

2024/01

Figyelemirányítás és medialitás

n COGNITO

Kognitív Kultúraelméleti Közlemények

nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények

A Kognitív Poétika Kutatócsoport folyóirata

HU ISSN 2939-5658

Az nCOGNITO folyóirat célja, hogy lehetőséget biztosítson a kognitív elmélet hazai képviselőinek a tudományos publikálásra, illetve a magyar bölcsészettel foglalkozók számára hozzáférhetővé tegye az irányzat nemzetközi és honi kutatási eredményeit. A folyóirat elsősorban olyan tanulmányok megjelenését szolgálja, amelyek a kognitív tudományok és az evolúciós pszichológia eredményeit felhasználva elemzik az irodalmi szövegek, a filmek és egyéb mediális artefaktumok befogadásának folyamatait. A folyóiratszámok tematikus hangsúllyal vizsgálják az evolúció során kialakult kognitív és érzelmi mechanizmusokat, illetve ezek megjelenési formáit (oksági gondolkodás, elmeolvasás, narratív empátia, feszültségkeltés, morális ítélet stb.) a különböző esztétikai gyakorlatokban.

3. évfolyam (2024) 1. szám

<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/ncognito>

KIADÓ

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
dékánja

A KIADÓ SZÉKHELYE

6722 Szeged, Egyetem u. 2.

FŐSZERKESZTŐ

Horváth Márta

FELELŐS SZERKESZTŐ

Szabó Judit

SZERKESZTŐ

Aradi Csenge, Domsa Zsófia

WEBMESTER, BORÍTÓTERV

Kovács Bálint

Tartalom

Figyelemirányítás és medialitás. Előszó	3
Fotografikus percepció és kogníció a generatív média korában <i>Dragon Zoltán</i>	5
Fényképek és rajzok figyelemterelő szerepe egy norvég önéletrajzi képregényben <i>Domsa Zsófia</i>	17
A nagy sövényen túl Történetmesélés, allegorizáció és metafikció Ursula K. Le Guin <i>A vadorzó</i> című novellájában <i>Benyovszky Krisztián</i>	37
Figyelem- és termelésirányítás Esterházy Péter <i>Termelési- regényében</i> <i>Molnár Gábor Tamás</i>	54
Közös figyelem és teatralitás Figyelemirányítás Szophoklész <i>Trakhiszi nők</i> című tragédiájában <i>Szabó Judit</i>	69

Figyelemirányítás és medialitás. Előszó

Jelen folyóirat-számunk a figyelemirányítás különböző mediális formáit és az ezek által összpontosított tartalmak befogadásának módját vizsgálja. Az itt olvasható tanulmányokkal reflektálni kívánjuk a téma iránt megmutatkozó élénk tudományos érdeklődést, amely a digitális korszak kezdetétől kezdve a diszciplináris (pszichológiai, filozófiai, kommunikáció- és médiatudományi, idegtudományi, evolúciobiológiai, pedagógiai) és interdiszciplináris kutatásokban jól nyomon követhető.

A figyelem neurokognitív szempontból az alapvető kognitív tájékozódáshoz, az információfeldolgozáshoz, a tudattartalmak szelekciójához kapcsolódó alapvető folyamatokat foglal magában, amelyek között a pszichológiai kutatás több területet, funkciót és komponenst különböztet meg. Ezek a distinkciók segítenek megérteni a figyelem formáit és a vonatkozó agyi hálózatok működését, mindazonáltal nem alkotnak egységes modellt, sokkal inkább a szóban forgó folyamatok széles spektrumára és változatos mintázatára világítanak rá.

A figyelmi folyamatok differenciálása elengedhetetlen az esztétikai befogadás gyakorlatainak vizsgálatában, hiszen a különböző érzékelési módok, mediális kontextusok és kommunikációs csatornák hatással vannak a figyelem folyamataira, és ennek megfelelően a figyelem sajátos formáit működtetik. Fontos a figyelem reflexív, ún. exogén komponensének vizsgálata: ebben az esetben a figyelem elindítását egy külső esemény szalienciájára (fontos, kiugró mivolta) vezethetjük vissza – ez azonban nem zárja ki, hogy a figyelem ezt követően belső reprezentációs folyamatokra terelődik. Az esztétikai befogadás kapcsán ugyanilyen fontos a figyelem tudatos, azaz az endogén formájának vizsgálata, amely akaratlagossággal jellemezhető. Ez esetben egy feladattudat vagy belső motiváció (pl. a kíváncsiság, a megértés vágya, jutalmazás stb.) tekinthető kiváltó oknak, akkor is, ha az alany egy külső eseményre koncentrálna. A figyelmi folyamatok természetesen további distinkciókkal is jellemezhetők: leírhatók bottom-up – azaz az észlelés felől magasabb kognitív szintek felé tartó – folyamatként, amelynek során az ingerek jellemzői tekinthetők elsődlegesnek. Ennek ellenpárját a top-down – azaz a tudatvezérelt folyamatok alkotják –, amelyekben az előzetes tudás, a tárolt érzékelési minták, a tapasztalatok vagy kauzális anticipációk játszanak meghatározó szerepet. Számos további elhatárolás is lehetséges és ezek rávilágítanak a figyelem szerteágazó és differenciált működésére: a figyelem lehet szórt, azaz irányulhat bizonyos tárgyakra, amelyeket az érzékelő kevésbé részletesen ragad meg, vagy lehet szűkebben fókuszált, azaz

korlátozódhat egy tárgy bizonyos jellemzőire. A figyelem lehet tudatos és tudattalan, a figyelem megosztható bizonyos tárgyak között stb. Mindezek az aspektusok, komponensek és modalitások adott helyzethez igazodva ökonomikusan szervezik a figyelmi folyamatokat, tehát együtt is megfigyelhetők, valamint specifikusan jelennek meg a különböző mediális tartalmak észlelésében és feldolgozásában.

Az itt olvasható tanulmányok azonban más aspektusokra is rávilágítanak, így például arra az összefüggésre, hogy a kulturális tevékenységek, művészeti formák és műfajok igazodnak a figyelmi folyamatok kapacitásához és korlátaikhoz, valamint kialakítják azokat a sajátos eszközöket, amelyek a figyelem tudatos vagy tudattalan felkeltését, terelését és irányítását szolgálják. Ezen túlmenően korábbi meggyőződések problematikus voltára is rávilágítanak, így például megkérdőjelezzik a passzív megfigyelői státusz érvényességét, a top down-folyamatok elsődlegességét és rámutatnak a figyelem kulturálisan alakított komponenseire.

A szerkesztők

DRAGON ZOLTÁN

Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézet

Fotografikus percepció és kogníció a generatív média korában

Absztrakt

A fotográfia kompozíciós szabályrendszerét a festészettől örökölte, és a digitalizáció térnyerésével egyre prominensebbé váló számítástechnikai fotográfia percepció szempontjából nem hozott újdonságot, hiszen a klasszikus fotográfia esztétikai modelljét reprodukálja. Azonban a kortárs generatív mesterséges intelligencia már elmozdulást mutat a korábbi szabályszerűségektől. Ha a fotografikus kép maga kognitív struktúra (Sandström 2007), a kép jelentésének létrehozásában az interakció során az emberi megértés stratégiái folyamatosan visszacsatolásként, adattáplálékként értelmezhetőek a generatív rendszerek algoritmusai számára. Ennek következtében ezek a rendszerek elvileg egyre pontosabban képezik le nem pusztán a fotográfiai kép alapvető (vagy akár azon jóval túlmutató) jellegzetességeit, de azt is, hogy a néző pontosan mit lát meg, mit néz, mit keres egy képen.

Mindemellett azonban a generatív kép kísérteties marad a befogadó számára, ami abból a furcsa jelenségből ered, hogy a percepció során észlelt figyelemfelkeltő aspektus a kognitív, motoros válaszreakciók gyakorta felülírnak (ld. Moshel et al. 2022). Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy miként ragadható meg ez az elcsúszás vagy kisiklás a befogadó szempontjából, illetve milyen elméleti és kritikai keretben vizsgálható az, ahogyan a kognitív folyamatok felülírják a primér érzékletet.

Kulcsszavak: fotográfia, analógia, perceptív szalienencia, generatív kép, szintetikus kép

A mesterséges intelligencia a neurális hálózatok egyre hatékonyabb működtetésével érkezett el abba az állapotba, amikor már átlag felhasználói felületeken is képes olykor megtévesztően emberi intelligenciához hasonló módon megnyilvánulni, akár nyelvi, akár képi, vagy mozgóképi reprezentáció tekintetében. Sok aggodalom és frusztráció övezi a generatív média termékeinek terjedését, legfőképpen azért, mert aláássa a képbe vetett hitet, a képmás autentikusságát, a valósághoz való megkér-

dőjelezhetetlen viszonyt, vagyis mert hétköznapi szinten talán most érkezett el a pillanat, amikor ténylegesen megéljük a kép kiüresedését, a baudrillardi szimulákrum jelenét. A generatív média képe ugyanis technikai szükségszerűsége ürügyén mindig már eleve szimulákrum, a másolat másolata, másodlagossága ontologikus tényező, nem tud más lenni (vagyis mindig már eleve “más”), részben ebből ered furcsa kísértetiessége, ismerős idegensége.

E kísérteties jelenségnek azonban az elméleti tételezésen túlmenően egy furcsa perceptív-kognitív disszonancia adja a konkrét vizsgálati szükségszerűségét, nevezetesen az, ahogyan az érzékelés folyamán azonosított paraméterek alapján MI-generált képnek helyesen felfogott kép az ezt követő kognitív folyamat során felülíródik és autentikus fényképként regisztrálódik. Különös helyzet áll elő optikai alapon nyugvó és generatív kép megkülönböztetésére irányuló tesztek esetén: nem humán tárgyat, például ételt megjelenítő kép esetén egy kutatás azt mutatja, a résztvevők nagy arányban helyesen állapították meg a kép eredetét, ontológiai státuszát (Califano és Spence, 2024). Azonban Moshel és kollégái egy kísérlet során arra lettek figyelmesek, hogy az emberi arc vonatkozásában jóval nagyobb szórással és kiemelkedő hibaszázalékkal válaszoltak a kutatás alanyai (Moshel et al. 2022).

Ez annak vonatkozásában meglepő eredmény, hogy Shlomo Bentin és kutatócsoportjának eredményei óta tudjuk, hogy az emberi arc látványa az úgynevezett N170-es reakciót generálja az agyban (Kropotov 2016, 137–169), mely alapján sokkal nagyobb valószínűséggel várhatnánk, hogy könnyedén azonosítható a valódi arc a generálttal szemben (Gauthier és Tarr 2002, 431). A kutatók arra a konklúzióra jutottak az EEG vizsgálat során, hogy bár a szem, a percepció folyamatában azonnal észleli a két kép közötti különbséget, vagyis nagy arányban képes azonosítani a fotografikusan előállított, valós képet a generatív, vagyis hamis képpel szemben, a kognitív feldolgozási folyamat, illetve a képpel való további foglalkozás során ezt a primér észlelést valami felülírja, ami ilyen értelemben egyfajta disszociációt, törést vagy eltolódást okoz a képpel történő interakció során. A generatív kép tehát kognitív aspektusát tekintve kísértetiessé válik. Úgy is fogalmazhatunk e tekintetben, hogy az exogén stimulusként érkező perceptív szaliencia a kognitív folyamatok során elvész az MI-generált kép esetén, míg a fotografikus alapú fényképek képesek ezt a szalienciát megtartani.

Tanulmányomban nem arra teszek kísérletet, hogy megpróbáljam kitalálni, vajon mi történhet a percepció és a kogníció közötti pár századmásodpercnnyi intervallumban, ami a kísérteties jelleget létrehozza: célom e helyett az, hogy ezt a kísérteties jelleget elemezzem, rámutatva egyrészt a generatív média logikájára, másrészt arra, hogy miért ragadja meg figyelmünket a fotografikus generatív kép a fotográfiához képest eltérő módon. Az eltérés, az alteritás problematikájából kívánom kibontani azt a kognitív-perceptív folyamatot, ami alapvető különbséget jelent nem csupán a kép befogadásának tekintetében, de – a generatív technológiák

logikájának értelmében – a kép létrejöttét is alapvetően befolyásolja. Annak érdekében, hogy ezt a folyamatot behatóan tudjam értelmezni, több esetben fogok a fotográfia esztétikai-elméleti keretein túlra nyúlni, legfőképpen némely filmelméletben gyökerező terminológiához, hiszen ezek többsége nyilvánvalóan vagy kevésbé nyilvánvalóan, már eleve táptalaja volt több fotóelméleti traktátumnak is.

Fontos leszögezni, hogy amikor a mesterséges intelligencia képgeneráló eszközeiről teszek említést, valójában mindig eleve kérdőjelesen teszem, hiszen nap mint nap újabb és újabb lehetőségek és minőségek jelennek meg a különböző interfészekben. Olyan korszakát éljük a generatív médiának, mint amilyen talán a fotográfia megjelenésének első évtizedeit jellemezte: megannyi technológia, megoldás és minőség versengett egymással, mielőtt a huszadik századra valamelyest konszolidálódott a képkalkotó megoldás, és megszilárdult nem csupán a fotográfia definíciója, hanem a fotografikusság, a fotorealisztikus reprezentáció magától értetődősége. Az MI sem egyféle, a generatív megoldások is különböznek egymástól, korántsem konszolidált, megállapodott módszer és technológia. Ennek ellenére reprezentáció tekintetében több olyan visszatérő jellegzetességet produkál, ami percepció tekintetében hasonlatossá teszi őket, és szembe állítja az eredményt a fotográfiai képpel.

1. Generatív techno-logika

A mesterséges intelligencia projektjét én magam az automatizáció kontextusában értelmezem: ez annak az évszázados elképzelésnek a magas szintű megvalósítása, amely a humán munkavégzést – legyen az fizikai vagy szellemi – részben vagy egészben gépi megoldással váltja ki. Az alap tételezés ebben a kérdésben az, hogy a repetitív vagy redundáns munkavégzési fázisokat, illetve folyamatokat delegálni lehet egy, az adott problémára létrehozott gép számára, ami ráadásul gyorsabban és pontosabban is képes az adott feladat elvégzésére. Talán nem véletlen, hogy bár keveset emlegetjük, de a számítástechnika kezdetei nagyrészt egybeesnek az ipari forradalom kirobbanásával: a szövőszék például valójában már egy bináris rendszerben működő kalkulátor, ami ráadásul matematikai kódot fordít át képi reprezentációra.

Charles Babbage megvalósíthatatlannak bizonyult differenciálgépét, majd az analitikai gép tabulátoros megoldását követően az ipari forradalom gyorsan megteremtette azt a háttérrel, amiből a 20. század fejlesztései profitáltak (Manovich 2001, 22). A második világháborút követően az automatizációs lehetőségek új fázisba léptek a digitalizáció alapjainak megteremtésével, hiszen elkezdődhetett a mesterséges intelligencia projekt, mely számos vargabetűt, csalódást és reményt keltő sikert követően a GPT-rendszerek megjelenésével csúcsoncsodott ki.

A kortárs generatív MI-rendszerek működése meglehetősen összetett, de alapvetően a neurális hálózati modell, illetve a mélytanulás alapvető logikája az, hogy

egy nemlineáris, rétegekből álló rendszerben a visszacsatolások következtében lehetőség van a rétegzettség, vagy a gráfalapú elágazások gazdagítására, mely segíti a rendszer absztrakciós potenciálját, ezzel egyre bonyolultabb és összetettebb feladatok elvégzésére nyílik lehetősége (LeCun et al. 2015).

A generatív képalkotó rendszerek alapvetően úgy működnek, hogy nagy mennyiségű képi adatbázison programozzák be azokat az aspektusokat, jellegzetességeket, amire a rendszernek szüksége van a kimeneti, képalkotói fázisban, majd ezeket a rendszer elkezd alkalmazni, és a visszacsatolások alapján finomhangolja az eredményeket. Valójában tehát szöveges irányítás alapján tanulja meg a képek különböző jellegzetességeit, majd ezeket képi alakzatokban jeleníti meg, amit szintén szöveges parancsbeviteli formákkal irányíthatunk. A generatív MI rendszerek tehát nem arra használják a rendelkezésükre álló adatbázist, hogy a fellelhető képrészleteket montázsszerűen átváriálják és így hozzanak létre újabb és újabb képeket, hanem a betáplált képek alapján megtanulják, hogy például milyennek kell lennie egy fényképnek vagy egy fotogramnak. Szimulálják és modellezik tehát a képalkotást.

Ezen túlmenően érdekes, hogy a valóságra történő reflexióval kapcsolatos, kiértékelő mechanizmus is része a generatív logikának. A generatív kép létrehozása két neurális hálózat – egy generátor és egy diszkriminátor – versengésére épül, ahol a generátor célja, hogy reálisnak tűnő képeket állítson elő, míg a diszkriminátor feladata ezeknek a képeknek az értékelése: ez a rendszer hivatott megkülönböztetni a valódi adatokat a generáltaktól. Ezzel a folyamatban mindkét hálózat folyamatosan fejlődik, egyre kifinomultabbá válik, a generált tartalmak pedig minőségileg egyre közelebb kerülnek a valódiakhoz (Goodfellow et al., 2014).

Ezek a rendszerek nem öncélúan és pláne nem önmagukban fejlődnek, hanem a felhasználói visszajelzések alapján, ami azzal is jár, hogy mivel a programozók ideológiai diszpozíciója mellett a felhasználó elvárásai horizontja ugyanannak a kulturális közegnek, ideológiai narratívának az alárendeltje, minden interakció tovább erősíti, ha úgy tetszik, optimalizálja a generatív szisztéma reprezentációs logikáját. Ilyen értelemben állítja azt Eryk Salvaggio “How to Read an AI Image” című tanulmányában, hogy “minden MI-generált kép a mögöttes adatállomány infografikája” – ha úgy tetszik, mondja, “kollektív mítoszok és kimondatlan feltételezések” példázata (Salvaggio 2023, saját ford.).

Manapság ráadásul a legtöbb generatív interfész által kibocsátott reprezentációk figuratív megjelenítése Jens Schröter szerint többnyire valamiféle szürreális minőséget hordoz, mely a freudi álommunka bizonyos aspektusain túl kísérteties hasonlóságot mutat Francis Galton, az utópista eugenika kidolgozójának (Charles Darwin félunokatestvérének) korai kompozit-kép kísérleteivel, melynek során a fényképeket különböző tematikák mentén illesztette össze, vagyis szintetizált portrékat hozott létre (Schröter, 2023). Bizonyos értelemben ez a szürreális reprezentációs aspektus is erősíti ezeknek a képeknek a kísérteties jellegét.

A generatív fotografikus képet Jay David Bolter meglátása szerint tekinthetjük remediációnak, mely a William J. T. Mitchell által definiált metaképet hozza létre a szöveg-kép kombinatorikával. Bolter felhívja a figyelmet arra, hogy ez nem a sima remix örököse, hiszen a generatív rendszerek nem korábban elkészült képek összeollózáásával készítik el az új képet (Bolter 2023). Hozzáteszem, Manovich mély-remix elképzelésétől (Manovich 2013, 267–276) is eltér, hiszen nem különböző mediális logikák kombinálódnak a kép megszületéskor, ilyen értelemben talán ki lehet jelenteni, hogy a hipermédián túli generatív logikát kell emlegetnünk.

A generatív média mindezek alapján tehát minden esetben már eleve meghatározott elemek és alakzatok mentén hozza létre képeit, melyek előre programozott figyelemirányítási technikákban gyökereznek. A generatív kép ugyanis csak úgy képes reprezentációt létrehozni, hogy tudja, milyen elemekre figyel majd a felhasználó.

2. A képet érteni kell, és punctum!

A klasszikus fotográfiai elméletek alapvetően befogadásorientáltak, esztétikai igényűek, és közös jellemzőjük, hogy a megörökített pillanatot valamiképpen a halálhoz kapcsolják. Ennek a tanatográf megközelítésnek alaptétele, hogy a fotó mindig *memento mori*: azt üzeni, ami egyszer ott volt, már elmúlt. A kép ontogenezise tehát egyben biztosíték-bizonyíték is arra nézvést, hogy a láthatóvá tett pillanat *valóban ott és valóban úgy* volt. Amint azt ezzel kapcsolatban Jacques Derrida megállapítja: a fénykép evidens „ontológia” (Derrida 1995, 92).

Ennek a szakirodalomnak talán a legtöbbet idézett képviselője Roland Barthes, akinek kései műve, a *Világoskamra*, melyben a nyilvánvalóan személyes és interpretatív jellege mellett Barthes egészen konkrétnek tűnő dichotómiát ajánl a fénykép értelmezéséhez. A *studium* azon értelmezői gyakorlat, mely előzetes tudásra épít: lett legyen az konkrét művészeti vagy mediális tudás, vagy tágabb, kulturális tájékozottság, netán a valóságra vonatkozó tapasztalat (Barthes 1985, 33). Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy minden, ami egy képpel kapcsolatosan leírható, szavakba önthető, értelmezhető, megérthető és felfogható, a *studium* kategóriájába tartozik.

Ezzel szembeállítva definiálja a *punctum* terminusát, ami megzavarja a *studium*ot, valami „szúrás, kis lyuk, kis folt,” másképp szólva „az a véletlen valami, ami rögtön belémszúr” (uo. 34). Míg tehát a *studium* valamiféle ideális értelmezői gyakorlatot feltételez, vagyis a vizuális információ szekvenciális logika mentén történő feldolgozását, megértését jelenti, így egy adott kognitív útvonal bejárását posztulálja, addig a *punctum* az ezt megakasztó, kizökkentő, kibillentő perceptív illeszkedési problémát előhozó aspektus. Egyfajta dekonstruktív hozzáállás ez a fénykép értelmezésében, hiszen a gondosan felépített (azaz előzetesen keretezett és

komponált) befogadási helyzet középpontját marginalizálja annak érdekében, hogy alternatív olvasatot hozzon létre.

Barthes dichotómiájának szubverzív aspektusa tulajdonképpen a szaliencia egyfajta esztétikai leírását adja, így kognitív értelemben sokkal inkább szól a percepció működéséről, mintsem valamiféle vágymechanizmus vizuális modelljéről. Erre enged következtetni az oppozíció fenntarthatóságának problematikája is. Amint arra Jacques Rancière rámutat, amikor Barthes a *Világoskamrában* előhozakodik a konkrét képek elemzésével, azt vesszük észre, hogy a studium és a punctum egyre inkább átfedésbe kerül: mintha a punctum éppúgy függene a befogadó pszichés állapotától, előzetes műveltségétől, mint a studium: „hiszen amit, punctum címén, látni állít, ugyanannak a logikának engedelmeskedik, mint a studium, amit, mint mondja, nem lát” (Rancière 2011, 76). Rancière maga a „tűnődő kép” fogalmát ajánlja a probléma áthidalására, ami egy körforgásszerű összekapcsolást jelent a kép tárgya, a fotografiai kép és a befogadó között, és nem limitálja a figyelem működését egyoldalúan, hiszen ez a modell szerinte alapvetően egy többféle reprezentációs mód közötti feszültséget jelent (uo. 78), ami számomra azt sejteti, hogy az ontológiai aspektus, a technológia maga, valamint a befogadó aktuális helyzete oda-visszahatása jellemzi a kép működését.

Számomra ezek a megközelítések összhangban vannak a vizuális kultúra tanulmányok azon igyekezetével, hogy – amint azt Irit Rogoff megfogalmazza – szakítsunk a művészettörténeti, hagyományos, tekintélyelvű értelmezési rendszerekkel (ami a *good eye*, vagyis a „jó szem” típusú interpretációt alapozza meg, és nagyban hajaz a barthesi studiumra), és egy sokkal inkább befogadásorientált, a figyelem aktuális megnyilvánulásaira apelláló megközelítés felé mozduljunk el, aminek működtetője az ún. *kíváncsi szem* (*curious eye*), ami a képi befogadás és az értelmezési stratégia tekintetében a saját útját járja: mindig az adott képi jelenség és a befogadás helyzetének megfelelően (Rogoff 2002, 28). Ebben a felvetésben a rancière-i feszültség maga a figyelemfelkeltő aspektus a Rogoff-féle kíváncsi szem számára.

A figyelemfelkeltés, a percepciós inger tudatosulása, illetve hogy egy bejövő stimulus hogyan aktivizál korábbi emlékeket, és mindez milyen reakciókat képes kiváltani az emberben, már Sigmund Freud topografikus modelljében vizsgálódás tárgyává vált. Az általa lelki szerkezetnek elnevezett „összetett műszer” meglehetősen erős vizuális konnotációval bír, lényege pedig az, hogy az ún. Ψ -rendszerekből összeálló szisztéma miként tudatosít bizonyos ingereket és irányítja rá a tudatos figyelmet, és mi alapján hagy másokat elsiklani (Freud 1996, 374–377). Amint azt a bevezetőben említettem, a generatív kép perceptív szalienciája elvész a képi információk kognitív feldolgozása során, miközben az optikai alapú fotografikus kép képes ezt megtartani. A freudi modell azt tételezi, hogy a bemeneti, vagyis az érzékelési póluson áthaladva az inger emléknymokhoz kapcsolódva válhat szaliens

elemmé: olyan érzékletté, amely aktiválhat tudatos válaszreakciót.

Mark Solms és Jaak Panskepp neuropszichoanalitikai kutatása, mely az affektív és kognitív idegtudomány lehetséges kapcsolódási pontjait vizsgálja, megerősíti az alapvető freudi elképzeléseket a percepció működésével kapcsolatban (Solms és Panskepp 2012, 150–151). Meglátásuk szerint Freud jogosan osztotta két külön rendszerré az érzéklek feldolgozását, valamint helyesen mutatta ki ezek szaliens jellegzetességeit, melyeket az emlényomok aktivizálására vezetett vissza (uo. 152). A percepció, ami eredetileg a Φ -rendszer volt Freud modelljében, majd az előzetes feldolgozást végző Ψ -rendszer határozza meg, hogy a bejövő érzéklet képes-e kapcsolódni korábbi emléktöredékekhez, amelyek el tudnak jutni a tudat szintjére, vagyis beérkezhetnek az ω -rendszerbe (ibid). Solms és Panskepp szerint Freud 1917-es revíziója, mely integrálta az eredetileg elkülönülő rendszereket a percepció-tudat szisztémába, pontosan vázolja az agyban végbemenő folyamatokat, melyek a külső, exteroceptív stimulustól a motoros kéreg felé vezet (uo. 158).

