> (7; 2,71) <i>elszakadás</i> (6; 2,83) <i>nő</i> (5; 2) <i>visszafelé</i> (5; 2,2) <i>öngyilkosság</i> (5; 2,2) <i>lelkitársak</i> (5; 2,6) <i>ösvény</i> (4; 1,75) <i>emlék</i> (4; 2,75) <i>kíváncsiság</i> (4; 2,75)
Elsődleges perifériaszavak (gyakoriság; rangátlag)	<i>kém</i> (31; 3,65) <i>fénykép</i> (10; 3,1) <i>telefon</i> (10; 3,2) <i>reptér</i> (8; 4,1) <i>dokumentum</i> (7; 3,4) <i>orosz</i> (6; 3,3)	<i>sakk</i> (11; 4,5) <i>játszma</i> (8; 3,25) <i>menekülés</i> (7; 3,1) <i>macska</i> (5; 3,2) <i>magány</i> (5; 3,2)
Másodlagos perifériaszavak (gyakoriság minden esetben 1; rangátlag 5)	<i>depresszió</i> <i>düh</i> <i>életkedvtelenség</i> <i>főnök</i> <i>gyűrű</i> <i>krimi</i> <i>lassú</i> <i>másnap</i> <i>orvos</i> <i>összekötő</i> <i>rádöbbenés</i> <i>stressz</i> <i>szenvedély</i> <i>szobor</i> <i>tanácstalan</i>	<i>aggodalom</i> <i>ajtó</i> <i>belső hang</i> <i>boldogságkeresés</i> <i>bűncselekmény</i> <i>cápa</i> <i>elérhetetlen</i> <i>elhagyatott</i> <i>fa</i> <i>fészek</i> <i>furcsa</i> <i>gyalog</i> <i>hiány</i> <i>kövek</i> <i>lehetőség</i> <i>megbeszélés</i> <i>okok</i> <i>óriás</i> <i>összegzés</i> <i>sietség</i> <i>város</i> <i>veszély</i>
Diverzitás	0,37	0,5
Ritkasági index	0,52	0,61

### Értelmezés

Ahogy várható volt, az EEG-vizsgálat nem mutatott filmenkénti szelektivitást egyetlen vizsgált területen sem, tehát nem találtunk olyan területet, amely kizárólagosan csak az egyik film befogadása esetén lett volna aktív. A különbség a két film között az egyes területeken jelentkező aktivitás relatív erősségében mutatkozott. Ahogy Starbuck és munkatársai kimutatták,<sup>32</sup> az egyszerűbben feldolgozható feladatok kisebb aktivitást eredményeznek a megfelelő területeken. Eszerint a mi esetünkben is az egyes területeken mért nagyobb aktivitás nagyobb munkát, következképp, feltehetően, nagyobb kognitív terhelést jelent, jöllehet ez utóbbit közvetlenül nem mértük. Ennek megfelelően megállapíthatjuk, hogy a nem narratív film mind a munkamemóriában, mind az epizodikus memóriában nagyobb megterhelést jelentett, mint a narratív film. Ez valószínűleg annak köszönhető, hogy a nézőknek a tér-időbeli és kauzális összefüggés hiánya miatt a látott jelenetekkel kapcsolatos megfelelő emlékminták előkeresése nagyobb memóriafeladatot jelentett, hiszen a látottak megértésében nem segített a tér-idő folyamatossága és a logikai következtetés, ezért újabb és újabb kontextusokat kellett felidézni. Ugyanez mondható el a relatíve nagyobb ToM (elmeolvasás vagy tudatelmélet) aktivitással kapcsolatban: a szereplő követése, cselekedeteinek értelmezése nagyobb feladatot rótt a nézőre. Ez a mi szempontunkból azért fontos, mert azt jelenti, hogy a nézőkben ezek a mentális műveletek ugyanúgy jelen vannak, mint a narratív filmek esetében. Úgy tűnik, mintha a nézők – legalábbis egy tudattalan szinten – nem adnák föl a szereplők megértésével való próbálkozást akkor sem, ha ez az egész filmen keresztül kudarcot vall.

Kevésbé egyértelmű a Br 5, 6, 7 területeken mutatkozó aktivitásbeli különbség. A Br 6 területen mutatkozó nagyobb aktivitás a nem narratív film esetében a cselekvés anticipáció és tervezés, az időbeli kontextus felismerése, a topografikus memória nagyobb munkáját mutathatja, ami a fenti logika alapján hasonlóképpen értelmezhető, hiszen ebben a filmben nem lehet előre megjósolni a következő jelenetet, sem pedig azt, hogy hogyan kapcsolódnak időben egymáshoz az egyes jelenetek. A Br 5, 7 és 39-es terület nagyobb aktivitása a narratív film esetében a nagyobb térbeli figyelemmel és motoros képzelettel lehet összefüggésben. Ennek magyarázata abban lehet, hogy a narratív film megértésében – szemben a nem narratív filmmel – jelentősége van az egymást követő helyszínek kapcsolatának, illetve az egy helyszínen belüli mozgásoknak, míg a nem narratív film esetében a puszta helyszín-azonosítás okoz nagyobb munkát, mivel ezt nem könnyítik meg a korábban látott helyszínek sémái (például ha valaki kilép egy szobából, a folyosó képe már feltételezett, a tengerpart azonban nem). A motoros képzelet pedig egyszerűen a mozgás és cselekvés-

<sup>32</sup> Victoria N. STARBUCK, Gary G. KAY, R. Craig PLATENBERG, Chin-Shoou LIN and Brandon A. ZIELINSKI, „Functional Magnetic Resonance Imaging Reflects Changes in Brain Functioning with Sedation”, *Human Psychopharmacology* 15, 8. sz. (2000): 613–618.

3. táblázat: A szóasszociációk kvalitatív kategória-elemzése, a kategóriák filmenként eloszlása (átlag és szórás értékek) és ezek statisztikai összehasonlítása (t-érték a kétmintás t-próba eredménye, p-érték az eredmény szignifikanciája, ami <0,05 esetén elfogadott)

Kategória/ <i>The Thief</i>	Mikor Pl. éjszaka Átlag = 0,78 Szórás = 0,647	Hol Pl. Amerika, iroda	Ki Pl. ügynök Átlag = 2,84 Szórás = 1,708	Mit csinál Pl. alvás, kémkedés	Tárgy Pl. papír, öltöny Átlag = 2,79 Szórás = 1,843	Cél Pl. találkozó, megbeszél	Szereplő érzelmi állapota Pl. depressz- zió	Kiváltott hangulat Pl. talány értékétlen	Téma Pl. összeesküvés
Kategória/ <i>At Land</i>	Mikor Pl. nyár Átlag = 0,11 Szórás = 0,323	Hol Pl. óceán	Ki Pl. nő Átlag = 1,26 Szórás = 1,147	Mit csinál Pl. mászás	Tárgy Pl. ajtó, bútorok Átlag = 0,95, Szórás = 0,78	Cél Pl. irányít- ás/ kontroll (3. jelenet)	Szereplő érzelmi állapota Pl. kirekesztet- ség	Irreális tér Pl. túlvilág Átlag = 0,32 Szórás = 0,478	Téma Pl. álom sors halál
Statisztikai próba	t = 3,688 p = 0,002		t = 3,336 p = 0,004		t = 4,177 p = 0,01			t = -2,882 p = 0,01	
Kategória/ <i>The Thief</i>	Értékelés/elvont fogalom Pl. rendeltenség, egészségtelen Átlag = 1,42 Szórás = 1,121	Mód Pl. véletlen, sietős	Műfaj Pl. krimi, noir Átlag = 0,16 Szórás = 0,375	Mentális állapot Pl. felismerés (2. jelenet)	Szenzoros minőség Pl. fény (3. jelenet) Átlag = 0,21 Szórás = 0,419	Eredmény (4. jelenet) Pl. siker	Esemény Pl. találkozó		
Kategória/ <i>At Land</i>	Értékelés/elvont fogalom Pl. elérhetetlen Átlag = 0,58 Szórás = 0,692	Mód Pl. gyalog	Műfaj Pl. szürrealis Hitchcock, mese Átlag = 0,74 Szórás = 0,806	Mentális állapot Pl. emlék (3. jelenet)	Szenzoros minőség Pl. némaság, tűkrözés, meleg Átlag = 0,84 Szórás = 0,602	Eredmény (3. jelenet) Pl. győzelem, összezés	Esemény Pl. bál	Szimbólum Pl. Alice, Odüsszeusz	
Statisztikai próba	t = 3,281 p = 0,004		t = -2,625 p = 0,017		t = -3,618 p = 0,002				

minták összekapcsolhatósága miatt adhat nagyobb munkát a nézőnek, míg maga a cselekvés anticipáció erőfeszítésmentesebb. Összefoglalva: a narratív film esetében a néző kisebb erőfeszítést tesz a szituációminták felismerése és a szereplő követése érdekében, de nagyobb erőfeszítést igényel a térbeli orientáció és a térbeli figyelem. A nem narratív film nézője ezzel szemben nagyobb memóriamunkát végez, és nagyobb erőfeszítést jelent számára a szereplők követése. Ezek az eredmények azt sugallják, hogy a narratív filmet és a nem narratív filmet a tudattalan alapműködés szintjén hasonló műveletek vezérlik, csupán az egyes műveletekre fordított erőfeszítésben van különbség.

Ha az EEG-vel kapott eredményeket összekapcsoljuk a verbális teszt eredményeivel, tovább árnyalódnak a feldolgozási stratégiák különbségeiről megfogalmazható feltételezéseink. A verbális asszociációk a várakozásnak megfelelően nagyobb diverzitást mutattak a nem narratív film esetében. Nemcsak szélesebb kategóriaspektrumon oszlanak meg (kvalitatív elemzésben több kategória), hanem az egyes szavak között is kisebb az alanyok közötti megegyezés (kevesebb magiszó), és jelentősen több egyszer előforduló szót találni (magasabb ritkasági index). Ezek azt mutatják, hogy a nem-lineáris struktúrájú filmmel kapcsolatos társas konszenzus jóval alacsonyabb, a reprezentáció kognitív szervezettsége instabilabb, így feltételezhetően a nézői személyiségnek nagyobb szerepe van az értelmezésben. A narratív film esetében a magiszavak információt adnak a kulturális közegről (*Amerika*), a szűkebben vett helyszínről (*iroda*), a napszakokról (*hajnal*, *éjszaka*), a főbb témákról (*atom*, *összeesküvés*), a fontos szereplőről (*fizikus*), a sokat látott cselekvésről (*dohányzás*) és az általános hangulatról (*feszült*), amik egybevágnak a kvalitatív elemzés során kapott kategóriák statisztikai összehasonlításának eredményével: sokkal több asszociáció vonatkozik a szereplőre, a napszakra, a témára és a tárgyakra, mint a másik filmnél. Ezek az asszociációk szoros kapcsolatban vannak a narratív filmek megértését segítő tér-idő-okozati koherenciával, vagyis a szituációs modell elemeivel, így alátámasztják előzetes feltételezésünket. A nem elbeszélő film magiszavai az elbeszélő filmhez viszonyítva sokkal kevesebb információt adnak át a film történetéről. Nincsen egyértelmű, jól beazonosítható helyszín és idő. A helyszínre utaló *tenger* és *homok* nem pontos meghatározók, a világ bármely tengerpartjáról vagy homokos vidékéről szó lehet. A témakijelölés megtörténik (*halál*, *öngyilkosság*, *elszakadás*), de a témára vonatkoztatható magiszavak csak egy részét fedik a film által érintett kérdésköröknek, a magiszavakból nem kapunk egy átfogó képet a filmről. Viszont megjelenik a *főhős* (*nő*) és a film szerkezete keltette legfőbb benyomás (*visszafelé*). A nem narratív film esetében a kiemelt elsődleges perifériaszavak sem segítik elő, hogy egy egységes képet érzékeljünk a reprezentációból, melyből a filmi elbeszélésre következtethetnénk. A *sakk* és a *játzsma* további adalék a történethez, de nem kapcsolható a magiszavakhoz. A másodlagos perifériaszavak között nem található mintázat, olyan szavak kerültek egy kategóriába, mint a *cápa* és a *boldogságkeresés* vagy a *gyalog*. Ez esetben már abszolút a nézői szubjektivitás dominál. A kvalitatív elemzés szerint emellett a hagyományos történetvezetésű filmre adott

asszociációkból teljesen hiányoznak bizonyos elvont kategóriák, mint az *irreális tér* vagy a *szimbólum*, és negyed annyi érzéki minőségre utaló szó jelent meg, mint a nem narratív film esetében. Összefoglalva, a két film asszociációinak jelentéstartalma és amit lefednek, a két film történetéből a hasonlóságok mellett erősen eltérő feldolgozási folyamatokra is utal.

### *Konklúzió*

Mindebből arra lehet következtetni, hogy egy nem narratív film esetében a néző a látott elemek kategóriákba sorolásával és az érzéki minőségek megfigyelésével van elfoglalva, sokkal kevésbé azok tér-időbeli összekapcsolásával, miközben tudattalanul a szereplők megértésének igyekezete is folyamatosan jelen van. Ez árnyalja egy korábbi vizsgálatunk következtetését,<sup>33</sup> mely szerint a tér-idő-okozati koherenciát csak gyengén tartalmazó film nézője, adaptálódva a film szerkezetéhez, csökkenti a kauzális gondolkodás intenzitását filmnézés közben. Úgy tűnik, mintha a szereplők megértésével kapcsolatban ez az erőfeszítés tudattalanul továbbra is fönnállna, de a tudatos szintre már nem kerülne el. Vagyis az elmeolvasás automatikusan működésbe lép, ha élő szereplőt látunk, de ez nem jut el a tér-idő-okozati koherencia kereséséhez tudatos szinten. Ezzel szemben a narratív film esetében az elemi kategorizálás és az elmeolvasás erőfeszítésmentesen folyik, viszont magasabb kognitív szinten ezek tér-idő-okozati összekapcsolása lesz a fő feladat. Úgy tűnik tehát, az agyi működések alapján alátámasztható, hogy a tér-idő-okozati koherenciával rendelkező „klasszikus” elbeszélésű filmeket sem passzív, erőfeszítés nélküli elmeműködéssel fogadják be a nézők, csupán más feladatok kerülnek előtérbe, mint a nem narratív „művészfilmeknél”. A narratív filmek inkább a térbeli keresés, míg a nem narratív filmek a kategóriakeresésben és a tárgyi azonosításban adnak nagyobb munkát a nézőnek.

Az ebből következő és tesztelhető befogadási modellünk szerint a kétfajta befogadás alacsonyabb kognitív szinten nagyon hasonló működésre épül, csak a különféle területeken végzett erőfeszítés mértékében van különbség. Magasabb kognitív szinten léphetnek be szelektív működési módok, amelyek a közvetlen, tudatos élményeinket meghatározzák. Ezek vizsgálata, valamint annak felderítése, hogy ez a különbség megjelenik-e a különböző filmek nézőre gyakorolt kognitív terhelésében is, további kutatás tárgya lesz.

<sup>33</sup> KOVÁCS András Bálint and PAPP-ZIPERNOVSZKY Orsolya, „Causal Understanding in Film Viewing: The Effects of Narrative Structure and Personality Traits”, *Empirical Studies of the Arts* 37, 1. sz. (2018): 3–31.

Horváth Márta<sup>1</sup>

KOHERENCIATEREMTÉS, KOHERENCIATÖRÉS ÉS MEGLEPETÉS  
AZ EVOLÚCIÓS-KOGNITÍV NARRATOLÓGIÁBAN BODOR ÁDÁM  
KONYHATITOK CÍMŰ NOVELLÁJA ALAPJÁN

Az emberi szervezet alapvető irányultsága a biológiai (homeosztázis) és pszichológiai egyensúly fenntartása. A pszichológiai egyensúlytartás egyik fontos aspektusát Leon Festinger<sup>2</sup> ismerte fel a huszadik század elején, mikor megállapította, hogy minden ember alapvető törekvése ismereteit egymással összhangba hozni, valamint olyan viselkedést tanúsítani, mely összhangban áll nyilvánosan vallott nézeteivel. Ha ezt valami megakadályozza, azaz ha korábbi nézeteivel ellentétes információval szembesül, vagy ha a nyíltan vallott állításai nincsenek összhangban a viselkedésével implikált nézeteivel, az egyén kellemetlen érzést, feszültséget él át. Ezt az állapotot nevezi Festinger kognitív disszonanciának. A kognitív disszonancia által okozott feszültséget igyekszünk megszüntetni és megpróbáljuk a disszonanciát különböző módszerekkel csökkenteni, illetve az egymással ellentétes nézeteket akár a racionalitás feladása árán is összhangba hozni. Ilyenkor szelektív észleléssel, információk elvetésével vagy egybehangzó információk keresésével törekszünk a kognitív disszonancia feloldására. Festinger elméletének publikálása óta számos empirikus kísérlet igazolta, hogy az ember mindennapi cselekvéseinek egyik meghatározó aspektusa a kognitív összhang, azaz egyfajta mentális koherencia megteremtése.

Nem véletlen, hogy az emberi viselkedés számos tekintetben a kognitív koherencia elvét követi, és az egyén ösztönösen törekszik olyan információk megszerzésére, melyek egymással összhangba állíthatók, valamint az ilyen információk megszerzését tekinti *megértésnek*. A minket körülvevő társadalmi és fizikai környezet eseményeinek megértése, azok jól felépített ön- és világgépben való integrálása nyilvánvalóan adaptív értékkel rendelkezik, hiszen az egyén cselekvéseinek stabil keretet biztosít a folyamatosan változó környezetben. Ezért a kognitív koherencia egyetemes emberi tulajdonságnak tekinthető, ami az emberi viselkedést nagymértékben meghatározza.

Úgy gondolom, hogy ez a koherencia megteremtésére irányuló biológiai és pszichológiai törekvés kitalált történetek olvasásakor sem szűnik meg, hanem aktívan működik a megértés folyamatában. Nincs okunk azt feltételezni, hogy fiktív történetek olvasásakor az embert teljesen más attitűd jellemezné, mint valós események megértésekor. Ebből a szempontból mindegy, hogy az információ a valós környezetből származik vagy egy elbeszélő szöveg diskurzusából, az ember mind-

---

<sup>1</sup> A szerző a Szegei Tudományegyetem Germán Filológiai Intézet Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének adjunktusa.

<sup>2</sup> Leo FESTINGER, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1957).

két esetben arra törekszik, hogy az észlelt információkat egymással összhangba hozza, és koherens jelentést tulajdonítson nekik.

Le kell azonban szögezni, hogy a koherenciateremtés csak az olvasási folyamatra érvényes, és nincs köze az irodalmi szöveg természetéhez. A különböző elbeszélő szövegek eltérő mértékben építenek koherenciateremtő törekvéseinkre. Némelyik nyilvánvalóvá teszi az ábrázolt események közötti oksági kapcsolatokat és részletelesen kifejti a szereplők cselekvéseinek motivációját, és ezáltal kevesebb teret hagy az egyéni értelmezés számára. Más szövegek inkább az olvasóra bízzák a különböző szövegelemek közötti kapcsolatok megteremtését. Sőt olyan szövegek is vannak, melyek tudatosan ellenállnak a koherenciateremtésnek, ezek azonban még erőteljesebben az olvasó azon kognitív mechanizmusaira irányítják a figyelmet, melyek felelősek a koherenciateremtésért.

A koherenciát tehát nem szövegtulajdonságként definiálom, hanem a befogadó elméjében létrejövő reprezentáció egyik jellemzőjének, amit az olvasó tudata és a szövegtulajdonságok együttesen alakítanak. A koherencia megteremtését nem tekintem különálló mechanizmusnak, hanem úgy gondolom, hogy több különböző operáció összhatásaként jön létre. Ezek alapját egyrészt a memóriában tárolt strukturált kulturális tudás, azaz sémák, szkriptek és sztereotípiák képezik, másrészt egyéni preferenciák,<sup>3</sup> amelyek az egyéni olvasatokat formálják. Emellett számos olyan kognitív mechanizmus vesz részt a koherenciateremtésben, mely az emberi psziché egyetemes szerkezeti elemének tekinthető és levezethető az ember fejlődéstörténetéből. Ezek olyan mélyen gyökereznek az elménkben, hogy automatikusan kiváltódnak, ha a szövegből a megfelelő ingert felvesszük, azaz mintegy ösztönszerűen működnek. Olyan evolúciósan bevált és ezért egyetemesnek mondható kognitív mechanizmusok, melyek részt vesznek az értelemképzésben, és hozzájárulnak ahhoz, hogy az emberben kialakulhasson a megértés kellemes és megnyugtató érzése.

### *A koherenciateremtés kognitív mechanizmusai*

A kognitív irodalomelmélet egyik alaptézise, hogy az irodalmi szöveg nem tartalmazza az összes fontos információt, ami a jelentésképzéshez szükséges, hanem ahogy Roman Ingarden<sup>4</sup> és Wolfgang Iser<sup>5</sup> korábban megállapította, a szöveget ha-

<sup>3</sup> Az egyéni preferenciáknak a megértésre gyakorolt hatásáról lásd: David N. RAPP and Richard J. GERRIG, „Predilections for Narrative Outcomes: The Impact of Story Contexts and Reader References”, *Journal of Memory and Language*, 54 (2006): 54–67. A befogadó kötődési jellemzőinek a hatásáról lásd: BÁLINT Katalin and KOVÁCS András Bálint, „Fokalizáció és kötődés. A narratív és pszichológiai tényezők interakciójának vizsgálata a filmszereplő által kiváltott nézői válaszokban”, *Pszichológia* 32, 3. sz. (2012): 271–291.

<sup>4</sup> Roman INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle: Niemeyer, 1931).

<sup>5</sup> Wolfgang ISER, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz: Universitätsverlag, 1970).



tározatlan és üres helyek teszik hiányossá, melyeket az olvasónak kell kiegészíteni. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az olvasás konstruktív folyamat, amelyben elménk felépítése ugyanolyan fontos szerepet játszik, mint a szövegtulajdonságok. A kognitív pszichológia és az idegtudományok gyors fejlődésének köszönhetően a kognitív irodalomtudomány az előbbihez, illetve a kettő kapcsolatához egyre több új felismeréssel szolgál. Jelen tanulmányban nem tárgyalom kimerítően a koherenciateremtésben részt vevő kognitív mechanizmusokat, csak az elemzendő szöveg szempontjából lényegeseket emelem ki.<sup>6</sup>

Az egyik fontos kognitív mechanizmus, ami nyilvánvalóan központi szerepet játszik a koherenciateremtésben, az *oksági gondolkodás*. Az oksági gondolkodás az ember kognitív alapfelszereltségéhez tartozik, mert az oksági kapcsolatok felismerése egyértelműen evolúciós előnnyel jár: elősegíti a természeti jelenségek megértését, megjósolhatóvá tesz jövőbeli eseményeket, ezáltal lehetővé teszi a megfelelő cselekvésre való felkészülést, a gyors reakciót, és így növeli a túlélés esélyét. A kauzális gondolkodás éppen ezért nemcsak a tudományos gondolkodás sajátja, hanem a hétköznapi eseményekről való naiv gondolkodást is meghatározza. Az ember készletet érez arra, hogy az eseményeknek spontán módon okot tulajdonítson, mert ezáltal érzi úgy, hogy megértette az adott eseményt, hogy a világ kiszámítható és az események előrejelezhetőek. Ha például elődeink észrevették, hogy a folyó vize a hó olvadása után röviddel már kétszer is kiáradt, akkor úgy gondolták, hogy a hó olvadása oksági viszonyban van a víz áradásával, ennek megfelelően felkészültek arra, hogy a víz a jövőben is kiárad egy bizonyos időszakban, így ilyenkor felszedték a sátrukat és más területre költöztek, ezzel biztosítva a saját és utódaik túlélését. Az ilyen típusú kognitív mechanizmusoknak tehát komoly fitnessnövelő hatást tulajdoníthatunk, így ezek ma már minden ember kognitív apparátusának részét képezik.

Az oksági tulajdonításnak a kitalált történetek megértésében is komoly szerepe van.<sup>7</sup> A megértés során az olvasó folyamatosan spontán oksági tulajdonításokat végez, hogy az ábrázolt eseményeket egy kerek, egész történetté alakítsa. Olyan események között is ok-okozati kapcsolatot tételez, amelyek között a szöveg explicit módon semmilyen logikai viszonyt nem létesít. Edward Morgan Forsternek a *story* és a *plot* megkülönböztetésére hozott ismert példája jól szemlélteti az oksági tulajdonítást.<sup>8</sup> Forster azt állítja, hogy 'A király meghalt és aztán meghalt a királynő'

<sup>6</sup> Bővebben lásd: HORVÁTH Márta, „Der Drang nach Kohärenz. Kohärenzstiftende kognitive Mechanismen beim Lesen fiktionaler Erzähltexte”, in *Universalien? Über die Natur der Literatur*, hg. HÁRS Endre et al. (Trier: WVT, 2014), 47–62., valamint SIMON Gábor, „Következtetési műveletek és koherenciateremtés”, in *Esettanulmányok a szövegkoherenciáról*, 2017, hozzáférés: 2020.01.17, <http://mnytud.arts.unideb.hu/ot/20/06simong.pdf>.

<sup>7</sup> Erről lásd még: PAPP-ZIPERNOVSZKY Orsolya, „A személyiségkoherencia és az esztétikai válasz összefüggései. A művészetbefogadás narratív pszichológiai vizsgálata”, *Pszichológia* 34, 1. sz. (2014), 27–47. A narratív szövegek olvasásának kognitív modellálásáról pedig lásd összefoglalóan: SZABÓ Erzsébet, „A narratívák olvasásának kognitív modellálása”, in *Literatura* 2. sz. (2012), 115–125.

<sup>8</sup> Edward Morgan FORSTER, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth: Penguin Books, 1962), 93.

mondat nem formál egy plotot, mivel nincs oksági kapcsolat a két esemény között. A plot ugyanis definíciója szerint olyan eseményeket tartalmaz, melyek időben egymás után következnek, logikailag pedig kauzális viszonyban állnak. Ezzel szemben 'A király meghalt, aztán bánatában a királynő is meghalt' mondat létrehoz egy plotot, mivel itt a szöveg az időbeli egymásutániságon túl oksági viszonyt is jelez a két esemény között. Jogos azonban a Forsterrel szemben, többek között Jonathan Culler által megfogalmazott kritika,<sup>9</sup> hogy a két mondat között nincs jelentős különbség, ugyanis az első, összefüggéstelennek tekintett mondatot az olvasó ugyanúgy „történetként” értelmezi, mint a másodikat, mivel ösztönös oksági gondolkodása által az azokban ábrázolt két eseményt a szöveg hiányossága ellenére is egymásra vonatkoztatja. Így az olvasó a két mondatot végső soron egyformán értelmezi, azaz olvasásuk során ugyanazt a mentális képet alkotja meg elméjében. Az olvasás során folyamatosan ilyen oksági tulajdonításokat végzünk annak érdekében, hogy az olvasott szöveg alapján koherens történetet hozzunk létre.

A kauzális következtetések vizsgálata a pszicholingvisztikában magában foglalja mind a természeti okok, mind az emberi szándékok számbavételét, azaz az oksági lánc részét képezi az intencionalitás, más néven *szándéktulajdonítás* is, és a két következtetéstípus nem minősül külön következtetési típusnak. Nyelvészeti szempontból ugyanis nincs jelentősége annak a megkülönböztetésnek, hogy egy esemény fizikai okra vezethető vissza vagy emberi szándékokra. Amennyiben azonban a kognitív képességek felől közelítjük meg a szövegértés folyamatát, ahogy ebben a tanulmányban is teszem, érdemes a kétféle képességet egymástól elkülönítve tárgyalni, hiszen ezek eltérő szelekciós nyomás hatására alakulhattak ki.

Intencionális „hozzáállásról”, ahogy Daniel Dennett<sup>10</sup> nevezi, akkor beszélünk, mikor az egyén egy meglévő helyzetet úgy magyaráz, mintha annak egy racionális cselekvő lenne az okozója, akinek a cselekedeteit vágyak, félelmek, elképzelések, motivációk vezérlik. Ilyenkor tehát egy szituációt, eseményt vagy cselekvést a vélt okozójának feltételezett szándékai alapján értünk meg. Az intencionális gondolkodás előnye, hogy amennyiben egy helyzetet egy racionális cselekvő szándékaira visszavezetve értünk meg, képesek vagyunk megjósolni jövőbeli eseményeket és fel tudunk készülni rájuk. Dennett szerint különösen nagy magyarázóértéke van az intencionális gondolkodásnak abban a tekintetben, hogy gyorsan és viszonylag kevés információ birtokában is képesek vagyunk olyan átfogó mintázatokat észrevenni, amik más hozzáállásokból nem észlelhetők.

Az intencionális gondolkodás fejlődépszichológiai leírása Simon Baron-Cohen<sup>11</sup> nevéhez fűződik, aki felismerte, hogy a pszichológiában Theory of Mind-nak neve-

<sup>9</sup> Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction*, 183–184 (New York: Cornell University Press, 1981).

<sup>10</sup> Daniel DENNETT, *The Intentional Stance* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987).

<sup>11</sup> Simon BARON-COHEN, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press/Bradford Books, 1995).

zett képesség fejlődése lemaradást mutat autista gyerekek esetében. A Theory of Mind, tudatelmélet vagy elmeolvasás fogalma azt a pszichológiai képességünket írja le, hogy elméleteket tudunk gyártani más emberek szándékaira, vágyaira vagy céljaira vonatkozóan és viselkedésüket ezekkel az elméletekkel magyarázzuk. Ha például azt látjuk, hogy a velünk szemben álló másik elpirul, mikor éppen kellemetlen dolgról van szó, például gyermekünkön számon kérjük a rossz osztályzatot, akkor az arc pirulását egy tudatállapottal, a szégyenérzéssel magyarázzuk, és azt gondoljuk, azért pirult el, mert megbánta, hogy nem tanult rendesen és ezért szégyelli magát. Előfordulhat, hogy nem állítottunk fel helyes elméletet, és a gyermek valójában nem is szégyelli magát, hanem dühös, amiért nem hagyjuk játszani, és a düh miatt pirosodott ki az arca. Kognitív pszichológiai szempontból azonban nem az elmélet tartalma fontos, pusztán az, hogy egyáltalán képesek vagyunk más embereknek a sajátunkétól különböző elmetartalmat tulajdonítani. Ugyanis éppen ez az, amire Baron-Cohen meglátása szerint az autista gyerekek nem képesek. Baron-Cohen felfedezése azért bír nagy jelentőséggel, mert igazolta, hogy a tudatelmélet képességét nem a nevelés során sajátítjuk el, hanem ez egy veleszületett kognitív mechanizmus, mellyel az evolúció „szerelte fel” az embert.

Az intencionális gondolkodás a kitalált történetek megértésében is nélkülözhetetlen szerepet játszik és az elbeszélés több szintjén fontos funkcióval bír. Ezek közül a legalapvetőbb a szereplők mentális képének megformálásában áll. A kognitív irodalomtudomány ugyanis abból a feltételezésből indul ki, hogy a fikcionális szövegekben ábrázolt szereplőket ugyanúgy értjük meg, mint embertársainkat: viselkedésüket mentális tartalmak, érzések, vágyak, szándékok tulajdonításával magyarázzuk. Néhány töredékes információ alapján komplett pszichével ruházzuk fel a szereplőt, és egy koherens személyiség mentális képét hozzuk létre.

### *Koherenciatörés és meglepetés*

Az olvasó tehát összességében igyekszik egy koherens történet mentális képét megalkotni, hiszen ebben az esetben érzi úgy, hogy a szöveget megértette, az jelentéssel bír számára, mindez pedig szükséges feltétele a kognitív összhangnak. Ahogy korábban már említettem, az irodalmi szövegek jelentős része azonban megnehezíti ezt a koherenciatermelő folyamatot, ami egy bizonyos mértékig nem zavarja az olvasót, aki a kognitív disszonancia elkerülése érdekében sok mindenre képes: figyelmen kívül hagy (kiszekeltál) olyan információkat, amelyek ellentmondanak elvárásainak, olyan kauzális vagy intencionális kapcsolatokat tulajdonít bizonyos események és szereplők viszonyában, amelyek a szövegben explicit módon nem is jelennek meg stb. Azonban egy szöveg a koherenciatermetésnek olyan mértékben is ellenállhat, ami már lehetetlenné teszi az olvasó számára egy összefüggő történet megalkotását. Az ilyen szövegek folyamatos kihívást jelentenek az olvasó számára, mert elvárásait nem teljesítik be; az elvárásoknak ellentmondó események a megle-

petés erejével hatnak rá: mindez kimozdítja a komfortzónájából és korábbi műfaji elvárásainak vagy világgépének felülbírlására készíti.

Göran Rossholm a kauzalitást az olvasói elvárásrendszer felől közelíti meg, és a koherenciateremtést úgy magyarázza, hogy az elbeszélő szöveg függetlenül attól, hogy valóban az oksági elv alapján épül-e fel, kauzális elvárásokat ébreszt az olvasóban.<sup>12</sup> Ezeknek az elvárásoknak egy része magából a szövegből adódik. Ha például egy krimiben az egyik szereplő elővesz egy pisztolyt, akkor az olvasóban ösztönösen kialakul az az elvárás, hogy a továbbiakban ennek következménye lesz és a szereplő valakit le fog lőni. A kauzális elvárások egy másik jelentős része a szövegen kívülről származik, és egyéni vagy kulturális preferenciák és értékek mentén alakul. Egy krimi esetében például nem feltételezzük, hogy a nyomozó barátja a gyilkos, mert abból indulunk ki, hogy a nyomozó jó emberismerettel rendelkezik. Ugyanakkor arra is számíthatunk, hogy a legellenzesebb szereplő lesz az áldozat, mert a valóvilág-beli tapasztalataink alapján róla tudjuk elképzelni, hogy a legtöbb ellensége van.

Kognitív pszichológusok mindazonáltal úgy gondolják, hogy az elvárások nemcsak a kitalált történetek megértésében játszanak fontos szerepet, hanem a mindennapi életben is, így az ember kognitív apparátusának részét képezik.<sup>13</sup> Cristiano Castelfranchi<sup>14</sup> egyenesen az emberi intelligenciával azonosítja azt a képességünket, hogy létre tudjuk hozni olyan események és helyzetek mentális képét, melyek még nem következtek be. Úgy gondolja, hogy az anticipációnak, egy lehetséges jövőbeli esemény elképzelésének jelentős adaptív értéke van, hiszen többek között ez teszi lehetővé, hogy a megfelelő viselkedéses reakcióra felkészüljünk.<sup>15</sup> Castelfranchi elvárás-fogalma magában foglal egy további fontos összetevőt is: az anticipáció értékelését. Az *elvárás* az ő meghatározásában egy olyan jövőbeli állapot mentális képe, melyet motivációink fényében értékelünk is, azaz olyan mentális reprezentáció, melyhez szándékaink alapján valamilyen módon viszonyulunk, annak bekövetkezését vágyjuk vagy éppenséggel nem kívánjuk. Ez az oka annak, hogy egy számító-

<sup>12</sup> Göran ROSSHOLM, „Causal Expectation,” in *Emerging Vectors of Narratology*, ed. Per Krogh HANSEN et al., Narratologia, 57, 207–228 (Berlin–Boston: de Gruyter, 2017), 213.

<sup>13</sup> Lásd például: David HURON, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge, Massachusetts–London, England: MIT Press, 2006), Maria MICELLI and Cristiano CASTELFRANCHI, *Expectancy and Emotion* (Oxford: Oxford University Press, 2015), Cristiano CASTELFRANCHI, „Mind as an Anticipatory Device: For a Theory of Expectations. First International Symposium, BVAI 2005, Naples, Italy, October 19–21, 2005. Proceedings”, in *Brain, Vision, and Artificial Intelligence*, ed. Massimo DE GREGORIO et al., 258–76 (Berlin: Springer, 2005).

<sup>14</sup> Cristiano CASTELFRANCHI, „Mind as an Anticipatory Device: For a Theory of Expectations. First International Symposium, BVAI 2005, Naples, Italy, October 19–21, 2005.

<sup>15</sup> Ez a meglátás nagyon hasonlít Cosmides és Tooby metareprezentáció elméletére, a metareprezentáció azonban egy jóval tágabb fogalom, mint Castelfranchi elvárás-fogalma. Vö. Leda COSMIDES and John TOOBY, „A forrás nyomában: A metareprezentációt és a szétcsatolást elősegítő adaptációk evolúciója”, ford. MAKAI Péter Kristóf, *Helikon*, 2. sz. (2012): 150–178.

gép is képes egy esemény előrejelzésére, elvárásai azonban nincsenek, hiszen nem intencionális lény.

Ugyanígy az sem jellemző egy számítógépre, hogy előrejelzéseinek megghiúsulása bármiféle érzelmet váltana ki belőle. Ellenben, ha egy egyén elvárásai nem teljesülnek, és kénytelen azzal szembesülni, hogy anticipációi helytelenek voltak, jellemzően egyfajta sokkot él át, ezt az állapotot nevezi a pszichológia meglepetésnek. A meglepetést a pszichológusok egy része érzelemnek, sőt alapérzelemnek tekinti, mivel megfelel az alapérzelem általánosan elfogadott definíciójának. Számos elmélet szerint azonban a meglepetés nemhogy alapérzelemnek, de érzelemnek sem tekinthető, mivel az érzelmek egyik elengedhetetlen jellemzője, hogy meghatározott értékkel rendelkeznek, és egyértelműen el tudjuk dönteni, hogy negatív vagy pozitív módon viszonyulunk hozzájuk. Míg például az öröm egyértelműen pozitív előjelű érzelem, addig a félelem vagy a harag negatív értékkel bír. A meglepetés azonban az értékelés szempontjából nem egyértelműen meghatározható. Lehet pozitív előjelű, amennyiben a bekövetkezett esemény nem felel meg az előzetes várakozásainknak, hanem azokat felülmúlja, és lehet negatív, ha a vártnál kevésbé kívánatos esemény valósul meg, esetenként pedig lehet semleges is.<sup>16</sup> Ebből adódóan a meglepetést sokszor nem érzelmeként, hanem egy kognitív állapotként határozzák meg, melyet különböző előjelű és intenzitású affektív állapotok kísérhetnek.

A meglepetés azért is tekinthető kognitív állapotnak, mert a központjában nem az affektus, hanem tudásunk és hiedelmeink állnak. A meglepetést olyan ingerek váltják ki, melyek azzal szembesítenek bennünket, hogy aktuális sémáink nem működőképesek. Egy váratlan esemény arra készíti az egyént, hogy felülbírálja az addigi értékítéletei alapját képező sémát, azaz gyakorlatilag átrendezze korábbi világképét. Adaptív funkciója szerint az egyént sémáinak és hitrendszerének folyamatos monitorozására készíti, és képessé teszi a gyors és a helyzetnek megfelelő séma-módosításra.<sup>17</sup> Minél intenzívebb a váratlan eseményt követő meglepetéshez kapcsolódó affekció, és minél negatívabb a színezete, azaz minél erőteljesebb a kognitív disszonancia, annál nagyobb az egyén motivációja arra, hogy tévesnek bizonyuló sémáit korrigálja.

A meglepetésnek jelentős szerepe van egy szöveg kognitív feldolgozásában is. Walter Kintsch kimutatta, hogy a meglepő esemény arra készíti az olvasót, hogy újraalkossa a történetről készített mentális reprezentációját annak érdekében, hogy a meglepő fordulatot be tudja építeni a történet kauzális rendjébe.<sup>18</sup> Visszamenőleg

<sup>16</sup> Vö. Andrew ORTONY and Terence J. TURNER, „What’s Basic About Basic Emotions?”, *Psychological Review* 97, 3. sz. (1990): 315–331, 317.

<sup>17</sup> Vö. Rainer REISENZEIN, „The Subjective Experience of Surprise”, in *The Message Within: The Role of Subjective Experience In Social Cognition And Behavior*, ed. Herbert BLESS and Joseph FORGAS, 262–279 (Philadelphia: PA: Psychology Press, 2000), 264.

<sup>18</sup> Walter KINTSCH, „Learning from Text, Levels of Comprehension, or: Why Anyone Would Read a Story Anyway?”, *Poetics* 9 (1980): 87–98.

áttekinti a történetet, hogy ellenőrizze, nem mulasztott-e el valamit az olvasás során, figyelmét erőteljesebben képes fókuszálni, ezáltal a megelőző események memorizálása hatékonyabb lesz. A meglepetés tehát gondoskodik arról, hogy az olvasó fókuszálja a figyelmét, emellett arra is ösztönzi, hogy megőrizze gondolkodása rugalmasságát, hogy világgképét folyamatosan kész legyen felülírni, összességében tehát kritikai gondolkodásra késztet.

A meglepetés pozitív kognitív hatásának kiváltására azonban csak egy megfelelően előkészített fordulat képes. Az előre nem látott eseménynek ugyan váratlanul kell bekövetkeznie, de nem lehet teljességgel idegen elem a történet oksági struktúrájában, mert akkor nem meglepő fordulatot, hanem bosszantó képtelenséget eredményez. A meglepetés akkor működik jól, ha az azt kiváltó fordulat váratlan, de nem áll ellentmondásban a korábbi eseményekkel.<sup>19</sup> A szerzőnek tehát nagyon óvatosan kell bánnia az információközvetítéssel: egyrészt el kell hallgatnia valamilyen fontos információt annak érdekében, hogy a meglepetést előidézze, ugyanakkor nem hagyhat ki egyetlen olyan elemet sem a történetből, amelynek ismerete elengedhetetlen ahhoz, hogy az olvasó visszatekintve azzal szembesüljön, hogy akár előre is láthatta volna a váratlan eseményt és a váratlan eseménynek helye van a történet kauzális rendjében. Éppen ezért a meglepetés kiváltásának egyik leghatásosabb eszköze az, ha a szöveg az olvasót saját kognitív mechanizmusainak segítségével csalja lépre. A következő fejezetben ennek egy példáját mutatom be Bodor Ádám *Konyhatitok* című novellájának elemzésével.

#### *Koherenciateremtés és meglepetés Bodor Ádám Konyhatitok című novellájának olvasásakor*

Az irodalmi szövegek gyakran építenek a meglepetésre, mert az emberek jellemzően szívesebben olvasnak olyan történeteket, amelyek tartalmaznak meglepetést kiváltó elemet, mint olyanokat, amelyek nem tartalmaznak ilyet.<sup>20</sup> Bizonyos szövegtípusokban kifejezetten központi szerepet kap a meglepetés, például ez a detektívtörténetek egyik meghatározó eleme, ami nélkül a műfaj gyakorlatilag nem működne,<sup>21</sup> de ugyanígy fontos szerepet játszik a novellában vagy a komédiában is, hiszen a váratlan fordulat és a megtévesztés ezekben is a műfaj meghatározó összetevője.

<sup>19</sup> Vera TOBIN, „Cognitive Bias and the Poetics of Surprise”, *Language and Literature* 18, 2. sz. (2009): 155–172, 157.

<sup>20</sup> Ezt empirikus kísérletekkel is igazolták. Lásd: Hans HOEKEN and MARIOVAN VLIET, „Suspense, Curiosity, and Surprise: How Discourse Structure Influences the Affective and Cognitive Processing of a Story”, *Poetics* 26 (2000): 277–286.