Freud később ezt az elképzelést, illetve szisztémát már kifejezetten fotografikus alapon modellezte, hiszen a tudattalan folyamatokat, amelyek a bejövő stimulus alapján beindulnak, negatív képként gondolja el, amelyeknek esélye van majd „előhívásra”, tehát pozitív fordítássá, pozitív képpé válnia (Freud 1986, 242). Nem minden negatív válik pozitív képpé persze, és talán ebben – visszautalva a korábbi rendszer értelmezésére – ismét az emlényomok aktivizálódása vagy épp érintetlensége játszik szerepet, aminek következtében felkelti a tudatos figyelmet vagy sem. A freudi modell alapján azt mondhatjuk tehát, hogy a figyelem felkeltése és irányítása, a punctum megléte összetett pszichés folyamat, amely percepciós folyamattal indul, de nem feltétlenül válik kognitív észleléssé: csakúgy, mint a bevezető kutatásban, a fotográfia kontra generatív kép megkülönböztetésének szituációjában.

Kognitív oldalról az egyik legalapvetőbb figyelemre vonatkozó elképzelés, az alak-háttér észlelés fontos alapfeltétele a vizuális percepció működésének, azonban nyilvánvalóan nem fed le minden olyan aspektust, ami számomra fontos lépés ahhoz, hogy rámutassak a fotográfiai kép és a generatív média által létrehozott jelenségek alapvető különbségeire – még ha azok nem is olyan szembetűnőek néha. A fotográfia kapcsán a kompozíciós elemek elhelyezkedésén, valamint a keretezésen túl fontos kérdés az élesség, ami alapvetően befolyásolja például az alak felismerhetőségét és lokalizálhatóságát a háttérhez képest, valamint a kontrasztthadás teljesen primér, perceptív, vizuális vonatkozása (ami természetesen szorosan kapcsolódik a kognitív pszichológiai aspektushoz, vagyis egy inger értékelésének a negatív, pozitív, illetve a szimultán vagy szukcesszív fajtáihoz, ám itt kifejezetten a konkrét vizuális hatásra értem). Ezen túlmenően nem elhanyagolható az érzékelés kiértékelésének referencialitása, vagyis a fotorealizmus kifejezésben rejlő valósággal való vagy hasonlósági (vagyis ikonikus) vagy oksági (vagyis indexikális) viszonya, ami ismételten elsődlegesebb, mint a szöveg alapvetően szimbolikus és

absztrakt modellje. Ehhez kapcsolódik a kép terének érzékelése és értelmezése, vagyis a mélység-élesség figyelemirányító szerepe, ami tehát szintén nem pusztán szimbolikus, hanem nagyon is vizuálisan konstruált viszonyrendszer.

Az alakzat-háttér azonosítás egyfajta kognitív térkép, ha úgy tetszik, e térkép bejárása egyfajta okularizációs séma-rendszer, reprezentációs ontológia. A képen megjelenő információk, a technikai-mediális közvetítettség, valamint a figyelem irányítása fontos aspektusa annak, ahogyan az előttünk feltárulkozó világ bizonyos aspektusai keretezetté válnak. Az okularizáció kérdése a fotográfia kapcsán elsőként ott merül fel, amikor a *camera obscura*-ba érkező fény által megjelenített, befelé vetített fényjátékból egy szerzői intenció jól körülhatárolható keretbe foglalt állóképet hoz létre (Silverman 2015, 70). Ha úgy tetszik, az okularizáció aktusa a mozgó, feltárulkozó, megmutatkozó képfolyamból hoz létre megfigyelésre, elmélyült kutatásra alkalmas állóképet – vagyis fényképet. Természetesen ez az aktus nincs messze a filmelméletben használt okularizáció terminusától, vagyis attól az aspektustól, ami a film előtti lehetőséget keretezi és filmivé varázsolja. A Francois Jost által bevezetett okularizáció fogalma a fokalizáció kognitív aspektusát támogatja és egészíti ki, kifejezetten a látványra, a látásra koncentrálva. Az okularizáció a filmben a látás pozicionálását, a képi nézőpont kijelölését és narratív kontextualizációját írja le. A fotográfia tekintetében az okularizáció tehát feltételezi a kép keretezettségét, amit viszont – Ranciére-hez visszatérve, és a kép tárgyára és a technológiára vonatkozó megjegyzéseket figyelembe véve – megelőz egy elsődlegesebb stádium: az elemek által indukált narratívát megalapozó mimetikus, vagyis nagyon is ikonikus réteg.

Amint arra Silverman Lady Eastlake és Oliver Wendell Holmes 19. századi fotográfusok kapcsán rámutat, a fotográfiát azonban nem biztos, hogy az indexikalitás és az ikonicitás peirce-i jelrendszeri meghatározottságában érdemes értelmezni, sőt, a Walter Benjamin által sokat hangoztatott, a valósághoz inherensen kötődő bizonyíték jellemző sem feltétlenül a leggyümölcsözőbb út annak feltérképezésére, miként tud ez az általam az imént mimetikusnak bélyegzett aspektus utat törni magának az okularizációban (uo. 8–10). Mindezek helyett az analógia kifejezést ajánlja a fénykép működésének definiálásához, vagyis azt az emberi képességet, amit Leonardo da Vinci is elsődlegesnek gondolt a humán percepció kapcsán: a világról alkotott kép egy vizuális analógia, mely az egyén saját emlékezetéhez kapcsolódva hasonlóság alapján értelmeződik (uo. 17). Ez a percepció leírás hasonlatos Ranciére tűnődő képének logikájához, vagyis ahhoz az elképzeléshez, hogy a kép valójában a létező világ befogadó előtti feltárulkozását valósítja meg, melyben tehát az analógia a lényegi aspektus.

Mindezek alapján amellet érvelek, hogy a világ vagy valóság okularizáción keresztüli feltárulása egyfajta percepciós eltolódással vezeti a szemlélőt a szaliens elem felé. Ennek az a folyamata, hogy míg az okularizáció fenntartja, szervezi és

működteti az alakzat-háttér struktúrát, a feltárló látvány destabilizálja ezt, a keretből kimutató, mimetikus tüskéként, egyfajta felfüggesztett, köztes tér/elemtként. Percepció tekintetében mielőtt tehát az okularizáció működésbe lépne, van egy előzetes lépés, ami ösztönszerű készlet: a látvány felé fordulás, majd a látvány befogadása – azé a látványé, ami még nem érett képpé. Ez maga a monstatív pillanat, a szó szerint értendő megmutatkozás, a még-fel-nem-ismert látványa, a látvány mint olyan. A kép, aminek vizuális tere bejárhatóvá válik, keretezettsége révén határokat jelöl ki, útvonalat teremt a kogníciónak, tehát már a látvány okularizált mivolta ebben az értelemben.

Ha már technikai oldalról belegondolunk abba, ahogyan az MI-generálta kép keletkezik, nyilvánvalóvá válik, hogy az sohasem volt látvány, hiszen szöveges parancsokból, címkékből, adatbázisból nyert modellek alapján jön létre, vagyis eleve okularizált, sőt, nyelvi struktúrája miatt akár fokalizáltként is hivatkozhatnánk erre az aktusra. Azonban az eredendően nem okularizált képi alakzatok, részek (azon reprezentációs foltok, melyeket a rendszer „kitölt”) a pusztá analógia jelen esetben szubverzív jelentéstartományát hozzák mozgásba, de a fotográfiától alapvetően eltérő módon.

Amint azt a fotográfia és a fotografikus kép alteritása apropóján Ranciére megfogalmazza: a Kép és a Látvány között az az alapvető különbség, hogy a Kép mindig másvalamire hivatkozik, míg a Látvány csupán önmagára (Ranciére 2007, 2). A látvány megmutatkozik, feltárl, míg a kép megmutat, keretezi a látványt. Másképp megfogalmazva, a fotográfia, nem pusztán ikonikus-indexikális, de sokkal inkább analogikus kapcsolata alapján kénytelen másra utalni, míg a látvány, kizárólagos szimbolikusságában csak önmagát képes másolni, miközben önmaga is csupán másolat. Parergon, ontologikusan másodlagos, szimulákrum, amelynek szubverzív szalienciája önnön esszenciája: önmaga válik kísértetiessé, hiszen képtelen keretezni a kísértetiest.

3. Az össze-tettségek problematikája

Fontos kiemelni, hogy a generatív kép nem valamiféle képi kompozit – sem létrejöttében, sem működésében. A hagyományosan pixelekből felépülő, tisztán számítógép generálta látvány David Rodowick szerint alapvetően szintetikus (Rodowick 2007, 15). Amellett érvelek, hogy a kifejezés etimológiáját figyelembe véve szintetikusnak minősítsük a generatív média vizuálit is, de nem feltétlenül és nem elsősorban a számítástechnikai háttér ürügyén, hanem a görög eredeti jelentés mentén: a *szüntitánái*, később *szüntetikus* kifejezés annyit tesz, összeillesztés, „össze-tétel”.

Az MI-generált kép szintetikus, azaz össze-tett: összerakott, összefércelt (a német eredeti verziehen jelentéseire utalva, vagyis arra, hogy nagy vonalakban összeállított képi produktumról, össze-öltött lehetőségről van szó); a jelenkori generatív

interfészek először próbákat, előképeket mutatnak meg, majd ezekből készítik el a végső, finomított verziót.

Egy kép kísérteties aspektusát, vagyis a figyelem felkeltésének kiszámíthatatlan és tervezhetetlen alakzatát a valóság referencialitása és indexikalitása, azaz az analógia adja, hiszen ez a kapocs értékeli és érzékelteti az esetleges eltéréseket. A generatív kép esetében azonban, a valóság referencialitásának hiánya nem teszi lehetővé, hogy a képen belüli aspektus váljon kísértetiessé: maga a kép az ugyanis. Tehát a figyelem nem a befogadó összevetéséből irányul egy adott aspektusra, mint a fénykép esetén, hanem maga a kép össze-tettsége hívja fel magára a figyelmet, ahogyan a studium és a punctum megkülönböztethetetlenül egybemosódik. Éppen ezért figyelmünket ez a kép nem kép-es irányítani, hiszen eleve okularizált, össze-tett mivolta nélkülözi az analógiát.

Az MI-generálta kép az emberi percepció (a fotó nézése) valamint kogníció (a látvány képként való felfogása) leképezése, egy kognitív térkép, mely szimulálja a befogadási folyamatot. Ha a tiszta fotográfiai kép maga kognitív struktúra, ahogyan azt Sven Sandström (2007, 7) állítja, akkor a generatív kép egy kognitív visszafordítás eredményeképpen jön létre: nem a képet termeli újra (adatbázisára támaszkodva, milliárdnyi kép részleteit újrahasznosítva), hanem azt a struktúrát (vagyis kompozíciót, térhatást stb.), ahogyan a kép perceptív-kognitív folyamata működésbe lép.

A generatív média visszafelé dolgozik: a képből indul ki, hogy képet hozzon létre, de nincs látvány, amit keretezne. A szürreális hibák, a valóság referencialitásának kiiktatása azzal jár, hogy a feltárulkozó világ analogikusan nem kínál látványt, amit az okularizáció keretezhetne. Az MI-kép nem analogizál, hanem szintetizál, következésképp a generatív kép mindig már eleve csakis szintetikus, azaz „össze-tett” lehet. Ezen techno-logikai össze-tettsége mindig már eleve, *a priori* tételezi a látvány kiiktatását és a kép kísérteties figyelemfelkeltő aspektusát.

Photographic perception and cognition in the age of generative media

Photography inherited its compositional rules from painting, and computational photography, which has become increasingly prominent with the rise of digitalisation, has not brought anything new in terms of perception, since it reproduces the aesthetic model of classical photography. However, contemporary generative artificial intelligence is already showing a shift away from the previous regularities. If the photographic image is itself a cognitive structure (Sandström 2007), the strategies of human understanding in the creation of meaning in the interaction with the image can be interpreted as continuous feedback and data loop for the algorithms of generative systems. As a consequence, these systems are in principle increasingly accurate in depicting not only the basic (or even far beyond) charac-

teristics of a photographic image, but also what exactly the viewer sees, looks at, or looks for in an image.

Nevertheless, the generative image remains haunting for the viewer, which stems from the curious phenomenon that the salient aspect during perception is often overridden by cognitive, motor response reactions (see Moshel et al. 2022). In my study, I seek to answer how this slippage or derailment can be tackled from the perspective of the perceiver, and within what theoretical and critical framework can the ways in which cognitive processes override primary perception be examined.

Keywords: photography, analogy, perceptive salience, generative image, synthetic image

Hivatkozások

Barthes, Roland. *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa Kiadó, 1985.

Bolter, Jay David. „AI generative art as algorithmic remediation”. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 19.1 (2023), 195–207. doi: 10.25969/mediarep/22321.

Califano, Giovanbattista & Spence, Charles. „Assessing the visual appeal of real/AI-generated food images”. *Food Quality and Preference* 116 (2024), 105149. doi: 10.1016/j.foodqual.2024.105149.

Derrida, Jacques. *Marx kísértetei*. Ford. Boros János, Csordás Gábor & Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.

Freud, Sigmund. *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest: Helikon, 1996.

Freud, Sigmund. *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.

Gauthier, Isabel & Tarr, Michael. „Unraveling mechanisms for expert object recognition. Bridging brain activity and behavior”. *Journal of Experimental Psychology. Human perception and performance* 28 (2002. ápr.), 431–46. doi: 10.1037/0096-1523.28.2.431.

Goodfellow, Ian és tsai. „Generative adversarial networks”. *Advances in Neural Information Processing Systems* 3 (2014. jún.), 1–9. doi: 10.1145/3422622.

Kropotov, Juri .D. *Functional neuromarkers for psychiatry. Applications for diagnosis and treatment*. Academic Press, 2016.

LeCun, Yann, Bengio, Yoshua & Hinton, Geoffrey. „Deep learning”. *Nature* 521 (2015), 436–44. doi: 10.1038/nature14539.

Manovich, Lev. *Software takes command*. New York: Bloomsbury, 2013.

Manovich, Lev. *The language of new media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

Moshel, Michael és Tsai. „Are you for real? Decoding realistic AI-generated faces from neural activity”. *Vision Research* 199 (2022. okt.), 108079. doi: 10.1016/j.visres.2022.108079.

Rancière, Jacques. *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2011.

Rancière, Jacques. *The future of the image*. Ford. Gregory Elliott. London: Verso, 2007.

Rodowick, David N. *The virtual life of film*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2007.

Rogoff, Irit. „Studying visual culture”. *The visual culture reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London: Routledge, 1998, 24–36.

Salvaggio, Eryk. „How to read an AI image. Toward a media studies methodology for the analysis of synthetic images”. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 19.1 (2023), 83–99. doi: 10.25969/mediarep/22328.

Sandström, Sven. *Explaining the obvious. A theory of visual images as cognitive structures*. 2007/2008:1 köt. Scripta Minora Regiae Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis. Kungliga Humanistiska vetenskapssamfundet i Lund, 2007.

Schröter, Jens. „The AI image, the dream, and the statistical unconscious”. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 19.1 (2023), 112–120. doi: 10.25969/mediarep/22315.

Silverman, Kaja. *The miracle of analogy, or the history of photography, Part 1*. Stanford: Stanford University Press, 2015.

Solms, Mark & Panksepp, Jaak. „The “Id” knows more than the “Ego” admits. Neuropsychoanalytic and primal consciousness perspectives on the interface between affective and cognitive neuroscience”. *Brain sciences* 2 (2012), 147–75. doi: 10.3390/brainsci2020147.

DOMSA ZSÓFIA

Norwegian University of Science and Technology – NTNU

Fényképek és rajzok figyelemterelő szerepe egy norvég önéletrajzi képregényben

Absztrakt

A képregényekben szereplő fényképek évtizedek óta a képregénykutatás homlokterében állnak. A fényképek rajzolt közeghez képest eltérő medialitása és a valósággal való szorosabb viszonya kihat arra, ahogy a fotókat magukba foglaló képregények egészét értelmezzük. Tanulmányomban azt vizsgálom, ahogy a norvég Steffen Kverneland *En frivillig død* [Önkéntes halál, 2018] önéletrajzi képregényében megjelenő családi fényképek a grafikus narratíva eszközeként az ábrázolt helyzetek mentális beágyazottsági szintjeinek növelését eredményezik. Kverneland memoárjának központjában az öngyilkosságot elkövető apa portréja áll. A képregény a családi fotóalbum keretét használja, amelyben a képek átjárást biztosítanak a diegetikus és extradiegetikus világ, a jelenbeli narráló én és a múltat megtapasztaló én gondolatvilága, a történetmesélés személyes és közösségi szintje között. A fényképek a valóság egy szeletét rögzítik, ám az elbeszélés hitelességét igazán azzal bizonyítják, hogy átrajzolt változataikkal együtt az emberi emlékezet képlékenységet ábrázoló mű dinamikus elemeivé válnak. A fénykép-rajz transzformáció miatt kialakuló szalienencia három példáján keresztül mutatom be, hogy a szöveges elemek, fényképek és rajzolt változataik hogyan terelik az olvasó figyelmét a képek elsődleges funkciójáról az öngyilkosság gondolati hátterének és a hozzátartozók gyász munkájának szociokognitív összetettségére. Tanulmányom távolabbi célja, hogy hozzájáruljon a magyar képregénykutatáshoz azáltal, hogy felhívja a figyelmet erre a kiemelkedő norvég grafikus regényre, amely az északi országok gazdag képregényirodalmát kiválóan reprezentálja.

Kulcsszavak: grafikus regény, önéletrajzi képregény, szociokognitív komplexitás, figyelemterelés, fénykép

A képregény olyan „elbeszélő vizuális médium, állóképek (rajzok, festmények, digitális képek, fotók) narratív sorozata, ahol a képek általában – de nem szükségszerűen – szöveget is tartalmaznak” (Dunai 2013b, 109). Az eredetileg tömegkulturális

terméknek tekintett médium idővel innovatív elbeszélői formának bizonyult, így az elmúlt évtizedekben egyre nagyobb tudományos figyelmet kapott a nemzetközi (Chute 2008; El Refaie 2012) és a hazai irodalomkutatásban is (Maksa 2019). A képregények rendkívül széles skáláján kiemelkednek azok a művek, amelyek a képregény alkotójának személyes élményeit dolgozzák fel. A képregény sajátos formanyelve különösen alkalmasnak mutatkozik arra, hogy olyan tabusított vagy traumatikus élményeket tárjon fel, amelyek nemcsak a képregényalkotó életére hatnak ki, hanem egy nagyobb közösség számára is jelentőséggel bírnak. Az általában önálló kötetben vagy kötetekben, album formájában kiadott grafikus memoárok, Gillian Whitlock kifejezésével *autographics* művek (2006, 966), különböznek az irodalmi énelbeszélésektől és az illusztrált szerzői portrékötetektől (Watson 2011, 124). A befogadóban ugyanis a képregényalkotó sajátos grafikai stílusa, a *graphiation* (Marion 1993, 151–160) alapján alakul ki összetett benyomás a szerzőről. A legfontosabb magyar kiadásban is megjelent önéletrajzi művek közül Art Spiegelman *Maus* (2023) című képregénye a Holocaust transzgenerációs traumáját dolgozza fel, Marjane Satrapi *Persepolis* (2019) című többkötetes művében pedig az iráni diktatúra tárul fel előttünk az író személyes beszámolójának tükrében. A nemzetközi képregénykutatásban Alison Bechdel *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) című, a homofília és identitáskeresés tabuját feltáró grafikus regénye kapott kiemelt figyelmet. A sort még számos olyan műcímmel lehetne folytatni, amelyek esetében a kritikai elismeréshez és a tudományos érdeklődéshez a könyvek tematikája és művészi kivitelezésének egyedisége egyaránt hozzájárul.

A napjaink autobiografikus regényei kapcsán sokszor emlegetett önéletrajzi paktum (Lejeune 2005) az önéletrajzi képregények esetén is érvényesül. Ennek értelmében a befogadás során abból indulunk ki, hogy a történet főszereplője ugyanaz a személy, mint a szerző és az elbeszélő. Ezt a beállítódást erősíti az empátia is, amit az önéletrajzi művek olvasásakor az olvasó a szerző által megélt valóságos események miatt érez (Keen 2016). Egyfelől feltételezzük, hogy a képregény lapjain igaz történettel találkozunk, másfelől az album kézzel rajzolt oldalait megfigyelve az a benyomásunk, hogy a valóság egy szubjektív módon átszerkesztett és a képregény készítőjének szemszögéből, a keze által interpretált változata tárul fel előttünk (Gardner 2011; El Refaie 2012, 11–48). Ennek a szubjektivitást sugalló képi világnak is lehetnek azonban olyan elemei, amelyek az elbeszélő történetet közvetlenebbül rögzítik a valósághoz, mint a rajzok. Különösen az önéletrajzi képregények lapjain megjelenő családi fényképek játszhatnak ilyen, a realitáshoz kötődő szerepet. A fényképek ablakot nyitnak a képregény rajzolt világán kívüli világra (Olsza 2019), ugyanakkor éppen ezeknek a fényképeknek rajzolt változatai hívhatják fel a figyelmet a valóságos élmények és a valóságos élmények elbeszélése közti különbségre (Pedri 2012, 252). A fényképek képregénybeli használata számtalan formában történhet (Demus 2022). Tanulmányomban azt vizsgálom,

ahogy a norvég Steffen Kverneland *En frivillig død* [Önkéntes halál, 2018] önéletrajzi képregényében megjelenő családi fényképek a grafikus narratíva eszközeként az ábrázolt helyzetek mentális beágyazottsági szintjeinek növelését eredményezik. A mentális beágyazódás itt arra vonatkozik, hogy miként teszi lehetővé az irodalmi mű az elbeszélő gondolataira, érzelmeire és szándékaira való ráhangolódást. Kverneland memoárjának központjában az öngyilkosságot elkövető apa portréja áll. A képregény a családi fotóalbum keretét használja, amelyben a képek átjárást biztosítanak a diegetikus és extradiegetikus világ, a jelenbeli narráló én és a múltat megtapasztaló én gondolatvilága, a történetmesélés személyes és közösségi szintje között. A fényképek a valóság egy szeletét rögzítik, ám az elbeszélés hitelességét igazán azzal bizonyítják, hogy átrajzolt változataikkal együtt az emberi emlékezet képlékenységet ábrázoló mű dinamikus elemeivé válnak. A fénykép-rajz transzformáció miatt kialakuló szaliencia három példáján keresztül mutatom be, hogy a szöveges elemek, fényképek és rajzolt változataik hogyan terelik az olvasó figyelmét a képek elsődleges funkciójáról az öngyilkosság gondolati háttérének és a hozzátartozók gyász munkájának szociokognitív komplexitására.

1. Önéletrajzi képregények és a fényképek használata

Az önéletrajzi képregényt a képregénykutatás ma már a médium kulcsfontosságú ágának tekinti (Kukkonen 2013, 55). A kiemelt figyelem oka a kortárs szépirodalom önfeltárulkozó, az autofikciót és az autobiográfiát vegyítő általános trendje, valamint a felvetett személyes témák társadalmi fontossága. Az önéletrajzi képregény mint irodalomtípus a képregényes narratív eszközök használatával különösen képes arra, hogy megragadja az egyén komplexitását, közvetítse az elbeszélte élmények szubjektív jellegét, egyediségét és hitelességét, mindeközben a saját megszerkesztettségét, a történetmesélés módját is tükrözze az olvasó számára (Dunai 2013b). Az önéletrajzi képregények ennek az önreflexív narratív jellegnek köszönhetően az irodalomkutatás és az irodalomoktatás számára is inspiráló területet jelentenek.

Az önéletrajzi képregények recepciótörténete valóságos sikertörténet. A médium a 60-as évek végén az Egyesült Államokban a népszerű, mégis réteggközönségnek szóló humoros vagy szuperhősökről szóló képregények ellenkultúrájaként indult, a kétezres években viszont már kiemelt presztízzsel rendelkezett az angol nyelvű könyvpiacra (Kukkonen 2013, 56–57). Az önéletrajzi regények *graphic novel*, azaz grafikus képregény megnevezése jelzi, hogy egyedi alkotásként, önálló kötetként kerülnek terjesztésre. Jellemzően tabukat feszegető módon személyes vagy társadalmi témákat dolgoznak fel (Whitlock 2006, 966; Chute 2008, 459), politikai és etikai kérdésekre reflektálnak, ezáltal szélesebb közönséghez szólnak. Az angolszász, belga, frankofon terület mellett a skandináv országokban is önálló művészeti ággként tekintenek a képregényekre. Magyarországon annak ellenére, hogy a médium nincs

jelentősen reprezentálva a könyvpiacra, a képregénykutatás követi a nemzetközi kutatási trendeket, így az önéletrajzi képregényekről is több mélyreható tanulmány született magyar nyelven (Dunai 2013a, 2013b; Maksa 2005). A magyar nyelvű, illetve Magyarországhoz kapcsolódó önéletrajzi képregények Szép Eszter kutatásának köszönhetően kaptak kiemelt tudományos figyelmet (2016, 2017).

Mind a nemzetközi, mind a hazai tudományos munkák kérdésfelvetései alapján látszik, hogy a képregénykutatás egyik legfontosabb témája a multimodalitás vizsgálata. Ebben a tekintetben a képregényekben szereplő fényképek elemzése kiemelt helyen szerepel (Cook 2008; Pedri 2015; Demus 2019 és 2022). Bár már az 1880-as évektől, a fényképezés kezdeteitől megfigyelhető a fényképek megjelenése a képregényekben, igazán a 2000-es évek után született grafikus regényekben szembeötlő az a változatosság és kísérletező kedv, ahogy a képregények rajzolóit megihlették a fényképek használatában rejlő lehetőségek (Pedri 2015, 2). A képregényekben a fényképek számos megjelenítésével találkozhatunk, emlékezetből rajzolt fényképmásolatoktól, fotórealista rajzokon át az eredeti fényképeket közlő képregény oldalakig. Ezek a megoldások más-más megértési folyamatot implicálnak.