<sup>21</sup> Erről lásd: SZABÓ Judit, „Csavar a végén. Meglepetés és fordulat a *Viharsziget* című regény olvasásában”, in *Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, szerk. HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, 23–39 (Budapest: Ráció, 2019).

A novellának, ahogy a szó jelentésének eredete is mutatja, a legfontosabb műfaj-meghatározó szerkezeti eleme az újdonság, azaz a meglepő fordulat, nem várt történés, „hallatlan esemény”.<sup>22</sup> Az újdonság természetesen csak a hétköznapi, megszokott események fényében értékelhető, a novella tehát éppen azt a momentumot ragadja meg, mikor valamiféle kiszámíthatatlanság zavarja meg a megszokott világ rendjét, ezáltal rákényszerítve az olvasót, hogy felülbírálja addigi elképzeléseit és újragondolja korábbi világképét.

A novella legfontosabb műfaji jegye, a fordulat azonban nem feltétlenül a szöveg szerkezeti eleme, hanem gyakran a befogadó elméjében létrejövő kognitív mechanizmus, amit az olvasó meglepetésként él meg. Bodor Ádám novellája ilyen szöveg, mivel cselekménye egy egyetlen szálon futó zárt eseménysor, amely nem tartalmaz olyan oksági inkonzisztenciát vagy perspektíva-váltást, amit fordulatként azonosíthatnánk. A novella végén az olvasó mégis egy nem várt felismeréssel konfrontálódik, mely a meglepetés erejével hat rá. Ennek oka, hogy a szöveg bizonyos elbeszéléstechnikai megoldások révén olyan elvárásokat ébreszt az olvasóban, melyek meglepetésszerűek és tévutakra viszik anticipációit.

Bodor novellája egy nagyon rövid, alig háromoldalas írás, mely egy Max nevű személynek egy jelentéktelen kis kifőzde konyhájában tett látogatását írja le. A látogatás első pillantásra ártatlannak tűnik, a novella végén azonban kiderül, hogy Max valójában hatósági személy, aki azért jött, hogy közölje az ott dolgozókkal, hogy az étkezdét bezárják. A látogató megjelenése már az első pillanattól kezdve gyanús jeleket mutat: szokatlan, hogy a vendég bemegy a konyhába, ahelyett, hogy az étkezőben foglalna helyet, furcsa, hogy még a tálalóablak tolóajtáját is bereteszeli, hogy elzárja a kilátást a terem felé, és meghökkentő, hogy aktatáskáját a kilincsre akasztja. Mivel a szöveg nem ad magyarázatot ezekre a szokatlan eseményekre, az olvasó folyamatosan kiegészíti az olvasottakat annak érdekében, hogy értelmezni tudja a történeteket: oksági és szándéktulajdonításokat végez a számára értelmetlen események magyarázatára. A szöveg tehát intenzíven működteti azokat a kognitív mechanizmusokat, melyek általában véve jellemzik az elbeszélő szövegek megértését. A kiegészítéseket az olvasó jellemzően a kognitív pszichológiában jól ismert ‘étteremlátogatás’ forgatókönyve<sup>23</sup> alapján teszi, ez határozza meg elvárásait és anticipációit is. A szöveg így gyakorlatilag két párhuzamos történet felépítését segíti. Az egyik az elbeszélő által explicit módon elbeszélte történet, mely a késleltetések miatt a csattanótól visszatekintve válik koherenssé. A másik, melyet a szöveg bizonyos szempontból „elbeszél”, egy szokványos étteremlátogatás története. Az „elbeszél” kifejezés azért áll itt idézőjelben, mert nem

<sup>22</sup> A kifejezés Goethétől származik, aki egy 1827. január 29-én Eckermannal folytatott beszélgetésben nevezte a „hallatlan eseményt” (unerhörte Begebenheit) a novella legfontosabb elemének. Vö. még Benno von Wiese, *Novelle*, 8. kiadás (Stuttgart: Metzler, 1982).

<sup>23</sup> Roger C. Schank and Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures* (Hillsdale, NJ: L. Erlbaum, 1977).

arról van szó, hogy a szöveg explicit módon elbeszélne egy történetet egy szokványos étteremlátogatásról; ez a történet szövegszerűen nem valósul meg a novellában. A novella pusztán mobilizálja a nyugati kultúrában jól ismert sémát az olvasó elméjében, ezáltal azonban a séma a megértési folyamat részévé válik. Ez képezi azt az alapot, amelynek viszonylatában a fordulat az újdonságot hordozza és az olvasóból meglepetést vált ki.

A szöveg nagyon jól alkalmazza azt a korábban megfogalmazott elvárást, hogy a meglepő fordulatnak illeszkednie kell a történet kauzális rendjébe, különben nem meglepetésként hat, hanem bosszantó képtelenségnek tartjuk. A novella következetesen építi azt a történetet, melyet elbeszél, emellett pedig anélkül, hogy ellentmondana ennek a történetnek, olyan elemeket integrál az elbeszélésbe, melyek kifejezetten támogatják a 'szokványos étteremlátogatás' séma alapján működő oksági és szándéktulajdonításokat. A novella főszereplőjét például folyamatosan „Max”-nak nevezi, és nem például 'a revizor'-nak, ami azt az elvárást ébreszti a befogadóban, hogy valakinek a személyes történetét olvassa, és ez az egyén mint magánszemély szerepel a történetben. Emellett a kifőzde rövid bemutatása („Ez egy kisebb kifőzde volt, mindössze nyolc asztallal fogadott, jobbára törzsvendégek étkeztek itt, akik megszokott időben érkeztek, kedvenc asztaluknál vártak sorukra”<sup>24</sup>) is hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó egy szokványos étteremlátogatás sémája alapján értelmezze az eseményeket. Ezt támogatja az ott dolgozók értetlensége is, akik szintén egy átlagos étteremlátogatásra számítanak.

A rövid novella kétszer is megtöri a történet koherenciáját és sémáinak felülbírlására készíti az olvasót. Az első koherenciatörést a szakácsnő felismerése idézi elő, aki megfogalmazza azt, amire az olvasó ezen a ponton már maga is gyanakodhat: nem egy szokványos étteremlátogatásról van szó, hanem ellenőrzés zajlik a kifőzdében. Az előkészített, így kisebb intenzitású meglepetést okozó felismerés az olvasót az addig aktív séma felülbírlására készíti, így a 'szokványos étteremlátogatás' sémát lecseréli az 'éttermi ellenőrzés' sémára, és ennek alapján magyarázza a további eseményeket. Ez a séma határozza meg a szándéktulajdonításait, így Max tevékenységét a konyhában: a mennyezet szemügyre vételét, az étlap végigolvasását vagy a kályhán lévő fazekak és lábosok fedelének megemelését az olvasó már úgy értelmezi, hogy Max ellenőrzést végez, és azért néz végig mindent, hogy megállapíthassa, hogy a szabályoknak megfelelően zajlik-e a munka a kifőzdében. Mikor pedig Max egy papírlapra kiírja, hogy „megszűnt”, akkor az olvasó azt feltételezi, hogy ennek a rendelkezésnek az ellenőrzés alatt felfedezett szabályellenesség az oka, a kifőzde bezárásának okát tehát önkéntelenül is az ellenőrző látogatáson talált szabálytalanságoknak tulajdonítja, holott a szöveg ezzel kapcsolatban semmit nem mond.

A novella végére tartogatott második, és igazán a meglepő fordulat erejével ható mondat arra a felismerésre készíti az olvasót, hogy Max valójában nem végzett ellen-

<sup>24</sup> BODOR Ádám, *Konyhatitok*, hozzáférés: 2019.08.26, [https://reader.dia.hu/document/Bodor\\_Adam-Az\\_Eufratesz\\_Babilonnal-1174](https://reader.dia.hu/document/Bodor_Adam-Az_Eufratesz_Babilonnal-1174).



őrzést, tevékenységének nem is volt oka, tehát az a kognitív apparátusunk részét képező univerzális mechanizmus, hogy az eseményeknek és cselekvéseknek okot tulajdonítunk, ebben a novellában tévútra viszi az értelmezést. Mikor a szakácsnő illedelmesen megkérdezi, hogy „Valami nagyon komoly dolog az ok?”, Max azt válaszolja: „Nem tudom. Csak én jöttem megmondani”, amivel lerombolja az olvasó addigi elképzeléseit, és az elé a felismerés elé állítja, hogy az ábrázolt világban az események megmagyarázhatatlanok, ok nélkül valók és értelmezhetetlenek. A meglepő fordulat nemcsak egy aktuális világképet rombol le, hanem az ember világmagyarázatának egy alapvető aspektusát kérdőjelezi meg: az oksági magyarázat értelmetlenségével szembesíti az olvasót. A novella így egyrészt használja, másrészt tematizálja az oksági gondolkodás következményeit: használja, amennyiben erre épül a megtévesztés technikája, amivel az olvasót téves oksági és szándéktulajdonításokra készíti, ezáltal kiváltva a novella végén a meglepetést. Másrészt tematizálja, amennyiben az ábrázolt világ abszurditása éppen abban áll, hogy itt az eseményeknek nincs racionális úton belátható oka. A névadás elnyeri értelmét: Max a novella végére valóban magánemberré válik, aki nem revizorként van jelen a történetben, hanem egy ugyanolyan, a rendszernek kiszolgáltatott személy, amilyen a szakácsnő vagy a pincérek, aki nem ismeri és nem érti az események okát, hanem egy pusztán csavar az átláthatatlanul működő gépezetben.

A meglehetősen rövid novella két meglepő fordulattal is él, amelyek az olvasót arra készítik, hogy folyamatosan újragondolja a szereplők identitásáról és viszonyairól kialakított képét és felülírja az események logikájáról alkotott elvárásait. A koherenciátörekvések gátlása által világossá teszi, hogy korábbi magyarázó sémái nem érvényesek, ezeket felül kell bírálnia. Sőt azzal is szembesíti, hogy vannak olyan élethelyzetek, amikor egyáltalán nem találhatunk megfelelő magyarázó sémát, hogy az az ösztönös törekvésünk, hogy embertársainkat cselekedeteik okát vagy célját keresve értsük meg, esetenként nem vezet sehova; a tapasztalat gyakran megtévesztő, a sors kiszámíthatatlan, és az emberi lét átláthatatlan.<sup>25</sup> Amennyiben az olvasó ismeri Bodor Ádám életrajzát, ezt az általános kételyt és bizonytalanságot egy konkrét politikai helyzetre, a Ceaușescu-rendszerre (is) vonatkoztatja, ez a kérdés azonban már túlmutat a kognitív narratológia keretein.

<sup>25</sup> A Bodor-szövegek világának ezt a jellemzőjét emeli ki többek között KÁLMÁN C. György, „Sinistra előtt (Az Eufrátesz Babilonnál)”, in *Tapasztalatsere. Esszék és tanulmányok Bodor Ádám-ról*, szerk. SCHEIBNER Tamás és VADERNA Gábor, 16–20 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005) és MARGÓCSY István, „A veszélyeztetett világ (Vissza a fülesbagolyhoz)”, uo., 21–26., lásd különösen a *Titkok és csodák* című fejezetet. H. Nagy Péter ezt az irracionálitást a dezintegráció és identitászavar tapasztalatával kapcsolja össze, lásd: H. NAGY Péter, „Dezintegráció és identitás-zavar. (A *Sinistra* körzet a Bodor-novellák motívumainak kontextusában)”, uo., 106–110.

Szabó Judit<sup>1</sup>

## TRAGIKUS FESZÜLTÉG. A TRAGÉDIA PARADOXONÁNAK KOGNITÍV ÉS EVOLÚCIÓS PSZICHOLÓGIAI MAGYARÁZATA

A következő tanulmány az esztétikai feszültség problémáját vizsgálja, amely jelen megközelítésben esztétikai tevékenységek, illetve irodalmi műfajok univerzális előfeltételeként definiálható. Minden kultúrában fellelhetők olyan fikcionális diskurzusok, drámai gyakorlatok, amelyek feszültséget, ezzel összefüggésben pedig élvezetet okoznak. Jelen írás elméleti perspektívájában a feszültség univerzális jellege a jelenség neurobiológiai alapjára való hivatkozással magyarázható. Előfeltevésünk szerint a feszültség terminus a vonatkozó érzelmi jelenségek szélesebb spektrumát felöleli, ezek részben fikcionális ingerekkel, aktuális megközelítésünkben speciális narratív-dramatikus szerkezetekkel is előidézhetőek. Természetesen a jelenség kultúratudományos megközelítésekkel is vizsgálható, mindez azonban nem ingatja meg azt a feltételezést, hogy az általunk vizsgált esztétikai feszültség fiziológiai és biokémiai folyamatokon alapul. Ez utóbbival kapcsolatos elgondolásokat az evolúciós pszichológiai kutatások vizsgálják, többek között az esztétikai viselkedés univerzális előfeltételeinek feltárásával.

Ezen aspektusokra tekintettel előrebocsáthatjuk azt a tézist, hogy az elbeszélő és drámai műfajokat sajátos feszültségmodellek jellemzik, amelyek ösztönzik és élvezetessé teszik ezen alkotások befogadását. A szűkebb értelemben vett irodalmi feszültség a legkülönbözőbb megjelenési formákban vizsgálható, a hermetikus nyelvi alakzatoktól kezdve a narratív rejtélyeken (*mystery*) át a drámai feszültséget előidéző intenzív formáig. Az említett formákat hagyományosan poétikai, retorikai, stilisztikai vagy narratív alakzatoknak tekintjük, azaz olyan irodalmi eszközöknek, amelyek funkciója a motiválás, a figyelemirányítás vagy különböző empatikus folyamatok kiváltása. A narratológiai kutatás másfél évtizede intenzívebben is foglalkozik a feszültség problémájával, és ennek kapcsán a narratív motiválás (egy történet koherens megértése) vizsgálatába az affektusok felkeltésének és fokozásának problémáját is bevonta. Mindez arról tanúskodik, hogy az utóbbi évek irodalomtudományos kutatásai pszichológiai aspektusokat is reflektálnak. A narratív elméletek előfeltételezik, hogy az affektív reakciókat az elbeszélés jellegzetes szerkezetei váltják ki: például egy elbeszélő diskurzus feszültségét egy viszonylag korán történő információközlés idézi elő, amely által egy cselekvés vagy történés fenyegető következményei az olvasó számára idejekorán ismertté válnak.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A szerző a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézet Német Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa.

<sup>2</sup> Matias MARTINEZ és Michael SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie* (München: CH Beck, 1999), 152.

Jelen tanulmány a kogníciós és evolúciós pszichológiai kutatások perspektívájából tekint a szóban forgó problémára, és azt a hipotézist támogatja, hogy az esztétikai feszültség az agy jutalmazási rendszere által működtetett pszichofiziológiai jelenség, amely meghatározott viselkedés- és gondolkodásmódokat priorizál. E tézist alább a tragikus fikciók által előidézett feszültség funkcióinak és hatásmechanizmusainak jellemzésével szemléltetjük.

A tragédia közismert módon egy archaikus, rituális eredetű európai műfaj, amely fejlődésének különböző időszakaiban eltérő dramaturgiai, retorikai és stilisztikai konstrukciókkal jellemezhető. A műfaj egységét mégis evidenciaként kezeljük, és ezt hagyományosan a kiváltott affektusokra való hivatkozással magyarázzuk. A mértékadó tragédiaelméletek mindig is az affektusokra, ezzel összefüggésben pedig a katarzistra helyezték a hangsúlyt, amelyet az újabb szakirodalom már nem morális, hanem sokkal inkább (és ismét) fiziológiai folyamatként értelmez.<sup>3</sup> A műfajdefiníciót azonban a katarzistra való hivatkozás sem alapozhatja meg, hiszen az affektusok értelmezése az egyes megközelítésekben nagyon eltérő és a vonatkozó koncepciók a legtöbb esetben etikai-morális ideológiák szolgálatában állnak.

Mindazonáltal az affektusokra alapozott műfaji koncepció az utóbbi évtized evolúciós és kognitív pszichológiai felismerései folytán változóban van. Az újabb fejlemények alapján a tragikus fikció fiziológiai szempontból sajátos izgalmi állapotokat és érzelmi folyamatokat vált ki, amelyek ösztönzik az adaptív funkcióval bíró képzelőerő működését.<sup>4</sup> A kiváltott specifikus hatásmechanizmust a tragédia műfaji jellegzetességeként értelmezhetjük azzal a kritikai megkötéssel, hogy ez esetben rugalmasan tekintünk a műfaji határookra, hiszen a tragikus feszültség hatásmechanizmusát kulturálisan és időben távol eső mediális produktumokban és esztétikai tevékenységekben is feltételezzük. Ebben a megközelítésben a tragédia jellegzetességeit az ember biológiai természetére vezetjük vissza, mindazonáltal az evolúciós esztétikai elmélettel kapcsolatosan néhány alapvető tételt mindjárt az elején szeretnénk lefektetni. Az esztétikai tevékenységek (és szűkebb értelemben véve a műalkotások befogadása) ebben a felfogásban – az ismert közhelyektől eltérően – nem nyújt eszközöket a gyakorlati élethelyzetek megoldásához és nem fogható fel pusztán élvezetet nyújtó szórakozásként sem.<sup>5</sup> Ezzel összhangban a tragédia műfajához sorolt alkotások nem képeznek le életközeli konfliktusokat és nem szolgálnak kézenfekvő tanácsokkal az emberek vagy csoportok közötti küzdelmek feloldásához. A tragikus

<sup>3</sup> Vö. Julia ABEL, „Katharsis? Über die Wirkung der attischen Tragödie, die tragische Lust und die Poetik des Aristoteles”, in *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hg. von Rüdiger ZYMNER und Manfred ENGEL, 255–281 (Paderborn: Mentis, 2004).

<sup>4</sup> Vö. ABEL, „Katharsis?“, 279.

<sup>5</sup> Joseph CARROLL, „The Adaptive Function of the Arts: Alternative Evolutionary Hypotheses”, in *Telling Stories: Literature and Evolution*, ed. by Carsten GANSEL and Dirk VANDERBEKE, 50–63, spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature (Berlin–Boston: de Gruyter, 2012), 58.

műfaj adaptív érdemei a valóság differenciáltabb megértésében feltételezhetőek és csak egy összetettebb értelmezési keretben ragadhatók meg.

A feszültségkeltés a tragédia műfaji definíciójának egyik kulcskérdése, amelyet a poétikák és az esztétikai szakirodalom rendszerint paradoxonok formájában ír le. A továbbiakban három ilyen látszólagos ambivalenciát (és ezekre vonatkozó pszichológiai magyarázatokat) mutatunk be, amelyeket a tragikus feszültség összetevőiként értelmezünk: a feszültség paradoxonát, a horror paradoxonát, illetve az igazságosság paradoxonát. Az említett problémák elkülönülten természetesen egyéb műfajok (thriller, horror) kapcsán is kifejtésre szorulnak, mindazonáltal együttesen a feszültség komplex hatásmechanizmusát készítik elő. Ezért a következő gondolatmenetekben erre a három paradoxonra úgy kell tekintenünk, mint a tragikus feszültség különböző aspektusokból történő magyarázatára, amelynek kifejtése az alábbiakban körkörös érvelés formáját ölti.

Elsőként a *feszültség paradoxonára* (*paradox of suspense*) szeretnék kitérni. A *suspense* jelentése a latin 'suspendere' szóból ered, amely elhalasztást, felfüggesztést, illetve bizonytalanságban való lebegést jelent. A *suspense*-nek több változata és jelentése ismert, vonatkozhat a kételyekkel teli eldöntetlenség állapotára, a félelemmel teli bizonytalanság helyzetére, illetve egy jövőbeli esemény felett érzett izgatott várakozásra.<sup>6</sup> A tragédiára a *suspense*-nek az a formája jellemző, amelynek nem a bizonytalanság, hanem a biztos negatív kimenetelre való izgatott várakozás a fő összetevője. A feszültség paradoxona terminus pedig egy látszólagos ellentmondást jelöl, miszerint a feszültség egy eseménysor összefüggésében akkor is előáll, ha a kimenetel már előzetesen ismert, és a cselekmény irányultságát illetően nem hagy kétséget a közelgő katasztrófával kapcsolatban. Az a körülmény, hogy bizonyos narratívák az ismert kimenetel ellenére is feszültséget ébresztenek, nehezen magyarázható ellentmondásos retorikai szerkezetekre, üres szöveghelyekre vagy rafinált rejtélyekre való hivatkozással. Mindazonáltal a paradoxon feloldására a pszichológiai kutatások több javaslatot is tesznek. A behaviorista magyarázat szerint a feszültség paradoxona a félelmet keltő ingerek erős averzív hatásával magyarázható, amely alól a befogadó érzelmileg nem tudja magát kivonni. Egy másik megközelítésben a paradoxon egy mentális deficitből ered, miszerint egy történés kimeneteléről való tudásunk ismételt helyzetben nem mobilizálható hatékonyan. E hiányosságot emlékezőképességünk korlátolt voltával magyarázzák: ha figyelmünk egy történet lépésről lépésre történő kibomlására összpontosít, akkor ezzel egy időben nem vagyunk képesek az ezzel kapcsolatos memóriánkban tárolt tartalmakat hatékony módon előhívni.<sup>7</sup> Egy másik pszichológiai érvelés az empátia szerepére hivatkozik, misze-

<sup>6</sup> DOLF ZILLMANN, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, in *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, ed. by Peter VORDERER, Hans J. WULFF and Mike FRIEDRICHSEN, 199–232 (New York–London: Routledge, 1996), 200.

<sup>7</sup> RICHARD J. GERRIG, „Is There a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal”, *The British Journal of Aesthetics* 37, 2. sz. (1997): 168–174.

rint empatisz reakcióinkat jövöbeli ingerekre vonatkozó egzakt információk birtokában sem vagyunk képesek felfüggeszteni. A megfigyelt cselekvések empatisz szimulációja önkéntelenül megy végbe, mert ezek a reakciók neuronális szinten történnek. A viselkedés magunkban való tükrözése, mások érzelmeinek leképezése és a bevonódás természetes utánzó ösztönünk műve – egyúttal olyan késztetés és vágy, amely nagyrészt fikcionális történetekkel elégíthető ki.<sup>8</sup>

A feszültségkeltéshez kapcsolódó másik ambivalencia a *horror paradoxona* (németül *Angstlust*, a félelem öröme), amely a félelmet keltő fikciókra adott reakciókra vonatkozik. Egyes magyarázatok szerint a feszültséget az váltja ki, ha a történet a néző vágyai ellenében hat, a paradoxon pedig abban áll, hogy a befogadó a negatív eseményekkel szemben irtózat és undor helyett nagyrészt élvezettel és kielégüléssel viseltetik. Ennek a megfigyelésnek a magyarázata korábban is komoly viták tárgyát képezte és megítélése ma sem egyértelmű: az egyik elterjedt vélemény szerint az erőszak ábrázolása felett érzett élvezet egyszerűen azzal magyarázható, hogy a befogadó számára mindvégig világos, hogy az ábrázolt erőszak fiktív. E pozíció védelmezői a valós és a fikcionálisan előidézett érzelmek különbségét vallják, és azzal érvelnek, hogy az élvezet alapja a valóságos horrortól való távolság, illetve az artisztikus helyzet feletti tudatos kontroll.<sup>9</sup> Ezen álláspont ellenzői viszont úgy gondolják, hogy az erőszak ábrázolásának drámaiságát csak a teljes cselekmény és a narratív konstrukció összefüggésében lehet vizsgálni.<sup>10</sup> Egy másik nézet szerint az ábrázolt szituációk nem is feltétlenül valódi félelmet, inkább borzongást vagy izgalmat (*thrill*) keltenek, amelyet a vidámparkban folytatott egyensúlyvesztéssel és instabilitással járó szórakoztató tevékenységek is kiváltak.<sup>11</sup> Az egyensúlyvesztés külső veszélyt és az önkontroll hiányát jelzi, amelyet izgalomként, élvezetes félelemként, kvázi a félelem vágyaként élünk meg. E kiterjedt vitát tekintetve érdemes megemlíteni egy további pozíciót is, amely szerint az erőszak, fikcionális vagy valóságos voltától függetlenül is élvezetet okoz – eltekintve attól a speciális esettől, hogy a befogadó személyesen is érintett. Az erőszak szemlélése, az ún. morbid kukkolás (*macabre voyeurism*), illetve a másik ember szenvedésének elképzélése szadisztikus

<sup>8</sup> Gerhard LAUER, „Spiegelneuronen. Über den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung”, in *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl EIBL, Katja MELLMANN und Rüdiger ZYMNER, 137–163, Poetogenesis 5 (Paderborn: Mentis, 2007), 156.

<sup>9</sup> Robert C. SOLOMON, „Real Horror”, in *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, ed. by Steven Jay SCHNEIDER and Daniel SHAW, 231–259 (Lanham–Maryland–Oxford: The Scarecrow Press, 2003), 251.

<sup>10</sup> Vö. Noël CARROLL, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (New York–London: Routledge, 1990), 182.

<sup>11</sup> A suspens szakirodalma e vonatkozásban Balint pszichológiai munkájára hivatkozik. Ld. Michael BALINT, *Angstlust und Regression. Ein Beitrag zur psychologischen Typenlehre* (Stuttgart: Klett, 1959).

élvezetet okozhat.<sup>12</sup> A vonatkozó újabb szakirodalom ezzel kapcsolatban az empátia sötét oldaláról ír, amely esztétikai szempontból különösen releváns, hiszen lehetővé teszi, hogy manipulátívan viszonyuljunk fiktív hősökhöz. Fritz Breithaupt empátikus sadizmusként nevezi meg azt a manipulatív attitűdöt, hogy befogadóként előrevetítjük a karakter rossz sorsát, illetve elképzeljük fájdalmas érzelmi reakcióit annak érdekében, hogy empátikusan kapcsolódhassunk hozzá és osztozhassunk szenvedésében. Breithaupt mindezt azért tekinti sadizmusnak, mert a befogadó saját empátikus vágyának kielégítése érdekében anticipálja a karakter fizikai vagy pszichés fájdalmát, és éppen ezért már előre akarja a szerencsétlenséget és vágyik a karakter szenvedésére.<sup>13</sup>

A harmadik ambivalenciát az *igazságosság paradoxonának* nevezhetjük. A tragikus narratívák ismert módon a bűn és bűnhődés aránytalanságával jellemezhetők, amely általánosságban véve morális felháborodást kelt. Ennek némiképp ellentmond, hogy a tragédiát hagyományosan a morális ítélkezés nagyszerű példajaként tartják számon. A tragikus hős a történetben morális diadalt arat, ugyanakkor a tragédia mint diskurzus nem tesz eleget az igazságosság elvárásának. Ezzel kapcsolatban érdemes Karl Eibl tézisére utalni, aki szerint a tragikus fikciók megghiúsítják a poétikai igazságosság koncepcióját, vagyis azt a méltányos elégtételre irányuló vágyat, hogy a cselekvéseket a bűn és büntetés arányos viszonyában értelmezzük.<sup>14</sup> A tragédia irritálja a befogadó igazságérzetét, mindez pedig drámai intenzitást és speciális érzelmi színezetet kölcsönöz e diskurzusok befogadásának.

Ha az imént említett komplex feszültségproblematikát szorosabb összefüggésbe állítjuk a tragikus történetsémával, akkor könnyen belátható, hogy a feszültség előidézésére alkalmas komponensek a tragédia konstitutív műfajmeghatározó jegyei. A tragikus hős közelgő halála már az első befogadás során is egyértelmű. A szörnyűségeket kezdettől fogva előrevetítjük, és az erről való tudás nemhogy gátolná az érzelmi folyamatokat, hanem még inkább fokozza, illetve tartóssá teszi a feszültséget. Ebben a tekintetben érdemes megjegyezni, hogy az előzetes tudás és a tragédiára jellemző narratív séma felidézése nem gátló, hanem éppen intenziváló hatással van a befogadó érzelmi aktivitására – éppen ezért nem is tekinthető paradoxonnak. A feszültség paradoxona terminus éppen ezért félrevezető, hiszen a *suspense* a rettetetes történések ismételt előrevetítése által intenzívebbé is válhat. A feszültség a cselekvési alternatívák beszűkülésével és a katasztrófa valószínűségének növekedé-

<sup>12</sup> Steven PINKER, *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined* (New York: Viking, 2011), 548f.

<sup>13</sup> Fritz BREITHAUPT, „Empathy for Empathy’s Sake: Aesthetics and Everyday Empatic Sadism”, in *Empathy and its limits*, ed. by Aleida ASSMANN and Ines DETMERS, 151–165 (London: Palgrave Macmillan, 2016), 156.

<sup>14</sup> Karl EIBL, „Poetische Gerechtigkeit als Sinn-generator”, in *Poetische Gerechtigkeit*, hg. von Sebastian DONAT, Roger LÜDEKE, Stephan PACKARD und Virginia RICHTER, 215–240 (Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2012), 226.

sével fokozódhat, hiszen kiszámítható módon a poétikai igazságosság megvalósulási esélyének a csökkenését vonja maga után. Ez viszont növeli a konfliktus méltányos feloldására irányuló vágyat és ezzel összefüggésben a feszültséget, amely igazolható azzal az egyszerű megfigyeléssel is, hogy tragédiák és thrillerek sokadik alkalommal is élvezhetők: befogadóként még a katasztrófát megelőző legutolsó pillanatban – és leginkább ekkor – sem adjuk fel azt a lehetőséget, hogy a poétikai igazságosság megvalósítását képzeletben megkíséreljük.

Hogy miért törekszünk a befejezés pillanatáig a méltánytalan kimenet megfordítására, azzal magyarázható, hogy a jóvátétellel kecsegtető mentőakciók képzeletben történő ismételt leforgatása egy, az agy jutalmazási rendszere által támogatott aktivitás, és mint ilyen: élvezetet nyújt. Ennek a modalitásnak a jelölésére éppen ezért alkalmasnak bizonyul a német *Angstlust* terminus, amely a szinonimájaként használt *suspense* megnevezéssel szemben jobban hangsúlyozza az érzelmi folyamatok központi szerepét. Ebből a szempontból Arisztotelész elméletére is érdemes visszanyúlni, hiszen a *phobos* az esztétikai feszültség vagy más szóval *suspense* első elméleti koncepciója.<sup>15</sup> A *phobos* – magyar fordításban 'félelem' – egy széles körben elfogadott értelmezés szerint egy feszült testi és pszichés állapot jelölése, illetve egy elementáris affektus megnevezése, amelyet egy fennálló fenyegetés vagy súlyos szenvedés képzelete vált ki.<sup>16</sup> Az arisztotelészi koncepció azonban arra is utal, hogy a *phobos* affektusát homályos fenyegetés idézi elő: ez azt jelenti, hogy a félelem tárgya jelentős tér- és időbeli távolságban dereng fel.<sup>17</sup> A szörnyűséggel előbb vagy utóbb szükségszerűen szembe kell nézni, de elegendő idő jut arra, hogy ezt képzeletben újra és újra előre lehessen vetíteni. Mindazonáltal bármilyen találónak is tűnik a félelem arisztotelészi elképzelése, a *Poétika* keveset foglalkozik az élvezet, illetve a kielégülés aspektusával, vagyis azzal a kérdéssel, hogy miért érzünk borzongató vágyat a katasztrófa megrázó élményével kapcsolatban. Ebből a szempontból a katarzisz sem bizonyul megfelelő magyarázatnak, hiszen az a megtisztulást és megszabadulást, vagyis a feszültség oldását ígéri. Az izgatottság enyhülése érzelmi tekintetében kielégülést hozhat, mindazonáltal a katasztrófa várásában jelentkező élvezetre a katarzisznak ez a felfogása nem nyújt magyarázatot.

E kérdés megoldására az evolúciós pszichológia kínál elméleti lehetőséget, azáltal, hogy az élvezetet nem egy félelmet keltő élmény lezárásaként vagy céljaként ragadja meg, hanem speciális kogníciók kiváltásáért felelős érzelmi folyamatok kí-

<sup>15</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más művészeti írások*, ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor (Budapest: PannonKlett, 1997), 35. (49b27)

<sup>16</sup> Vö. Julia ABEL und Ralf STÜRMER, „Das Vergnügen am Jammern und Schaudern: Empirische Untersuchungen zur Aristotelischen Tragödientheorie am Beispiel von *Dancer in the dark*”, in *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl EIBL, Katja MELLMANN und Rüdiger ZYMNER, 317–342 (Paderborn: Mentis, 2007).

<sup>17</sup> A *phobos* értelmezése összekapcsolható a *cinematic dread* leírásával. Vö. Julian HANICH, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (New York: Routledge, 2010), 206.

sérőjelenségeként. Mindez arra utal, hogy az adaptív viselkedésformák érvényre jutását érzelmi jutalmazás segíti. Az evolúciós pszichológiai paradigma értelmében a feszültségként érzékelt érzelmi diszpozíció egy tudattalan, érzelmek útján történő jutalmazási mechanizmusra utal, amely a stresszoldás mellett<sup>18</sup> lehetővé teszi bizonyos képességek gyakorlását, illetve az én játékterének kísérletező módon történő kitágítását.<sup>19</sup> A feszültségről szóló német nyelvű diskurzus már a kilencvenes években felveti azt a koncepciót, hogy a feszültség feltehetően összetett problémamegoldási képességeket aktivál.<sup>20</sup> Ezt az elképzelést támogatja aktuálisan Katja Mellmann is, aki az esztétikai feszültség modalitásában magas szintű heurisztikus megoldások és komplex kognitív tevékenységek megvalósulásának esélyét látja.<sup>21</sup> Hasonló következtetésekre jut Donald Beecher, aki az esztétikai feszültségként érzékelt állapotot evolúciós szempontból egy stratégiaileg releváns és a túlélési esélyeket kétségkívül növelő gondolkodási modalitásként írja le. Beecher a feszültséget egy magas szintű koncentrációval együtt járó mentális diszpozíció érzelmi komponenseként definiálja, amelynek funkciója elsősorban a figyelem intenziválásában és irányításában áll.<sup>22</sup> Ebben a koncepcióban a feszültség előnyei könnyen beláthatók: a bizonytalan kimenetelt kilátásba helyező fenyegető helyzetek megszüntetése a koncentráció magas szintjét kívánja meg, amely által a kockázatok és valószínűségek hatékonyan kalkulálhatók és az optimális cselekvés megtervezhető:

„A képzelőerő képessége hozzáfér az emlékekhez, a rémálmokhoz, az álmodozáshoz, a hallucinációkhoz, és ennél még fontosabb, hogy a jövőre vonatkozó ideiglenes forgatókönyvek minden formájához is, amelyekből ki tudjuk választani a cselekvések elkövetkező menetét. [...] Az elmének ez a sajátossága talán a faj legfontosabb adaptív és stratégikus vonása. A feszültség ebben a felfogásban a túléléshez kapcsolódó időleges gondolkodás érzelmi komponense.”<sup>23</sup>

E koncepció perspektívájából tekintve a korábbi, horror paradoxonára vonatkozó kérdésfeltevésünk már alapvetően elhibázottnak tűnik. Ugyanis az érzelmek ere-

<sup>18</sup> Vö. Karl EIBL, „Survival of the Happiest: Über den Nutzen des ästhetischen Vergnügens”, in *Evolution und Kultur des Menschen*, hg. von Ernst Peter FISCHER und Klaus WIEGANDT, 197–219 (Frankfurt am Main: Fischer, 2010).

<sup>19</sup> Az irodalom adaptív funkciójához lásd még: HORVÁTH Márta, „Az olvasás eredete. Evolúcióelméleti érvelés a kognitív poétikában”, *Filológiai Közöny*, 58, 4. sz. (2012): 465–475.

<sup>20</sup> Peter WUSS, „Narrative Tension in Antonioni”, in *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, ed. by Peter VORDERER, Hans J. WULFF and Mike FRIEDRICHSEN, 51–70 (New York–London: Routledge, 1996).

<sup>21</sup> Katja MELLMANN, „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von »Spannung«”, in *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl EIBL, Katja MELLMANN und Rüdiger ZYMNER, 241–268 (Paderborn: Mentis, 2007), 263.

<sup>22</sup> Donald BEECHER, „Suspense”, *Philosophy and Literature* 31, 2. sz. (2007): 255–279, 263.

<sup>23</sup> Uo. (az idézetet saját fordításomban közlöm).



dendő funkcióit – a figyelemkoncentrációt és a test riadókészültségbe történő helyezését – a tragédia, horror és thriller által kiváltott individuális élményben már nem tudjuk teljességében megragadni. Ahogyan Karl Eibl is írja, azokból a tevékenységekből, amelyek eredendően a rátermettséget (fitnesz) szolgálták, mára már csak az élvezeti komponens maradt meg. Ezért az esztétikai gyakorlatok kapcsán olyan élvezetvezérelt mechanizmusokkal találkozunk, amelyek közvetlen adaptív értékét már nem vagyunk képesek felmérni.

Az esztétikai feszültség problémáját tehát jobban megérthetjük az evolúciós pszichológia talaján, és a fenti következtetések birtokában újabb belátásokra is szert tehetünk a tragédiára vonatkozóan. A feszültség modalitása nemcsak összetett kognitív folyamatok aktiválására vagy a stressz oldására nyújt lehetőségét, hanem ezen túlmenően proszociális viselkedésformák gyakorlását is elősegíti. Karl Eiblnek ebben a tekintetben iránymutató meglátásai vannak, amelyek a poétikai igazságosság szerepét hangsúlyozzák. Ez utóbbit Eibl olyan szükségszerű elvárásként definiálja, amely egy veleszületett kompetenciára vezethető vissza. Eibl szerint a morális értékmérő egy veleszületett mentális adottság, amely érzékeli a szimmetriától való eltérést és törekszik a viszonzás, reciprocitás és az egyensúly fenntartására. Amikor történeteket olvasunk vagy nézünk, elvárjuk, hogy a történet végén az erényesek élete jó irányba haladjon, a bűnösök pedig rosszul végezzék.<sup>24</sup> Ez a magyarázata annak, hogy eltántoríthatatlan érdeklődéssel viseltetünk az igazságos fikciók iránt, és olvasóként esetlegesen még arra is hajlamosak vagyunk, hogy a szövegvilágot manipuláljuk és a történeteket önkényesen igazságosabbá alakítsuk. Eibl a poétikai igazságra irányuló erőteljes vágyat éppen ezért értelem-generátorként jellemzi, amely központi szerepet játszik a narratív konstrukciók szerveződésében. Hasonlóképpen vélekedik William Flesch, aki az arányos elégtétel és a méltó büntetés kiszabását célzó elvárást erős emocionális készletként, egyfajta eredendő vágyként értelmezi, és úgy gondolja, hogy ezt a vágyat történetek elbeszélése elégíti ki. Ez ugyanis alkalmat kínál mások belső életének a megfigyelésére és kifürkészésére, és ennek folyamányaként a büntetésre. A morális bűnökre való érzékenységünk Flesch szerint evolúciós gyökerű és a kooperáció pszichológiájából fakad, lévén, hogy a csoportegység érdekében igyekszünk leleplezni az áruló magatartást és a túlzott versengést. Bár a kooperáció mint célképzet mára már elhalványult, a büntetési hajlandóság és az ezzel kapcsolatos érzelmi mechanizmusok (mint pl. a feszültség) nagyon is elevenek, hiszen még a fiktív karaktereket is meg akarjuk büntetni önző viselkedésükért.<sup>25</sup> A bíraskodás, ítélkezés és büntetés – akárcsak a fenyegető helyzetek

<sup>24</sup> EIBL, „Poetische Gerechtigkeits als Sinn-generator”, 239.

<sup>25</sup> WILLIAM FLESCHE, *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, Biological Components of Fiction* (Cambridge Mass.–London: Harvard University Press, 2009), 288. A bíraskodás és morális ítélkezés konstitutív szerepet játszanak a történetek élvezetében, még akkor is, ha ezzel bizonyos esetekben a befogadót magát is bünteti: az utóbbi aspektus már az altruista büntetés problémájához vezet.

elhárítását célzó kogníciók – élvezet által motivált és érzelmi kielégüléssel jutalmazott gyakorlatok, és éppen akkor a legintenzívebbek, ha feszültség kíséri őket. Az elégtétel elhúzódnása vagy az aljas bűnös menekülése erős averzív ingerek, amelyek az olvasót kétségbeesett igazságkeresésbe hajszolhatják.

Az igazságosságra vonatkozó igényünk feltételezhetően veszélyes kompetencia, ellenben a tökéletes igazságosság inkább egy ideál vagy vízió, amelyet gyakran fikciók táplálnak. Az a meggyőződés, miszerint a jó és a gonosz szándék kifürkészhető, illetve a megfelelő jutalmazás és a méltányos büntetés kiszabható, narratív fikciókra vezethető vissza. Hiszen kizárólag a lélekbe való betekintés és a vonatkozó helyzet teljes áttekintése teremtheti meg a tökéletes ítélkezés lehetőségét, amely a valóságban aligha képzelhető el. Jó okkal feltételezhető, hogy a történetelbeszélő műfajok fejlődésük során sajátos modelleket, technikákat és víziókat alakítottak ki a szabályszegő cselekvések jóvátételének és méltányos büntetésének módszereiről. A komédiákban a karakterek megtévesztés és hazugságok áldozataivá válnak, ám a poétikai igazságosság már akkor is megvalósul, ha fény derül az igazságra, a karakterek szembesülnek tévedéseikkel és leleplezik az esetleges intrikusokat.<sup>26</sup> A tragédia a másik szélsőséget reprezentálja, tekintve, hogy a bűnhődés a tragikus történetben erősen meghaladja az arányos mértéket, és a méltányos büntetésre irányuló vágy ilyenformán nem elégíthető ki.