A tudományos vizsgálódások alaptétele általában, hogy a fényképek nem elsősorban dokumentarista vagy referenciális céllal kerülnek a képregények közegébe, tehát nem a történet hitelességét hivatottak igazolni, hanem „egyfajta hidat képeznek” (Cook 2012, 137)¹ a képregények fikciós világa és a minket körülvevő valós világ között. A fényképeknek így nem referenciális szerepük, hanem „a narratívát alakító funkciójuk fontos, amely elmosza a határt a dokumentarizmus és az esztétikum között” (Pedri 2015, 8).² Tanulmányomban, csatlakozva a fenti állításokhoz, abból a többek között Julia Watson által képviselt szemléletből indulok ki, amely a befogadói empátiára alapozva fenntartja a fényképek vizuális bizonyítékként való értelmezését, ám azokat az emlékezet, képzelet és reflexió által megmunkált önéletrajzi elbeszélés produktív elemének tekinti (2008, 51). Ezt az összefüggést a Lisa Zunshine által definiált szociokognitív komplexitás fogalmával közelítem meg, amely „egy másik mentális állapotba ágyazott mentális ábrázolást” jelent (2011, 119).³ Zunshine a mentális beágyazódás különböző szintjeit az alábbi példával magyarázza:

“I am sad” is less sociocognitively complex than “He knew she was sad,” which in turn is less complex than “Surprisingly, he knew that she was sad,” because “surprisingly” implies someone else’s mind – perhaps the

1. “a sort of bridge principle” (saját ford.)

2. “a narrative, story-based (and not a referential, reality-based) function that blurs boundaries separating the documentary and the aesthetic” (saját ford.)

3. “a mental state of one character who is aware of the mental state of another character” (saját ford.)

narrator's? – contemplating a mental state of one character who is aware of the mental state of another character. (2011, 119)

Zunshine a kognitív pszichológiai kutatásokra hivatkozva állítja, hogy azért olvassunk szépirodalmi műveket és memoárokat, mert általában igaz, hogy „mohón” érdekelnek bennünket az emberek gondolatai és érzései, a megfigyelhető viselkedésük mögötti megfigyelhetetlen mentális állapotok (2011). Elmeolvasási kíváncsiságunkat a grafikus regények azzal képesek kielégíteni, hogy a szociokognitív komplexitást vizuális és verbális eszközök kombinációjával növelik (Zunshine 2011, 133). Érvelésem szerint a Steffen Kverneland képregényében megjelenő fényképek az olvasói figyelem irányítása révén a mélyebb beágyazódás ábrázolását teszik lehetővé.

2. A fényképek szalienciája az önéletrajzi képregényekben

A képregények multimodalitásának vizsgálatánál az egyik alapvető kérdés, hogy mi befolyásolja a képregény elemeinek szembetűnőségét, mi irányítja az olvasók figyelmét. Kézenfekvő a válasz, hogy a képregényben szereplő elemek szalienciája nagy mértékben a képi megjelenés formai jellemzőitől, az elemek előtérbe vagy háttérbe helyezésétől, méretüktől, színüktől és tónusuktól, a perspektívától, az átfedésektől és az ismétlődésektől függ (Kress és Van Leeuwen 2006, 212–214). Teresa Bridgeman ugyanakkor a formai elemek együttesének értelemképző működésére is felhívja a figyelmet, és amellet érvel, hogy bizonyos formák ismétlése, illetve azok transzformációja a képregények olyan figyelemirányító eszközei, amelyek a befogadó számára követhetővé teszik a történetet és egyértelműen kijelölik, hogy kinek a tapasztalatait és érzéseit közvetíti az elbeszélés (2004, 5–6). Ez összhangban áll a posztklasszikus narratológia alapvető állításával arról, hogy az elbeszélte történetet a közvetített emberi érzelmek alapján igyekszünk megérteni (Fludernik 1996, 26). Erre vonatkozik továbbá a kognitív poétika elmélete is, amely szerint a fikciós művek befogadása során akaratlanul is intenzívebben éljük meg az érzelmeket és érzeteket (Keen 2006). Mindkét szemlélettel összeegyeztethető Murray Smith megfigyelése, aki úgy érvel, hogy a képregények olvasásakor a befogadó ráhangolódik a történet szereplőinek világára (Smith 1995, 83). A ráhangolódás (*alignment*) során kialakul a befogadóban egy ismeret arról, hogy a szereplők hogyan cselekszenek, mit éreznek és mit gondolnak. Az *alignment* hasonló ugyan a prózai szövegek fókuszációjához, mégsem teljesen azonos vele (Mikkonen 2017, 103). A vizuális közeg miatt a ráhangolódás térben és mentálisan egyaránt megtörténik, mivel a képregényolvasó egyfelől követi a főszereplők térbeli mozgását, másrészt az ő szemükön keresztül képes látni a világot, és a főszereplő számára lényeges elemekre irányítani a figyelmét. Az önéletrajzi képregényekben szereplő fényképek a közegtől eltérő

modalitásuk miatt formailag szaliensek, ugyanakkor a szociokognitív komplexitást fokozzák, így az elbeszélő tudatára és érzelmeire való ráhangolódást, a befogadó elmeolvasó szemtanúként való bevonását erősítik.

A fényképek vizsgálatáról szóló szakirodalom gyakran támaszkodik Roland Barthes fotográfiáról írt esszéire. Azt a jelenséget, ahogy egy fénykép érzéki hatást vált ki a szemlélőből, Barthes *Világoskamra* című művében a *punctum* kifejezéssel határozza meg és a fénykép értelmező tanulmányozását, a *studium*ot megbolygató, véletlenszerű „szűrő” elemként írja le (Barthes 1985, 34). Barthes *punctum* fogalma intuitív és véletlenszerű jellegéből adódóan nem alkalmas arra, hogy egy fénykép által keltett benyomás tudományos definícióját adja, mégis érzékelteti a befogadó önkéntelen érzelmi bevonódását, a fényképek által keltett elmeolvasói kíváncsiságot.

A tanulmányom tárgyát képező memoárban döntően régi családi képek szerepelnek, így az elbeszélő tudatára történő ráhangolódás, a befogadó szemtanúként való bevonása a család privát szférájába való bebocsátást jelent. Marianne Hirsch szerint a családi képek „a visszahozhatatlan múlt materiális lenyomatai, erejük és fontos kulturális szerepük a családi élet alapvető rítusaiba való beágyazottságukból ered” (1997, 5).⁴ A fényképalbumok eredetileg egy család emlékeit hivatottak megőrizni, utóéletüket az albumról szóló dialógus jellemzi, amely a képeket a privát szférából a közösségbe emeli, és nem egyszerű magyarázatként vagy szupplementumként működik, hanem az albumot szervező elv fotográfiai és textuális feltárása (Langford 2001). Kverneland képregénye a családi fényképalbumáról szóló párbeszédbe vonja be az olvasót, és mélyen személyes kapcsolatokat tár fel. Az albumban szereplő fényképek elrendezését, átrajzolását is ennek a diszkurzusnak rendeli alá.

Az alábbiakban bemutatott példák a családi, amatőr fényképek és az átrajzolt változatok közti összefüggésre épülnek. Mindegyik esetben érvényesül a Teresa Bridgeman által transzformációnak nevezett elv, amely során a képregény egy eleme valamilyen változtatással megismétlődik (2004, 4). Bridgeman Peter Stockwell előtér-háttér elméletéből (2002, 18–19) kiindulva érvel amellett, hogy a transzformáció következtében a változtatással ismételt elem magára irányítja a befogadó figyelmét. A bemutatott fénykép-rajz képcsoportok is az azonos vagy hasonló jegyek miatt válnak szalienssé. A transzformáció következtében a fényképek referencialitása viszonylagos lesz, és hitelesítő erejük a képregény narratívájának, az elbeszélő elmeolvasói tevékenységének rendelődik alá. A befogadó a képregényben megjelenő fényképeket nem csak megfigyeli (*studium*), hanem az érzéki hatást kiváltó (*punctum*) elemükre koncentrál és ezt a képregény narratívája szerint a képeket szemlélő elbeszélő tudatára hangolódva, a képek által kifejezett szociokognitív

4. “Photographs as the only material traces of an irrecoverable past, derive their power and their important cultural role from their embeddedness in the fundamental rites of family life.” (saját ford.)

komplexitás mélységeként értelmezi. A három példában a fényképek és a rajzok összjátéka az öngyilkosság által előidézett gyász, a hozzátartozó mentális állapotának beágyazottsági szintjeit érzékelteti. Az első képcsoport az elhunyt személlyel kapcsolatos ambivalenciát, a második az apa-fiú kapcsolat rétegeit, a harmadik a képregény egészét szervező elv, az emlékezet és képzelet összemosódását példázza. Mindhárom kompozíció úgy irányítja a befogadó figyelmét, hogy a fénykép eredeti hitelesítő jellege háttérbe szorul, helyette az emlékezet, képzelet és reflexió elve válik értelemalkotó magyarázattá.

3. Egy képregény az öngyilkosságról

Steffen Kverneland Norvégia egyik legkiválóbb képregényalkotója. Az 1990-es években vált ismertté „amputált klasszikusok” című irodalmi illusztrációs sorozatával, majd norvég művészportréival. A nemzetközi áttörést a *Munch* (2013) című biográfia hozta el számára. A 2000-es évektől a klasszikus átdolgozások mellett az önéletrajzi elbeszélések is egyre jelentősebb részét teszik ki Kverneland életművének. Önéletrajzi albumait sajátos stilisztikai sokféleség jellemzi, bennük a szerző a rajzművészet minden eszközét felhasználja a fekete-fehér skiccektől, a találóan gunyoros karikatúrákon és a részletgazdag, rémálomszerű expresszionista képeken át a pasztellszínekkel árnyalt, harmóniát sugárzó akvarellekig. Miközben a rajz és a szövegek segítségével a saját emberi és művészi identitását próbálja megérteni, könnyedén megidézi és az olvasó számára tömören be is mutatja a modern művészet izmusait. Önéletrajzi képregényei tele vannak öniróniával, humorral és érzékenységgel, így a befogadót az albumok virtuóz művészi kivitelezésén túl az elbeszélt történet őszintesége is magával ragadja.

Az *En frivillig død* [Önkéntes halál, 2018] Kverneland öngyilkosságban elhunyt apjának állít emléket. Az album 112 számozatlan oldalon, időben előre és hátra lépve, családi fényképek sorát megidézve és rajzban kommentálva alakít ki egy hitelesnek és árnyaltnak tűnő benyomást a szerző apjáról. A cím utalás arra a döntésre, hogy az apa – felesége és két fia iránti körültekintésből – éveken át halogatta, hogy véget vessen életének. Azért, hogy minél kisebb traumát okozzon családjának, kívárta, hogy mind Steffen, mind bátyja nagykorú legyen. Szintén rájuk való tekintettel választotta az öngyilkosság módját és helyét úgy, hogy ne a hozzátartozói találják meg; a munkahelyén parkolta le autóját és vezette a kipufogógázt az utastérbe. Az *En frivillig død* több mint harmincöt év távlatából tekint vissza nemcsak erre az eseményre, hanem a család életére, az apa tehetségére, humorára, ellentmondásos vonásaira és arra, ahogyan az apai örökség mind emberileg, mind művészilag meghatározóvá vált a képregényalkotó Steffen Kverneland számára.

Az *En frivillig død* elbeszélésének befogadásában mérvadó a gyász és a gyászfeldolgozás mint mentális és érzelmi keret. Még azok is, akik nem érintettek hasonló

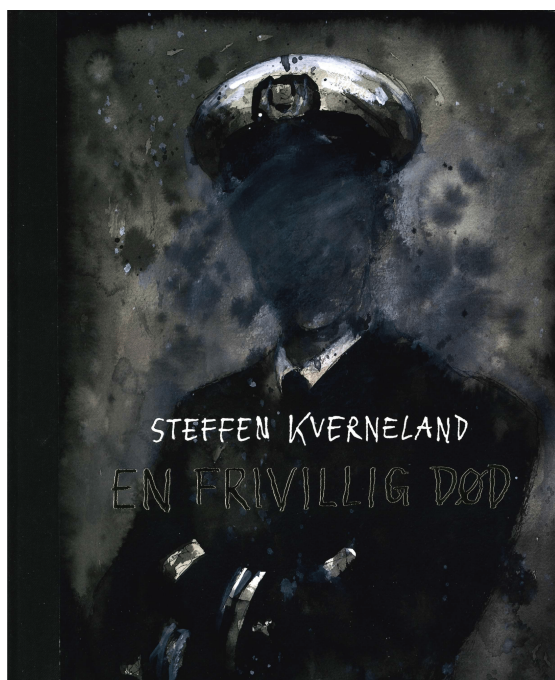
tragédiában, tisztában lehetnek vele, hogy az öngyilkosság okozta veszteség a hozzátartozók számára nehezebb gyászfolyamatot eredményez. Hiába marad hátra búcsúlevél vagy ismert a szuicid hajlam diagnózisa, a teljes magyarázat mégsem tárul fel, és nem is mentesíti a hátramaradottakat az ilyenkor gyakori önvád alól. Az *En frivillig død* elbeszélése is a traumatikus gyászfeldolgozás sémáját aktiválja a befogadóban, a figyelem középpontjába helyezve az apa sokszínű, ám ambivalens személyiségét és a határidőhöz kötött öngyilkosság tervét. Ennek a koncentrált figyelemnek köszönhetően a háttérben marad az az információ, hogy időközben a szerző anyja és bátyja is meghalt, így a közvetlen hozzátartozók közül már nincs, aki megcáfolná vagy módosítaná azt a képregény által felkínált narratívát, amely az apa alakjáról és öngyilkosságának körülményeiről a képregényt olvasva összeáll bennünk. A tanúk nélkül maradt történetben az elbeszélői emlékezet munkája teremti a diegetikus világot. A képregényben szereplő fényképek az emlékezet formáló erejének rendelődnek alá, így az olvasó is a narráló én perspektívájával azonosulva társít tudattartalmakat a fotográfiákhoz.

Kverneland az elbeszélést a családi fotóalbum képei köré szervezi.⁵ Hol egész oldalt betöltő képet látunk egy családi hajókirándulásról, hol a nyaralóból készült látkép fed le egy oldalt, hol egy-egy portré vagy családi csoportkép bukkan fel a rajzolt oldalak között. A képek gyakran rajzban megismétlődnek vagy egy másik oldalon megidéződnek és tömör mondatokba fogalmazott megjegyzésekkel egészülnek ki. Az egyes oldalak által felidézett események nem időrendben követik egymást, a kötet ilyen módon azt a benyomást kelti bennünk, mintha nem lineárisan, hanem előre-hátra lapozgatva haladnánk. Ezt az érzetet tovább erősíti, hogy az oldalakon nem szerepelnek évszámok vagy oldalszámok, amelyek megkönnyítenék a könyvben való eligazodást. Az elbeszélő történetnek mégis van íve, amely a gyászfeldolgozást mint az emlékezet munkáját örökíti meg. Ennek a folyamatnak nem az a célja, hogy a gyászoló túltegye magát a veszteségen és elfelejtse az elhunyt személyt, hanem hogy a róla szóló emlékeket élettörténetének részévé tegye, azaz bevonja a múltjáról és jövőjéről szóló narratív gondolkodásba (Goldie 2012, 56-75).

4. A paratextus vizsgálata

A kötet borítóján látható szürkés fekete tónusú akvarellrajz egy sötét egyenruhát és világos sapkát viselő férfi portréját mutatja (1. ábra). A férfi arca azonban elmosódik, mintha szétfolyt volna rajta a festék vagy valaki szándékosan satírozta volna ki. Egy képpel való találkozáskor figyelmünk először általában az emberi arcokra fókuszál (Sinha és mtsai. 2005). A képregény borítóján az elmosódó arc

5. Az elemzésben a „Steffen” névvel a főszereplőre utalok, a „Kverneland” név pedig ez elbeszélőre vonatkozik.



1. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

látványa az olvasót a művel való első találkozáskor abba az irányba tereli, hogy a központba helyezett portré legfontosabb része, az ábrázolt személy arca marad rejtve. Ez a nyugtalanító elem kiegészül a szintén figyelemfelkeltő címmel, amely keménytáblába mélyesztett, aranyszínű betűkkel csillog a borító közepén. A narratív és vizuális elemek – a címben szereplő halál szó, a kép tónusa és az elmosódott arc – együtt a gyász értelmezési keretét hozzák létre. Figyelmünk ugyanakkor arra a kérdésre irányul, hogy milyen beágyazott mentális állapot okozza az ábrázolt személy arcának rejtettségét. Az elhomályosult arc a ködbe vesző emlékek és a gyász fájdalma vagy szándékos rongálás kifejezése is lehet.

Egy portré megidézése, átalakítása és elrejtése mint retorikai és esztétikai gesztus Roland Barthes *Télikert*-esszéjéből ismert (1985). Ezt az esszét Barthes elhunyt édesanyja egy gyerekkori képének szenteli. A *Világoskamra* című kötetben leírt fényképek közt ez az egyetlen, amelyet Barthes nem tesz közzé. Az ekfrázisnak is tekinthető esszé így a vizualitást tüntetőleg mellőzve, kizárólag a szavak révén tesz kísérletet arra, hogy a szeretett személy lényegét megragadja. Úgy avatja be az olvasót a soha el nem múló gyászba, hogy az édesanya portréját nem leplezi le. Az *En frivillig død* borítója Barthes retorikai gesztusához fogható, a képregény egésze viszont éppen a gyászban való elrejtettséget győzi le azzal, hogy rajzban és fényképeken életre kelti, az apa öngyilkosságát elbeszéléssé formálja.

Amennyiben megmaradunk a mű paratextusának megfigyelésénél, akkor a borí-



2. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

tón látható festményt összevethetjük a hátoldallal (2. ábra). A könyv borítójának hátsó oldalán ugyanis egy fiatal tengerésztisztet ábrázoló fotográfia látható. A testtartás és az egyenruha fazonja alapján kijelenthetjük, hogy ez a fotográfia a borítón szereplő portré eredeti változata. A sárgás, kissé életlen felvétel minden bizonnyal egy fényképész műtermében készült, mivel alsó sarkában egy angol nyelvű pecsét jelzi, hogy minta, amelyet rendeléskor vissza kell adni. Dátum ugyan nem szerepel rajta, de a portrékép színei, a felirat betűtípusa és a kép technikai kivitelezése arra enged következtetni, hogy a felvétel a múlt század derekán készült. A fényképen szereplő fiatal tiszt arcán széles, barátságos mosoly ül. Nyitott tekintete és a beállított helyzet ellenére is lazának tűnő testtartása magabiztosságot sugároz. Ez a benyomás éppen a borító elején látható festmény által keltett komor asszociációk ellenkezője. A képregény paratextusa ezzel a főleg vizuális elemek révén kialakított ellentéttel mediális, szemantikai és érzelmi ambivalenciát teremt, ugyanakkor az elbeszélés ívét, az elbeszélő mentális állapotának változását is érzékelteti: a memoár

elején még egy homályos, nyugtalanító portré látható, az albumot létrehozó emlékeztetmunka lezárását már egy vidám fénykép jelenti. A manuálisan alkotott rajz helyére egy a gépi technika segítségével létrejött fotográfia kerül. A két ábrázolás közti feszültség ezzel a lezárással nem szűnik meg, az albummal való találkozás ugyanis arra tanít meg bennünket, hogy a fényképek újabb és újabb átalakuláson mennek keresztül, az emlékezet múltat formáló munkája sosem ér véget. A két borítókép által ábrázolt szociokognitív összetettség azt sugallja, hogy az elbeszélő gyászmunkája megkönnyebbüléssel zárul, de ez a két médium közti dichotómiát és az ábrázolt személy körüli ambivalenciát nem oldja fel.

A kötet belső címlapján az olvasó a hátoldali fénykép alapján készült festmény másik változatával találkozhat. Ezen az oldalon a fiatal férfi fényképének hű másolata látszik, amely mind színeiben, mind az arcvonások részleteiben visszaadja az imént tárgyalt fotográfiát. Ez a portré érzékelteti a festmény barátságos és megbízható benyomását is, így a nyomasztó borítókép ellentétjeként hat az olvasóra. A festmény realista stílusa alapján akkor is sejthető, hogy egy fénykép másolata, ha nem ismerjük a borító hátoldalán látható eredetét. Ugyan nehéz volna kijelenteni, hogy az olvasó az általam vázolt sorrendben találkozhat a kötet portréképeivel – tehát először a borító elő- és hátoldalát vizsgálja, s csak ezután lapoz a kötetbe – érvelésem szempontjából azonban a borítón szereplő arc nélküli portré és a borító belső oldalán látható, valósághű fényképidézet összevetése után is hasonló következtetésre juthatunk. Lisa Zunshine amellett érvel, hogy a grafikus regények borítói utalnak arra, hogy bennük a szociokognitív komplexitás milyen mélységeivel találkozhat az olvasó (2011, 126). Összességében az *En frivillig død* paratextusa, azaz a mű címe, egy régi fotó és annak alakváltozatai alapján az olvasó arra számítva veszi kezébe az albumot, hogy benne egy komplex gyászfolyamat szintjei tárulnak fel a hozzátartozó-elbeszélő mentális állapotának perspektívájából.

5. Az apa-fiú kapcsolat

A fénykép transzformációjának figyelemirányító szerepe és a mentális beágyazottsági szintek ábrázolása a következő példában az elbeszélő én időbeli visszatekintésének verbális kifejezésével bővül ki. A képregény első oldala szimmetrikusan egy alsó és egy felső mezőre válik ketté, mindkét mezőben egy-egy rajzzal (3. ábra). Az alsó képen egy felnőtt férfi portréja látható, ahogy egy fotelben ülve ölében egy párhónapos kisfiút tart. A fekete-fehér háttértől elválik, de nem üt el a sötét ruhás középkorú férfi alakja. Sűrű, fekete haja van, szemüveget visel, arcát oldalról látjuk. Feje felett egy halványabb árnyalattal megfestett gondolatfelhőben hasonló testhelyzetben lévő férfi látható ölében egy kisgyerekekkel. A férfi figyelme a gyerekre irányul, arcán mosoly látszik. A gyerek arca azonban elmosódik, hasonlóan a könyvborítón látható portréhoz. Az oldal alsó részét betöltő kép profilból, a

felső félig szemből mutatja a két alakot. Az oldalon nem szerepel szövegdoboz, a szíkontrasztok és a gondolatfelhő mint klasszikus képregénymegoldás azonban egyértelművé teszi, hogy a bemutatott helyzet főszereplője az alsó mezőben ülő, ölében csecsemőt tartó, gondolataiba merülő férfi. Mivel a rajz az ő gondolataihoz enged hozzáférést, feltételezhető az is, hogy ez a képregényalkotó jelenkori önarcképe.



3. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

Tovább lapozva, a következő oldal jobb alsó sarkában szerepel egy fénykép, amelyen szintén egy fotelben ülő, gyereket tartó középkorú férfi látható (4. ábra). A testhelyzet és az alakok hasonlósága alapján nyilvánvaló, hogy a kép és a rajzok egymással kapcsolatban állnak. A fényképen azonban a férfi félig elfordítja a fejét, oldalra pillant, tekintete gondterheltnek tűnik, az ölében ülő kisfiú viszont egyenesen a kamerába néz. A képhez szövegdoboz is tartozik: „Ez a kép 1973-ban készült, nyolc évvel az öngyilkosság előtt. Tíz éves vagyok rajta. Vajon akkor már eldöntötte?” (Kverneland 2019).⁶ A fénykép felismerhetően családi pillanatfelvétel, egy snapshot, amely megragad egy múltbeli pillanatot, és nem következtethető ki belőle, hogy ki által, milyen szándékkal készült. A fényképen szereplő két személy, a

6. „På dette bildet fra 1973, åtte år før selvmordet, er jeg ti år gammel. Hadde han allerede bestemt seg?” (saját ford.)

gyerek Steffen és apja tekintete és arckifejezése azonban megragadja figyelmünket. A férfi gondterheltségének oka lehet bármi olyan esemény, amelyről a fénykép nem tájékoztat. A fényképet a befogadó mégis a jelenkori elbeszélő kérdése és az első oldalon szereplő páros kép alapján értelmezi. A fénykép nem azzal a céllal készült, hogy az elbeszélést illusztrálja, a rajzban megismételt változatok és a narráció kontextusában mégis az öngyilkossággal kapcsolatos visszatekintő töprengés mentális beágyazódását ábrázolja. Hasonlóan a borítóképek ambivalenciájához, itt is mást fejez ki a fénykép és a rajz: a fényképen nyílt tekintetű kisfiú arca a rajzon elmosódik, a fényképen gondterheltnak tűnő apa képe a rajzon vidámságot sugall. Az eltérésre kézenfekvő magyarázat lehet az is, hogy a rajz egy másik fénykép alapján készült, ilyen azonban nem szerepel a képregényben, így az olvasó feltehetőleg elfogadja azt az elvet, hogy a rajz az alkotó tudata és a rajzolási folyamat által átköltött változat, így a két médium közötti eltéréseknek jelentésalkotó szerepe van.

A fénykép és a rajzok témájának variált ismételése egyfelől vizuális szalienciát teremt, a fotóhoz fűzött rövid kommentár pedig a mentális beágyazódottságot növeli. A fénykép ugyanis azt az elmeolvasási tevékenységet ábrázolja, ahogy a jelenbeli narráló én visszatekint tízéves önmagára és apjára azt firtatva, hogy megörökíthetett-e a fénykép valamit az öngyilkosság tervéből. Ez a megoldás a szociokognitív komplexitást azzal fokozza, hogy egy analóg, azaz nem digitálisan készített, utómunkát lehetővé tévő, vagy kifejezetten a képregényhez illusztrációnak szánt fotóról van szó (ld. Demus 2019). A narráció sem arra kérdez rá, hogy Steffen tízéveskori énje sejtethetett-e valamit abból, amit az apja tervezett. A jelenkori elbeszélő kérdése arra irányul, hogy az apa eltökélte-e már ekkor magát, és ha igen, milyen mentális és érzelmi állapotot eredményezhetett nála ez a döntés abban a szituációban, amelyet a fénykép megörökít. Ennek a kérdésfelvetésnek újabb beágyazottsági szintjét az első oldalon szereplő, jelenkori állapotot bemutató önarckép jelenti, amely szavak nélkül fejezi ki, hogy az emlékezet munkáját az apa-fiú kapcsolat jelenkori megtapasztalása indította el. Ez egyben metapoétikai utalás is arra, hogy a kötet, amelyet az olvasó a kezében tart, ennek az emlékezeti munkának az eredménye.

6. A fénykép és az emlékezet

A fénykép-rajz transzformációjának harmadik példájával a fénykép és rajz együttese révén az egyetlen képregényoldalon belül kialakuló értelemalkotási folyamatot érzékeltetem, bár az oldalon szereplő portrék itt is összefüggésbe hozhatók a könyvben előforduló visszatérő elemekkel. A szabályos elrendezésű oldal nagyjából a képregény közepén található. Négy egyforma méretű panelből áll, amelyből egy az apáról készült fénykép és kettő rajzban megismételt változat (5. ábra). A bal felső



4. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

sarokban Kverneland karikatúra stílusban ábrázolt kamaszkori alakja látható testvérével együtt. A szövegdobozból kiderül, hogy a két fivér szándékosan krákogott és fújozott, amikor apjuk pipára gyújtott. A jobb felső panelben egy valóság-hű rajz közeli mutatja az apa kissé oldalra fordított arcát, ahogy szemét lesüti. A szövegbuborékban csak ennyi áll: „Jó, jó, nemsokára úgyis mindent abbahagyok” (Kverneland 2019).⁷ Bal oldalon alul az apa fényképes portréja jelenik meg, arcki-fejezése hasonlóan a rajzon ábrázolt változathoz komor, arca félig oldalra fordul, tekintetét a képen kívülre szegezi. A jobb alsó sarokban is az apa lesütött tekintetű portréja sejlik fel, de ezt a képet sűrű fekete füst borítja. A két alsó kép felirata egymás után „Szerintünk túl melodramatikus és gyerekes volt, hogy ezt mondta”, „Eszünkbe sem jutott, hogy szó szerint is értheti” (Kverneland 2019).⁸

Mire a befogadó az albumban ehhez az oldalhoz ér, már kialakulhatott benne egy benyomás a mű narratív világalkotási technikájáról, amelyben a fényképek és rajzok egymásra vonatkoztatva nyernek értelmet. David Herman a grafikus regények világalkotásáról megjegyzi, hogy „a történetvilágokat tehát olyan mentális modelleknek tekinthetjük, amelyek lehetővé teszik az értelmezők számára, hogy következtetéseket vonjanak le a narratív szövegben vagy diskurzusban explicit módon említett vagy implikált helyzetekre, szereplőkre és eseményekre vonatkozóan” (Herman 2010, 195).⁹ A befogadó számára ezért nem meglepő, hogy Kverneland képregényének ezen az oldalán a fénykép-rajz transzformáció több lépésben történik meg. A bal alul látható portré a 4. ábrán látható fényképhez hasonlóan

7. „Ja, ja, snart, ska' eg slutta med alt.” (saját ford.)

8. „Vi syntes han var melodramatisk og barnslig som kunne si noe sånt.” (saját ford.) „Det falt oss ikke inn at han kunne ha ment det bokstavelig.” (saját ford.)

9. „Storyworlds can thus be viewed as mental models enabling interpreters to frame inferences about the situations, characters, and occurrences either explicitly mentioned in or implied by a narrative text or discourse.” (saját ford.)

a gondterhelt arckifejezést mutatja. Az oldalra fordított tekintet, a száj körüli ráncok zárkózottságot sugároznak. Mintha az apának nem is lenne ínyére, hogy fényképezik. A fotóhoz fűzött szövegdoboz szerint ez a fénykép az apa családtól való fokozatos elszigetelődésének bizonyítéka. A jelenbeli elbeszélő én visszatekintve – hasonlóan a korábbi példához – olyan mentális tudattartalmat rendel az apa viselkedéséhez, amely az öngyilkosságra való felkészülést igazolja. Ha ugyanis a jelen idejű elbeszélő nézőpontja egyszer már kialakult, akkor ezt más panelek is felhasználják a mentális beágyazottság szintjének növelésére (Zunshine 2011, 130). A fénykép az apa öngyilkossági szándékához társított, láthatatlan tudatállapotnak a látható dokumentumaként tereli az olvasó figyelmét abba az irányba, hogy elfogadja a kép hitelesítő szerepét.

A bal oldalon látható profilrajzok a fénykép parafrázisai. A három különböző profilkép hasonló jegyei felhívják a kapcsolatra a figyelmet, lényeges eltérés azonban, hogy a rajzolt képeken az apa szeme le van csukva, ezzel a rajz azt a mentális elszigetelődési állapotot erősíti, amit a szaliencia elvén eredetileg a fényképnek tulajdonítunk. A jobb alsó sarokban látható fekete ködbe vagy füstbe vesző arckép egyezik azzal, amelyet a képregényben egy korábbi oldalon az öngyilkosság ábrázolásánál az olvasó láthatott. Mivel nem a hozzátartozók találták meg az apát, az öngyilkosság ábrázolásának minden részlete a rajzoló képzelet eredménye. A képzelet azonban olyan tapasztalatokból táplálkozik, amelyeket az emlékezet megőrzött. Mind a bemutatott képregényoldal, mind a kötet egésze azt a benyomást erősíti a befogadóban, hogy a családi fényképek összemosódnak a valóságban megélt élményekkel, olykor a helyükre is lépnek. Ebből a szempontból is fontos, hogy Kverneland a fiatalkori önmaga ábrázolására a karikatúra stílust használja. Ez a megoldás az önéletrajzi képregények egyik bevett módszere (Couser 2018, 351). A fénykép realizmusa ezzel a karikírozott szituációval összevetve még élesebben jelzi az ábrázolt szereplők erősen eltérő tudatállapotát. Ennek a jelenségnek az időbeli aspektusát David Herman Bechdel *Fun Home* című művében vizsgálja: „egy idősebb, elbeszélő én próbál megbirkózni azokkal az eseményekkel, amelyekben önmaga egy fiatalabb változata, a megtapasztaló én érintett, és ezáltal az elbeszélés jelen pillanatának nézőpontjából megkonstruálja azt a korábbi énjét, amelyik valójában átélte a kérdéses élményeket” (2010, 204).¹⁰ A fénykép ebben a folyamatban vesz részt, a megtörtént valóság egy szeletét emeli be a képregény elbeszélésébe.

Fontos ugyanakkor észrevenni, hogy a fénykép nem illusztrálja ezt a múltbeli eseményt. Az apa családtagok számára patetikusnak ható, az öngyilkosság miatt azonban utólag tragikus értelmezést nyerő válasza ugyanis a fénykép rajzolt változatához tartozó szövegbuborékba került. Ez a rajz ugyan valóságghű, mégis

10. “an older, narrating-I seeking to come to terms with events involving a younger version of himself or herself, the experiencing-I -and thereby constructing, from the vantage point of the present moment of narration, the earlier self as one that in fact had the experiences in question.” (kiemelés az eredetiben, saját ford.)

a képregényalkotó kézjegyét, így a tudatában utólag kialakult benyomást tükrözi. Az apa és a fiai közti kapcsolat emléke, valamint az öngyilkosság pillanatának elképzelt látványa a fényképhez kapcsolódik. A fénykép így közvetít a keretelbeszélés eltervezett öngyilkosságra vonatkozó, extradiegetikus szintje és a rajzok által megkonstruált diegetikus világ között.



5. ábra. Kverneland 2018. Minden jog fenntartva. A szerző és a No Comprendo Press engedélyével.

7. Összefoglalás

A fenti elemzésekben a fénykép figyelemterelő szerepét vizsgáltam abban a tekintetben, hogy hogyan járulnak hozzá a képregény szocikognitív komplexitásának mélyítéséhez. Steffen Kverneland képregényéből vett első példa az ábrázolt személlyel kapcsolatos ambivalenciát érzékeltette. A második példa a gyászmunkát meghatározó apa-fiú viszony ábrázolást vizsgálta. A harmadik példa a fénykép és a rajz transzformációi által kialakuló szalienciát a képzelet és emlékezet összekapcsolódásaként értelmezte, amely az egész mű világalkotását is meghatározza. A transzformáció következtében a fényképek referencialitása viszonylagos lesz, és hitelesítő erejük a képregény narratívájának, az elbeszélő elmeolvasói tevékenységének rendelődik alá. Kverneland a régi fényképeket használja arra, hogy az elbeszélés

jelen pillanatának nézőpontjából megteremtse az apja egy korábbi énjét, amely az öngyilkosságot eltervezte. Valójában nem tudja, hogy mikor indult ez a folyamat, így a fényképek modalitását az elmeolvasás szolgálatába állítja. A fényképek a befogadó számára lehetővé teszik az elbeszélő tudatára és érzelmeire való ráhangolódást, és szemtanúként való bevonását erősítik. Lisa Zunshine amellett érvel, hogy „mohó gondolatolvasókként, mind a fikciót, mind a memoárokat az emberek mentális állapotai miatt olvassuk” (2011, 133).¹¹ Kverneland képregénye azonban egy nehéz, soha el nem múló gyászfolyamat személyes tapasztalatába enged betekintést, és így nemcsak kíváncsiságunkat elégíti ki, hanem azt is megmutatja, hogy az esztétikai közvetítés képes a családi történetet a közösség számára is érvényes és elmélyült tapasztalattá formálni.

Salience of photos and drawings in a Norwegian autobiographical comic

Photographs in comics have been at the forefront of comics research for decades. The different mediality of photographs in relation to the drawn medium and their closer relationship with reality has an impact on the way we understand the graphic novel as a whole. In my study, I explore how family photographs in Norwegian author Steffen Kverneland's autobiographical graphic novel *En frivillig død* [Voluntary Death, 2018] serve as a means of graphic narrative to heighten the mental embeddedness of the situations depicted. At the centre of Kverneland's memoir is a portrait of the father who committed suicide. The comic uses the framework of a family photo album, in which the images provide a passage between the diegetic and extradiegetic worlds, between the narrative self in the present and the thought world of the self experiencing the past, between the personal and the communal levels of storytelling. Photographs capture a slice of reality, but what really proves the authenticity of the narrative is that, together with their redrawn versions, they become dynamic elements in a work that depicts the plasticity of human memory. Through three examples of salience arising from the photo-drawing transformation, I show how textual elements, photographs and their drawn versions divert the reader's attention from the primary function of the images to the sociocognitive complexity of the thought background of suicide and the mourning work of the relatives. The more distant aim of my study is to contribute to Hungarian comics research by drawing attention to this outstanding Norwegian graphic novel, which is an excellent representation of the rich comics literature of the Nordic countries.

Keywords: graphic novel, autobiographical comic, socio-cognitive complexity, saliency, photography

11. „In other words, greedy mind-readers that we are, we read both fiction and memoir for people's mental state” (saját ford.)

Hivatkozások

- Barthes, Roland. *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, 1985.
- Bechdel, Alison. *Fun home: A family tragicomic*. Houghton Mifflin Harcourt, 2006.
- Bridgeman, Teresa. „Keeping an eye on things: attention, tracking and coherence-building”. *Belphegor* (2004).
- Chute, Hillary. „Comics as literature? Reading graphic narrative”. *Pmla* 123.2 (2008), 452–465. doi: 10.1632/pmla.2008.123.2.452.
- Cook, Roy T. „Drawings of photographs in comics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1 (2012), 129–138. doi: 10.1111/j.1540-6245.2011.01504.x.
- Couser, G Thomas. „Is there a body in this text? Embodiment in graphic somatography”. *a/b: Auto/Biography Studies* 33.2 (2018), 347–373. doi: 10.1080/08989575.2018.1445585.
- Demus, Zsófia. „A fénykép szerepe a képregényben – a fotóképregény változatai”. Dissz. Pécs, PTE, 2022.
- Demus, Zsófia. „Rethinking photography in comics”. *Current trends in hungarian comics studies*. Szerk. Maksa Gyula; Vincze Ferenc. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2019, 137–149.
- Dunai, Tamás. „Képregény: kép és regény?”: *Studia Litteraria* 52.1-2 (2013), 109–119. doi: 10.37415/studia/2013/52/4022.
- Dunai, Tamás. „Újraalkotott emlékek. A képregényes önéletírások jellegzetességei”. *Műút* 37 (2013), 44–47.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical comics. Life writing in pictures*. Univ. Press of Mississippi, 2012.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'natural' narratology*. Routledge, 2002.
- Gardner, Jared. „Storylines”. *SubStance* 40.1 (2011), 53–69. doi: 10.1353/sub.2011.0008.
- Goldie, Peter. *The mess inside. Narrative, emotion, and the mind*. Oxford University Press, 2012.
- Herman, David. „Multimodal storytelling and identity construction in graphic narratives”. *Telling stories. Language, narrative, and social life* (2010), 195–208. doi: 10.1353/book.13062.
- Hirsch, Marianne. *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Keen, Suzanne. „A theory of narrative empathy”. *Narrative* 14.3 (2006), 207–236. DOI: 10.1353/nar.2006.0015.

Keen, Suzanne. „Life writing and the empathetic circle”. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 42.2 (2016), 9–26. DOI: 10.6240/concentric.lit.2016.42.2.02.

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo. *Reading images. The grammar of visual design*. Routledge, 2006.

Kukkonen, Karin. *Studying comics and graphic novels*. John Wiley & Sons, 2013.

Kverneland, Steffen. *En frivillig død*. No Comprendo Press, 2018.

Langford, Martha. *Suspended conversations. The afterlife of memory in photographic albums*. McGill-Queen's Press-MQUP, 2021.

Lejeune, Philippe. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2015.

Maksa, Gyula. „Ödipális önéletrajziság”. *Art Spiegelman: A teljes Maus. Debreceni Disputa* 3 (2005), 50–53.

Maksa, Gyula. „Tasks and promising possibilities. Comics studies in hungarian”. *Current trends in hungarian comics studies*. Szerk. Maksa Gyula; Vincze Ferenc. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2019, 11–24.

Marion, Philippe. „Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée”. Dissz. UCL-Université Catholique de Louvain, 1991.

Mikkonen, Kai. *The narratology of comic art*. Taylor & Francis, 2017. DOI: 10.4324/9781315410135.

Olsza, Małgorzata. „Photography as a mirror in Alison Bechdel's graphic memoir *Are You My Mother?* A comic drama”. *Image & Narrative* 20.3 (2019), 38–50.

Pedri, Nancy. „Cartooning ex-posing photography in graphic memoir”. *Literature & Aesthetics* 22.2 (2012).

Pedri, Nancy. „Thinking about photography in comics”. *Image & Narrative* 16.2 (2015), 1–13.

Sinha, Pawan és tsai. „Face recognition by humans. Nineteen results all computer vision researchers should know about”. *Proceedings of the IEEE* 94.11 (2006), 1948–1962.

Smith, Murray. *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press, 2022.

Spiegelman, Art. *A teljes Maus*. Ford. Feig András. Budapest: Libri, 2023.

Stockwell, Peter. *Cognitive poetics. An introduction*. Routledge, 2019.

Szép, Eszter. „Képregényes eszköztárral az identitásról. Miriam Katin önéletrajzai”. *Filológiai Közlöny* 62.3 (2016), 187–201.

Szép, Eszter. „Vizuális világalkotás önéletrajzi képregényben. Közelítések Oravecz Gergely Blosszájához”. *Képregényen innen és túl. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban I.* Szerk. Vincze Ferenc. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2017, 94–113.

Watson, Julia. „Autographic disclosures and genealogies of desire in Alison Bechdel’s “Fun Home””. *Biography* 31.1 (2008), 27–58. doi: 10.1353/bio.0.0006.

Whitlock, Gillian. „Autographics: The seeing “I” of the comics”. *MFS Modern Fiction Studies* 52.4 (2006), 965–979. doi: 10.1353/mfs.2007.0013.

Zunshine, Lisa. „What to expect when you pick up a graphic novel”. *SubStance* 40.1 (2011), 114–134. doi: 10.1353/sub.2011.0009.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

A nagy sövényen túl

Történetmesélés, allegorizáció és metafikció Ursula K. Le Guin
A vadorzó című novellájában

Absztrakt

A tanulmány a szó szerinti és a figuratív jelentés közötti dinamikát vizsgálja Ursula K. Le Guin *A vadorzó* (The Poacher) című novellájában, mely a *Csipkerózsika* kiegészítő átirata. Azt kívánja bemutatni, hogyan, milyen elbeszélői stratégiáknak és retorikai alakzatoknak köszönhetően távolít el minket rendre a szöveg a szó szerintiségtől, azt a benyomást keltve, hogy itt többről is van szó. A tárgyi és természeti környezet elemei, illetve a dinamikus, cselekményképző motívumok ugyanis valami másnak a jelévé alakulnak át. Le Guin úgy írja újra a klasszikus mesét, hogy közben magát ezt a tevékenységet – az idegen szövegvilágba való behatolás és annak rendjébe való beavatkozás műveletét allegorizálja; nem tola- kodó didaktikussággal, hanem visszafogottan, a történetből szervesen kibomló módon. A vadorzó alakja és aktivitása az újraírás felől nézve nyeri el rejtett jelentését. Ez a „kettős hangzás” az olvasó figyelmének megosztásához, a két jelentésszint közötti folyamatos oszcillációhoz vezet, és a belemerülő olvasás kizökkentésével jár együtt. A tanulmány ezt a jelenséget narratológiai, retorikai, szemiotikai és kognitív poétikai vizsgálódási szempontok bevonásával igyekszik közelebbről megvilágítani.

Kulcsszavak: Ursula K. Le Guin, *A vadorzó*, újraírás, allegorizáció, metafikció

A közismert vélekedés szerint az erdő az elbeszélő szöveg metaforája, melyet kitaposott ösvényeken és járatlan utakon át haladva egyaránt felfedezhetünk magunknak; célirányosan átvágva rajta vagy öncélúan csatangolva benne, kockáztatva akár azt is, hogy eltévedünk (Eco 1995, 12, 72). Különös aktualitásra tesz szert ez a metafora akkor, ha (mint jelen esetben is) olyan történetre vonatkoztatva hozzuk szóba, amelyben az erdő mint helyszín és annak ismételt bejárása központi jelentőségű, akárcsak a nem kizárólag figuratív módon (séta) értett olvasás is.

Ursula Le Guin *A vadorzó* (The Poacher)¹ című novellájáról mindez elmondható. S bár csábító elemzési lehetőségként merül fel a szöveg térábrázolásának, közelebbről pedig az erdő mint toposz kultúra- és műfajtipikus jelentésvonatkozásainak feltárása, az alábbiakban mégsem ez következik majd. Más volt az, ami megragadta a figyelmemet, s ismételt újraolvasásra ösztönzött. Ezt a mesteri módon megírt történetet kezdettől fogva úgy olvastam, mint olyan „kódolt” szöveget, amely másról (is) szól, mint amiről látszólag beszél. Előrebocsátom, hogy a *Csipkerózsika* kiegészítő átiratáról van szó,² melyben a címszereplő kamasz fiú meséli el egyes szám első személyben a kastélyt övező tüskés sövény áttörésének keserveit, és a túloldal elvarázsolt világában meglett új életének boldog éveit. Le Guin azonban meglátásom szerint úgy írja újra a klasszikus mesét, hogy közben magát ezt a tevékenységet – az idegen szövegvilágba való behatolás és annak rendjébe való finom beavatkozás műveletsorát – allegorizálja; nem tolakodó didaktikussággal, hanem visszafogottan, a történetből szervesen kibomló módon.

Adódik a kérdés: Mi irányította rá vagy át a figyelmemet az allegorikus olvashatóság lehetőségére? Milyen nyelvi, stilisztikai vagy narratív eljárások állnak e felismerés vagy belátás hátterében?

Tanulmányomban ezt a kérdést igyekszem megválaszolni. Ebből adódóan a vizsgálat homlokterében a szószerinti és a figuratív jelentés közötti dinamika, illetve az olvasói figyelem ezzel együtt járó oszcillációja áll majd. Ezt a jelenséget próbálom meg narratológiai, retorikai, szemiotikai és kognitív poétikai vizsgáldási szempontok bevonásával közelebbről megvilágítani. Ennek keretében szó esik majd a narratív identitásteremtés és az olvasás, illetve az újraírás és az újraolvasás kapcsolatáról, valamint a szövegben alkalmazott metafikciós eljárások szerepéről is.

1. Vadorzás a fikció erdejében

Bevallom, pontosan már nem emlékszem, hogy mikor, melyik szó vagy mondat olvastán fogalmazódott meg bennem először a sejtés, hogy többről is van itt szó, mint az erdei séták, a bozótirtás vagy az alvókkal teli kastély világának plasztikus megragadásáról. Úgy gondolom azonban, hogy nagy valószínűséggel akkor fog először gyanút az olvasó (velem is így történhetett), s kerül közel az allegorikus olvasat lehetőségének a felismeréséhez, miután rájön, hogy a vadorzó a *Csipkerózsika*

1. A novella először a Jane Yolen szerkesztette fantasy-antológiában, a *XANADU*-ban jelent meg 1993-ban (Le Guin 1993). A szöveget Kleinheincz Csilla fordításában idézem (Le Guin 2017), mely az író nő novelláskötetében közölt változat alapján készült (Le Guin 2012). Az idézetekben szereplő minden kiemelés tőlem származik.
2. Lubomír Doležel tipológiája szerint a kiegészítés az újraírásnak az a formája, amely az eredeti történet hézagainak – előzményeinek, következményeinek vagy párhuzamos eseményeinek – konkretizációján alapul (Doležel 2003, 203).

világába „küzdötte át magát”, azaz: a fáradságos munkával létrehozott alagút egy ismerős mese fikciós világába torkollik. A későbbi fejlemények annyiban árnyalják a helyzetet, hogy fokozatosan kiderül: nem két autonóm történetvilág közötti, hanem a klasszikus mese fikciós világán belüli határátlépésről olvasunk. A fiú Csipkerózsika apjának erdejében „oroz”, akit már szinte elfelejtettek az itt élők („sok idő telt el azóta, hogy bárki a királyt emlegette volna”, Le Guin 2017, 373), s csak mendemondák és babonás félelmek formájában³ él tovább családjának az emlékezete: „Az emberek erdei veszedelmekről beszéltek, veszélyekről és bűbájokról, és szemüket forgatva sugdolóztak”, mondja a vadorzó, majd mindezekről elhatárolódva még hozzáteszi: „én pedig mindet bolondnak gondoltam. Semmit sem tudtam holmi bűbájokról.” (Le Guin 2017, 365)

Ennek az intertextuális utalásnak köszönhetően válik a sөvény átlépése az olvasói figyelmet átorientáló döntő impulzussá, minek következtében a bozótvgás és az alagútépítés feltűnő részletességgel ábrázolt eseménysora visszamenőlegesen kap egy átvitt értelmet is. S ez indítja be a tulajdonságok cseréjét és helyettesítő játékát, az összehasonlítás és megkülönböztetés folyamatát, ami Paul de Man szerint minden tropologikus rendszer működési alapelve (De Man, 2000, 192). Lássuk ennek a legfontosabb motívumait.

Az első, ismerkedő olvasás során még nem feltétlenül, a második olvasás alkalmával viszont már minden bizonnyal „sokatmondónak” találhatjuk azt a körülményt is, hogy az élelem után kutató fiú a sөvény első megpillantásakor úgy érzi, saját ismert világa határához érkezett, s azon túl már egy másik világ kezdődik. „Az utat szegélyező, magas bükkfák között hideg napfény ült meg. A végén valamiféle sөvénykerítés húzódott, de magasan, olyan magasan, hogy először felhőnek hittem. *Ez lett volna az erdő vége? Vagy a világ vége?* [...] minél közelebb értem a sөvényhez, annál csodálatosabb lett – egy sөvény, mely magasabb az őserg bükköknél is, és jobbra és balra is a *végtelenbe nyúlik*.” (Le Guin 2017, 362)⁴

A sөvény nemcsak felfoghatatlan kiterjedésű, hanem átláthatatlan és megközelíthetetlen is. Ahogy az elbeszélő fogalmaz: „sehol sem láttam a legcsekélyebb nyiladékot vagy rést sem, ahol átleshettem volna a túloldalra. A hatalmas gyökerektől felfelé a tövisek áthatolhatatlanul összegubancolódtak. [...] semmit sem láttam, csak a göcsörtös törzsek és ádáz ágak végtelen, sötét kuszaságát.” (Le Guin 2017, 362–363) Innentől kezdve a fiú nem szűnik meg azon gondolkodni, hogy is lehetne „fogást találni” rajta: „De mindvégig, míg sétáltam, fél szemmel olyan rést vagy nyílást kerestem, amely átvezethetne a sөvényen.” (Le Guin 2017, 363)

Évekig jár vissza a sөvényhez élelemért és sétálgat mellette, míg rájön, hogy

3. Az elvarázsolt királyi család történetét a mese korábbi verzióiban is a valós és kitalált elemek elegyedése jellemzi. Idővel legendás, fura eseményként emlegetik a helyiek, mely talán igaz sem volt. A Grimm-testvérek feldolgozásában például ez áll: „[...] az országban elhírlődött a rege.” (Grimm 2022, 194)

4. „Was it the end of the forest? the end of the world?” (Le Guin 2012, 655)

egy kör alakú élő falat kerülget: „Körben nőtt. Az erdőm teljes egészében rajta kívül terült el. A túloldal – akármilyen is volt ott – belül volt.” (Le Guin 2017, 365) Megint csak sokatmondó az, ahogy erre fény derül. A fiú egy kosarat és egy megcsomózott zsákot fedez fel korábbi pihenőhelyén. Azt hiszi, hogy valaki idegen tévedt a sajátjaként kezelt területre: „Valaki más is jár itt, ahol még soha nem találkoztam mással. Valaki az én területemen *orozott*.” (Le Guin 2017, 364) Ezért nézi némi félelemmel „a *betolakodó*, a *tilosban járó*, a *vetélytárs*” (Le Guin 2017, 365) nyomait, mígnem leesik a tantusz: a saját holmiját látja, amihez egy körséta után jutott vissza. A vadorzó-szereppel való azonosulás az elvarázsolt kastély láttán jut újra szóhoz a vallomásában: „Tudom, tudom, hogy nem az én bűbájom volt. Én betörtem, vagdalkozva, aprítva furakodtam bele. *Tudom, hogy vadorzó vagyok*.” (Le Guin 2017, 373) És mi, olvasók is csak e törvénytelen tevékenységen keresztül tudjuk őt azonosítani, így tudunk rá hivatkozni, mivel szándékosan elhallgatja a nevét.⁵

A vadorzó helyzete és tevékenysége a novella írójára emlékeztet: Ursula Le Guin is idegen terepen, mások (fikciós) erdejében munkálkodik (oroz), részben kikaposított ösvényeket követve, részben új útvonalakon, úttörőként haladva előre. A tilosban jár tehát, s ennyiben a mesét korábban feldolgozók, illetve újraírók vetélytársának tekinthető. Neki is sikerült „fogást találnia” a szöveg(ek)en, vagyis sikerült megtalálnia azt a rést, amin keresztül aztán utat vághatott ennek a sokszor feldolgozott történetnek a világába. A vadorzás az újraírás allegóriája. És épp a bozóton való áthatolás leírása erősíti meg ennek az olvasatnak a megalapozottságát.