A tragédia tehát megghiúsítja a poétikai igazságosságot, hiszen a veszteségekkel való szükségszerű kiegyezést sugallja, amely esetlegesen nem is egy poétikai ideál, hanem már-már a valóságot idéző politikai kompromisszumok jegyében áll. A tragédia feszültségkeltő ereje többek között ezért is intenzív, mert szabotálja az elégtétel és a büntetés iránti vágyat, illetve gátat szab a bosszúvágyó érzelmeknek: a haragnak és a morális felháborodásnak. Ilyenformán segíti az elégtétel vágyán való felülemelkedést, ami azzal jár, hogy a befogadót szomorúság, megrendültség és részvét keríti hatalmába. Ennek kapcsán újra feltehetjük azt a kérdést, hogy mi magyarázza a tragikus fikciók iránti vonzalmunkat: miért akarjuk magunkat kitenni szomorú érzelmeknek és fájdalmas tapasztalatoknak? Ebben a tekintetben érdemes említést tenni azokról a pszichológiai tanulmányokról, amelyek igazolják, hogy a negatív érzelmek és a fájdalmas tapasztalatok is hozzájárulnak szociális képességeink fejlődéséhez. A szomorúság és a hozzá kapcsolódó érzelmi mechanizmusok hétköznapi szokványos megközelítésben negatív értékelés alá esnek, annak ellenére, hogy – az újabb kutatások fényében – ezek is elősegítik az alkalmazkodást és a növelik a rátermettséget. A veszteség felett érzett szomorúság egyet jelent az elégtételről való lemondással, mindazonáltal ez nem vonja maga után a morálisan elfogadhatatlan cselekvések vagy az igazságtalanság megbocsátását. A szomorúság a hibáztatás nem agresszív formájának tekinthető, és ennek „legszelídebb” megnyilvánulása a belenyugvás vagy beletörődés – ez utóbbi az arra való képtelenségünket

<sup>26</sup> Jonathan KERTZER, *Poetic Justice and Legal Fictions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 16.

jelzi, hogy az elszenvedett veszteséget orvosoljuk.<sup>27</sup> A szomorúság „befelé” irányítja a figyelmet, és ezáltal lehetőséget nyújt a saját kapacitások és képességek pontosabb felmérésére. A kutatási eredményekből kiderül, hogy azok az emberek, akiket szomorú hangulatban tesztelnek, realisabban és pontosabban látják saját képességeiket, illetve mások megítélésében kevésbé támaszkodnak sztereotípiákra és előítéletekre. Bizonyos mentális folyamatok, elsősorban mások viselkedésének felmérése és értékelése, szomorú hangulatban bizonyítottan megbízhatóbb eredménnyel jár. A negatív diszpozíciók erősítik a szkeptikus gondolkodásra való hajlamot, amelynek köszönhetően a tényszerű információk és interszubjektív üzenetek alaposabb mérlegelés alá esnek.<sup>28</sup> A szomorúság tehát segíti azokat a spontán kognitív folyamatokat, amelyek a tényeken alapuló mérlegeléshez és a társas helyzetek összetett és megbízható értékeléséhez szükségesek, ennek eredményeként pedig a súlyos attribúciós hibák is könnyebben kiküszöbölhetők.<sup>29</sup> Szomorú hangulatban alaposabban vesszük fontolóra az információk és az interszubjektív üzenetek valóságtartalmát, pontosabban emlékszünk vissza tényszerű körülményekre – mindez pedig segít elkerülni a tévedést és a megtévesztést.

A kogníciós és evolúciós pszichológia talaján álló empirikus esztétika is erőteljesen képviseli azt a belátást, hogy a negatív érzelmek elengedhetetlen szerepet játszanak a műalkotások élvezetében, azáltal, hogy erősítik az érzelmi bevonódást, a figyelem koncentrációját és a hosszú távú memóriába való bevéődést. Az aktuális *Distancing-Embracing Model* szerint negatív érzelmek hatása alatt a műalkotásokkal való foglalkozás intenzívebb, megindítóbb és elmélyültebb, ennek azonban az a feltétele, hogy a negatív érzelmek ne kerüljenek ellentmondásba az élvezetre vonatkozó elvárásainkkal. A negatív érzelmek hatásának ellensúlyozásáról az esztétikai tevékenységekhez kapcsolódó kognitív és érzelmi mechanizmusok gondoskodnak; ezeket a kompozíció esztétikája, a reprezentációs sémák és keretek (*frames*), illetve műfaji forgatókönyvek (*genre scripts*) aktiválják.<sup>30</sup>

A szomorúsággal és megrendüléssel összefüggő érzelmi folyamatok az empirikus vizsgálatok alapján kedveznek az értelemadás magas szintű folyamatainak és a szkeptikus ítéleteknek. A tragédiákkal való foglalkozás során a befogadó gyakran

<sup>27</sup> Jeffrey BLUSTEIN, „Forgiveness and the Moral Psychology of Sadness”, in *The Moral Psychology of Sadness*, ed. by Anna GOTTLIB, 117–152 (London–New York: Rowman & Littlefield International Ltd., 2018), 127. Ld. még George BONNANO, *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us* (New York: Basic Books, 2009).

<sup>28</sup> Joseph P. FORGAS, „The Strange Cognitive Benefits of Mild Dysphoria. On the Evolutionary Advantages of Not Being Too Happy”, in *Evolution and the Social Mind: Evolutionary Psychology and Social Cognition* ed. by Joseph P. FORGAS, Martie G. HASELTON and William von HIPPEL, 107–124 (New York: Psychology Press, 2007), 112.

<sup>29</sup> Uo., 115.

<sup>30</sup> Winfried MENNINGHAUS, Valentin WAGNER, Julian HANICH, Eugen WASSILIWIZKY, Thomas JACOBSEN and Stefan KOELSCH, „The Distancing–Embracing Model of the Enjoyment of Negative Emotions in Art Reception”, *Behavioral and Brain Sciences* (2017): 1–58, 3.

még utólag is korrigálja saját érveit azzal kapcsolatban, hogy a hősnek miért kellett elbuknia. Heurisztikus késztetéstől hajtva mérlegeli a körülmények összetettségét, és lehetőség szerint tárgyilagos megítélésnek veti alá a cselekvési alternatívákat.<sup>31</sup> A kognitív pszichológia nézőpontjából ezért nem nehéz választ adni arra a kérdésre, hogy a tragikus hős miért válik megismerési hiba (*hamartia*) áldozatává, azaz miért ítéli meg tévesen a fennálló viszonyokat. Ez a befogadó motiválásával magyarázható, aki éppen a hős balsorsa láttán érez rendkívüli indíttatást a körülmények szkeptikus felülvizsgálatára és átértékelésére. A befogadó egész idő alatt a drámai személy viselkedését monitorozza és képzeletében annak attribúciós hibáit javítgatja. A néző és olvasó többlettudása ezért nem pusztán a speciálisan neki címzett információból fakad, hanem egyúttal annak a szkeptikus és stratégikus gondolkodásnak is köszönhető, amely érzékenyebb a megtévesztésre és könnyebben leleplezi a hazugságot.

A tragikus történetek összetett képzeletbeli reprezentációkat hívnak életre, amelyek az ént játékos módon bizonyos adaptív viselkedésformákra és kognitív teljesítményekre sarkallják. Az ezek kiváltására alkalmas ingerek: az elkerülhetetlen katasztrófa és szenvedés kilátásba helyezése, illetve a poétikai igazságosság meghíúsítása. Mindez erőteljes érzelmi folyamatokat indít el, amelyeket meghatározott pszichofiziológiai reakciók és szubjektív érzelmi állapotok kísérnek: előbb a feszültség (és félelemmel teli borzongás), a figyelem összpontosítása egy külső veszélyre, utóbb pedig a szomorúság, illetve a figyelem befelé irányulása. Feszültségeteremtő erejénél fogva a tragikus történet spontán, mindazonáltal rendkívül összetett kognitív folyamatoknak kedvez, mindenekelőtt az adott helyzet azonnali felderítésére vonatkozó heurisztikus késztetésnek, amely rendkívüli módon törekszik a cselekvési alternatívák, előnyök és kockázatok mérlegelésére, a lényeges jelzések kiszűrésére és minden egyéb járulékos információ, mozzanat átmeneti kirekesztésére. A tragikus történetséma ezen túlmenően elősegíti a rendelkezésre álló információk és információközlők szkeptikus megítélését, az attribúciós hibák kiküszöbölését és a szükségszerű kompromisszumok elfogadását. Ha megfontoljuk ezen gondolkodásmódok stratégikus előnyeit, akkor talán az a látszólagos ellentmondás is feloldódni látszik, hogy a tragikus fikciókkal való foglalkozás élvezetes tevékenység.

<sup>31</sup> A nézőpontok és a cselekvési perspektívák mérlegelésének kérdéséhez ld. SZABÓ Erzsébet: „A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióméleti hozadékok”, in *Nézőpont és jelentés*, szerk. SZABÓ Erzsébet és VECSEY Zoltán, 210–248 (Szeged: Grimm Kiadó, 2010).

Szabó Erzsébet<sup>1</sup>

## MIÉRT FOGADJUK EL A „HARMADIK SZEMÉLYŰ ELBESZÉLŐNEK” TULAJDONÍTOTT NARRATÍV SZÖVEGET IGAZNAK?

– A hagyományos, a klasszikus és a kognitív megközelítés –<sup>2</sup>

*Az elbeszélői és a szereplői beszéd hagyományos koncepciója és a probléma megfogalmazása*

A hagyományos narratológiai elméletek többsége a narratív szöveg alapmodelljét explicit vagy implicit módon a nyelvi kommunikáció irodalomra alkalmazott modelljéből, az irodalmi kommunikáció modelljéből vezeti le. A koncepció szerint az irodalmi kommunikáció alapstruktúrájára nézve két szintű (ún. kommunikált) kommunikáció. Az első kommunikációs szint a tapasztalati világban helyezkedik el, és a valós történeti szerző, valamint a mindenkor olvasó között folyó kommunikációra vonatkozik. A második szint a fikcionális szövegen belül található és a fikcionális elbeszélő, valamint a fikcionális olvasó közötti kapcsolatokat jelöli. E felfogás képviselői úgy vélik, hogy a narratív szöveg a történeti szerző produktuma, aki a szöveget sajátos módon, a fikcionális elbeszélő narrációjaként alkotja meg. A szöveg ezért a fikció keretén belül e narráció terméke, pontosabban az elbeszélői narráció és az általa elmesélt történet szereplői által tett kijelentések összessége, vagyis alapvetően elbeszélői és szereplői diszkurzusokból áll.

Ez a felfogás – a narratív szöveg elbeszélői és szereplői diszkurzusokból álló egész-ként való elgondolása – a koncepció képviselői szerint azért fontos, mert az egyes kijelentő instanciákhoz a poétikai hagyomány alapján különböző hitelességi fokok kapcsolódnak. Míg az alakként megformált szereplők (köztük az alakként megformált én-elbeszélő) hitelessége perspektívájuk különböző fokú korlátozottsága miatt megkérdőjelezhető, addig az ún. harmadik személyű, alakként nem megformált elbeszélő „mindenütt jelen van” és „mindent tud”. Szavait az olvasó automatikusan igaznak könyveli el. Példának okáért Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regénye olvasójában fel sem merül, hogy kétségbe vonja, hogy a történet kezdetén, a kömmün bukása napján Kún Béla repülőgépen menekül az országból, hogy a népbiztos sápadt és borotvátlan, hogy zserbókat és drágaköveket visz, hogy karjáról vastag aranyláncok lógnak, melyek egyike a gép emelkedésekor a Vérmező közepére pottyan, ahol Patz Károly József adóhivatalnok megtalálja. A koncepció szerint ennek az az oka, hogy az

<sup>1</sup> A szerző a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézet Német Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa.

<sup>2</sup> Jelen tanulmány az alábbi angol nyelvű tanulmányom szabad fordításából kiinduló önálló tanulmány: SZABÓ Erzsébet, „Why do we accept a narrative discourse ascribed to a »third-person narrator« as true? The classical, and a cognitive approach”, *Semiotica* 203 (2005): 123–136.

olvasó úgy véli, a fenti eseményekről az alakként nem megformált harmadik személyű elbeszélőtől értesül, aki mindig igazat mond, így azokat, bármennyire is hihetetlenek, nem kérdőjelezi meg. Csak akkor bizonytalanodik el, amikor az elbeszélő a mondotakat váratlanul szóbeszédnek nevezi („Legalább a Krisztinában ezt beszéltek.” [13.]<sup>3</sup>), azaz a kijelentéseket idézetnek nyilvánítja, és anonim beszélőkhöz utalja, elhárítva magát azok tartalmától. Ez utóbbi azért különösen lényeges, mert a harmadik személyű elbeszélő azzal, hogy hiteles és mindig igazat mond, egyben viszonyítási pontként is szolgál a szereplői beszéd igazságtartalmának megítéléséhez. A narrációjával ellentétis, vagy azzal nem koherens szereplői kijelentések a klasszikus elméletek szerint alapvetően kétes igazságértékűnek minősülnek.

Egyes elméletalkotók, mint Ann Banfield (1982), Felix Martínez-Bonati (1991) és Richard Gerrig (1993) ugyanakkor már több évtizeddel ezelőtt megfogalmazták, hogy a narratív megértés gyakorlata véleményük szerint teljesen más.<sup>4</sup> Az olvasók nem így olvasnak. Alapesetben a szereplőkkel és az eseményekkel foglalkoznak, a narráció transzparens médiumának pedig egyáltalán nem szentelnek semmilyen figyelmet. A kortárs pszichológia empirikus kutatásai csak megerősítették ezt a feltételezést. Arthur C. Graesser, amerikai pszichológus és több hozzá kapcsolódó kognitív kutató számos forrás-memória tesztet végeztek a szereplők észlelhetőségének (*salience*) megállapítására.<sup>5</sup> Különböző ágenskonfigurációjú történeteken végzett kísérleteikben többek között azt vizsgálták, hogy az olvasók mennyire emlékeznek egyes információk forrására, azaz ki tudják-e választani a felsorolt lehetőségek közül, hogy ki mondta az adott mondatot, kitől származik az adott információ, illetve rájönnek-e, ha az nem

<sup>3</sup> A szövegpélda Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényéből származik. A művet az oldalszámok megadásával a kritikai kiadás alapján idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010).

<sup>4</sup> Ann BANFIELD, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982); Felix MARTÍNEZ-BONATI, „On Fictional Discourse”, in *Fiction updated*, ed. by Calin Andrei MIHAILESCU and Walid HAMARNEH, 65–75 (Toronto: University of Toronto Press, 1996); Richard GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993).

<sup>5</sup> Lásd például: Arthur C. GRAESSER, Cheryl BOWERS, Brent OLDE and Victoria POMEROY, „Who Said What? Source Memory for Narrator and Character Agents in Literary Short Stories”, *Journal of Educational Psychology* 91, 2. sz. (1999): 284–300; Arthur C. GRAESSER, Cheryl BOWERS, Ute J. BAYEN and Xiangen HU, „Who Said That? Who Knows That? Tracking Speakers and Knowledge in Narratives”, in *New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. by Willie VAN PEER and Seymour CHATMAN, 255–272 (New York: State University of New York, 2001); Arthur C. GRAESSER and Katja WIEMER-HASTINGS, „Situation Models and Concepts in Story Comprehension”, in *Narrative Comprehension, Causality, and Coherence: Essays in Honor of Tom Trabasso*, ed. by Susan R. GOLDMAN, Arthur C. GRAESSER and Paul van den BROEK, 77–92 (New York–London: Routledge, 1999); Arthur C. GRAESSER and Bianca KLETTKE, „Agency, Plot, and a Structural Affect Theory of Literary Story Comprehension”, in *The Psychology and Sociology of Literature: In Honor of Elrud Ibsch*, ed. by Elrud IBSCH, Dick H. SCHRAM and Gerard STEEN, 57–69 (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2001).

fordult elő a szövegben.<sup>6</sup> A kísérletek eredménye szerint rendes olvasási körülmények között „az anonim, mindentudó harmadik személyű elbeszélő az olvasó számára teljesen láthatatlan. Az olvasó képtelen megmondani, hogy mi az, ami tőle származik.”<sup>7</sup> Ezzel szemben az egyes szám első személyű elbeszélő maximálisan látható, az olvasók kiválóan emlékeznek a beszédaktusaira. A narratív funkció nélküli szereplők észlelhetősége közepes mértékű.<sup>8</sup> A tesztek azt is igazolták, hogy ez a mechanizmus általános, nem függ sem a történet formájától, sem tartalmától, sem az olvasók nemétől, életkorától, műveltségétől, szociális háttérétől vagy irodalmi jártasságától.

Ha azonban az olvasók még csak nem is érzélik a harmadik személyű elbeszélőt, hogyan állíthatjuk, hogy egyes információkat rá, azaz a személyére és hitelességére nézve fogadnak el feltétel nélkül igaznak? E megértési stratégia mögött nyilvánvalóan más magyarázat áll. Az alábbiakban két magyarázó elméletet mutatok be. Először a hagyományos narratológiai kommunikációs modell legátfogóbb kritikai újrafogalmazása által nyújtott alternatív magyarázatot, Gérard Genette klasszikus elképzelését ismertetem, amely a harmadik személyű elbeszélő koncepciójának talán leginnovatívabb, ám a kérdés tekintetében terméketlen újragondolása. Majd John Tooby és Leda Cosmides evolúciós pszichológusok az emberi elme sajátos információfeldolgozó mechanizmusainak működését leíró modelljéből levezethető megoldással foglalkozom, amely meglátásom szerint adekvát magyarázatot ad a jelenségre. Végül levonok néhány következtetést a narráció kommunikációs modelljével kapcsolatosan.

### *Genette klasszikus modellje, a harmadik személyű elbeszélő hagyományos koncepciójának újragondolása*

Gérard Genette az írásaiban következetesen megkérdőjelezi a narratív irodalmi fikció hagyományos kommunikációs modelljét.<sup>9</sup> Noha ő is egy kétszintű modellel dolgozik, és a külső, szerzői szintet a hagyományos módon, a szerző az olvasónak szó-

<sup>6</sup> A másik fontos kérdésük, hogy képesek-e rekonstruálni egyes szereplők tudásszintjét a történet különböző pontjain, illetve milyen inferenciákat képesek alkotni.

<sup>7</sup> „The impersonal, omniscient, third-person narrator is an invisible agent to the reader. The reader is entirely unable to discriminate exactly what was said by the third-person narrator”. Vö. GRAESSER, BOWERS, BAYEN and HU, „Who Said That?..”, 266.

<sup>8</sup> „The mean source discrimination parameters were .00, .85, and .46 for the omniscient third-person narrator, the first-person narrator, and the nonnarrator characters, respectively.” Vö. uo. Lásd továbbá Judith F. DUCHAN, , Gail A. BRUDER and Lynne E. HEWITT, eds., *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective* (Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1995).

<sup>9</sup> Az alábbiakban Genette 1972-ben megjelent *Discours du récit* (*Az elbeszélő diszkurzus*), 1983-ban kiadott *Nouveau discours du récit* (*Új elbeszélő diszkurzus*), illetve 1991-ben megjelent *Fiction et diction* (*Fikció és dikció*) című műveiben kifejtett koncepció vonatkozó elemeit ismertetem. A műveket a magyar, illetve – annak hiányában – a német vagy angol fordítás alapján idézem.

ló sajátos deklaratív kijelentéseként, azaz egyfajta kommunikációként fogja fel,<sup>10</sup> a szövegen belüli „fikcionális kommunikáció” és a hagyományos értelemben vett fikcionális elbeszélő definícióját a kezdetektől vitatja.

Koncepciója megfogalmazásához Genette újradefiniálja a narratív fikcionális szöveg (discourse) fogalmát. Meglátása szerint a narratív fikcionális szöveg bizonyos értelemben egy változást kifejező igei forma grammatikai-retorikai kiterjesztése. Még az olyan terjedelmes szöveg is, mint *Az eltűnt idő nyomában* levezethető a „Marcell író lesz” mondatból, és leírható annak sajátos átalakításaként.<sup>11</sup> Mivel az átalakítások annyira sokrétűek, komplexek és heterogének, hogy sok esetben nem vezethetők vissza egy a műveleteket integrálni képes fikcionális alakra (egy személyként tételezett elbeszélő szubjektumra), ezért a szöveg létrehozásának fikcionális magyarázatára a kommunikáció modellje helyett *a mondat kijelentésének grammatikai modelljét* kell alkalmazni: ahogy a mondat egy személytelen grammatikai alany kijelentése, úgy a fikcionális narratív szöveg is egy *személytelen kijelentő alany* sajátos – narratív – kijelentésének (énoncé) tekinthető.

Genette hangsúlyozza, hogy a kijelentő alany csak egy pozíció. Nem felelős a narratív szöveg tulajdonságaiért. A narratív szöveget a létrehozó alkotó eljárás (a narráció) határozza meg, amely három egymástól teljesen független paraméter segítségével jellemezhető. Egyrészt a narráció kijelentő alanyának a tér-idő koordinátaival (a *hang* kategóriája). Másrészt a narráció során az ábrázolt történet idején végrehajtott különböző (az események sorrendjét, gyakoriságát és időtartamát érintő) módosításokkal (az *idő* kategóriája). Végül a narráció által szállított, hipotetikusan korlátlan információmennyiség szabályozásával: egy szituált észlelési fókusz felvétele által történő szelekciójával vagy annak hiányával (fokalizáció), illetve az elbeszélte események, gondolatok és beszéd mimetikussági fokának a változtatásával (távolság) történő szűréssel (a *mód* kategóriája). Fontos hangsúlyozni, hogy Genette szerint ezek a kategóriák *egymástól teljesen függetlenek*, szabadon állíthatók és viszonylag szabadon kombinálhatók. A szerző a narráció áramlását lehorgonyozhatja egy az ábrázolt történet tér-idő univerzumán kívül vagy belül elhelyezett narratív instanciánál; megteheti, hogy a narratív instancia által közvetíthető információkat egy szereplő belső perspektívájának a fókuszponttá választásával (belső fokalizációval) a minimálisra korlátozza, vagy zéró fokalizációval és a szereplők beszédének, gondolatainak szó szerinti idézésével akár a befogadhatóság határáig elmenve a maximálisra növeli, miközben nem változtat (vagy épp változtat) a történet eseményeinek sorrendjén.

<sup>10</sup> Genette Searle értelmében vett deklarációként, azaz matematikai „legyen adott” operációval leírható beszédaktusként definiálja a szerzői beszédet, amelynek célja egy fikcionális mű létrehozása. GÉRARD GENETTE, „Die Fiktionsakte”, in GÉRARD GENETTE, *Fiktion und Diktion*, 41–64 (München: Fink, 1992), 50–53.

<sup>11</sup> Vö. GÉRARD GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus. Bevezetés”, in *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, 61–67 (Pécs: Jelenkor Kiadó), 64.