A vadorzónak két évig tart átjutnia a sövényen túlra, szó szerint véres verejtéke árán. A masszív, vastag ágak hegyes varrótűkre emlékeztető tüskéi (Le Guin 2017, 363) nem kímélik sem a kezét, sem az arcát. A szöveg viszonylag terjedelmesen, szakszerű részletességgel számol be az alagút készítés nehézségeiről, kiválóan érzékeltetve nemcsak az állandó sérülésekkel járó fűrészelés és hasogatás kínjait, hanem a fiú elszántságát is. Mert bár az állandóan visszánövő, „csípős nedvet eresztő, tüskés” (Le Guin 2017, 369) gallyakkal vívott küzdelem sokáig reménytelennek tetszik, ő nem adja fel. „[...] *háborút vívtam, ostromoltam*: hasogattam és aprítottam a tövisbozótot” (Le Guin 2017, 366) – emlékszik vissza rá később. Majd egy másik alkalommal újra: „Én betörtem, vagdalkozva, aprítva furakodtam bele.” (Le Guin 2017, 373) A nehéz, gyakran erőt meghaladó fizikai munka ecsetelése az (újra)alkotás szellemi győtreimeinek feleltethető meg. A fiú kitartása, elhivatottsága és találékonysága a nyelv és a szövegek terepén dolgozó, rombolva teremtető író

5. Az elbeszélő kétszer is „elszalasztja” a nevesítés lehetőségét. Először a falusiak viselkedése kapcsán: „[...] az emberek ferde szemmel nézegettek és *vad fiúnak neveztek*. Én pedig büszke voltam arra, hogy vadnak hívnak. Boldogabb lettem volna, ha rám mosolyognak, és a *saját nevemen szólítanak* [...]” (Le Guin 2012, 365) Másodszor pedig a mostohaanyjához fűződő kapcsolatáról szólva: „A fiának nevezett, bár nem voltam a fia. *Régen a nevemen szólított*.” (Le Guin 2012, 367)

hasonló erényeivel vonható párhuzamba. Szenvedély, türelem, megszállottság – ez a siker záloga mindkettőjük számára, ahogy azt egy interjúban egyébként maga Le Guin is megfogalmazta (Le Guin 2008).

A „tropologikus fordulat” nyomán megszülető felismerésnek nemcsak visszaható, hanem előrevetítő hatása is van: innentől kezdve minden olyan későbbi motívum nagyobb súllyal esik latba, amely – közvetlen vagy közvetett módon – kapcsolatba hozható az írással, az olvasással, az irodalommal, a mesékkel vagy általánosságban a fikció természetével. S a novella folytatása több ilyenrel is szolgál.

A kastély első megpillantása filmszerű látványként hat – legalábbis a mai olvasóra: „[...] sötét ágak kuszaságában kis nyílás támadt, amelyen átláttam, mintha csak egy lyuk keletkezett volna egy falban: és abban a kis, világos résben megláttam a kastélyt.” (Le Guin 2017, 369) Egyaránt asszociálhatunk itt a sötét kerettel övezett tévéképernyőre vagy mozivászonra. S ez a filmes benyomásunk azután is megmarad, hogy a vadorzó kimászik a túloldalon,⁶ s igyekszik alaposabban szemügyre venni a látottakat. A sövényen túli világ, a Csipkerózsikára kimondott átok vagy varázslat eredményeként, a maga mozdulatlanságával és felfüggesztett idejével ugyanis megállított, kimerevített filmkockákra emlékeztet. Kicsit olyan, mintha a vadorzó egy készülő, de félbeszakított film díszletei között bókászna, álmokóros színészeket kerülgetve. Vagy mintha egy panoptikumba tévedt volna be, ahol hívatlan múzeumlátogatóként csodálkozik rá lépten-nyomon a kiállított, élőnek ható figurák zavarba ejtő látszat-vitalitására. Persze ez is csak nekünk, mai olvasóknak juthat eszünkbe, ő más, részben szintén művészeti közeli párhuzamokon keresztül igyekszik megragadni e lenyűgöző tapasztalat mibenlétét.

Mindenekelőtt úgy érzi, mintha az alvók között maga is egy álom szereplőjévé vált volna. Ez az állapot, az álom-lét tapasztalata, az érzés, hogy őt is álmodja valaki,⁷ a fikció pandanja, mivel minket a képzelőerő szülötte.⁸ A kapuőröket először szobroknak nézi: „Az ajtó mellett alakok álltak az árnyékokban, talán férfiak, mozdulatlanul; egy idő után úgy gondoltam, *kőből faragott szobrok* lehetnek, amilyenek a rendház templomának ajtajánál álltak.” (Le Guin 2017, 369) A kastély termeiben tett első sétái alkalmával bútorokhoz hasonlítja a személyzetet: „[...] ahogy végigmentem a szobákon és irodákon és pincéken és csarnokokon és pajtákon és szolgaszállásokon, megismertem – majdnem *mintha maguk is bútorok volnának* – az embereket is [...]” (Le Guin 2017, 374). S egy idő után már megunt gye-

6. Az, ahogyan zihálva, véresen és izzadságtól csatakosan négykézláb kimászik a fényes pázsitra (Le Guin 2017, 370), a születés, s még inkább az újjászületés jelképes pillanatává avatja ezt az áttörést, mely nemcsak az ostromnak a sikeres befejezését jelenti, hanem egy új élet kezdetét is.

7. „Nem tudtam, ki álmodik engem, ha nem én magam, de nem is számított.” (Le Guin 2017, 372) Hasonlót érez akkor is, amikor fény derül az étel és ital kifogyhatatlanságára: „Lehetséges, hogy mint egy álomban, az alvás mély valóságában sem tudtam megváltoztatni semmit? Ettem, amennyit csak akartam, és a levessel teli üst mindig megtelt [...]” (Le Guin 2017, 374.)

8. Álom és képzelet összefüggését az utolsó fejezetben tárgyalom részletesebben.

rekjátékokként tekint az alvókra: „Szelídek és ártalmatlanok voltak, és bár sokuk kedvessé vált számomra, mialatt közöttük éltem, nem jelentettek jobb társaságot, *mint egy gyermek fajátékai*, amelyeknek a saját hangját és lelkét kell kölcsönöznie.” (Le Guin 2017, 375)

Az álom, a szobrok, a játékok mind a fikcionalitás önfeltáró, önleleplező metaforái.

A vadorzó, miközben szabadon jár-kezel a kastélyban és parkjában, eszik, iszik és szeretkezik, nagyon ügyel arra, hogy fel ne ébressze a hercegnőt, meg ne törje a varázslatot. „Tudtam, hogy ha megszólalok abban a toronyszobában, meg fog hallani: talán nem ébred fel, de hall engem, és megváltoznak az álmai. Tudtam, ha megérintem, vagy akár csak megközelítem, megzavarom az álmát. [...] a bűbáj megtörne, az álom véget érne.” (Le Guin 2017, 377) A fiú óvatossága az újraírás gesztusának visszafogottságát idézi. Le Guin is szuverén módon, ugyanakkor nagyon körültekintően avatkozik be az eredeti történetbe, anélkül, hogy annak ma sem szűnő (bű)báját lerombolná. Nem szubverzív átiratot, mutációt hoz létre, hanem a vadorzó „becsatlakoztatott” történetén keresztül egy olvasati lehetőségre irányítja rá a figyelmet: az elvarázsoltság állapotának pozitív értékeit domborítja ki, egészen más (nem annyira kedvező) fénytörésbe állítva ezzel a megmentőként érkező herceg tettét.⁹

Ahhoz, hogy az újraírás-allegória további összetevőihöz közelebb férközhessünk, s megérthessük az írás és az olvasás történetben játszott szerepét, a szereplő narratív megnyilatkozását kell tüzetesebb vizsgálat alá vetni.

2. Narratív identitásteremtés és metalepszis

A novella egy olyan meseolvasó én-elbeszélő utólagos, visszatekintő beszámolójaként hangzik el, illetve válik írásban hozzáférhetővé számunkra, aki keresi a helyét nemcsak a kastély „szép új világában”, hanem általában az életben, személyes életének megváltozott körülményei között. A sövény, majd később a kastély világának felfedezése valódi sorseseemény a számára,¹⁰ ami identitásának újragondolására sarkallja őt. A szöveg tehát a narratív hang keresésének és a narratív identitás

9. „Én és a vadorzóm nem akartuk megváltoztatni a történetet. Mindketten csak örültünk, hogy bejuthattunk oda. És, hogy ott lehettünk, ébren” – írja erre utalva önelemző esszéjében Le Guin (Le Guin 2004, 113, saját ford.).

10. A tuskés sövény két világot választ el egymástól, a hétköznapi világát és a mágiáét. Az előbbihez az időnek való alávetettség, a kemény, fáradtságos munka, a szegénység, az éhezés és a megvetés kapcsolódik, az utóbbihoz mindezek ellentétje: az időtlenség, a pihenés, a gazdagság, a kifogyhatatlan bőség és a kényelem. A sövény átlépése normaszegésnek minősül, s ennyiben meghatározó jelentőségű szüzséképző esemény is. A normák betartása ugyanis, mondja Jurij Lotman, nem megy eseményszámba, esemény az, „ami megtörtént, jöllehet nem kellett volna megtörténnie”. (Lotman 1990, 268, saját ford.)

megalkotásának a folyamatát is színre viszi, s a novella tulajdonképpen ennek a végeredményeként értelmezhető. A narratív identitásteremtést pedig – ahogy azt alább igyekszem bemutatni – a fiktív és az imaginárius összjátékának példaértékű bemutatása kíséri.

E folyamat egyes fázisainak vizsgálatakor érdemes figyelni arra, hogy a mesélés és az álmodozás motívumai rendre keresztezik egymást a vadorzó vallomásos szövegében. A titkát sokáig makacsul őrző sövény indítja a fiút először arra, hogy saját szűkös világának keretein túltekintsen; hogy merjen nagyot álmodni. „Néha, amikor alig ettem valamit vacsorára, fekvé bámultam, ahogy tűzhelyünkön kihuny a kis tűz, és azon töprengtem, mi lehet a nagy túskefal másik oldalán.” (Le Guin 2017, 363) Később, a gazdagon termő sövény bogyóit dézsmálgatva és az áttörés módjain töprengve mondja: „Ha volt olyan *mese, amit magamnak mesélhettem*, ez volt az: Van út a nagy sövényen át, és én megtalálom.” (Le Guin 2017, 363) A kíváncsiság által fűtött képzelete ekkor még – saját bevallása szerint is – meglehetősen szűk keretek között mozog, ezért a történetei is kezdetlegesek és kidolgozatlanok: „[...] *alaktalan ábrándokba merültem*. Akkoriban nem ismertem még a meséket, csak azt a rettenetesen egyszerűt az apámról, a mostohaanyámról és magamról, ezért álmodozásaimnak *nem volt alakja vagy története*.” (Le Guin 2017, 363)¹¹ Ez azonban változik. Az alaktalan, szimpla vágyképek sorozata rövid időn belül egyre célirányosabbá válik, és konkrétabb, gyakorlatiasabb jelleget ölt: „Aznapi éjjel a hamvadó parazsat bámulva feküdtem, a szerszámokon gondolkodtam, amelyekre szükségem lesz, hogy átvágjam magam a sövényen, és azon, hogy miként tegyek szert rájuk.” (Le Guin 2017, 365) A fiú kigondolja, elképzeleli, majd sikeresen meg is valósítja a tervét: először ellopja egy éppen meghalt favágó szerszámait, vakmerő módon a holtteste mellett virrasztók háta mögül. Utána pedig már a sövény „ostroma” körül kezdenek járni a gondolatai, és saját történetét is ezen új szerepkörnek megfelelően szövi tovább képzeletében: „Sokáig csak feküdtem ott, hevesen dobogó szívvel, és *a mesémet mondtam*: fegyvereket loptam magamnak, most pedig megostromlom a nagy tövissövényt. De nem ezeket a szavakat használtam. Semmit sem tudtam ostromokról, háborúkról, győzelmekről, a nagyszerű történelem efféle ügyeiről. *Semmilyen történetet nem ismertem a sajátomon kívül*.” (Le Guin 2017, 366)¹²

Az utolsó két mondat ismételten jelzi nekünk a retrospektív elbeszélői hely-

11. „Oftenest what pleased me was to wander along beside the hedge, eating a particularly fine blackberry here and there, dreaming formless dreams. I knew no tales then, except the terribly simple one of my father, my stepmother, and myself, and so my daydreams had no shape or story to them.” (Le Guin 2012, 655)
12. „I lay a long time, my heart beating hard, telling my story: I had stolen my weapons, now I would lay my siege on the great thorn hedge. But I did not use those words. I knew nothing of sieges, wars, victories, all such matters of great history. I knew no story but my own.” (Le Guin 2017, 658)

zet körülményeit, azt, hogy a fiú itt új, formálódó személyiségének még egy korai állapotáról ad hírt. Ekkor még nincs birtokában azoknak a történeti és fiktív narratíváknak, amelyek – viszonyítási pontokként – identitásának meggyőző artikulációját lehetővé tennék. Ugyanez tapasztalható, amikor képzelgése a sөvényen túli világ részletei felé terelődnek. Éjszakánként már arról ábrándozik, hogy amikor a jövőben, apjához hasonló öregemberként, átvágja végre a sөvényt, és kijut az erdőbe, mit is talál majd ott: „Elmondtam a történetemnek ezt a befejezését, de nem hittem el. Megpróbáltam más befejezésekkel is. A sөvényen túl egy zöld pázsitot találok... Egy falut... Egy rendházat... Egy várat... Egy köves mezőt... *Semmi mást nem ismertem, amit egy ember találhatna. De ezek a befejezések nem ragadták meg hosszan a képzeletemet.*” (Le Guin 2017, 368)

Az alvást helyettesítő ábrándozás és az önmegvalósítást célzó mesélés ismétlődő összekapcsolódása a Csipkerózsika kastélyvilágába történő átjutás után nyeri el jelentőségét, hiszen a vadorzó egy olyan mesevilágba kerül, ahol egy hosszú (száz évig tartó) álomba merülés eredményeként állt meg az élet, függesztődött fel az idő.¹³ Az álmodozó fiú alvók körében találja magát. S amikor ezt (viszonylag gyorsan) megérti, álomfigurának kezdi érezni magát is; mintha valaki másnak a képzeletébe cseppent volna hirtelen: „[...] nem úgy sétáltam, mint aki álmodik, hanem *mintha én lettem volna az álom.* Nem tudtam, ki álmodik engem, ha nem én magam, de nem is számított.” (Le Guin 2017, 372)¹⁴

Az álom és fikció korábban érintett analógiája okán mondhatjuk azt: Le Guin volt, aki megálmodta, képzeletével éltére keltette és „beküldte” őt a mese álomvilágába.

A kastély és környékének elvarázsolt világában töltött évek alatt egy fontos változás áll be nála: megszűnik álmodni. Mintha mindaz, amit a magányos estéken és a kemény munka végzése közben elképzelt magának és magáról, megvalósult volna. „Miről álmodtam volna? Mindenem megvolt, amire vágyhattam volna.” (Le Guin 2017, 375) Az, hogy elbeszélése ezen a ponton mégsem ér véget, s a folytatás az önértés elmélyülését hozza magával, tulajdonképpen a véletlennek köszönhető. A vadorzó egy idő után belefárad a kastély kínálta komfortos életbe, s többé nem elégítik ki az alvókkal folytatott egyoldalú kommunikációs játékok sem.¹⁵ A helyzete annyiban nem változott, hogy itt sincs kihez szólnia, történetei nem találhatnak értő fülekre; továbbra is be kell érnie a magának és a magában való mesélés gyakorlatával. Magányérzete felerősödik, s az unalmat elűzendő különféle elfog-

13. „Nem voltak órák. A nap aludt a kék égen, és a fűzfák árnyéka soha nem moccan a vízen.” (Le Guin 2017, 373) „[...] míg telt az idő, mely mégsem telt”. (Le Guin 2017, 375)

14. „I walked, not as if I were in a dream, but as if I were a dream. I didn't know who was dreaming me, if not myself, but it didn't matter.”

15. „Amikor magányos voltam, a nagyanyóhoz beszéltem. Olyan csendesesen ült ott, mintha csak az ablakon át szemlélődne, és könnyű volt azt hinni, hogy rám figyel, és csak a válaszon töpreng.” (Le Guin 2017, 376)

laltságokat talál magának: „Kifényesítettem az ezüstöt, többször is felsöpörtem a padlókat, ahol a por megült, lekeféltam az alvó lovakat, elrendeztem a könyveket a polcokon. Végül ez vezetett el oda, hogy *pusztán unalomból kinyissak egy könyvet*, és rácsodálkozzak a benne lévő szavakra.” (Le Guin 2017, 375) Ez, az írással, a szövegekkel és az illusztrációkkal való találkozás döntő jelentőségűnek bizonyul az életében, s a sövényen való sikeres átjutással egyenértékű sorseseményként könyvelhető el. A vadorzó irodalomtól addig érintetlen tudatát fokozatosan borítják el más, idegen képzeleti világok alakjai, eseményei és helyszínei, s a maga szötte fantáziaképek most már ezekre való tekintettel is formálódnak. Isert parafrázálva fogalmazhatunk úgy, hogy az imaginárius korábban kicsit szertelen és alaktalan kavargását – a fikció közvetítő és motiváló funkciójának köszönhetően – felváltja egy fegyelmezettebb, valamelyest irányítottabb és reflektáltabb fantáziálás.¹⁶ A különös, idegen fikciós világokban való sorozatos elmerülés pedig a gyakorlati megvalósítás közegétől az önmegértés irányába tereli a képzelőerőt.

Mivel gyerekkorában nem tanult meg rendesen olvasni,¹⁷ a képek nézegetése után először a betűkkel, majd a szavakkal kell megküzdenie. Ha belegondolunk, ez is ostrom; kitartó, kemény munkával elért, lassú, fokozatos előrehaladás, egy áthatolhatatlan, homályos értelmű jelrendszer becserkészése, feltörése. A kód ismeretlensége miatt a vadorzó figyelmét kezdetben a jelhordozók fizikai tulajdonságai – a betűk alakja, formája és a nyomukban születő vizuális asszociációk kötik le: „Amikor elkezdtem tanulmányozni a betűk formáját, lassan visszajöttek: *a*, mint egy ülő macska, a kövér hasú *b* és *d*, és az ácskereszt formájú *t* meg a többi. Az *é*-s és volt, a *k-é*-s az *kés*, és így tovább. És bőven volt időm megtanulni olvasni, több is mint elég, hiába voltam lassú.” (Le Guin 2017, 376) Mikor már el tud vonatkoz-

16. „Mindennapi tapasztalatunk szerint az imaginárius többnyire *zavaros módon, lebegő benyomásokban* mutatkozik meg, amelyek ellenállnak azon igyekezetünknek, hogy kézzelfogható és rögzített formában kössük le őket. Az imaginárius hirtelen felvillanhat lelki szemeink előtt, majdhogynem mint egy jelenés, hogy azután ismét eltűnjön vagy egy egészen eltérő formába oldódjon át.” (Iser 2001, 23, kiemelés tőlem) A fikció az, amely az imagináriust olyan meghatározott alakokkal ruházza fel, „amely különbözik mindazon *fantáziáktól, kivetítésekől, képzelődésektől és egyéb ábrándoktól*, amelyek az imagináriust mindennapi tapasztalatainkban kifejezésre juttatják.” (uo.) Hozzá kell tenni, hogy a novellában ezek mindegyike megjelenik. A közvetítő szerep pedig abban nyilvánul meg, hogy a fikció „átlépi mind az általa megszervezettnek (a külső valóság), mind pedig az általa formába öntöttnek (az imaginárius zavarossága) a határát. A valóst az imagináriushoz, az imagináriust pedig a valóshoz vezeti.” (Iser 2001, 24) A képzelőerő kibontakozását elősegítő, azt sajátos módon ösztönző eszközként legfontosabb rendeltetése az, hogy „az imagináriust tapasztalatilag elérhetővé tegye gyakorlati funkcióján túl is. Mindezt anélkül, hogy az elmét az álmokhoz vagy képzelgésekhez hasonlóná tegye.” (Iser 2001, 275)

17. A fiút fiatal mostohaanyja (aki szinte még gyerek) kezdi tanítani az ábécére, mivel az apácánál nevelkedett, s ott megtanult olvasni: „Apám fejébe vette, hogy talán felvesznek a rendházba, ha megtanulok olvasni, és gazdaggá teszem a családot. Ebből persze semmi sem lett. A mostohaanyám kicsi volt és gyenge, nem volt akkora segítség a munkában, mint az anyám volt, és dolgaink nem álltak fényesen. Az olvasóleckéknek hamarosan vége szakadt.” (Le Guin 2017, 361)

tatni a jelölők ikonikus jegyeitől, s felismeri, megérti szimbolikus természetükből eredő jelentésüket,¹⁸ rákap az olvasásra. Módszeresen olvassa végig a királyi család tagjainak különféle műfajú könyveit – románcokat, históriákat, „háborúkról, királyságokról, utazásokról és híres emberekről szóló” történeteket, míg végül eljut a hercegnő szobájában levő mesékig.

Az olvasmányok tágítják a világról szerzett tudását, miközben az olvasás egyre inkább az írás, a személyes történetmondás irányába tartó tevékenységgé válik a számára: „Innen tudom, hogy milyen egy kastély, és egy király és egy udvarmester és egy történet, *hogy megírhasam a sajátomat.*” (Le Guin 2017, 376)¹⁹ A vadorzó tehát saját élettörténetének megfogalmazása végett válik szenvedélyes olvasóvá, a lapok fölött időzve egy olyan történetet szövöget magában, melynek temporális ívét a kamaszkor, a felnőtté válás és a közelgő véggel való időskori szembenézés életszakaszai jelölik ki. Arra, hogy ez végül sikerült neki, maga a novella a „szöveges bizonyíték” (miként utaltam már rá), melynek felütése a gyerekkorhoz utal vissza bennünket („Gyerek voltam, amikor először jutottam el a nagy sөvényhez.” Le Guin 2017, 360), a zárata pedig már – az álom eufemisztikus metaforáján keresztül – a halált vetíti előre: „De addigra én már a szemétdombon alszom majd, mélyebben, mint ők valaha.” (Le Guin 2017, 377)²⁰

Nota bene: Le Guin is azért olvassa (újra) a Csipkerózsikát, hogy megírja a saját történetét – a mese új szereplővel és új szempontokkal kiegészített posztmodern változatát, a műfaj létmódjának megfelelően továbbörökítve és módosítva is a közismert szűzsé motívumait. Az újraolvasás ugyanis mintegy előkészítő fázisa, „mentális előképe” az újraírásnak (Calinescu, 1997, 245).

Folyamat és végeredmény, ok és következmény fentiekhez hasonló felcserélődése más szinten is tetten érhető a szövegben: a szerző becsempészett a novella világába egy metaleptikus csavart. Nincs ugyan kimondva, de a kastélytorony könyvespolcán minden valószínűség szerint megtalálható az a mese is, melynek a Le Guin által kiterjesztett fiktív világában a történet bonyolódik: a *Csipkerózsika*. Ráadásul épp abban a helyiségben, ahol a címszereplő lány alszik („A toronyszobába viszont sosem szerettem bemenni, ahol a tündérmesék voltak. Első alkalommal beléptem, de utána már csak az ajtó melletti polcon sorakozó könyvekért érkeztem.” Le Guin 2017, 376). A vadorzó pedig olvasta a történetet. Ez derül ki abból, ahogy a befejezésben, már öregemberként, előrevetíti a herceg érkezését, a csókot, a hercegnő felébredését és a kastélyban folyó élet újbóli megindulását: „Amikor a herceg megérkezik a lován, és átvágja magát a tövisbozóton – nekem két év fára-

18. Hajlamos vagyok ebben a „betűszerinti” jelentés és az „átvitt értelmű” jelentés figyelemmegosztó játékának allegóriáját (is) látni.

19. „So it is that I know now what a castle is, and a king, and a seneschal, and a story, and so can write my own.” (Le Guin 2012, 665)

20. „But by then I will be out by the midden heap, sleeping sounder than they ever did.” (Le Guin 2012, 667)

dozásomba került – előjogokkal szentelt fényes kardja egyetlen csapásával, amikor felhág a lépcsőn a toronyszobába, amikor lehajol, hogy megcsókolja a hercegnőt, és az orsó kiesik a lány kezéből, és a vér apró rubinként meghízik a fehér bőrön, amikor lassan kinyitja a szemét és ásít, felnéz majd az ifjúra. Ahogy a kastély ébredezni kezd, a szirmok lehullnak, a kis méh megmoccan és zümmögni kezd a lóherevirágon, a leány felnéz majd rá a többszáz évnyi álom ködén és maradékan [...]” (Le Guin 2017, 377). S ennek kontextusában nyer értelmet az olvasóhoz intézett korábbi kiszólása is: „Ezzel nem azt akarom mondani, hogy ismertem a mesét, ahogyan te ismerheted.” (Le Guin 2017, 372)²¹

A mese elolvasása után megtudta tehát, hogy hová is került valójában, szembesülnie kellett viszont saját maga hiányával: a *Csipkerózsika* egyik ismert változatában sem találjuk ugyanis a nyomát vadásznak vagy vadorzónak (G. Basile, Ch. Perrault, J-W. Grimm). Be kell látnia, hogy csak vendégként tartózkodik egy mások formálta kollektív fantáziavilágban. Mi, olvasók viszont tudjuk, hogy ennek így kell lennie, hiszen ő egy jóval későbbi szerző képzeletének szülöttje.

A mese tehát a kiegészítő újraírás keretében kicsinyített formában kettőzi meg és tükrözi önmagát (mise en abyme). Ha Csipkerózsika felébred, maga is elolvashatja saját történetét. A vadorzó azonban csak akkor tehetné meg ezt, ha a polcon ott volna Ursula Le Guin novelláskötete is, benne *A vadorzó* című novellával. De ez már egy másik történet, egy másik novella, ami még megírásra, illetve újraírásra vár.

Az elemzés itt, ezzel a frappáns előrevetítéssel akár véget is érhetne. Érdekes azonban elméleti reflexió tárgyává tenni az eddig elmondottakat, mégpedig a novella újraolvasására vonatkozó kérdés apropóján: Mi történik azután, hogy felismertük a szöveg „kettős kódoltságát”? Milyen kihatással van ez az olvasói figyelem működésére, különösen újraolvasás esetén?

3. Elfordulás, ingadozás, kivetítés

A válasz megfogalmazásához a figyelem természetének két fontos aspektusát szükséges kiemelni. Mindenekelőtt a nagyfokú mozgékonyágát és a külső körülményeknek való kiszolgáltatottságát. „A figyelem állandó fordulásban van, mivel véges és behatárolt” – írja a figyelem idiómáját vizsgáló gondolatmenetében Fogarasi György. „Csakis úgy képes odafordulni ahhoz, amit figyel, hogy elfordul valami mástól. Mivel azonban ezt a fordulást túldeterminálja megannyi körülmény, *nem mondható egyszerűen irányulónak, hanem irányított is egyúttal*. Csakis azért vagyunk képesek erre vagy arra fordítani figyelmünket, mert a figyelmünk állandó fordítódásban van. Ilyen szempontból a figyelem által végrehajtott mozgás nem más, mint *aleatorikus sodródás*.” (Fogarasi 2017, 118, kiemelés tőlem) Az odafordu-

21. „I do not mean that I knew the story, as you may know it.” (Le Guin 2012, 662)

lás valamihez, ami egyúttal elfordulás valami mástól, a tárgyak irányából érkezik: „Mindig egy előző tárgy fordítja a figyelmet az új tárgy irányába. A figyelem fordítható, de magukat a fordítókat a figyelem áramába vagy sodrába kell állítani vagy telepíteni ahhoz, hogy esélyük legyen fordítani rajta.” (Fogarasi 2017, 119)

A novella olvasására nézve ez azt jelenti, hogy mivel nem vagyunk képesek egyszerre két dologra összpontosítani a figyelmünket, ezért nem tudjuk egyidejűleg olvasni szó szerint és átvitt értelemben is a szöveg „gyanús” szakaszait. Ha az egyik olvasat előtérbe kerül, a másik a háttérbe húzódik (nem szűnik meg teljesen, csak afféle „szendergő módba” vált át) és fordítva.²² S mivel a szöveg újraolvasása már a kettős olvasati lehetőség többlettudásának a háttérében megy végbe, ezért azt egyfajta folyamatos ide-oda mozgás, ki- és bekapcsolás, a figyelem elfordulásának és odafordulásának a dialektikája határozza majd meg. Attól függően, hogy adott pillanatban mely „tárgy”, azaz mely szó vagy jelentésösszetevő lesz képes leginkább megragadni a nyelvi jelek által ugyan vezetett, kordában tartott, de közben azért bizony sokszor elkalandozó, véletlenszerűen sodródó figyelmünket.

Amikor újraolvasunk, „észben tartjuk” a szóhajóhoz értelemzési lehetőségek körét, s memóriánk segítségével igyekszünk azt „kezelní”. A kétféle olvasat kialakulása és együttélése jól leírható az elméleti szemiotikából kölcsönzött fogalompár – a *jelentésintegráció* és a *jelentéstársítás* segítségével (Szívós 2012, 306–307). Mind a szó szerinti, mind az átvitt értelmű olvasat megképződése önálló jelentésintegráció eredménye, mely ugyanazon szavak, mondatok és bekezdések egymásra vonatkoztatott jelentéselemeiből kialakuló átfogóbb jelentést eredményez. E két eltérő olvasat elkülönítése, jellemzése és viszonyba állítása során viszont már – értelmezőként – jelentéstársítást hajtunk végre: összekapcsoljuk őket, de anélkül, hogy önálló jelsorokként nyert integrált jelentéseik törlnének vagy egybeolvadnának, feloldódnának egymásban.

A szó szerinti és a figuratív jelentés/olvasat eme egyidejű érzékelése hasonlítható a zenei többszólamúsághoz, mely párhuzamos, ellentétes jelentésintegráción alapul (Szívós 2012, 307). Egyszerre „halljuk” mindkét szólamot, igaz, változó intenzitással érzékeljük őket, hol az egyik, hol a másik erősödik fel jobban. Különbözőségük ellenére nem disszonáns széthangzás, hanem viszonylagos együtthangzás, „összhangzat” jön így létre.

De hasonló befogadói tapasztalatban van részünk az optikai illúziók felkeltésében érdekelt kettős jelentésű képek szemlélésekor is, amikor váltakozva látjuk hol ennek, hol annak ugyanazt az ábrát. Amint felfedeztük az új látószög revelatív kép-teremtő, reprezentáció-kettőző hatását,²³ nem tudjuk már nem látni a korábban

22. Ennek a jelenségnek a háttérében a fókuszált (fokális) figyelem és a perifériális (disztális) figyelem összjátéka húzódik meg, vö. Szívós 2012, 54.

23. Ilyen például Salvador Dalí *Mercado de esclavos (con aparición del busto invisible de Voltaire)* című festménye (1940), melyen a jobb oldalon álló alakok és a boltív konfigurációjából rajzolódik ki Voltaire mellszobra.

rejtettet; egyfajta „kettős látás” áldozataivá válunk.

Kettős jelentés, kettős hangzás, kettős látás – olyan analogikus, némi kockázattal akár még transzmediális érvényűnek is mondható esztétikai tapasztalatot igyekeztem itt körbe járni, amelynek egyformamód a legalább két lehetőség között oszcilláló figyelem a kísérője.

Okkal róható azonban fel az előbbi jellemzésnek, hogy túl szép ahhoz, hogy – minden esetben – igaz legyen. Irodalmi tapasztalatainkból ugyanis tudjuk, hogy a jelentések és olvasatok együttélése nem minden esetben ilyen megnyugtató és harmonikus. Számolni kell ugyanis a trópusok megértést ellehetetlenítő, kisiklató, szubverzív erejével is, ami egymást kizáró vagy lebontó ellentétes olvasatokhoz vezethet. A szószerinti és a figuartív értelmezés eldönthetetlensége Paul de Man szerint köztudottan az „olvashatatlanság” szinonimája (De Man 1999, 21, 101).

Ursula Le Guin novellája viszont véleményem szerint ebben az értelemben nem „olvashatatlan” szöveg. A megszakítás és az elfordulás nem valami egészen másra vagy szögesen ellentétesre irányítja át a figyelmünket, hanem egy analogikusra: az írás, az újraírás és az újraolvasás tevékenységére. Ez nem vonja maga után az első, szószerinti jelentésszint tagadását, kiforgatását; inkább az történik, hogy az addig olvasott történet bizonyos szakaszai, motívumai félig áttetszővé válnak, s mögöttük egy másik történet körvonalai sejlenek át. Ez szorosan összefügg azzal, hogy a történet kettős értelmének megértését döntő mértékben nem az irónia, hanem inkább az allegória szervezi. Ezért aztán az összeférhetetlenség, a széttartás és a kizáró ellentét helyett (irónia) a metaforikus jelentéstartalmak történetszerű kumulációján alapuló szemantikai cserefolyamatok az irányadók benne. Olvasás közben megannyi apró, érzékletes részlet ragadja meg a figyelmünket, ugyanakkor mintha a szöveg rendre el is távolítana minket a szószerintiségtől ettől a szintjétől, azt a benyomást keltve, hogy itt többről is van szó. Ahogyan azt láthattuk, a tárgyak és a természeti környezet elemei, illetve a dinamikus, cselekményképző motívumok (emberi tettek, természeti történések) valami másnak – a szövegalkotásnak az ikonikus jelévé alakulnak át.

S itt most a retorika és a szemiotika eddig követett ösvényéről lekanyarodva tennék egy kis kitérőt a kognitív poétika irányába.

Egy történet mögött meglátni egy másik történetet, fogalmaztam az előbb, s a kettőt egymásra vonatkoztatva megérteni – nem más ez, mint a parabola struktúrája, amely Mark Turner szerint nemcsak egy irodalmi műfaj a sok közül, hanem a megismerés és a gondolkodás alapstruktúráit, nélkülözhetetlen mentális műveleteit is leképezi. Megközelítésében a parabola lényegét a megismerés két alapvető formájának – a történetnek és a kivetítésnek a bonyolult összekapcsolása adja (Turner 1996, 5). „A parabola a történet kivetítése”, hangzik a tömör definíció (Turner 1996, 7), mely alapvető jelentésteremtő műveletsorként magába foglalja az összekapcsolás, a viszonyba állítás, az egységesítés és a keverés/elegyítés mentális folyamatait

(Turner 1996, 57). A szerző ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy a kivetítés nemcsak két történet között teremthet megértést előmozdító kapcsolatot, hanem irányulhat az olvasó konkrét és aktuális élethelyzetére is. Ilyenkor saját élettörténetünk tágabb összefüggéshálózába integráljuk az olvasottakat, tehát az irodalmi történeteket (s nem csak a parabolákat), „legyenek a történet részletei bármennyire is távoliak az életünktől.” (Turner 1996, 7, saját ford.) Hasonló konklúzióra jut Kálmán C. György is a parabola, a metafora és a *mise en abyme* kapcsolatait firtató tanulmánya zárlatában: „A mi életbeli főtörténetünkbe nem illeszkedő, mert máscelemekényű történet példázatként lesz olvasható: mint a mi főtörténetünknek (vagy annak egy részletének) metaforája.” (Kálmán C. 2019, 126)²⁴

Vissza újra a jelek és alakzatok mutatta csapásirányhoz. Az előbbi idézet rávilágít arra is, hogy a parabola mint műfaj és a parabolikus történetképzés mint eljárás bizonyos értelemben az allúzió és a metafora működési mechanizmusát kapcsolja össze: a látható, közvetlenül hozzáférhető történet utal egy másik, rejtett, az előbbihez bizonyos vonatkozásokban hasonlító történetre (az előbbi a forrás, az utóbbi a céltartomány). Szemiotikai szempontból egy hibrid jelformációval van tehát dolgunk, mely egyszerre hordoz indexikus és ikonikus jegyeket. Az előbbire a jelhordozó és a jeltárgy, tehát a két történet fizikai együttállása, az utóbbira a kettő között kirajzolódó analógiák sora utal. Az elsődleges, látható történet (a sөvényfal ostroma) ikonikus módon jelöli a másodlagos, lappangó történetet (az újraírás műveletsora), de úgy, hogy mindezt a szoros összetartozás és az előbbinek az utóbbira gyakorolt közvetlen behatása alapozza meg (ami a peircei-i meghatározás szerint az indexikusság alapfeltétele (vö. Szívós 2012, 188)).

S a szöveghez visszatérve: Le Guin novellájában mindkét fajta kivetítés megjelenik, s jól tetten érhető a hasonlóság alapú utalás mozzanata is. Míg a vadorzó a *Csipkerózsikában* olvasott történetet vetíti ki a maga élettörténetére, mely fordulóponthoz érkezett, addig az olvasó (jelen esetben e sorok írója) az ő elbeszélését vetíti ki az írás és újraírás elképzelt történetére. És persze az sincs kizárva, hogy ezen keresztül kapcsolatot találjon a novella történetvilága és saját életének „főtörténete” között is.

4. Újabb ösvények, újabb vadorzók

Végezetül fontos hangsúlyozni, hogy a vadorzó elbeszélése e tanulmányban kifejtett elméleti áthallások felismerése után is megmarad érvényes, teljes értékű, maradéktalanul élvezhető történetnek, s nem szorul rá az allegorikus olvasat támogatására. És az sem állítható, hogy kimerülne ennek közvetítésében, s a cselekményhordozó motívumok az előzetesen adott „valódi üzenet” szolgálatába állított retorikai

24. A „máscelemekényű” kifejezést a szerző a gennette-i *heterodiegetikus* lehetséges magyar változataként használja (Kálmán C. 2019, 119).

kellékekké silányodnának. Irodalmi elbeszélést olvastunk és olvasunk újra, nem didaktikus elméleti példázatot.

Sőt, tovább megyek – Le Guin szövege még ennél többet is „elbír”, messze nem merítettük ki ugyanis allegorikus olvashatóságának lehetőségeit. Legalább két megközelítési szempontot mindenképpen szükséges még felvetni (kibontásuk már önálló elemzést igényelne).

Az egyik az író önértelmezése, melyről érintőlegesen már volt szó. Ursula Le Guin saját bevallása szerint Sylvia Townsend Warner egyik fiataalkori verse ébresztette rá a Csipkerózsika-történet kevésbé hangsúlyozott, a pszichoanalitikus értelmezésekben is háttérbe szoruló oldalára. Arra, hogy a kastély tuskés sөvényel körülzárt világa nem egy átok sújtotta helyet és állapotot jelenít meg, hanem egy titkos kertet, mely a maga mozdulatlanságával, csendjével, nyugalomával és kiapadhatatlan forrásaival az örök fiatalságnak, az idilli ártatlanságnak és az édennek a metaforája (Le Guin 2004, 110–111). Erre emlékeztet a novella mottójaként szereplő Warner-idézet: „És egyetlen csók/ törje meg a ház csendjét, a madárdalos vadont?” (Le Guin 2017, 360)

A másik olvasati lehetőség pedig a Henry Jenkins *Textual poachers* (Szöveg-vadorzók) című könyvét (1992) ismerők számára szinte tálcán kínálja magát. A popkultúra-kutatás meghatározó alakja a novellával szinte egy időben²⁵ jelent munkájában a francia társadalomtudóstól, Michel de Certeautól kölcsönözi a címbe emelt kifejezést, de egyúttal módosít is a jelentésén. Mindketten sajátos rajongói attitűdök és aktivitások jellemzésére használják a vadorzó-metaforát. Certeau szerint „ezek az olvasók egyáltalán nem írók”, olyan utazókhoz hasonlíthatók, akik „mások földjein közlekednek, nomádokként vadoroznak a mások által írt mezőkön, elragadják Egyiptom kincseit csak azért, hogy élvezkedjenek.” (Certeau 2010, 192) Jenkins egyetért az élvezeti faktornak és a jelentések egyéni kisajátításának fontosságával, hangsúlyozza viszont a rajongók értelmezéseinek közösségi meghatározottságát, valamint azt, hogy a részvételi kultúra (participatory culture) közegében a befogadás gyakran alkotásba megy át: az élvezet forrását jelentő kanonikus művek a rajongókat új művek megírására, illetve az előbbiek átírására ösztönzik (Jenkins 1992, 24). A rajongókat az amerikai médiatudós nem orruk-nál fogva vezetett passzív fogyasztóknak tekinti, hanem olyan aktív alkotóknak, akik egyrészt sajátos módon bánnak a szövegekből kinyert jelentésekkel, saját kulturális identitásuk megfogalmazására használva azokat, másrészt műveikkel (fan fiction, fan art) és a közösségen belül megosztott és megvitatott kommentárjaikkal tevékeny részt vállalnak az értelmezések és jelentések társadalmi körforgásának alakításában is (Jenkins 1992, 24).

Innen nézve Le Guin írói tette teljesen kimeríti a fenti értelemben vett aktív iro-

25. A magyar kiadásban is szereplő bibliográfiai és copyright adatok között 1992 szerepel a novella mellett, feltételezhetően a megírás és/vagy a beküldés idejére utalva.

dalmi vadorzás feltételeit, a vadorzó vallomását pedig tekinthetjük akár egy rajongó olvasó saját szövegének is, olyan fan fictionnek, melynek szerzője az önkifejező identitásteremtés részeként beleírta magát kedvenc olvasmánya fikciós világába.

Beyond the big hedge. Storytelling, allegorisation and metafiction in Ursula K. Le Guin's *The Poacher*

This paper examines the dynamics between literal and figurative meaning in Ursula K. Le Guin's short story *The Poacher*, a rewriting of *The Sleeping Beauty*. It aims to show how, through narrative strategies and rhetorical figures, the text regularly distances us from the level of the literal meaning, giving the impression that there is more to it than that. The elements of the material and natural environment, and the dynamic, plot-forming motifs, are transformed into signs of something else. Le Guin rewrites the classic tale while allegorising this activity itself – the series of operations of penetrating and intervening in the order of an alien textual world – not in an intrusive didactic manner, but in a restrained way that is organic to the story. The figure of the poacher and his activity take on a hidden meaning from the perspective of rewriting. This "double tone" leads to a division of the reader's attention, a constant oscillation between the two levels of meaning, and a disruption of immersive reading. The paper seeks to shed light on this phenomenon by drawing on narratological, rhetorical, semiotic, and cognitive poetics approaches.

Keywords: Ursula K. Le Guin, *The Poacher*, rewriting, allegorisation, metafiction

Hivatkozások

Calinescu, Matei. „Rewriting”. *International postmodernism: theory and literary practice*. Szerk. Hans Bertens & Douwe Fokkema. Amsterdam: Benjamins, 1997, 243–249.

Certeau, Michel de. *A cselekvés művészete*. Ford. Sajó Sándor, Szolláth Dávid & Z. Varga Zoltán. Budapest: Kijarat, 2010.

Chee, Alexander. „Breaking into the Spell. Interview with Ursula K. Le Guin”. *Guernica* (2005). URL: https://www.guernicamag.com/breaking_into_the_spell_1/.

De Man, Paul. „Az irónia fogalma”. *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Budapest: Janus Osiris, 2000, 175–204.

De Man, Paul. *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. deKON-KÖNYVEK 17. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.

Eco, Umberto. *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András & Gy. Horváth László. Budapest: Európa, 1995.

Fogarasi, György. „Figyelemcélpontok. Egy idióma viszonya a terrorizmushoz és a technikához”. *Különbség* 17.1 (2017), 105–131. doi: 10.14232/kulonbseg.2017.17.1.224.

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm. „Csipkerózsika”. *Családi mesék*. Ford. Márton László. Budapest: Kalligram, 2022, 193–195.

Iser, Wolfgang. *A fiktív és az imagináris: az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

Jenkins, Henry. *Textual Poachers*. New York, London: Routledge, 1992.

Kálmán C., György. „Példázat, mise en abyme, metafora”. *"Dehogya terem citromfán": irodalomelméleti írások*. Budapest: Balassi Kiadó, 2019, 119–128.

Le Guin, Ursula K. „A vadorzó”. *Valós és valótlan II. Az úr odakint, a világ idebent*. Ford. Kleinheincz Csilla. Budapest: Gabo, 2017, 360–377.

Le Guin, Ursula K. „The Poacher”. *Xanadu*. Szerk. Jane Yolen. New York: TOR, 1994, 11–28.

Le Guin, Ursula K. *The unreal and the real*. New York: Saga Press, 2012.

Le Guin, Ursula K. „The Wilderness Within”. *The wave in the mind: talks and essays on the writer, the reader, and the imagination*. Boston, Mass: Shambhala, 2004, 108–117.

Lotman, Jurij. *Štruktúra umeleckého textu*. Ford. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.

Szívós, Mihály. *A jeltől a kódig: rendszeres szemiotika*. Budapest: Loisir, 2013.

Turner, Mark. *The literary mind*. New York: Oxford University Press, 1996.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Eötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

Figyelem- és termelésirányítás Esterházy Péter Termelési-regényében

Absztrakt

A tanulmány Esterházy Péter *Termelési-regényére* összpontosítva tekinti át a figyelem néhány lehetséges irodalom- és olvasáselméleti vonatkozását. Egy olyan szövegrész olvasásából indulok ki, amely könnyen érthető a szocialista-realista, vagy tágabban a mimetikus kódokat előtérbe állító irodalmi elvárásrendszer szatírájaként. A termelésirányítási közegben játszódó jelenetből kiharított passzus olvasható úgy is, mint ahol az irodalom ideologikus, az „eszmei mondanivalót” előzetesen adottnak vevő felfogása ütközik egy újszerű és komplex, „parametrikus” felfogással, amely nem az ismertnek vélt valóság visszatükrözésének elvére, hanem a dinamikus, változó és nehezen kiismerhető vagy megjósolható valóság irodalmi „modellezésére” épít. A tanulmány a szövegben figyelemfelkeltő helyen szereplő „parametrikus programozás” kifejezés lehetséges irodalom- és művészetelméleti konnotációit, valamint ezeknek az Esterházy-regény poétikájával való összefüggéseit elemzi néhány releváns szövegrészlet közelebbi olvasása révén. Ezen keresztül világít rá arra, hogy Esterházy regénye milyen sajátos figyelemaktusok végrehajtására készíti az olvasót annak érdekében, hogy utóbbi képes legyen a szöveget értelmes esztétikai tapasztalatként befogadni.

Kulcsszavak: metafikció, figyelemirányítás, parametrikus narráció, posztmodern regény

A tanulmány megírását az NKFIH 143536 „Filológia, szövegköziség, értelmezés (Esterházy Péter *Termelési-regényének* kritikai kiadása és újraolvasása)” című pályázat támogatta.

Ismeretes, hogy Esterházy Péter *Termelési-regénye* a magyar irodalomban az elsők között alkalmazott olyan kompozíciós megoldásokat, amelyek az akkori kortárs nemzetközi művészet úttörő tendenciáihoz kapcsolják (Szegedy-Maszák 2001). A „két könyvjelzővel” olvasandó, főszövegből és végjegyzetekből összeálló mű elvben megbontja az olvasás linearitását, többféle olvasási sorrendet tesz lehetővé. Ráadásul történet és elbeszélés, alkotás és mű viszonyát is bonyolítja az a többszörös egymásra vonatkoztathatóság, amely a satirikus főszöveg főhőse, Tomcsányi Imre, az ugyanebben a szövegben megnyilatkozó névtelen elbeszélő, a jegyzetekben önmagára Peter Eckermannként hivatkozó krónikás és a „mesterként” megnevezett, Eckermann nézőpontjából megmutatott, így a fikció részévé tett Esterházy Péter között fennáll (Kulcsár Szabó 1996, 45).

Umberto Eco a „mozgásban lévő mű” terminusával foglalta össze (Eco 1998) azokat a különféle művészeti ágakban a (kései) modernizmusban megjelenő törekvéseket, amelyek a kompozíció megnyílásával, plurálissá tételével, ezáltal óhatatlanul a befogadó együttműködésének kikényszerítésével hozhatók összefüggésbe. Az elbeszélő művészetben egyebek között a vonalszerű történetvezetés elvetéséről, az egyértelmű vagy egyirányú oksági összefüggések megkérdőjelezéséről, a cselekmény központi szerepének háttérbe szorításáról, az elbeszélő hang és nézőpontok megsokszorozásáról beszélhetünk. Ezeket a tendenciákat jellemzően kiegészíti, részint magyarázza is az elbeszélés önmagára mutatasának, önfeltárásának aktusa, amely egyrészt kizökkenti és dezorientálja a befogadót, másrészt viszont didaktikai funkcióval is rendelkezhet, amennyiben az olvasói figyelem újbóli összpontosításához vezet. Esterházy első regényével nagyjából egyidőben keletkeznek angol nyelvterületen a *metafikció* első elméletei, amelyek az elbeszélés öntükrözését a figyelem ilyen átirányításával hozzák összefüggésbe: a metafikció szakirodalmának terminológiája a figyelem jelentésköréhez tartozó metaforákat használ (*flaunt [fitogtat], make aware of [tudatosít], draw attention to [felhívja a figyelmet]*).¹ Az öntükrözés fontos szerepet játszik a figyelem fenomenológiai elméletében is, amennyiben az óhatatlanul a testhez viszonyított (énközpontú) térbeli orientáció megfordítása teszi lehetővé a közösségi vagy szociális viszonyulást, amit a jobb-bal pólus tükörbeli megfordításának elfogadása is igazol és lehetővé tesz. Ez azonban a saját idegenségének látens elfogadásával jár: „a tükörből felém érkező tekintet soha nem tud teljesen átalakulni a tükörbe néző tekintetté, és ez azzal a következménnyel jár, hogy az idegenség mozzanata áthatja az önképet” (Waldenfels 2019, 87, kiemelés az eredetiben). Esterházy regényének többszörös tükrös szerkezete, amelyet legnyilvánvalóbban a „mester” alakjának külső nézőpontú, ironikus megjelenítése példáz, ám a mű számos más effektusában tetten érhető, szoros összefüggésbe hozható a mű – és általában az irodalom és az irodalmi diskurzus – társas, közösségi

1. Ezekre a kifejezésekre érdemes rákeresni pl. az alábbi kötetek szövegében: Hutcheon 1980, Waugh 1984.

szerepére vonatkozó érdeklődéssel.