Ez a kombinatorikus modell, így Genette, rávilágít több hagyományos narratológiai fogalom, köztük a fikcionális elbeszélő és a harmadik személyű elbeszélő fogalmának hibáira. A modell megmutatja, hogy *a fikcionális elbeszélő nem más, mint egy kijelentő instancia*, aki semmit sem tud és semmit sem észlel, lévén „csak” egy elbeszélő hang. A „tudását” érintő hagyományos kérdések a fokalizáció kategóriája alá tartoznak. A fokalizáció adott típusa, azaz a narratív információ szűrésére szolgáló észlelési fókuszok megválasztása szabja meg, hogy mihez van hozzáférése és mit mondhat el. Ebben a rendszerben a „mindentudás” mindössze a fokalizáció hiányára utal, vagyis egy olyan elbeszélő hangra, akinek a narrációja nem esik fokális korlátozás alá. Nem azt kénytelen mondani, amit egy szereplő lát, hall vagy gondol, hanem korlátlan hozzáféréssel rendelkezik az elbeszélt világ minden eleméhez. A modell végül rámutat arra is, hogy *„harmadik személyű elbeszélő” nem létezik*. Mivel a kijelentés alanya csak első személy lehet, ezért Genette szerint *valamennyi elbeszélő első személyű elbeszélő*, kvázi egy elbeszélő-Én.<sup>12</sup> Az első személyű és a harmadik személyűnek mondott elbeszélő között csak annyi a különbség, hogy utóbbi olyan első személyű elbeszélő, aki soha nem mutatkozik meg az elbeszélt történet szereplőjeként. Ellentétben az első személyű elbeszélővel, aki a diegetikus univerzum szereplője, ő „végig távol marad az általa elmesélt történettől”.<sup>13</sup> Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a tény, hogy elvileg bármelyik pillanatban láthatóvá tehetné magát azzal, hogy az „én” személyes névmás használatával („Legalább a Krisztinában ezt hallottam”) megmutatkozik. Ezzel összefüggésben Genette azt is megemlíti, hogy minden mondat és minden narratív szöveg átalakítható ilyen módon „harmadik személyű narratívából” „első személyű narratívává” – és fordítva, „első-személyű narratívából” „harmadik személyű narratívává”.<sup>14</sup> Ez az átalakítás nem változtatja meg a kijelentések igazságértékét, mivel mindkét elbeszélő kombinálható zéró fokalizációval, amely korlátlan hozzáférést biztosít számára a diegézis egészéhez.

Ha ezen a ponton visszatérünk jelen tanulmány alapkérdéséhez – miért fogadjuk el a „harmadik személyű elbeszélőnek” tulajdonított narratív szöveget igaznak? – azt látjuk, hogy Genette szerint a válasz nem kapcsolódik sem a fikcionális elbeszélő „személyéhez”, sem annak korlátlan perspektívájához („mindentudás”). Az előb-

<sup>12</sup> The narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) *only* in the ‘first person’. Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. by Jane E. LEWIN (Oxford: Blackwell, 1980), 244.

<sup>13</sup> Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. by Jane E. LEWIN (Oxford: Blackwell, 1980), 244.

<sup>14</sup> Az irodalomtörténet gazdag ilyen átalakításokban. Franz Kafka *A kastély*, Henry James *A köve-tek*, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényei első személyről harmadik személyre történő átirásra nyújtanak példát, Gottfried Keller *Zöld Henrik* című műve a másik irányú transzferre. Genette ezeket az eseteket a *transzvokalizáció* terminus alatt elemzi. Vö. Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. by Channa NEWMAN and Claude DOUBINSKY (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

bi nem releváns a narratológia számára, az utóbbi pedig a karakter-elbeszélővel is kombinálható. Genette nem mutat érdeklődést e kérdés iránt, fejtegetéseiből azonban meglátásom szerint az következik, hogy válasza a két elbeszélő közötti egyetlen különbséggel, az *elbeszélő-Én szereplőként való láthatóságával, illetve láthatatlanságával* (rejtőzködésével) függ össze. Ez a válasz összhangban van az empirikus kutatók – bevezetőben említett – eredményeivel, és megmagyarázza, hogy miért „a harmadik személyű elbeszélő az egyetlen ágens, aki az olvasó(k) számára láthatatlan”.<sup>15</sup> Nem ad azonban magyarázatot arra, hogy miért fogadják el az olvasók az (általuk még csak nem is érzékelt) rejtett elbeszélő instanciának tulajdonított diszkurzust feltétel nélkül igaznak, az ugyanennek (ám látható) elbeszélőnek tulajdonított diszkurzust pedig nem. Genette azzal, hogy a narráció két formája mögött azonos kommunikációs struktúrát tételez, megfosztja a rendszerét annak magyarázó erejétől. Ha a két forma nem különbözik egymástól, akkor a szövegek eltérő értékelésére a modell nem ad magyarázatot.

De akkor mi az oka az olvasók eltérő megértési stratégiájának? Valóban van rejtett elbeszélő-Én? Csakugyan létezik fikcionális kommunikáció? A továbbiakban a non-narrator pozíció mellett mutatok be egy érvelést Leda Cosmides és John Tooby, az evolúciós pszichológia megalapítóinak tekintett szerzőpáros a kontingens információk kognitív feldolgozásáról alkotott elmélete alapján. Állításom szerint a harmadik személyű narratív diszkurzus mögött nem áll semmilyen elbeszélő. Csak ez a kijelentés magyarázhatja az ilyen típusú szövegek sajátos kapcsolatát az igazság fogalmával.

*Cosmides és Tooby a kontingens információk feldolgozásáról és az elmélet következményei a narratívák megértésére nézve*

Leda Cosmides és John Tooby evolúciós pszichológusok<sup>16</sup> *A forrás nyomában: A metareprezentációt és a szétcsatolást elősegítő adaptációk evolúciója* (2000)<sup>17</sup> című tanulmányukban azt állítják, hogy az emberi elme megkülönböztető (és egyben az ember evolúciós sikerét, hihetetlen improvizációs képességét, intelligenciáját megalapozó) sajátossága az, hogy nemcsak univerzálisan és stabilan igaz információk

<sup>15</sup> GRAESSER, BOWERS, BAYEN and HU, „Who Said That? ...”, 271.

<sup>16</sup> A szerzőpáros az evolúciós pszichológia alaptételeiről írt tanulmánya magyar nyelven is hozzáférhető: LEDA COSMIDES és JOHN TOOBY, „Evolúciós pszichológia: alapozó kurzus”, ford. LUKÁCS ÁGNES, *Replika* 40 (1997): 101–124. (A tanulmány elérhető az alábbi linken: <http://hps.elte.hu/courses/tudtort/cosmides.htm>).

<sup>17</sup> A hivatkozott tanulmányt, ahol lehet, a magyar fordítás alapján idézem, a tanulmány eddig még lefordítatlan részeire az eredeti angol szöveg alapján hivatkozom: LEDA COSMIDES és JOHN TOOBY, „A forrás nyomában: A metareprezentációt és a szétcsatolást elősegítő adaptációk evolúciója”, ford. MAKAI KRISTÓF PÉTER, *Helikon* 2. sz. (2013): 150–177; LEDA COSMIDES and JOHN TOOBY, „Consider the Source: The Evolution of Adaptation for Decoupling and Metarepresentation”, in *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, ed. by DAN SPERBER, 53–116 (New York: Oxford University Press, 2000).

kezelésére képes, hanem kontingens információk kezelésére is, vagyis rendelkezik olyan speciális komputációs programokkal, amelyek a térben-időben behatárolt, feltételesen igaz információk („Ez a levélbogár lárva stádiumban mérgező”; „A középkor embere azt gondolta, hogy a Föld lapos”; „Mari azt tervezi, hogy elutazik Párizsba”; „Párizsban esik” stb.) tárolására és kiaknázására evolválódtak.

Ezek közül az innovatív programok közül Cosmidesék szerint a *hatókör reprezentáció* (*scope-representation*) és az *összecsatolási/szétcsatolási rendszer* (*coupling-decoupling system*) a két legalapvetőbb. A *hatókör reprezentáció* vagy *H-reprezentáció* a kontingens információk tárolására létrejött speciális reprezentációs forma. Olyan reprezentáció, amely az információ mellett annak érvényességi területét is reprezentálja. Legalább két szintből áll: egy alárendelt szintből, amely az információt tartalmazza („a Föld lapos”), és egy fölérendelt szintből (vagy alapszintből), amely mintegy felcímkézi és „karanténba zárja” az információt. A címke (a példában egy idő-, forrás- és attitűdadatból álló egység: „A középkor embere azt gondolta, hogy...”) megadja azokat a *határfeltételeket*, amelyek között az információ pontos és eredményesen felhasználható, és egyben *műveletileg is elkülöníti* (*szétcsatolja*) azt más adattáráktól.<sup>18</sup> Lényeges továbbá, hogy egy hatókör-címke nemcsak egy reprezentációt, hanem egész reprezentációhalmazokat is leköthet, valamint más hatókör-címkéket is igazgathat, többszörösen alá- és mellérendelt struktúrák bonyolult hálózatát hozva ezzel létre. Cosmides és Tooby úgy véli, hogy az egyes emberekben felhalmozódott emberi tudás java része ilyen komplex adatstruktúrákban tárolódik.

Ebből kiindulva Cosmidesék mellett érvelnek, hogy a humán kognitív architektúra ezeken az adatstruktúrákon belül két alapvetően eltérő információtypust különböztet meg. Az egyik olyan információ, amelyet a rendszer architektúráisan igazként kezel. Az *architektúráisan igaz információk* hatókör jelölés nélküli vagy *jelöletlen információk*, az adott rendszer általános érvényű igazságai. Az architektúrán belül megkötések nélkül továbbíthatók, reprodukálhatók, a rendszeren belül bármely adattal interakcióba, például következtetési kapcsolatba léphetnek, és új adatokat, adatstruktúrákat hozhatnak létre.<sup>19</sup> A másik információtypust a *hatókör-függő, feltételesen igaz (vagy jelölt) információk* alkotják. Ezek az információk csak a hatókör-címkéjükkel együtt reprodukálhatók, és csak a hatókör alá tartozó, az adatstruktúra ugyanazon vagy alárendelt szintjein található adatokkal léphetnek következtetési kapcsolatba. Cosmides és Tooby hangsúlyozzák, hogy minden architektúráisan igaz állítás („P”) hatókörhöz kötött állítássá alakítható (például „X azt állítja, hogy p”; „Y azt hiszi, hogy p”; „Korábban azt hitték, hogy p”), amennyiben a határfeltételeire vonatkozóan anomáliák vagy új információk merülnek fel. És fordítva: a hatókör-korlátozások is megszüntethetők. Ha egy információ megfelelő hitelesítést nyer (például megbízható források állítják vagy igazolják), a rendszer nem

<sup>18</sup> Vö. COSMIDES és TOOBY, „A forrás nyomában ...”, 159–160.

<sup>19</sup> Uo., 158.

fordít további erőforrásokat a hatókör tárolására, a forrás-, attitűd-, idő- és egyéb címkék elhalványulnak és törlődnek. A legtöbb ember például nem emlékszik arra, „hogy kitől hallotta, hogy az alma ehető vagy a növények fotoszintetizálnak”.<sup>20</sup> Ahogy azt is elfelejtette, hogy kitől vagy mikor tanulta meg az „alma” vagy a „növény” szavak jelentéseit.<sup>21</sup> A szerzőpáros a fenti átalakítások alapjául szolgáló mechanizmust *összecsatolási/szétcsatolási rendszernek* nevezi, és azt állítja, hogy az információk összecsatolásának, szétcsatolásának, illetve átcsatolásának, azaz a hatókörhatárok monitorozásának és újrahunzásának ez a rendkívül aktív és dinamikus mechanizmusa a humán információfeldolgozás egyik alapművelete.

A hatókör reprezentáció és az összecsatoló-szétcsatoló rendszer Cosmides és Tooby szerint számos adaptációt képes leírni. Feltételezik, hogy ezeknek az algoritmusoknak a működése áll a kontrafaktuális gondolkodás, a tervezés, a célkitűzés, a gondolatkísérletek és az epizodikus emlékezet komplex műveletei mögött. Továbbá ezek működnek a narratív fikciók olvasása és reprezentációja során.<sup>22</sup> Állításuk szerint az olvasó a fikcionális narratívák olvasásakor a narratívák mögött automatikusan egy elmét (egy szerzőt) tételez, és az információkat mint egészet (mint történetet) ennek az elmének a produktumaként, egy a szerző által kitalált és (paratextuális jelzésekkel nyomatékosan fikcionálisként kitüntetett, azaz fikcionális, „nem igaz” információként) közzétett történet reprezentációjaként (kvázi önálló szemiotikai rendszerként) tárolja (újrareprezentálja). Úgy vélik továbbá, hogy a történet feldolgozása a hatókörcímke határain belül, összecsatolások, szétcsatolások és átcsatolások dinamikus folyamatában, az összecsatoló-szétcsatoló rendszer által történik.<sup>23</sup>

Látni kell, hogy Cosmidesék nem foglalkoznak ennek a feltevésnek a narratológiai implikációival. Őket evolúciós pszichológusként elsősorban az érdekli, hogy miért van jelen a kultúránkban egyetemesen a „hamis” információknak ez a narratívává szervezett formája, van-e evolúciós oka a fikcionális történetek mesélésének és a velük való intenzív foglalkozásnak. A kognitív feldolgozásról alkotott elképzeléseik alapján ezekre a kérdésekre vonatkozóan vannak le következtetéseket.<sup>24</sup> Kon-

<sup>20</sup> Uo., 168. A hatókörcímkék törlése vonatkozásában a szerzőpáros Dan Sperber, Endel Tulving és Arthur P. Shimamura kutatásaira hivatkozik.

<sup>21</sup> Cosmidesék szerint a szemantikai memóriában lévő minden adat architektúráisan igaz. COSMIDES és TOOBY, „A forrás nyomában ...”, 158.

<sup>22</sup> COSMIDES and TOOBY, „Consider the Source ...”, 74–101.

<sup>23</sup> Vö. uo., 91. Az elmélet magyar nyelvű ismertetése tekintetében lásd például SZABÓ Erzsébet, „A narratívák olvasásának kognitív modellálása”, *Literatura* 38, 2. sz. (2012): 115–125.

<sup>24</sup> A szerzőpáros szerint a fikcionális történetek evolúciós funkciója azok elménkre gyakorolt erőteljes szervező hatásában (pl. az elmeolvasási képességünk, motivációs és emocionális adaptációink gyakorlatoztatásában) áll, a velük való foglalkozásra pedig esztétikai preferenciarendszerünk motivál minket. Erről részletesen lásd a szerzők magyarul ugyancsak hozzáférhető *Szépség és mentális rátermetség* című tanulmányát, valamint Horváth Márta ismertetését. JOHN TOOBY és LEDA COSMIDES, „Szépség és mentális rátermetség”, ford. KOCSOR Ferenc és GYURIS Petra, in *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*, szerk. HORVÁTH Márta, 77–140 (Budapest: Typo-

cepciójuk ugyanakkor véleményem szerint a narratológia számos máig megoldatlan problémájára, így a jelen tanulmány kérdésére is magyarázatot ad.

A válaszhoz Cosmidesék azon feltételezéséből kell kiindulni, miszerint az olvasó a fikcionális narratív szövegből beérkező információkat egy önálló hatókör reprezentációs rendszer formájában dolgozza fel. Folyamatosan kutat az információk érvényessége, azok hatóköre után, korlátozás észlelése esetén az információt azzal együtt – például egy szereplő kijelentéseként, feltételezéseként, hiteként, emlékeként stb. – raktározza el, akár bonyolult emeletes struktúrákat („x úgy emlékszik, hogy b azt mondta, hogy p”) hozva létre. Egy ilyen rendszerben kulcsfontosságú, hogy melyek azok az információk, amelyek hatókör nélküli információként jelennek meg. A jelölés hiánya ugyanis rendszerszintű, architekturális igazságra utal, olyan információra, amely a komputációs architektúra keretein belül korlátozás nélkül érvényes és a szintek között szabadon mozog. Mikor tehát az olvasó a narratív szöveg olvasása során ilyen információval találkozik, azt automatikusan általánosan érvényes igazságként dolgozza fel. Olyan igazságként, amely nem esik semmilyen hatókör – különösen semmilyen forrás, semmilyen elme vagy perspektíva – korlátozása alá; nem kijelentés, hanem sokkal inkább az ábrázolt történet valamely tényállásának nyelvi képe. Érthető tehát, ha ezeket az információkat (ahogy Graesser kísérletileg is kimutatta) később sem tudja forrásadathoz kötni, hiszen azok nem is kötődnek forráshoz. Hiba őket egy személynek (egy mindentudó elbeszélőnek), vagy akár egy személytelen alanynak (egy rejtett kijelentő instanciának, én-elbeszélőnek) tulajdonítani, lévén lényegüket épp forrásnélküliségük, jelöletlenségük adja. A harmadik személyű mindentudó elbeszélő nem létezik.

A koncepció arra is rávilágít, hogy miért olyan megrázóak azok a narratívák, amelyek – mint Kosztolányi e tanulmány bevezetésében idézett *Édes Anna* című regénye is – az információk átkeretezésével operálnak.<sup>25</sup> Ezekben az esetekben nem csak arról van szó, hogy egy addig megbízhatónak tűnő információról, illetve forrásról kiderül, hogy megbízhatatlan, vagy hogy az igazság szóbeszédnek, fikciónak bizonyul.<sup>26</sup> Valamennyi átkeretezés, a hatókörök minden módosítása, különösen az architekturális igazságok („Kún Béla repülőgépen menekült az országból. [...] A gépet maga a népbiztos vezette. [...] Sápadt volt, borotvátlan, mint rendesen.”)<sup>27</sup> érvényének megkér-

---

text Kiadó, 2014). HORVÁTH Márta, „Evolúciós és kognitív kultúratudomány. Bevezető”, in *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*, szerk. HORVÁTH Márta, 9–26 (Budapest: Typo-text Kiadó, 2014), 18–20.

<sup>25</sup> A regény ezen aspektusáról Bónus Tibor készített kiváló elemzést: BÓNUS Tibor, „A másik titok. Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*” (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2017).

<sup>26</sup> SZABÓ Judit, „Csavar a végén. Meglepetés és fordulat a *Viharsziget* című regény olvasásában”, in *Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*, szerk. HORVÁTH Márta és SZABÓ Erzsébet, 23–39 (Budapest: Ráció, 2019)

<sup>27</sup> KOSZTOLÁNYI, *Édes Anna...*, 13.

dőjeleződése („Legalább a Krisztinában ezt beszélték.”)<sup>28</sup> mindig a rendszer szintjén is jelentkezik, és a rendszer stabilitásába vetett hitet kérdőjelezi meg.

### *Záró megjegyzések*

A jelen tanulmány célja annak a kérdésnek a megválaszolása volt, hogy az olvasók miért fogadják el a „mindentudó harmadik személyű elbeszélőnek” tulajdonított narratív szöveget feltétel nélkül igaznak. A tanulmány kognitív szempontú választ adott erre a problémára. Amellett érvelt, hogy az elfogadást épp az elbeszélő hiánya, az információ hatóköröktől való függetlensége, jelöletlensége motiválja, amely a humán információfeldolgozó rendszerben a rendszerszintű, architekturális igazságok jelzése. Ez az érvelés új, ugyanakkor nem egyedülálló. Illeszkedik abba a sorba, amely Käte Hamburger 1957-ben megjelent, *Az irodalom logikája (Die Logik der Dichtung)* című írásával kezdődik (és Ann Banfield, Felix Martínez-Bonati, Sige-Yuki Kuroda, Bernáth Árpád írásaival folytatódik),<sup>29</sup> és amely különböző elméleti alapokon a fikcionális harmadik személyű elbeszélő fogalmát, egy fikcionális kommunikációs szint tételezésének szükségességét kérdőjelezi meg.

---

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968); Ann BANFIELD, „Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction” (London: Routledge and Kegan Paul, 1982); Felix MARTÍNEZ-BONATI, „On Fictional Discourse”, in *Fiction updated*, ed. by Calin Andrei MIHAILESCU and Walid HAMARNEH, 65–75 (Toronto: University of Toronto Press, 1996); Sige-Yuki KURODA, „Where epistemology, style, and grammar meet”, in *A Festschrift for Morris Halle*, ed. by Stephen R. Anderson and Paul Kiparsky, 337–391. (New York: Holt Rinehart & Winston, 1973); BERNÁTH ÁRPÁD, „Az elbeszélés vizsgálatának kérdései”, *Literatura* 7, 2. sz. (1980): 205–210.

## Szemle

Mátyus Norbert<sup>1</sup>

### MŰVÉSZET-E A FORDÍTÁS?

– BARNA Imre. *Pont fordítva*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018, 213 oldal –

Barna Imre kötete két fejezetre – bár talán jobb kifejezés, hogy tartalmi egységekre – bontva 34 hosszabb-rövidebb írást tartalmaz: esszét és tárcát. A két fejezet előtt egy vallomásszerű bevezető olvasható, *Búcsú az országtól* címmel, „San Felice Circeo, 1998” datálással. Vagyis Olaszországtól köszön itt el a szerző, de hogy milyen kapcsolat létesül e kötetbevezető búcsú és a következő írások között, az igen nehéz értelmezési feladat elé állítja az olvasót. Olyan nehéz e feladat, hogy nem is tudtam megoldani: tippjeim, ötleteim vannak ugyan, de recenzensként nem vállalkozom tippelésre: próbálkozzon az olvasó!