Linda Hutcheon elméletében az öntükröző elbeszélés lényege, hogy nem a történetet mint elkészült produktumot mutatja be, hanem az elbeszélés folyamatára irányítja az olvasó figyelmét (Hutcheon 1980, 39), ezzel az elbeszélést mint cselekvést, a mű megalkotását mint saját időtartammal rendelkező tevékenységet állítva előtérbe – amelyet másfelől kiegészít az olvasás szintén saját időtartammal, pragmatikai körülményekkel és motiváltsággal rendelkező tevékenysége. A mozgásban lévő és öntükröző elbeszélés az olvasót is szembesíti saját helyzetével és tevékenységével, tehát az elbeszélés által közvetített fiktív világ mellett, annak keretként az elbeszélő/író és az olvasó saját világát is magában foglalja, ezáltal a fikció hatálya alá vonja. Az olvasói figyelem tehát többirányúvá válik: nem elég az elbeszélte világban belülre (pl. szereplőkre, helyszínekre, cselekményelemekre) összpontosítani a figyelmét, hanem időnként újra kell fókuszálnia egy másik szintre, sőt: a különféle narratív szintek, szövegrétegek és szöveghelyek közötti kapcsolat válik jelentőssé, ami folyamatos oda-vissza váltogatást – Esterházy műve esetében konkrétan oda-vissza lapozgatást – tesz szükségessé.

A 20. század 60-70-es éveiben keletkező, nemzetközileg jelentős elbeszéléseleméletek közül azok, amelyek retorikai vagy kommunikációelméleti keretben tárgyalták az elbeszélés aktusát, talán nem véletlenül fordítottak jelentős energiát a kontroll, az *irányítás* problémájára. Ennek tudomány- és esztétörténeti okai mellett nyilvánvaló a kortárs művészettel való összefüggése is, amennyiben az olvasás mint aktív tevékenység újonnan felfedezése, az olvasó világ- és értelemalkotó szerepének hangsúlyozása potenciálisan megnyitja az alkotást a véletlenszerűség és a tetszőleges újraalkothatóság előtt. Ennek a tetszőlegességnek a kivédésére jöttek létre az olyan elméleti konstrukciók, mint a Wayne Booth által „implicit szerzőnek”, Wolfgang Iser által „implicit/odaértett olvasónak” vagy Umberto Eco által mintaszerzőnek és mintaolvasónak nevezett alakzatok (Eco 2002, 60–66), amelyek elvben a szövegben rögzítve, a szövegből kiolvasható módon tartalmazzák a mű megfelelő olvashatóságának feltételeit, és lehetővé teszik az olvasatok megítélését abból a szempontból, hogy megfelelnek-e a műbe foglalt szándéknak. Ezek az elméleti konstrukciók elvi lehetőséget adnak arra, hogy valamely olvasó figyelmének megfelelő összpontosítása tesztelhető legyen, így egyes olvasatok – még ha az értelmezett szöveg tényleges komponenseiből építkeznek is – kizárhatók a megfelelő olvasatok köréből, amennyiben rájuk bizonyítható, hogy az olvasó figyelme a feltételezett műbeli szándékok, az implicit olvasói szereplehetőségek körén kívülre eső szövegegységekre vagy szövegkapcsolódásokra irányul. Ezt Eco már a *Nyitott mű*ben is hangsúlyozta, amikor a mű megnyílását olyan „nem kötelező érvényű és nem egyértelmű felhívásként” jellemezte, amely „szabad beilleszkedésre” invitál „egy olyan világba, amely azért még mindig a szerző szándéka szerinti világ marad” (Eco 1998, 101). Később Eco a szerzőt egyrészt „a szemantikai összefüggéseket megszilárdítani

képes szövegstratégiának” Eco 2002, 61) minősítette, másrészt rámutatott, hogy a szöveg intencióját és a mintaszerzőt is az olvasó találgatásai alakítják ki – ezzel a kölcsönös függést megerősítő érveléssel beismerten a hermeneutikai kör modelljét definiálva újra (Eco 2001, 516–517).

Az itt következő rövid gondolatmenet a *Termelési-regény* olyan aspektusaira összpontosít, amelyek összeolvashatók az eddig vázolt, a nemzetközi szakirodalomban a regény keletkezése körüli időben intenzíven tárgyalt elméleti problematikával. A regény metafikciós jelzései árulkodók lehetnek a mű poétikai céljait illetően, habár ezek a jelzések is olyan szatirikus-parodisztikus közegbe illeszkednek, amely megnehezíti a mű egyértelmű intencióinak megjelölését, inkább csak áttételesen és tagadó módon teszi megfogalmazhatóvá a műben foglalt poétikai törekvéseket. A megragadhatóság kedvéért az itt következő gondolatmenet egyetlen, a szövegben figyelemfelkeltő módon szerepeltetett, ám némiképp rejtélyes jelentésű kifejezés, a „parametrikus programozás” lehetséges allegorikus-metafiktív funkcióira és ennek tágabb értelmezésbeli következményeire összpontosít.

A *Termelési-regény* öröndetesen gyarapodó, rendkívül magas színvonalú recepciójában – különösnek tetsző módon – mostanáig kevés kritikai figyelem jutott a mű első részében kibontakozó fő konfliktusra, Tomcsányi Imre parodisztikusan bemutatott küzdelmére a termelésirányítási módszertan megújításáért és az ezt lehetővé tévő számítógépes szoftverek frissítéséért. Pedig ez a cselekményszál és annak szókincse könnyen allegorikus összefüggésbe hozható a regény saját poétikájával, a realista elbeszélés konvencióinak megújítására vagy meghaladására irányuló törekvéseivel. A „fiatal számítástechnikai szakember” a regény II. fejezetében lép színre mint „hoes”, hogy Gárdonyi-idézetekkel tarkított, törökkori csatajelenet-karikatúraként inszenírozott vitában győzködjön intézeti kollégáit az új módszertan bevezetésének szükségességéről:

A módszer, kiáltja túl a fiatal szakember a bődületes harci zajt, a módszer a valóságot – Giacomo felröhög, és bizony Beverly pajtás is nyíltan bólint, öregesen –, a gazdasági viszonyokat visszatükröző modellel dolgozik, illetéknéppen szükségszerűen egyszerűsít: a modell csak a lineáris kapcsolatokat veszi figyelembe, a korlátokat (piac, kapacitás stb.) konstansként kezeli, a modell statikus, csak adott időpontra vonatkozó összefüggéseket tartalmaz: a végzendő számítás szélsőérték számítás, ami instabilitáshoz vezet, azaz: előfordulhat, hogy a bemenő (input) adatok csekély változása nagy eltérést okozhat – vagy okoz! – az optimális megoldásban; körültekintően kell tehát eljárni. [...] Ezért, folytatja kíméletlenül a fiatalember, elkerülhetetlenek az ún. *érzékenységi* vizsgálatok. [...] Az *érzékenységi* vizsgálatok nélkülözhetetlen eszköze a parametrikus programozás. [...] És az intézetünkben alkalmazásra kerülő programcsomag ez idő szerint nem, ismétlem: nem alkalmas

parametrikus programozásra. (Esterházy 1992, 17–18, kiemelés az eredetiben).²

A szövegrész több nyelvi eleme is arra utal, hogy a passzus olvasható az irodalmi elbeszélésről és a valóságábrázolásról szóló korabeli irodalmi viták allegóriájaként. Az idézet szövegkörnyezete határozottan irodalmias, az *Egri csillagok* ostromjeleneteiből vett szókinszből építkezik; Tomcsányi ellenfelei pedig rendre a szemléletváltás politikai nehézségét emlegetik. Giacomo, az egyik gazdasági tanácsadóként alkalmazott aranyhőrcsög felröhög a „valóság” szó hallatán; a Tomcsányi által bírált korábbi modell a valóság „visszatükrözésére” alapul, az újonnan javasolt modell pedig „érzékenységi” vizsgálatokat tenne lehetővé. Tomcsányi a statikust a dinamikussal, a lineárist az állandó visszacsatolásra épülő modellel állítja szembe, a valóság és az időbeliség mibenlétét is illető jelentős szemléletváltást sürget. Az előre adottnak, ismertnek vélt valóság utólagos visszatükrözése, statikus leképezése helyett a világ állandó változását, mozgását letapogató, arra dinamikusan reagáló modell kialakítását sürgeti (Palkó 2007, 147). Az egyik ellenfél, Brandhuber elvtárs az alábbi módon foglal állást Tomcsányival szemben: „Kell a tudományos elemzés, persze hogy kell. De mi [...] anélkül is pontosan tudjuk, hogy mit kell ebben az országban csinálni. Ki van ez nekünk dolgozva” (18). A régi szemléletmód képviselője tehát nemcsak a valóságot véli adottnak, hanem ebből következőleg a jövőre vonatkozó cselekvési tervet is előre megszabott, változó paraméterekhez nem alkalmazkodó tervként mutatja be.

Tomcsányi ezzel szemben hirdeti meg az új modellt. A „parametrikus programozás” szó szerkezet az idézett passzusban kétszer ismétlődik, miközben az ismétlés hatását az egyébként nem erre a kifejezésre vonatkozó „ismétlem” („nem, ismétlem: nem alkalmas”) fordulat is erősíti. A szó szerkezet kiemelt jelentőségét talán az mutatja a legvilágosabban, hogy nem sokkal előbb – mind az intézeti vita, mind a török várostrom mimetikus logikájával összeegyeztethetetlen módon – három gépírólány éneklél el „(ősi) pentaton dallamvezetéssel” az alábbi dalt: „Jajj, jajj, jajj, jajj ra / nem alkalmas / parametrikus / programozásra” (17). A szöveggel első ízben találkozó befogadó (leszámítva a számítógépes vagy statisztikai szakembereket) a dalszöveg olvasásakor még semmilyen fogalommal nem rendelkezhet a „parametrikus programozás” jelentéséről, miközben a tipográfiai is kiemelt, ősi formanyelvet és kortárs lexikát vegyítő szöveg felhívó funkciója aligha kerülheti el a figyelmét. A tényleges dallamvezetés ugyan a szöveg olvasója számára elképzelt marad, ám a nyelvi forma a sortörésekkel „ősi magyar tagolóversre” emlékeztet, az utolsó két sor erőteljes hangsúlyait kiemeli a sortörés, az alliteráció, valamint a szó szerkezet ezáltal érzékelhetőbbé váló hangtani szimmetriája és reduktivitása, hiszen a „paraméter” és a „program” szavakban szinte ugyanazok a mássalhangzók

2. Az erre a kiadásra történő további hivatkozások esetén a továbbiakban csak lapszámot adok meg.

ismétlődnek: *p-r-m-t-r* – *p-r-g-r-m*. A jelenet (eleve megkettőzött) reprezentációs terének felfüggesztése, a szöveg tipográfiai kiemelése és formai vonatkozásai lehetetlenné teszik a közvetlen értelemadást, ugyanakkor előtérbe állítják és hangsúlyossá teszik a talányos szószerkezetet. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a dalocska funkciója a figyelemirányítás, ennek a különös, pragmatikai funkcióval egyelőre nem ellátható szószerkezetnek az olvasó figyelmébe ajánlása és emlékeztetése.

Ez az összefüggés felidézheti Jonathan Culler tételét „az együttműködési elv fokozott védelméről”, amit ő általában a modern irodalmi diskurzussal és az olvasó figyelmének sajátos, szükségszerű kiélezésével azonosít:

sok homályosságot és látszólag jelentéktelenséget elviselünk, anélkül, hogy az egészért értelmetlennek vélnénk. Az olvasók azt feltételezik, hogy az irodalomban a nyelvi bonyodalmak végső soron kommunikatív célt szolgálnak, és így nem azt feltételezik, hogy az író különködik, képtelen az együttműködésre [is being uncooperative] – amint más beszédösszefüggésben tennék –, hanem erőfeszítést tesznek a hatékony kommunikációnak ellenszegülő elemek értelmezésére egy távlatibb kommunikatív cél érdekében” (Culler 1997, 27).³

A „távlatibb kommunikatív cél” pontos meghatározása persze nehézségekbe ütközik, de a korábban megfogalmazott hipotézisem szerint itt az irodalmi kommunikáció és az irodalmi elbeszélés új típusú modellezésével hozható összefüggésbe. Az is beszédesebb lehet, hogy bármilyen kommunikatív cél közelebbi meghatározásához az olvasónak már itt *visszafelé* is olvasnia kell a szöveget, a Tomcsányi-beszédtől visszatérnie a gépirólányok dalához, és a két szövegrész összevetésével mérlegelnie a kifejezés előfordulásainak közvetlen szövegösszefüggéseit és lehetséges tágabb vonatkozásait.

Az elsőre értelmetlennek látszó szószerkezet visszatérése a következő lapon figyelmeztet a jelenet komplexitására, valamint a szövegbe ágyazott áttételes poétika és a tényleges megvalósítás közötti összefüggésekre. Esterházy szövege olyan elbeszélt teret létesít, amelyben a „valóság” különböző szintjei nem-hierarchizálható viszonyba kerülnek egymással. Ha pusztán a kutatóintézeti vita és a török várostrom szókincsének vegyítéséről lenne szó, ez a kettősség feloldható volna egy klasszikus metaforaelméleti megközelítés felől: hogy tudniillik az elbeszélő úgy mutatja be a vitát, *mintha* az egy várostrom lenne, meghagyva a „szó szerint értendő” valóság és

3. „We can put up with many obscurities and apparent irrelevancies, without assuming that this makes no sense. Readers assume that in literature complications of language ultimately have a communicative purpose and, instead of imagining that the speaker or writer is being uncooperative, as they might in other speech contexts, they struggle to interpret elements that flout principles of efficient communication in the interests of some further communicative goal.” (saját ford.)

a „metaforikus” nyelvezet dichotómiáját.⁴ Az aranyhörcsögök jelenléte és a *songok* betoldása (inkább Pynchonra, mint Brechtre emlékeztető módon) azonban lehetetlenné teszi az intézeti környezet mint *elsődleges* mimetikus valóság elképzelését, mint ahogy a fent megkockáztatott allegorikus olvasat is egy újabb megkettőződésre illetve a fenti hierarchia részleges megfordítására mutathat: tudniillik nem a kölcsönvett irodalmi nyelv *metaforizálja* a munkahelyi valóságot, hanem ez a munkahelyi diskurzus *allegorizálja* a regény „tényleges” témáját, a poétikai dilemmákat. Ha elfogadjuk, hogy a „parametrikus programozás” mint dinamikus, nem-lineáris modellezési eljárás az irodalmi elbeszélés Esterházy-féle gyakorlatának allegorizálására is szolgál, akkor a II. fejezet jó példát mutat a szöveg állító és végrehajtó funkciói közötti szoros összefüggésre: a szöveg lényegében Tomcsányi útmutatásait követve fordul szembe a lineáris és „visszatükröző” elbeszélés konvencióival, egy előre adott valóság megjelenítésének igényével. Hogy mit jelent a „modellezés” az Esterházy-féle elbeszélésmódban, arra jelen dolgozatban csak hozzávetőleges válaszok adhatók, de a szövszerkezet irodalomelméleti és narratológiai kontextusa segítséget nyújthat ebben a tekintetben.

Az Esterházy-recepcióban ismereteim szerint eddig még nem merült fel explicit szempontként az, hogy a Tomcsányi által említett „parametrikus” modellezést a regény saját elbeszélésmódjának allegóriájaként olvassák. A szövszerkezet azonban közvetett módon recepciós összefüggésbe is hozható a *Termelési-regénnyel* illetve Esterházy regényművészetével. Görözdí Judit egy tanulmányában a *Harmonia caelestis* első részének összefüggésében említést tesz Roland Barthes dekonologizáció-fogalmáról, amely a lineáris, narratív történeti kronológia érvénytelenítését nevezi meg, és amelynek szerepét a francia elméletíró a „komplex, *parametrikus*, nem lineáris idő [un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire] helyreállításában látja” (Görözdí, 272). A szó jelentése a Barthes-szövegben nem egyértelműen definiált: a francia szerző a történetírói előszó (pl. Macchiavelli, Michelet, Bossuet-idézetek által példázott) nem-narratív beszédaktusainak kontextusában említi: a „dekonologizáció” a narratív időnek a „papír idejével”, vagyis a diszkurzív idővel való komplex összefüggéseire utal, az események kronológiai felosztását a történetíró saját megszólalásának idejére való hivatkozással kettőzve meg. Ez a vonatkozás a „parametrikus idő” barthes-i értelemben használt fogalmát legalább olyan szorosán, ha nem még szorosabban kapcsolhatja a *Termelési-regény* öndokumentáló aktusaihoz, mint a *Harmonia caelestis* első részének „időtlen” elbeszélésmódjához. A *Termelési-regény* főszövegből és jegyzetektől álló szerkezete nemcsak forrásszöveg és kommentár textuális kettősségét idézi meg, nemcsak többféle olvasási utat nyit meg a befogadó előtt, hanem történet és elbeszélés, fikció és invenció kettős

4. „Az időrétegek inszcenírozása mindeközben metaforizáció: nyelvi, frazémikus és tropológiai faktorkok összjátékaként egy egészen másfajta temporális: etimológiai vagy még inkább metaforológiai mozgásnak van kiszolgáltatva.” (Palkó 2007, 152)

időszerkezetére is felhívja az olvasó figyelmét, ezzel tehát nemcsak az olvasás menetét teszi potenciálisan többirányúvá, hanem a befogadásban megképződő virtuális világban is többféle kapcsolhatóságot alakít ki.

Némiképp váratlan, de izgalmas összefüggést kínál, hogy az elbeszéléselelméletben (legalábbis a filmes narráció elméletében) ismert a „parametrikus narráció” fogalma, amelynek definíciója szintén nem idegen Esterházy első regényének poétikájától. David Bordwell eredetileg 1985-ben kiadott elméleti áttekintésében a filmes elbeszélés négy alapvető változatát különíti el, melyek negyedikét, a legkomplexebb és legvitatottabb változatot nevezi „parametrikus narrációnak”. Maga a „parametrikus” terminus Noël Burch elméletére utal vissza, amelyben a „paraméter” szó a film stilisztikai, technikai eljárásait nevezi meg. A „parametrikus” szó Esterházynál a statisztikai elemzés és a számítógépes programozás módszertanából származik. Nyilvánvaló (mert a filológiában mégiscsak a kronologikus idő érvényesül), hogy a *Termelési-regény* írásakor a fiatal szerző nem ismerhette Bordwell elméletét, és az is valószínűtlen, hogy Roland Barthes (magyarul csak 2003-ban megjelent) szövegével találkozott volna az 1970-es években. Esterházy szóhasználatában mégis némi rokonságot mutat az említett elméletírókkal. Ráadásul azok a társzművészeti példák és intellektuális fejlemények, amelyek Bordwell elméletében megalapozzák a „parametrikus narráció” koncepcióját, nyilvánvalóan rokonságba hozhatók Esterházy 1970-es évekbeli poétikájával: Pierre Boulez és a szeriális zene, Alain Robbes-Grillet és a *nouveau roman* valamint a francia újhullámos film, továbbá a humán tudományokat ekkoriban meghódító strukturalista elmélet. Ezek a példák átfedésben vannak azokkal az európai művészeti és irodalmi kontextusokkal, amelyeket már Szegedy-Maszák Mihály is felvonultatott, amikor Esterházy művét a célelvűségnek ellenálló vagy aleatorikus elbeszélés közegében tárgyalta (Bordwell 1996, 284-288; Szegedy-Maszák 2001). A parametrikus elbeszélésmódot Bordwell részletesen a *Zsebtolvaj* című Robert Bresson-film elemzésén keresztül mutatja be, de a fogalomhoz kapcsolható jellegzetességek összefüggésbe hozhatók a *Termelési-regény* némely jellemző vonásával is.

1. A „parametrikus narráció” olyan narratív stratégiát ír le, amelyben a stilisztikai vagy technikai „paraméterek” nem rendelődnek alá a szűzsé követelményeinek, de amely mégsem adja fel egészen a narrativitást. Ennyiben a befogadói figyelemre is nagyobb terhet ró a szűzséközpontú narrációnál, mivel a szűzsét csak „torzulásai alapján vesszük észre”, ami vagy az elliptikusság, vagy az ismételtetés irányába billenti el (Bordwell 1996, 297) az elbeszélést.

2. A „narráció olyan események ábrázolására korlátozódik, amelyek a stílust a legelőnyösebb helyzetbe hozzák”, és a befogadót ösztönzi a narrációra jellemző stilisztikai normák rekonstruálására, mivel a stilisztikai döntéseket sem a realizmus kódjai, sem a kompozíció szükségletei, sem pedig transztextuális vonatkozások nem határozzák meg maradéktalanul. Magyarán a befogadó kénytelen részben

vagy egészében eltekinteni azoktól a (korábbi szövegrepertoárja és tapasztalatai alapján létrejött) sematizmusoktól, amelyek alapján a szöveg jelzéseiből újraalkotja az elbeszélte világot. Figyelme tehát nem annyira a fiktív világ rekonstruálására, hanem az elbeszélő nyelv és a világ közötti vonatkozások állandó újraépítésére kell, hogy irányuljon.

3. Az így értett parametrikus narráció – és ebben áll a legfőbb átfedés a barthes-i fogalomhasználattal – „harcba száll az idővel” és a térbeliesítés felé mutat, ami azonban félrevezetheti a befogadót: „a stilisztikai konstrukció összetett és eredendően nyitott természete miatt a néző könnyen hajlik a konnotatív interpretációra, s nem veszi figyelembe [misses] a parametrikus játékot” (Uo.).

Esterházy szövegeinek tanítása többnyire azzal a tapasztalattal jár, hogy a tapasztalatlan vagy kevésbé figyelmes olvasó nehezen ismeri fel a művek cselekménymozzanatait és stilisztikai-diszkurzív jellegzetességei közötti összefüggéseket. A gyors vagy felszínes olvasó megmarad az idézetek, szokatlan fordulatok elszigetelt regisztrálásánál, ennél alaposabb figyelmet igényel a művekben mégiscsak ott rejlő történetmozzanatok, szereplői viszonyok, „ábrázolt tárgyiasságok” (Ingarden) rekonstruálása; a kettő közötti „parametrikus” játékot, a fiktív világ „világtalanításának”, elbizonytalanításának effektusait csak a legkifinomultabb olvasói stratégiákkal rendelkező és a legnagyobb figyelemösszpontosításra képes olvasók ismerik fel és próbálják meg értelmezni. A *Termelési-regény* esetében is feladatot jelent a cselekményívek és az elbeszélésmódok közötti összefüggések rekonstrukciója: a szerkezet epizodikussága, az egyes jelenetekbe beékelte ana-, pro- és főként szillepsizisek, továbbá a „főszöveg” és a jegyzetek közötti analógiák és kapcsolódások nemcsak a koherens cselekményívek rekonstrukcióját nehezítik meg, hanem szükségessé teszik, hogy a mégoly töredékes cselekménymozzanatokat (esetünkben pl. a Tomcsányiék által a régi rend híveivel folytatott küzdelem narratíváját) az olvasó összefüggésbe hozza azokkal a (Bordwell kifejezését megőrizve) „stilisztikai paraméterekkel”, amelyek éppen felfüggesztik a cselekmény koherenciáját és az elbeszélte világ konzisztenciáját. Az olvasónak tehát bizonyos értelemben saját olvasói stratégiáinak kudarcát kell megtapasztalnia ahhoz, hogy a „parametrikus játékban” részt tudjon venni. Wolfgang Iser a modern regényolvasásra jellemző, szimultán konzisztenciaképzés és konzisztenciatorlás viszonylatában fogalmazott úgy, hogy az „olvasó egyszerre vesz részt a szövegben és szemléli saját részvételét”, ami az olvasó korábbi tapasztalatainak újrastrukturálásához és az új tapasztalatok létrejöttének „irányított megfigyeléséhez” [kontrollierte Beobachtung] vezet (Iser 1994, 218).

Az „idővel folytatott harc”, amelyet Bordwell a parametrikus narráció fontos mozzanataként emel ki, Esterházy regényében nyilvánvaló tematikus elem is, amely pl. a 22-26. jegyzetekben válik többszörös elbeszélői reflexió tárgyává és egyszerűsödik a cselekmény motívumává is. A főszöveg VI. részében „odalép Tomcsányi Imréhez gróf Apponyi Albert, és megkérdezi, hány óra van” (58). Apponyi nevéhez

kapcsolódik a 22., a „hány óra van” kifejezéshez a 23. jegyzet. Két oldallal később, ugyancsak a gróf szerepeltetéséhez kötve olvasható „az élet megy tovább” klisé a 26. jegyzettel ellátva. Az ehhez a szövegrészhez kapcsolódó jegyzetek tartalmazzák a narratív idő metapoétikai reflexióját, a „mester” tejhasonlatával, amelynek egyértelmű elméleti magyarázata aligha adható – ezt jelzi az Eckermann által végrehajtott tejszorgatási kísérlet nevetségessége is⁵ –, de áttételesen összefüggésbe hozható a lineáris időrend megbontásával, a többféle idővonatkozás szimultán jelenlétével. „Mintha – folytatta regényelméleti fejtegetését ő az idő becsorgásáról –, mintha az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék. Lágyan, természetesen; érződjek még a tehenek lehelete is. A politúr vagy a zsírosság kis tavakba rántja a folyadékot, mondhatni: itt-ott felbukkan. Csak szép nyugodtan. Semmi didaktika, hanem a tej” (289). Ez az idézet és annak kontextusa természetesen a programozás és az elbeszélés mint a valóság „modellezésének” kétféle lehetősége közötti analógia érvényét is korláatosnak mutatja. A metafora a statisztikai modellezéshez hasonlóan dinamikus viszonyt létesít a valósággal, ám ez a hasonlóság nem számszerűsíthető, empirikusan nem igazolható.