Természetesen ez a recenzensi kudarc írható a hiányos felkészültségem számlájára, de azért magamat mentve megjegyzem, hogy Barna Imre sem segít: nincs előszó, nincs bevezetés, egyszóval nincs semmilyen tájékoztatás arról, hogy itt mit és miért fogunk olvasni. A kötet minden vagy szinte minden írása újraközlés: a búcsúzást követő első tartalmi egységben a *Másoló öröme* összefoglaló cím alatt kilenc Umberto Eco fordításaihoz, műveihez, személyéhez köthető szöveget olvasunk, melyek egykor a fordított kötetek utószavaiként, „levélként” (valójában recenzióra válaszként), folyóiratcikként jelentek meg. Minderről a kötetben nem kapunk tájékoztatást: az egyes szövegek után a megírás dátuma figyelmezteti ugyan az olvasót, hogy nem friss írást olvas, de az eredeti kontextusról semmilyen információt nem kapunk. Természetesen bizonyos esetekben könnyű rájönni, hogy miről van szó: a *Hol angyali, hol ördögi* című írást nem lehet nem Umberto Eco nekrológjaként olvasni, de a *Levél a műfordításról* című cikk eredeti kontextusához talán nem ártana tudni, hogy ez az írás válasz volt egykor Klaniczay Gábornak a *Buksz* 1993/3 számában megjelent Eco-bírálatára, ismertetésére. Kicsit karikírozom a dolgot, mert a *Levél* első bekezdéséből, ha nem is tényszerű pontossággal, de viszonylag jól rekonstruálható az egykori kontextus is; ám mégis filológusi hiányérzetem van. Ha egyszer itt újraközölt szövegekről van szó, hát miért nem lehet feltüntetni, hogy hol jelentek meg ezek először? Továbbá: a kötet második egysége *Pont fordítva* címmel a *Magyar Narancs*ban 2014 óta megjelent, a műfordításról szóló tárcákat közli újra. E tényről tudósít ugyan a fülszöveg, de azt nem tudjuk meg, hogy az egykori folyó-

<sup>1</sup> A szerző a PPKE BTK Klasszikus és Újlatin Nyelvek Intézete Olasz Tanszékének egyetemi docense.

irat-tárcák közül melyik került a kötetbe, van-e olyan, ami kimaradt és át lettek-e dolgozva a szövegek. Ez nyilván akkor fontos, ha nem mechanikus újraközlés történt. És persze nem: amennyire meg tudtam állapítani, bizonyos helyeken módosult a szöveg, és nem minden került be a kötetbe. A filológus ilyenkor eligazítást vár: mik voltak a szempontok? Miért változtak – ha minimálisan is – a szövegek? Mi maradt ki és miért? A pontosság és egyértelműség nevében működő filológus itt hibát szimatol, és azonnal kérdez: akkor tehát ez a könyv nincs jól megszerkesztve? Miközben egy szép és jó kiállítású könyvet kaptunk, nem jutott már idő, energia, spiritusz arra, hogy a nüanszokat is rendbe tegyék? Már csak azért is jogosnak vélem feltenni ezeket a kérdéseket, mert a kötet nem más, mint a fordító és szerkesztő Barna Imre vallomása a szakmájáról. S hogyan lehet akkor, hogy a félig-meddig a szerkesztésről szóló könyvbe ilyen szerkesztői hiba csúszik?

Két válasz adható. Az egyik szerint semmiféle hibáról nincs itt szó, és csak én lihegem túl a kérdést: minden írás érthető az első közlés bibliográfiai adatainak skrupulózus megadása és az apró átdolgozások bejelentése nélkül is; ha valakit annyira érdekelnek ezek a kicsiségek, nézzen utána. Az olvasót mélyen sértő – és valójában lenéző – filológiai slendriánság iskolapéldája lenne ez a válasz, nem is foglalkozom vele, és szóba is csak azért hozom, mert igen elterjedt szemléletről van szó. A másik válasz szerint az egyes szövegeknek természetesen volt egy elsődleges kontextusuk, de az immár érdektelen. Éppen azért nem történik itt utalás az elsődleges kontextusra, mert azért, hogy ebbe az egységes – az egykor szétszórt írásokat most egybeűjtő – kötetbe bekerültek a szövegek, új kontextust kaptak, s az egyes daraboknak immár az itteni helyük a fontos, vagyis az, amit egyesével a kötet egészéhez hozzá tudnak adni. E második választ elfogadva érdemes elemezni a kötetet.

Amennyiben egységes logikai szerkezetet és valamiféle vezérfonalat, vagy látásmódot, vagy gondolati egységet akarok tulajdonítani a kötetnek, akkor csakis abból tudok kiindulni, hogy szinte minden szöveg a fordításról, azon belül is a műfordításról (vagyis irodalmi szövegek fordításáról), s inkább próza-, mint versfordításról szól, valamint kisebb részben a szerkesztői munka buktatóiról és szépségeiről. Ha ma fordításról ír valaki, akkor először pozicionálni szokta magát a fordítástudomány immár hatalmas birodalmában. Mindezzel azonban Barna egyáltalán nem számol sehol a kötetben. Más szóval: miközben az egyre combosodó fordítástudomány immár teljes jogú tudományos státuszt vívott ki magának az akadémiai életben, a fordításról könyvet író Barna Imre kétszáz oldalon keresztül szinte le sem írja a diszciplína megnevezését. Sőt, miközben a kötetben Umberto Eco szinte minden művéről olvashatunk pár szót, az egyetlen Eco-mű, amiről nem, az éppen a *Dire quasi la stessa cosa (Majdnem ugyanazt mondani)* című fordítástudományi esszé. Tévedés ne essék: ez a hiány a kötet nagy erénye; a verseiről író költőtől sem várja el senki a líraelméleti nagydoktorit, így a fordításról író műfordító esetében is sokkal érdekesebb a tapasztalatok, személyes érzések és meglátások felvillantása, mint a *Translation Studies* tudományos egzaktága és rendszeressége.



Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ez a könyv a fordítástudományi szakkönyvek egyik legérdekesebbike. Nincs benne millió tudományos hivatkozás, adatbázis, bibliográfia stb., de van állítás, gondolat, megérzés, aggály és bizonytalanság. Nincs benne végigvitt lineáris logika, de az egyes írások mögött fölsejlt látásmódot megragadva igenis körvonalazható egyfajta koherens elméleti váz. Recenzensként a továbbiakban azt tekintem feladatomnak, hogy ezt a mögöttes gondolatiságot megragadjam és bemutassam.

Az első megoldandó kérdésként magáról a fordításról kellene kapnunk valamiféle meghatározást. E definíció-igény mintegy belengi a kötetet, de „definíció sehol” – mondja maga Barna Imre (45.). Ez azonban igaz is, meg nem is, mert valóban nincs „genus proximum–differentia specifica”-típusú definíció, de több helyütt is olvassuk azt a Lator Lászlóhoz kötött meghatározást, hogy azt kell lefordítani, „ami ott van” (65., 86.). A probléma a „mi van ott?” kérdésre adott nagyon elbizonytalanító válasz. A kötet több cikke is azzal foglalkozik ugyanis, hogy két fordító nem egyezik abban, „ami ott van”. Nagyon érdekes például, ahogyan a szerző Telegdi Polgár Istvánnal vitázik Italo Calvino fordításának stiláris kérdéseiről (69–72). Vagy ahogyan Gyepes Judit *Zabhegyező*jéről kiderül, hogy frappáns ugyan a cím és valójában az egész fordítás is az, de a megjelenése óta eltelt ötven év, és a szöveg – ha nem is megkövetel – igényel egy új fordítást (főleg: 160–165). Ez más szóval annyit tesz, hogy ma már nem az „van ott”, ami Gyepes Judit munkájának idején.

A helyzet azonban ennél bonyolultabb: ezeken a szöveghelyzeteken ugyanis akár még az is megtörténhet, hogy mindkét fordító látja és érti, hogy a forrásszövegben „mi van ott”, ám azon vitáznak, hogy ezt hogyan is lehetne minél jobban, világosabban, és az eredetinek legmegfelelőbben (bármit is jelentsen ez) visszaadni. Így tehát azt is mondhatnánk, hogy Barna Imre ilyenkor nem Calvino vagy Salinger nyelvről vitázik Telegdivel vagy Gyepessel, hanem a magyar nyelvről és irodalmi hagyományról. Mindenki tudja, „mi van ott”, de ki így, ki úgy ragadja meg és adja vissza magyarul. A régiek kicsit (nagyon) stilizálnak, a maiak szárazok és pontosak maradnak. Barna Imre természetesen az utóbbi megoldás mellett teszi le a voksát, és szerinte a „kényszeres (fel)stilizálás” sokszor „szokás, manír, hiba” (195.). Igen ám, de a másik fél álláspontja csak haloványan van jelen a kötetben: Telegdinek és Gyepesnek – érdemeik (valódi és őszinte!) elismerése mellett – kevés szó adatik. Pedig lehet, hogy lennének érveik. Babits Dante-fordításáról megtudjuk például, hogy benne Dante nem „a maga középkorisan tárgyyszerű póreségében”, hanem „nyugatos nyelven szólalt meg.” (195.) És azt is megtudjuk, hogy Nádasdy „az első olyan magyar Dante-fordító, aki nem így-úgy archaizálva és nem irodalmias modorban, hanem saját kortársainak valóságosan élő anyanyelvén szólaltatta meg Dantét.” (171.) Mivel Barna Imre kötetében a másik fél nem kap szót, hadd legyen én a védőügyvéd. (Dante esetét választottam, mert szövegét és fordításait jól ismerem, de hasonló „játékra” nyilván Calvino, Salinger és valójában minden forrásszöveg és jó fordítás alkalmas.) Babitsot védve úgy fogalmaznék, hogy ő az, aki fittyet hányva a valóságosan élő anyanyelvre, hol archaizálva, hol neologizálva azon az igazi felstili-

zált nyelven és irodalmias modorban fordította le Dantét, amelyen az eredeti is szól. Elég beleolvasnunk a Dante-kortárs olasz irodalom szövegeibe, és elementáris erővel döbbenünk rá, hogy szerzőnk nagyon is irodalmias, nagyon is megcsinált, nagyon is kigondolt és felstilizált. Saját kora beszélt nyelvéhez képest Dante költői nyelve nagyon különleges és nagyon újszerű. Babits tehát joggal mondhatja (ki is fejtí ezt több helyütt), hogy fordításának nyelvével ő csak ugyanazt a viszonyt képezi le, amely az eredeti szöveg és a kortárs beszélt nyelv között egykor létrejött: vagyis hogy e kettő jó messzire legyen egymástól. Azt pedig – azt hiszem – maga Dante is kikérné magának, hogy „tárgyszerű pőreséggel” szól az *Isteni színjáték*.

De több helyütt is maga Barna Imre mutatja be meggyőzően a forrásszöveg tartalmi és stílári s státuszának bizonytalanságát. Ez leginkább akkor látszik, amikor saját fordítását, illetve a fordítás menetét, folyamatát dokumentálja: nagyon érzékletes leírást kapunk például arról, hogy mi minden fordul meg a fordító fejében és billentyűzetén egy – egyszerűnek tűnő – Umberto Eco-mondat fordítása kapcsán. A magyar mondat mindössze ennyi: „Ma reggel nem folyt víz a csapból.” Majd következik négy oldal elmélkedés arról, hogy miért is nem a legjobb – vagy talán mégis a legjobb? – megoldás a „ma reggel”, a „folyik” ige és a „csap”. (141–144.) Az a döbbenetes, hogy a három kifejezésről szóló hosszú eszmefuttatást olvasva minden érvnek és ellenérvnek igazat adunk. Miként igazat adunk az önmaga ellen, majd ismét önmaga mellett érvelő Barna Imrének, amikor egy-egy Bob Dylan-sor fordításának immár nem stílári s, hanem intertextuális problémáit ecseteli: bemutatja, hogy a „wildcat did growl” legjobb fordítása a „vadmacska dorombol”; majd bibliai szövegpárhuzamok segítségével belátjuk, hogy talán inkább „oroszlánról” van szó, aki nem „dorombol”, hanem „kurrog, morog, mordul” (183–185.). Végső válasz nincs, ami nem jelent mást, minthogy éppen azt nem tudtuk megragadni, „ami ott van”.

A forrásszöveg szemantikai, stílári s és intertextuális labilitásának problémája azonban ahhoz a kérdéshez vezet el bennünket, hogy a bizonytalan forrásszövegből hogyan születhet biztos, vagy legalábbis jól körvonalazott és önmagát a forrás másaként tételező célszöveg. A dilemmát természetesen Barna Imre is felveti és meg is oldja. Azt állítja ugyanis, hogy tudja, mi a jó (próza)fordítás alapismérve: „arról ismerem meg, hogy nem ismerem meg. Ami megismerszik, az csak hiba vagy modor lehet” (191). Ez annyit jelent, hogy a jó – hibamentes – fordítás autentikus célnyelvi szöveggként áll előttünk. Mégpedig olyan célnyelvi szöveggként, ami nem viseli magán a fordító egyéni stílusát, megszólalásmódját, nyelvét. A jó fordító magyar nyelve fordításról fordításra átalakul, követi, leképezi, másolja az eredetit és – valamiképp feloldódik benne. A fordító tehát alakja – nyelve, stílusá – mintegy beleolvad a fordított szerző alakjába – nyelvébe és stílusába.

Ha ez így van, akkor teljesen igazá van Barna Imrének, amikor azt állítja, hogy egy prózafordítóról nem érdemes portrét írni, hiszen egy ilyen írás szükségszerűen a fordító „modorosságairól – azaz végső soron arról [szólna], hogy miért is nem volt jó műfordítónak az illető” (192.). És ha mindez igaz, akkor fel sem kellene vetni

azt a kérdést, amit azért Barna mégiscsak felvet: „Lehet-e életműve egy fordítónak?” (190.) Az persze nem kérdés, hogy igenis lehet életműve egy fordítónak (az általa készített munkák összessége), de mi értelme lenne ezt összegyűjteni „XY összes műfordításai” címmel, hiszen az így összeálló gyűjtemény elsősorban a fordított szerzőkről szólna, és esetleg a fordító nyelvének hajlékonysága és kaméleon-természete lehetne benne vizsgálat tárgya.

S így el is érkeztünk oda, hogy a szerző és a fordító alakjait hierarchikus viszonyba rendezzük, azaz a „művészi teljesítmény” szempontjából értékeljük. Nem lehet vitás, hogy a művészetet, a kreativitást, zsenialitást és újdonságot az eredeti szöveg szerzője képviseli. A fordítónak marad a célnyelvi ügyesség, hajlékonyság, kifejező-készség. Sorjáznak is Barna Imre tollán az olyan meghatározások, amelyek a fordítónak ezt az alárendelt, kisegítő szerepét hangsúlyozzák: a fordító „háttérember, aláztos szolgáló” (54.), „irodalomközeli szolgáltató” (189.).

Ugyanakkor a fordító és a fordítás méltósága, szépsége és ethosza mégsem vitatható el. Ha nem is művészet a fordítás, mégiscsak egy „szakma” (189.), aminek műveléséhez sok tudásra, tapasztalatra, hagyományismeretre, valamint igenis érzékre és – ha nem is művészi zsenialitásra, de – tehetségre szükség van. A fordítás szakmajellegét Barna Imre olyan metaforákkal találja, minthogy a fordító „a szerző magyar hangja” (54., 135.), vagy éppen „másolószerzetes” (91.).

Úgy vélem, hogy a kötet belső feszültségét éppen ezek az utóbbi kérdések adják. Mert miközben Barna Imre logikusan, okosan és meggyőzően bizonyítja, hogy a fordítás bizony nem eredeti mű létrehozása, s ezáltal „alárendelt”, „másodlagos”, kisegítő jellegű, igaz, komoly szakmai felkészültséget követelő tevékenység, a kötet egészét belengi egyfajta melankólia, hogy mégsem lehet művészetként definiálni a fordítást. Nem tudom egzakt módon megfogalmazni ezt az olvasói tapasztalatomat, rövid és frappáns példákat sem tudok hozni a szövegből, melyek igazolni tudnák a kötetet jellemző szomorúságot, de sokszor úgy éreztem magam, mintha egy kőműves beszámolóját olvasnám, aki valódi mestere a szakmájának, ráadásul önteltség, illetve álszerénység nélkül ezzel tisztában is van, s amikor visszatekint szakmai életére, és felidézi a házakat és épületeket, amiket ő épített meg a két kezével és szerszámaival, akkor kicsit elszomorodik, mert rájön, hogy ezek a házak azért ilyen szépek, mert ő jól építette fel őket, de erre senki nem fog emlékezni, mert mindenki csak a tervező nevét jegyzi meg. Talán nem nagy vigasz, de én azzal biztatnám ezt a kőművest, hogy egyrészt mégiscsak a ház szépsége számít, másrészt ha a járókelő és érdeklődő nem is, a tervezők és kőművesek céhe nagyon is számon tart minden jól és szépen dolgozó kőművest.

Ternovác Dániel<sup>1</sup>

## A KULTURÁLIS KÖZEK FIZIKÁJA

– SZARVAS Melinda. *Tükörterem flamingóknak. Irodalomtörténeti tanulmányok a magyar vajdasági irodalomról*. Budapest: Fiala Írók Szövetsége, 2018, 260 lap –

Szarvas Melinda *Tükörterem flamingóknak* című tanulmánykötetére a szerző eddigi irodalomtörténeti munkásságának összefoglalásaként tekinthetünk. Lényegi sajátossága ezeknek az elemzéseknek, hogy Szarvas magyarországi irodalomtörténész-ként foglalkozik határon túli irodalommal. A kívülálló pozícióra a szerző is reflektál a kötet előszavában, tudatos alapállással és szemléletmóddal közelít a vizsgálatok tárgyához, valamint otthonosan és magabiztosan elemzi a fülszöveg szerint különállónak tekintett irodalmi közeg szövegeit. Ugyanakkor hiba lenne túlzott jelentőséget tulajdonítani annak a sajátosságnak, hogy éppen vajdasági vagy magyarországi származású a szövegek szerzője. A hangsúlyozott kívülállás, ami révén a „témaválasztás *nem* tekinthető tipikusnak”,<sup>2</sup> ugyanis a kötetben Sziveri János kívánságaként felelevenített gondolattal kerül szembe, „hogy a vajdasági irodalom ne kuriózumként legyen jelen Magyarországon” (36.) – talán a kötet cím is ezzel ellentétes irányba mutat. Szarvas szerzői stílusa, érveinek és következtetéseinek felsorakoztatása, szövegépítése valóban sajátos és az általa bírált teoretikus modellektől való eltávolodást, azok megújítását, aktualizálását célozza meg – viszont ez nem biztos, hogy származásával áll összefüggésben. A kritikák szerzőközpontúsága,<sup>3</sup> úgy tűnik, másodlagos helyre teszi a vizsgált témakört. A kötet irodalomtörténeti része, a vajdasági magyar irodalom tanulmányozása ezért nem igazán került bírálatra. Ez egyúttal talán annak is betudható, hogy vajdasági irodalomtörténész még nem írt átfogó kritikát a *Tükörterem flamingóknak* szakmaiságáról, leszámítva a kötet megjelenésének méltatását és a még kidolgozatlan elméleti koncepciók és szakmai terminusok más kontextusokban mellékesen megemlített hiányosságait.

A kötet három fejezetre tagolódik. Az első rész ismerteti a megközelítés elméleti keretét. Szarvas a kultúrák közötti és azokon belüli tükröződések bemutatására a természettudományos alapozottságú *kulturális gravitáció* gondolatrendszerét javasolja (8.), mely „a tömeg és a saját súly jelentőségére mutat rá, s a különböző státuszú kulturális pozíciókat ezek változásai révén magyarázza és kapcsolja össze.” (21.) Az említett fizikai tulajdonságok alapján mérhetővé válna, hogy egy kultúra

<sup>1</sup> A szerző magyartanári diplomáját az Újvidéki Magyar Tanszéken szerezte, jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza.

<sup>2</sup> SZILÁGYI Zsófia, „Sárszeg és Poroska (Szarvas Melinda: *Tükörterem flamingóknak. Irodalomtörténeti tanulmányok a magyar vajdasági irodalomról*)”, *Alföld* 70, 5. sz. (2019): 109–113, 109.

<sup>3</sup> URBÁN Csilla, „A szerző lehet, az irodalomtörténész biztos nem halott (Szarvas Melinda: *Tükörterem flamingóknak*)”, *Új Forrás* 51, 2. sz. (2019): 90–97.

mikor távolodik el a régi közegtől és közeledik az új felé, illetve mikor válik önállóvá. Ennek a modellnek a hálózatszerű jellegét a vajdasági magyar irodalom megteremtésének folyamatával mutatja be. Felhívja a figyelmet a személyes motivációkra és az alkalmazkodás kényszerűségéből adódó következményekre, minthogy „kisebbségpolitikai vagy kulturális diplomáciai megfontolások vezethettek oda, hogy a Vajdaságban elfeledkeztek a századvégi magyarországi regionális kapcsolatokról.” (60–61.) A kultúrateremtésről elmondható általánosság megállapításával kísérletezik a következő tanulmány, mely átfogó szakirodalom felhasználásával, a dilettánsok fellépését tünetszerű jelenségként értelmezni, ami valamilyen fordulathoz vagy társadalmi változáshoz kötődik. Szenteleky Kornél szerepe már ebben a kontextusban is felmerül, irodalomszervezői munkássága két tanulmány tárgyát képezi. Az első szöveg Szenteleky levelezésének fontosságát hangsúlyozza: „minden résztvevő további elemeket kapcsolt be a rendszerbe, s egy ponton túl a személyes ismertség már nem is volt szükséges az irodalmi együttműködéshez” (99). A második már a *Magyarországi tükröződések* című fejezetbe tartozik. Miután Szentelekyt a szervezői munkássága nyomán „Vajdaság Kazinczyja”-ként (103.) emlegették, Szarvas felveti a számottevő hasonlóság lehetőségét a két életmű és kontextus között. „A 18. század Kazinczy fellépését követő évei és a trianoni döntés teremtette új helyzet egyaránt a kulturális és irodalmi önállósodás és egységesülés időszakai voltak.” (105.)

*Az átmenettel járó különbözőség* című tanulmány Gion Nándor magyarországi és vajdasági recepciója közötti eltérésekre hívja fel a figyelmet, amely „szembenállásnak feltehetően leginkább Gion Nándor a vesztese.” (135.) Szarvas rámutat több összefüggésre, az áttelepülés következményeire és a Gionnal készült, sokat vitatott interjúk körülményeire, a „divatos legendák” kialakulására (143.), melyek következtében, a szöveg szerint egy újabb Gion-monográfia válik szükségessé. Mivel a szöveg tárgya a recepció hiányosságait vizsgálja, nem kerülhető meg, hogy a tanulmány eredeti megírása óta két új monográfia (Horváth Futó Hargita, Kurcz Ádám István) született, mellyel Szarvas nem számol – igaz, az általa felvetett szembenállás mélyebb tisztázása továbbra is várat magára. Erre tesz kísérletet Szarvas második Gion-tanulmánya, melynek témája a „mesterséges kontextusteremtés” (114.), a korabeli vajdasági recepció azon törekvése, hogy Gion *Testvérem, Joáb* című regényét Móricz Zsigmond *Rokonok* című művének megfelelőjeként értelmezzék. Szarvas tematikusan bontja ki ezt a párhuzamot, rámutat a politika felől az esztétika irányába való elmozdulás szükségességére. „A korrupció működésének irodalmi megjelenítése, és nem pusztán annak jelenléte az, ami miatt rokonítható Móricz Zsigmond és Gion Nándor regénye.” (130.) Az autonóm interpretációs magatartásra utal továbbá az a félmondat is, miszerint a recepció által gyakran az értelmezés kulcsaként használt Gion-féle *dúsított realizmus* „inkább elnevezésében, semmint működésében egyedi írói módszer.” (118.)

Azonban, ha mellékesnek tűnő kritika megjegyzések, az első Gion-tanulmány konklúziójához hasonlóan, kiemelt helyen, a szöveg végső következtetéseként tűnnek fel, a tanulmány a kultúrák közötti gravitáció bemutatása és a művek irodalom-

történeti újrapozicionálása, fontosságuk alátámasztása helyett a velük foglalkozó írások bírálatára szűkül. Erről tanúskodik a *Kosztolányi mint vajdasági író(?)* című szöveg, melynek elgondolása szerint a „Kosztolányi vajdaságiságára vonatkozó kérdés vizsgálata nem a magyarországi recepciónak, hanem a vajdaságinak lenne a feladata” (172.), ami ehelyett „a kultusz felépítését és fenntartását választotta legfőbb feladatául.” (170.) Szarvas egymás mellé helyezi a Kosztolányi-életmű vajdasági aspektusainak irodalomtörténeti feldolgozását, a kultusz ápolását, majd műveinek prózai interpretálását, újraírását. A különböző rétegek nem fedik egymást teljes mértékben. A tanulmányban Lovas Ildikó *Meztelenül a történetben* című regényének elemzése azt támasztaná alá, hogy Kosztolányi „Vajdasághoz tartozását [...] tanulságos módon nem is a vajdasági irodalomtudomány, hanem az ottani kortárs szépirodalom erősíti.” (172.) A gondolatmenet nem veszi figyelembe, hogy Lovas *Sárszeget* és a por-motívumot egy Szabadka-regénybe emeli át és írja újra. A város-élmény és a kötet bevezetőjében említett posztkoloniális elméletek (7.) nyomán értelmezett vajdaságiság ilyen jellegű kiegyenlítése eltávolodik az eredetileg megcélzott teoretikus kerettől, és a vajdasági irodalomtörténet-írás bírálatába torkollik. Igaz, az előszóban megemlített posztkoloniális elmélet alkalmazhatóságát a vajdasági irodalomra már annak felvetésekor megkérdőjelezi a szerző, így kérdéses, hogy milyen mértékben kérhető számon ez a vonatkozás.

Felvetődhet a kérdés, illeszkedik-e az eredeti koncepcióba a Kosztolányi *Nero, a véres költő* és Danilo Kiš *44. zsoldár* című művét összehasonlító tanulmány? Az elemzés a jugoszláv író Kosztolányi iránti rajongására épül, több jelentős alkotói, poétikai párhuzamra is rámutat, mint a művészethez vagy a halálhoz való hasonló viszonyulásnak a megjelenése a korai regényekben. További szempontként említésre kerül, hogy „azért is érdemes együtt vizsgálni őket, mert mindketten részei egy sajátos magyar nyelvű irodalmi közegnek, a magyar vajdasági irodalomnak is.” (201.) Jogosnak tűnhet, hogy ez a tanulmány a *Vajdasági öntükröződések* című fejezetben jelent meg, ha figyelembe vesszük, hogy Szabadka, mindkét író születésének helye az egyik kiindulópont, illetve megemlítendő, hogy a Kiš-szakirodalomból leginkább a vajdasági magyar irodalomtörténészek írásait idézi Szarvas a tanulmányban. A hasonlóan vélt jellegzetességek, mint a történelmi regény műfaja (206.) vagy a katalógusforma (211.), viszont kevésbé kötődnek a lokális közeghez vagy túlmutatnak a vajdasági meghatározottságon. Kétségessé válhat, hogy továbbra is a vajdasági kulturális közeg jelenti az összevetés kontextusát – főleg, ha figyelembe vesszük az előző tanulmány következtetését, miszerint Kosztolányi vajdaságisága irodalomtörténetileg nem kezelhető evidenciaként, a megfelelő vizsgálatok hiányában. Mintha a kötet alcímében jelzett tárgykörtől elkülönülne egy komparatistikai vonal, mely a magyarországi irodalomnak és recepciónak a határokat meghaladó kapcsolódásait vizsgálja, és ezen a téren jut releváns következtetésekhez.

Ezen a ponton szükséges megemlíteni *Az elnevezés kötelező* című tanulmányt, mely rámutat a különböző megnevezésekre, mint a *kisebbségi* vagy *határon túli iro-*

*dalom* problematikus voltára. Szarvas szerint „a földrajzi jelölőként értett *vajdasági* jelző üres földrajzi területre mutat”, valamint „a Vajdaságról mint kulturális közegről” (38) lehet beszélni. Ebből a gondolatmenetből származik a kötet alcímében is feltűnő *magyar vajdasági irodalom* elnevezés, mely a szerző szándéka szerint elősegítené, hogy centrumtól és ideológiától való függetlenedésről beszéljünk. Ily módon a *nyelv* kerülne hangsúlyosabb pozícióba (38.), a földrajzi jelző helyett pedig a kulturális közeg érzékeltetése dominálna. Ami az önállóságot illeti, a kötet szerint „a vajdasági magyar irodalom esetében mintha csak az 1960-as évek végétől a kilencvenes évek délszláv háborúig terjedő időszakban lehetne ténylegesen önálló irodalmi kultúráról beszélni.” (27.) Tehát ebben az időszakban saját centrumról beszélhetünk, ennek megfelelően a Balázs Attila *Cuniculus* és Esterházy Péter *Termelési-regény* című művét összehasonlító, egyébként nagyon izgalmas tanulmányban Szarvas következetesen vajdasági magyar neoavantgárdról beszél. Megállapítása szerint „a vajdasági magyar neoavantgárd és a magyarországi posztmodern egyidejű jelenségek.” (166.) Bár a *Cuniculus* kapcsán idézett kritikák valóban egy önálló közösség pozíciójából szólalnak meg, illetve Balázs Attila recepciójában általában kevésbé hangsúlyozott ez a vonatkozás, mégis erősen problematikus a jugoszláv vagy vajdasági neoavantgárdról való teljes leválasztás. Amennyiben a vajdasági neoavantgárd művészet a vizsgálat alapja, hiányosnak tűnik, hogy a jugoszláv kontextus annyiban érintett, hogy az „látszólag sokkal megengedőbben állt egyes témákhoz, és nem zárkózott el a nyugati irányzatoktól sem, amelyek így szabadon beáramolhattak a Vajdaságba.” (147–148.) Például ekkor érkezett a nyugati országokból Jugoszláviába a posztkoloniális művészet, amit a helyi neoavantgárd közeg sajátosan interpretált – ez a mozzanat jogosnak tűnhetné fel a kötet bevezetőben felvetett elméleti keret felhasználását. Analógia alapján itt is beszélhetnénk *magyar vajdasági neoavantgárd*ról, ha a többi neoavantgárd csoportosulás között vizsgálnánk az *Új Symposiont*, és a folyóirat kultikus pozíciója helyett a megnyilatkozás nyelvére helyeznénk a hangsúlyt. Az önállóság kritériumainak taglalását meghaladva az átjárásokra, fordításkultúrára, határátlépő attitűdre és identitászerkezetekre, a nemzeti hovatartozást illetően vegyes csoportosulásokra összpontosíthatnánk. Mindez a megnevezési és az összehasonlítási keretet kijelölő szempontok kapcsán vált ki kételkedést, és talán jelzi, hogy a vajdasági magyar és magyar vajdasági terminusok közötti különbségtétel nem feltétlenül a legfontosabb kérdés. Ugyanakkor nem érvényteleníti a tanulmány összevetésének fontosságát, hogy miért számított a *Cuniculus* meglepetésnek a befogadó közegében, míg *Termelési-regény* esetében a kritika felkészült a fogadtatásra, illetve a paradigmaváltásra. Továbbá hangsúlyos az a következtetés, hogy Magyarországon a határon túli szerzők „nem is műveik potenciális irodalmi értékénél fogva voltak fontosak, hanem az írók sokkal inkább a magyarországi ideológiai és irodalomelméleti csatározásokba bevont statisztáként szerepeltek a nyolcvanas évek kritikátörténetében.” (159.)

A kötet egyik legfontosabb érdeme, hogy a fiatal vajdasági magyar írók alkotásaival is foglalkozik, megkísérli elhelyezni őket a vajdasági irodalomtörténet kontinuitásában. Szarvas kritikusként is figyelemmel kíséri a fiatal vajdasági alkotók műveit, és a tanulmányaiban sem zárkózik el a bíráló megjegyzésektől, például jelzi a *tenger* motívumának elköpását. (36–37.) Az *Irányváltások* című tanulmány arra a kérdésre keresi a választ, hogy Tolnai Ottó magánmitológiája mennyiben és hogyan tekinthető „élő hagyománynak” (225.) az őt követő írógeneráció számára. Csík Mónika, Lovas Ildikó és Danyi Zoltán egy-egy prózai művét vizsgálva arra jut, hogy „csakis úgy, ha az idéző is funkcióval látja el őket”. Ellenkező esetben „könnyen eluralthatják az új szöveg egészét, amelybe belekerülnek, kiszorítva az idéző saját hangját.” (235.) Hasonló módon a *Kormányeltörésben* különböző olvasatait összevető tanulmány felhívja a figyelmet Benedek Miklós lírájának azon jegyeire, melyek Domonkos költészetét idézik. Az újraírás vagy a hagyománnyal való dialógusba lépés révén fogalmazódik meg Benedek lírájában az „el nem indulás” és az „otthonmaradás” képzete, ami előbb kényszerű döntés, később már választás eredménye. (256.)

A kötet a vajdasági magyar női irodalmat is érinti, összehasonlítja a magyarországi megfelelőjével. Lovas Ildikó prózájával három tanulmány is foglalkozik, a jelen írásban nem került még említésre a *(Cs)áthajlások* című szöveg, mely azt mutatja be, hogyan építi be Csáth naplóit az író nő saját regényébe, melynek egyik elbeszélője az említett író felesége, Jónás Olga, aki a „testileg-lelkileg roncs Csáth Gézát” mutatja be „zsenuira” nélkül. (221.) Lovas kapcsán is a legfontosabb megállapításnak a magyarországi és a vajdasági recepció összevetéséből levont következtetés tűnik. „Lovas Ildikót a magyarországi recepcióban elsősorban nőíróként tartják számon, valójában anélkül, hogy műveit ebben a közegben jelentős nőirodalmi kontextusban lehetne értelmezni.” Ez a sajátosság rámutat arra, hogy „Magyarországon markáns, speciálisan magyar nőirodalmi jellemzők nem nagyon állnak sem az írók, sem az elemzők rendelkezésére, így az általános, legkézenfekvőbb formai és tematikai megoldások biztosítják ennek az értelmezésnek a lehetőségét.” (42.) „A Vajdaságban ezzel szemben Lovas regényeit rendre a háborús irodalom művei között emlegetik, vagy ha nőirodalomként definiálják őket, akkor is az erős délszláv nőirodalom olyan alakjainak életműve mellett, [...] akik szintén a (nőként megélt) háborút mutatják be műveikben.” (42–43.) A nőirodalmi vonalhoz tartozik továbbá az *Esti Kornél kalandjai* című tanulmány, mely a harmadik fejezetben újra a vajdasági magyar irodalom megteremtésének és a dilettánsok irodalomtörténeti fontosságának témájához tér vissza. „Kosztolányi Dezső talán legismertebb figuráját elsők között idéző Gergely Boriska” (198.) szerepével és az említett kontextusban elfoglalt pozíciójával foglalkozik.

Szarvas Melinda első tanulmánykötete egyéni és eredeti elemzői és kritikai szemlélettel rendelkezik, valóban fontos állomása a vajdasági magyar irodalomnak. Munkássága megérdemli a figyelmet, és elvárna az olyan szakmai megközelítést is, mely az elemzések tárgyára összpontosít. Megmutatkozik a kötetben, hogy a szerző



*kívülállása* és a vizsgált anyag *különállása* fokozottan kiemelt pozícióban, jelentősen befolyásolhatja egy-egy elemzés irányát és a következtetéseket. Az elméleti modell kidolgozása és a szemlélet kiterjesztése a kötetben felvetődő problémákat új keretbe helyezhetik és a tudományos értéket mélyíthetik, például az összehasonlító irodalomtudomány és a kisebbségelméletek közötti következetesebb különbségtétellel vagy a már meglévő témák további mélyítésével. Ily módon az értelmező közegek mellett a szépirodalmi szövegek nagyobb hangsúly kaphatnának, ahogy az esztétikai értékítéletek is kiélesedhetnének.

## Summaries

Imre Zsolt LENGYEL

Capitalism and/or art. Hatvany Lajos: *Zsiga a családban*

The paper studies *Zsiga a családban* [*Zsiga in the Family*], a 1926 novel written by Hungarian writer and literary historian Hatvany Lajos. Drawing on the theories of habitus (P. Bourdieu), performativity (J. Butler), practices of the self (M. Foucault) and ideology/utopia (F. Jameson) the paper proposes a framework to read modern Hungarian literature as part of a wide-ranging debate on the desired forms of subjectivity. Hatvany's novel is shown to represent the story of a Jewish-Hungarian family as a case study on the dialectical relation between capitalism and the subject: the first part of the book focuses on the father who becomes dominant by fashioning himself into a living embodiment of economic rationality, while the second part follows the son, whose trajectory demonstrates how capitalist thinking is able to subsume even its apparent adversaries such as the arts or nationalism. The paper concludes with a brief overview of the novel's contemporary reception, showing how both Jewish and far-right journals have taken the publication of the book as an opportunity to distance themselves from the types of subjectivity associated with capitalism.

Zoltán SZÉNÁSI

Loss, Greatness, Unity

The claiming of textual space in the anthology *Bleeding Hungary*

*Bleeding Hungary*, an anthology illustrated with Ernő Jeges's graphics and edited by Dezső Kosztolányi, was published in 1920. Preliminary reviews defined the volume as 'the first irredentist book.' The foreword was written by Regent Miklós Horthy and the book itself featured translated poems that non-Hungarian authors have written on Hungary, as well as the contributions of prominent members of contemporary Hungarian intelligentsia, authors, academics, politicians, religious leaders and other public figures. The anthology also featured the translated works of globally renowned literary authors who have already passed away by the time of its publication, including François Coppée, Swinburne, Ibsen and Heine. The present study, approaching from the metaphilological concept of 'textual space', examines how the texts and graphics of the anthology occupy the textual space defined by the physical dimensions of the book, and consequently, what additional ideological meaning can be attributed to the given occupation of the textual space.

András WIRÁGH

Republication – variant texts – plagiarism

Variants of literary mass production at the fin de siècle

At the beginning of the 20th century the growing number of newspapers and journals resulted in an endless flow of articles and feuilletons in Hungary. Since the main goal of editors was providing literary content consistently, publications were not always original and new texts. Republication was a common practice. Many periodicals published short stories and other texts illegally, as there was no apparatus that could have controlled (or sanctioned) this process. Plagiarism and self-plagiarism were also commonplace, but the former is hard to identify due to different authorial intentions such as deception, correction and development. Via the examples presented in the paper, I demonstrate several types of plagiarism. Gyula Krúdy's short story was probably rewritten by an editor or typist, short stories of Kosztolányi always show traces of (poetic or narrative) development, while László Cholnoky tried to cheat the publishing industry by turning towards self-plagiarism. I interpret contemporary press as a "magic notebook". On its pages, authors were able to work on their texts over many years, and they could also publish them at different stages of development.

Gábor SIMON

From fossils to maps: on cognitive approaches to poetry

The paper offers a brief outline of the application of the results of cognitive sciences to the analysis of lyrical poetry. The main questions of the study are the following: what is the relationship between cognition and poeticity, and how do cognitive poetics model and analyze poetry as social cognitive practice, or as the experience of the reader. The summary of the main theses of cognitive poetics and cognitive literary studies relies on the works of Reuven Tsur, Peter Stockwell and Ellen Spolsky. Moreover, the paper makes an attempt to shed new light on the concept of elegy through analyzing a poem by János Arany with the tools of cognitive poetics.

Orsolya PAPP-ZIPERNOVSZKY, András Bálint KOVÁCS, Gergely DRÓTOS

Comparing the reception of narrative and non-narrative filmic structures by EEG and verbal associations

In our pilot study we examined the differences between the cognitive effects of narrative and non-narrative filmic structures. Comparing the results of the EEG recordings and verbal association tests, we concluded that non-narrative filmic structure requires more active mental processing in the episodic and the working

memory as well as the theory of mind regions of the viewer's brain, while narrative filmic structure requires more effort in topographic orientation. In the verbal association tests, more concrete and object-focused answers were triggered in case of the narrative structure, and their diversity was lower, while the specificity of the associations to the non-narrative structure lay in their abstraction, diversity and relation with sensory modalities. Our hypothetical reception model assumes that narrative and non-narrative films with live actors are based on very similar non-conscious mental processes. In case of higher cognitive processes, the reception of non-narrative films is more informed by individual variations.

Márta HORVÁTH

Creating and breaking coherence, and the element of surprise. A cognitive narratological analysis of *Konyhatitok*, a short story by Ádám Bodor

Striving to reach cognitive consonance is part of our cognitive apparatus, and this effort is also evident when reading fiction: the reader tries to create a consistent and coherent mental image of the story. The main effect of certain literary texts, however, is achieved by resisting the reader's effort to create coherence. This is especially true for short stories in which a turn of events suddenly introduces something new. The reader is forced to revise their previous concepts and to process the story through critical thinking. In this study I will use Ádám Bodor's *Konyhatitok* to show how coherence creation and the element of surprise work when we read literary stories.

Judit SZABÓ

Tragic suspense. The cognitive and evolutionary psychological explanation of the paradox of tragedy

This article seeks to provide a functional explanation of suspense, as elicited by tragic plots, and the connected emotions. It traces tragic suspense back to the emotions (thrill, sadness), empathy, and the desire to punish, triggered by fictional stimuli, and makes the case that the emotional pattern colloquially known as tragic suspense has a motivational effect on certain viewers and ways of thinking, which can be considered to have an adaptive purpose. The paper emphasizes the fundamental causality of emotions in mental and psychological processes connected to the understanding of stories, basing its assumptions in evolutionary and cognitive psychological theories.

Erzsébet SZABÓ

On the „third-person narrator”

The aim of the present paper is to discuss the question of why readers accept a literary narrative discourse attributed to an “omniscient third-person narrator” as unconditionally true. The study surveys the traditional and classical concepts of the third-person narrator, discusses their flaws, and then develops a cognitive approach. It argues for the thesis that the third-person narrator does not exist. The sentences assigned to him represent the architecturally true, unmarked information of the semiotic system in question.



*Lapszámunk szerzőinek e-mail címe:*

Drótos Gergely: [drotos.gergely@ttk.mta.hu](mailto:drotos.gergely@ttk.mta.hu)  
Horváth Márta: [horvathmarta8@gmail.com](mailto:horvathmarta8@gmail.com)  
Kovács András Bálint: [kovacs.andras.balint@btk.elte.hu](mailto:kovacs.andras.balint@btk.elte.hu)  
Lengyel Imre Zsolt: [lengyel.imre.zsolt@btk.elte.hu](mailto:lengyel.imre.zsolt@btk.elte.hu)  
Mátyus Norbert: [matyus.norbert@btk.ppke.hu](mailto:matyus.norbert@btk.ppke.hu)  
Papp-Zipernovszky Orsolya: [papp.orsoly@psy.u-szeged.hu](mailto:papp.orsoly@psy.u-szeged.hu)  
Simon Gábor: [simongabor@caesar.elte.hu](mailto:simongabor@caesar.elte.hu)  
Szénási Zoltán: [szenasi.zoltan@btk.mta.hu](mailto:szenasi.zoltan@btk.mta.hu)  
Szabó Erzsébet: [saboe@lit.u-szeged.hu](mailto:saboe@lit.u-szeged.hu)  
Szabó Judit: [szaboj@lit.u-szeged.hu](mailto:szaboj@lit.u-szeged.hu)  
Ternovác Dániel: [dternovac@gmail.com](mailto:dternovac@gmail.com)  
Wirágh András: [viragh.andras@btk.mta.hu](mailto:viragh.andras@btk.mta.hu)