A következő jegyzetben mégis az idő mérhető, matematizálható aspektusa kerül előtérbe. A héven utazó mestertől Mikszáth Kálmán megkérdezi, hogy hány óra van, amire azonnal választ is kap, de a jelenetbe ékelt Mikszáth-szöveg vezérmotívumaként még számos alkalommal elhangzik a „hány óra” kérdés vagy ennek valamilyen közeli variánsa. A Mikszáth-szövegben éppen Apponyi tart egy izgalmas fejtegetést arról, hogy nemcsak a pontos időt nem tudja megmondani, hanem még azt sem, hogy saját órája pontosan mennyivel tér el a tényleges pontos időtől, mivel a zsebórának a politechnikum órájához igazítása után egy nappal már „kilenc perc differencia mutatkozott”, mely differencia bizonyára nem „permanens jellegű”, hanem „valószínűleg fokozatos, mert a differenciák fejlődésképesek” (292), vagyis maguk a mérési eltérések sem állandóak, nem előre adottak, hanem dinamikusak, csak folytonos visszacsatolással ellenőrizhetők. Ez a Mikszáth eredeti, 1891-es szövegéből átemelt idézet motivikusan kapcsolódik a Tomcsányi-féle programozási dilemmához: a statikus, előre adott valóságmodellek működésképtelenségéhez. Apponyi órája nem „parametrikusan” van programozva, és bár a beszélő szóban emlékeztet a differencia fejlődésképeségére, az „in ultima analysi” adott válaszában értelemszerűen nem képes az eltérés pontos korrekciójára, így ugyanazt a hozzávetőleges időpontot adja meg, mint a fejtegetést megelőzően: „még nincs egészen egy óra” (Uo.). A tejmetafora és az időmérés problémája egymáshoz viszonylag közel, egymást követő végjegyzetekben szerepel, ezáltal a regény az idő

5. „[A] legalább háromfelé hasadt elbeszélői tudat hol az egyik, hol a másik alteregója által képes elmondani saját történetét, de a különféle - poétikai vagy épp cenzurális - akadályok lehetetlenné teszik, hogy ezek a nézőpontok egyetlen elbeszélői tudatban egyesüljenek. Eckermann azonban mintha nem jutott volna el eddig a belátásig, és jegyzeteiben mindvégig hősies küzdelmet folytat az általa egzakt fogalomként elgondolt valóság műbe foglalásáért” (Reichert 2017, 241).

nyelvi metaforizálásának és számszerű mérésének problémáit közvetlenül egymás mellé helyezi. Ez a metonimikus közelség egyszersmind a kétféle megközelítés *metaforikus* viszonyítását is lehetővé teszi: Apponyi ugyan tudatában van az órája pontatlanságának, ám ebből nem következik, hogy megadhatná a pontos időt. A regénybe becsorgó tej metaforája hasonlóképpen tüntet pontatlanságával, az érzékletes kép és annak fogalmi jelentése közötti viszony bizonytalanságával. Az idő méréséről, a mérés *paramétereinek* jelentőségéről beszámoló Mikszáth-anekdota a Mester tejmetaforájának analogikus, metaforikus párjaként olvasható, vagyis a metafora metaforájaként működik. Ennek a jelentősége egy tágabb, a regény „világmodellező eljárásait” részletező regényelemzés kereteiben volna belátható (ehhez l. Molnár 2022), annyit azonban itt is érdemes megemlíteni, hogy a matematikus végzettségű (és Ottlik-rajongó) szerzőtől nem meglepő a számszerű mérés és a figuratív nyelv (metafora) általi *közelítés* között tételezhető analógiára irányuló figyelem. Az emberi gondolkodás különböző rendszerei között fennálló analógiákra (mint pl. a nyelv és a gazdaság közötti analógiára Saussure-nél) általában jellemző, hogy „az analógián alapuló metaforikusság [...] ugyanúgy e két rend mindegyikének alkotóeleme, mint kettejük viszonyáé” (Derrida 1997, 18), ami alól elvileg a mérés, a statisztikai modellezés vagy programozás kivételt képezne: Esterházynál ezek is úgy kerülnek be a regény kompozíciójába, hogy óhatatlanul metaforikus összefüggések részeivé válnak, ám – éppen a dinamikus, parametrikus jelleg hangsúlyozása miatt – jelzik is a metaforák és analógiák totalizálhatatlanságát.⁶

A párhuzamos szöveghelyek itt viszonylag közel találhatók egymáshoz, és az idő témájának közössége jól felismerhetővé teszi a két epizód közötti rokonságot vagy analógiát, még ha hangvétel, eredet és nyelvhasználat tekintetében kimondottan eltérő szövegrészekről van is szó. A „parametrikus programozás” előfordulásától azonban – bármelyik olvasási utat választjuk – rendkívül messze vagyunk. A kölcsönös vonatkozathatóság felismerését több száz oldalnyi távolság, a szöveg szétagoltsága és számos egyéb tényező is nehezíti. A szöveg kétségtelenül legalább annyira eltereli, mint amennyire irányítja az olvasó figyelmét: szinte a szöveg ellenében kell olvasnunk ahhoz, hogy a távoli szövegösszefüggések közös értelemhorizontot alkothassanak. Ez a *negatív figyelemirányítás* tekinthető a statikus modellek és a lineáris olvasási konvenciók felfüggesztésére irányuló stratégia eredményének: az olvasó dolga éppen azért van megnehezítve, hogy minél kisebb eséllyel adhasson preconcepciók, világnézeti berögződések és már elsajátított, automatizált narratív sémák alapján értelmet az olvasottaknak.

6. „az ő hasonlatai, az idők során mintha ez derülne ki, és ez kiderülne, csak arra jók, hogy helyesbítse őket, és talán, hogy sántaságuk némi gyanús részvétet keltsen” – mondja néhány évvel később a *Függő* elbeszélője (Esterházy 1986, 175), persze itt is Ottlik-allúziót sejtető módon. A helyesbítendőség mint a figuratív nyelv lényegi és célszerű komponense, az időbeliséggel fennálló szükségszerű viszony és még a „sánta hasonlat” kifejezés „szószerintiesítése” is a figuratív nyelv dinamikus, parametrikus, folytonos visszacsatolást és újrahangolást igénylő jellegét erősíti meg.

Erre jó példát ad az a szöveghely, ahol – a kötetben egyedülként – nem számítástechnikai környezetben fordul elő a *paraméter* szó: a III. fejezet „Stefanovits-kvartett” (29) szóösszetételéhez kapcsolódó 12. jegyzetben (vö. Magyar 2020, 113). Ebben a rövid jegyzetben egy ikernovella megírásának terve kerül szóba a főszereplő mester és idősebb pályatársa, „Ferenc úr, a temesi prózaíró”⁷ között.

Ferenc úr, a temesi prózaíró, azt javasolta a mesternek, és a mester Ferenc úrnak, hogy írjanak ikernovellát. „Néhány *paramétert* megadunk, és kész” – mondta vigyorogva a mester. „És kész” – bólintott a temesi. „Stefanovits a jövő embere” – fűzte még hozzá, és ránézett Esterházyra, érti-e. Most a mesteren volt a bólintás sora. „*A tér egy részletét személylyel kombináljuk.*” „Feri bátyám – mondta ő egy kései alkalommal, mert a mester mindig ügyel arra, hogy az idősebb pályatársakat mély és tisztelettudó tisztelettel köszöntse –, Feri bátyám, belenyestem egy hosszabb szövegbe, úgyho gy most alszik az ügy.” „Alszik” – bólintott Ferenc úr, s óriás hajkoronája bánattal hullott vállaira. (193 – kiemelés tőlem: MGT)

A szó irodalmi közegben, egy alkotásmód jellemzésére szolgáló megismétlése könnyen olvasható annak megerősítő jelzéseként, hogy Esterházy komplex regénykompozíciójában a Tomcsányi által szorgalmazott programozási elvek poétikai utasításként is működnek, az olvasót a „visszatükrözési modell” meghaladására irányuló „érzékenység vizsgálatok” elvégzésére bátorítva. Ezek leginkább a regény szövegében való elmélyült tájékozódással, a különféle cselekményrétegek és létszeletek közötti textuális, motivikus és egyéb kapcsolatok feltérképezésével végezhető el, amely a valóság monologikus „visszatükrözése” helyett különféle valóságmodellek (népgazdaság, család, futball, irodalom) egymást kölcsönösen megvilágító összjátékát (egyszerre analogikus, érintkezési és tartalmazottsági viszonyait) tárják fel az olvasó számára. Ugyanakkor ez a nagyívű, a regény egészének értelmezésére vonatkozó általánosítás is helyesbítést igényel és további kérdéseket vet fel. Vajon miként írható le a „Stefanovits a jövő embere” és „*A tér egy részletét személylyel kombináljuk*” mondatok közötti viszony? Vajon egy elképzelt novella címe és a novella generálását leíró utasítás (program) hangzik itt el a beszélgetésben? Ha igen, a cím miért az időre és nem a térre utal? Továbbá a kis anekdota az ikernovella megírásának elmaradásáról számol be: a mester által megkezdett nagyobb művet alighanem – a szövegre jellemző öntükrözéssel összhangban – magával a *Termelési-regénnyel* azonosíthatjuk, amely így a „parametrikus” ikernovella helyettesítőjévé válik. A helyettesítés bejelentése a kijelentés szintjén nyitva hagyja azt a kérdést, hogy a kezünkben tartott könyvet az ikernovellák számára kijelölt parametrikus alko-

7. Félreérthetetlen utalás Temesi Ferencre.

tásmód folytatásaként, továbbfejlesztéseként, netán feladásaként („alszik az ügy”) kell-e elgondolnunk.

Az értelmezés másik szintjén azonban éppen ez a bizonytalanság támaszthatja alá a *Termelési-regény* „parametrikusságát”, amennyiben az egyes szövegrészek közötti metaforikus-analogikus viszonyok itt sem állandósulnak, nem totalizálhatók, hanem az olvasás szabad játékában dinamikus jelentésviszonyok létesítését teszik lehetővé. Ha van a szövegnek kényszerítő ereje, figyelemirányító funkciója, az talán éppen úgy mutatkozik meg, hogy az olvasó kénytelen saját jelentésalkotó tevékenységét – az elbeszélő(k) stratégiáinak megfelelően – folytonosan figyelemmel követni és állandóan helyesbíteni, igazítani. A mű által feltárt valóság nem korlátozódhat az 1970-es évek társadalmi-politikai valóságára, irodalmi vagy sportközegére, a mű életrajzi és családtörténeti vonatkozásaira, hanem magában foglalja azokat a hatástörténeti, kulturális, irodalmi és akár ideológiai feltételeket is, amelyek úgy nyitják meg a művet a mindenkor olvasó előtt, hogy egyszersmind szinte lehetetlenné teszik a jelenérdekű kisajátítást is. Így érthető Bónus Tibor azon megfigyelése, mely szerint Esterházy remekműve éppúgy nem kortársa sem saját korának, sem az őt kisajátítani igyekvő, mindenkor jelennek sem, amennyiben megelőlegezi az olvasás szükségszerű meg-nem-felelését a műnek (Bónus 2020, 426). Ez úgy is átfogalmazható, hogy a *Termelési-regény* nemcsak valamire irányítja a figyelmet, hanem magáról a figyelemről, a figyelemnek a világ narratív, diszkurzív felépítésében és értelmezésében játszott szerepéről szól.

Controlling Attention and Production in Péter Esterházy’s *A Production Novel*

Focusing on Péter Esterházy’s *A Production Novel*, the paper reviews some possible implications of attention for the theory of literature and reading. The analysis departs from reading of a passage that can be easily understood as a satire of a system of literary expectations that foregrounds socialist-realist, or more broadly mimetic codes. The passage taken from a scene in a production management environment can also be read as a clash between an ideological conception of literature, which takes the ‘ideological message’ as a given, and a novel and complex ‘parametric’ conception, which is not based on the principle of reflecting a preconceived reality, but on the literary ‘modelling’ of a dynamic, changing, difficult-to-know or unpredictable reality. The paper analyses the possible literary and critical-theoretical connotations of the term ‘parametric programming’, which features prominently in the text, and their relation to the poetics of Esterházy’s novel, by means of a close analysis of some relevant passages. The article examines the specific acts of attention that Esterházy’s novel prompts the reader to perform in order to respond to the text as a meaningful aesthetic experience.

Keywords: metafiction, attention control, parametric narration, postmodernist novel

Hivatkozások

Barthes, Roland. „A történelem diskurzusa”. *Tudomány és művészet között*. Szerk. Kis-
antal Tamás. Ford. Szabó Piroska. Budapest, L’Harmattan, 2003, 87–99.

Bónus, Tibor. „Textualitás és beszédszerűség. A *Termelési-regény* újraolvasásához”.
Hatástörténetek. Tanulmányok Kulcsár Szabó Ernő 70. születésnapjára. Szerk. Halász
Hajnalka, Lőrincz Csongor & Smid Róbert. Ráció Kiadó, Budapest, 2020, 420–468.

Bordwell, David. *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet,
Budapest, 1996.

Culler, Jonathan. *Literary theory. A very short introduction*. New York: Oxford University
Press, 2002.

Derrida, Jacques. „Fehér mitológia”. *Az irodalom elméletei V*. Szerk. Thomka Beáta.
Ford. Boros János; Csordás Gábor; Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1997.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Bompiani, Milano, 2002.

Eco, Umberto. *Nyitott mű*. Ford. Dobolán Katalin. Magvető, Budapest, 1998.

Eco, Umberto. „Szövegek túlinterepretálása”. Ford. Vankó Annamária és Kemény
Ágnes. *Helikon* 4 (2001), 504–518.

Esterházy, Péter. *Bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, Budapest, 1998.

Esterházy, Péter. *Termelési-regény (kisssregény)*. Magvető, Budapest, 1992.

Görözdi, Judit. „„...múltat fabrikálni...”. Történelemnarratívák Esterházy Péter *Har-
monia caelestis* és *Egyszerű történet vessző száz oldal - a kardoos változat* című regényeiben”.
„*Nincs vége. Ez a befejezés.*” *Tanulmányok Esterházy Péterről*. Szerk. Lőrincz Csongor,
L. Varga Péter & Palkó Gábor. PIM-Prae, Budapest, 2019, 257–283.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo, Wilfried
Laurier University Press, 1980.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Fink, München, 1994.

Kulcsár Szabó, Ernő. *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996.

Magyar, Miklós. „Hogyan olvassunk Esterházy-regényeket?": *Irodalmi Jelen* 11 (2020),
109–128.

Molnár, Gábor Tamás. „The art of annotation. Documentariness and play in Péter
Esterházy’s *A Novel of Production*”. *Central European Cultures* 2 (2022), 52–73. DOI:
<https://doi.org/10.47075/CEC.2022-2.04>.

Palkó, Gábor. *Esterházy-kontextusok*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017.

Reichert, Gábor. „A Termelési-regény és a realista hagyomány”. *„Nincs vége. Ez a befejezés.” Tanulmányok Esterházy Péterről*. PIM-Prae, Budapest, 2019, 232–245.

Szegedy-Maszák, Mihály. „Nonteleological narration”. *International post-modernism. Theory and literary Practice*. Szerk. Hans Bertens & Douwe W. Fokkema. John Benjamins Co., Amsterdam, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xi.32sze>.

Waldenfels, Bernard. *Die Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp, Frankfurt, 2019.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge, London, 1984.

SZABÓ JUDIT

Szegedi Tudományegyetem Germanisztikai Intézet

Közös figyelem és teatralitás

Figyelemirányítás Szophoklész *Trakhiszi nők* című tragédiájában

Absztrakt

A közös figyelem (*joint attention*) azt a kognitív képességet jelöli, hogy az ember képes figyelmét megosztani egy tárgy és egy (vagy több) megfigyelő között, és a többi megfigyelővel együtt tudja, hogy mindannyian ugyanazt a tárgyat figyelik. A széleskörű szakirodalom és nagyszámú neurokognitív vizsgálat alapján a közös figyelem mérföldkövet jelent a magas szintű kognitív képességek kialakulásában: szerepet játszik a nyelv és a kommunikáció (Michael Tomasello), illetve a tudatelmélet megjelenésében (Simon Baron-Cohen). A közös figyelem eredetére vonatkozó evolúciós magyarázatokban nem alakult ki konszenzus, és az utóbbi években több olyan elmélet is napvilágot látott, amely a közös figyelem emberre jellemző összetett formájának fejlődését összefüggésbe állítja korai kulturális gyakorlatok (performativitás, rítus, hipotetikus játék) kialakulásával (Fritz Breithaupt). Jelen tanulmány ezt az elméleti felvetést követve nyújt betekintést az attikai tragédia előadási gyakorlatainak kutatásaiba, amelyek a fennmaradt szövegek alapján a közös figyelem irányításának változatos formáit azonosítják (A.C. Duncan).

Kulcsszavak: közös figyelem, megosztott figyelem, triadikus viszony, figyelemirányítás, elmeolvasás, performativitás, attikai tragédia, látásra hívás, *Trakhiszi nők*

1. A közös figyelem kognitív jelentősége

A közös figyelemre (*joint attention*) vonatkozó interdiszciplináris kutatások az utóbbi évtizedekben széleskörű ismeretekkel gazdagították az emberi kognícióról és készségfejlődésről alkotott elképzeléseket, egyúttal olyan magyarázatokkal is szolgáltak, amelyek újabb viták tárgyát képezik. Konszenzust szinte csak a csecsemők fejlődésének megítélése jelenti, amely a közös figyelem kialakulását a 9. és a 10. hónap környékére teszi, és univerzális mérföldkőnek tekinti az ember kognitív,

nyelvi, érzelmi és szociális fejlődésének tekintetében (Csákvári 2007, 2). Egyetértés uralkodik abban a felfogásban, hogy a gyermek 10 hónapos kora körül képessé válik arra, hogy figyelmét ugyanarra a tárgyra irányítsa, mint a másik ember, illetve megossza figyelmét a megfigyelt tárgy és partnere között. A vizsgálatokból kiderül, hogy a csecsemő már jóval korábban (6 hónapos kora körül) is követni tudja a felnőtt tekintetét, de ebben a fejlődési szakaszban még nem igazolható, hogy a gyermek észlelését ugyanaz a vizuális aspektus ragadja meg (Tomasello 1995, 106). A figyelem irányításának képessége – főként a jelen nem levő vagy távoli dolgok vonatkozásában – több hónapig tartó folyamat eredményeképpen alakul ki, és párhuzamosan fejlődik új szociális viselkedésformák (mimika, utánzás) és a nyelvi-szimbolikus kódolás elsajátításával. A folyamat 12 hónapos kor körül teljesedik ki, amikor a gyermek már spontán módon képes követni a másik ember tekintetét, illetve a partner figyelmét imperatív (kér valamit) és deklaratív (kifejezésre juttat valamit) módon is irányítani tudja. Ebben az életkorban imitatív módon már szimbólumokat is használ és tárgyakkal is cselekszik. Azonban a felvázolt konszenzus ellenére is vitatott az a kérdés, hogy a közös figyelem gyakorlása a csecsemő fejlődését tekintve pontosan milyen állomást jelent: milyen előfeltételei és milyen következményei vannak.

Az eltérő vélekedések alapvetően a közös figyelem kétféle definíciójából fakadnak: az egyik szerint a gyermek éberséget mutat partnere figyelve iránt, másik szerint a gyermek azt is tudja, hogy partnere is ugyanazt a tárgyat figyeli. Az első meghatározás szerint a közös figyelem egy triadikus viszonyból adódik: a gyermeket a másik ember tekintetének követése egyazon tárgy megfigyelésére készíti. Ebben az esetben legalább egyikük tudja, hogy a másik is ugyanazt a tárgyat figyeli. A szigorúbb definíció alapján mindketten tudják, hogy ugyanazt a tárgyat figyelik, és a második esetben egy erre vonatkozó közös tudás is létesül a megfigyelők között (Carpenter 2013, 49).

Ezen a különbségen túlmenően a magyarázatokban megjelenik egy másik dichotómia is, amely a gyermek rámutató gesztusainak értelmezésében érhető tetten. Az egyik megközelítés szerint a rámutatás közvetlenül a tárgyra irányul és (proto)imperatív jelentéssel bír (a gyermek kéri a tárgyat). A másik felfogásban a tárggyal kapcsolatban elindul vagy éppen zajlik egy közös interakció, azaz a közös figyelés ebben az értelmezésben (proto)deklaratív jellegű. Timothy Racine a különbségeket vizsgálva az elméletek két csoportját állítja fel: egyrészt a sovány, másrészt a gazdag magyarázatokat (*lean* vs. *rich explanation*) (Racine 2013, 22). A szóban forgó dichotómia eredendően a protoimperatív-protodeklaratív ellentétre épül, azaz a rámutató gesztus komplexitásának értékelésén alapul. A sovány pólust a behaviorista magyarázatok alkotják, ezek a mutatást olyan tanulási mechanizmusként azonosítják, amelynek segítségével a gyermek a környezetét teszteli. A gazdag magyarázatok szélsőértékét a kognitívista elméletek jelentik, ezek azt felté-

telezik, hogy két individuum egyidejűleg tudja, hogy közösen ugyanarra a dologra figyelnek.

A gazdag magyarázatok közül Michael Tomasellóé a legnagyobb hatású elmélet, amelyre jelen tanulmány állításait is alapozzuk. Tomasello Eleonore Gibson felfogását követi, miszerint a közös figyelem motivált észlelésként alakul ki, amely egy feladat megoldásának vagy egy cél elérésének képzetével kapcsolódik össze (Gibson és Rader 1979, 2–3). A figyelem által az észlelés motiválttá válik, és ez nem engedi meg a közös figyelem kialakulásában azt az esetlegességet, hogy két individuum egymástól függetlenül azért irányítja észlelését ugyanarra a tárgyra, mert ugyanaz a vizuális vagy auditív inger kelti fel a figyelmét. Tomasello szerint a közös figyelem kialakulásának előfeltétele egy közös cél kell, hogy legyen (Tomasello 2011, 74). A fejmozgás önkéntelen követése az állatvilágban is jellemző, mégsem tekinthető közös figyelemnek, mert hiányzik belőle az az aspektus, hogy a megfigyelők tudatosítják vagy irányítják egymás figyelmét. Tomasello a közös figyelem vonatkozásában még a tárgy és a partner közötti figyelem megosztását sem tekinti elégséges indikátornak, mert a tárgy és a partner a megfigyelés szempontjából lehet azonos státuszú, azaz egy partnerre is lehet tárgyként tekinteni (Tomasello 1995, 107). Valódi igazolást az jelent, hogy a gyermek egy éves (12-14 hónap) kora körül már úgy tekint a felnőttre, hogy a közös figyelmi helyzetben érzelmet is ki tud fejezni, még akkor is, ha a felnőtt eközben éppen a tárgyat nézi (uo. 109). Tomasello továbbá hangsúlyozza a közös figyelés potenciálisan végtelen rekurzív jellegét, azaz, hogy a gyermek egy évesen már nemcsak a tárgyat, hanem a felnőtt figyelmét is figyeli, a felnőtt pedig szinkronban a gyermek figyelmét (Tomasello 2011, 74). Ez egy figyelmi hurkot eredményez felnőtt és gyermek viszonyában, amely kezdetben egy közös célkitűzés nyomán fejlődik ki, később azonban már spontán módon, külső ingerek nyomán is aktiválódik.

A sovány magyarázatok alapján a közös figyelem jelentősége az, hogy a triadikus viszonyban többen is egyazon tárgyra figyelnek, és legalább az egyikük tudatosan is figyel arra, amire a másik (Leavens és Racine 2008, 241). David A. Leavens, a csimpánzok kommunikációjának kutatója e felfogás létjogosultsága mellett érvel: szerinte a másik tekintetének a követése közös figyelemre utal. Leavens szerint sok előítélet is szerepet játszik abban, hogy a közös figyelmet kizárólag az emberi viselkedés fejlődését meghatározó mérföldkőnek szokták tekinteni, kizárva belőle az emberszabású majmokat.¹ Számos kísérlet bizonyítja ugyanis, hogy az ujjal való mutatózás (mint figyelemirányítási gesztus) a szimbólumhasználatra tanított csimpánzok között nagyon gyakori. Ezt Tomasello sem vitatja, sőt a csimpánzokkal

1. Tomasello szerint a csimpánzok csak imperatív módon használják a rámutató gesztusokat. Azért nem tudnak közösen figyelni, mert alig végeznek olyan kollaboratív tevékenységeket, amelyek megkövetelnék a tevékenységek koordinációját és a figyelem szinkronizációját. Tomasello szerint ez lenne az alapja annak, hogy a megfigyelő mentális kapacitást tulajdonítson a másiknak és megértse a másik kommunikatív céljait.

kapcsolatos kísérletek alapján úgy gondolja, hogy e fajnak kétségkívül elmeolvasási képességei is vannak. A csimpánzok is képesek a másik viselkedését irányítani és azt megfigyelni is: ez alapján koherens módon szándékokra és előrelátható cselekvésekre is tudnak következtetni – ha nem is abban a mélyebb pszichológiai értelemben, ahogyan az egyik ember a másiknak vágyakat és motivációkat tulajdonít (Tomasello 2008, 190f). Mindazonáltal Tomasello meggyőző adatok hiányában megkérdőjelezi a csimpánzok közös figyelemre való képességét, és azzal érvel, hogy ez a viselkedés (ujjal mutogatás és a másik tekintetének irányítása) a csimpánzoknál természetes környezetben ritkán figyelhető meg.² Leavens szerint ez az érv nem állja meg a helyét: szerinte a mutogatást nem lehet fajspecifikusnak tekinteni pusztán azért, mert kulturális környezetben alakul ki. Érvelése szerint vitatható, hogy a közös figyelés természetes szelekció eredményeképpen áll elő, hiszen az ember is kulturális környezetben sajátítja el, akárcsak a csimpánzok (Leavans 2013, 57).

Leavens hasonlóan tévedésként értékeli azt a széles körben elterjedt nézetet is, hogy az emberszabásúak a mutogatást kizárólag imperatív céllal alkalmazzák. Számos kísérlet igazolja ugyanis, hogy a csimpánzok is irányítani akarják partnerük figyelmét (uo.), és ebből a szempontból irreleváns, hogy a rámutogatás milyen okból történik. Ezek az eredmények egyértelműen arra utalnak, hogy a triadikus viszonyban az emberszabásúak is váltogatják a tekintetüket megfigyelésük tárgya és szociális partnerük között. Ez azonban nem bizonyítja egy erre vonatkozó közös tudás meglétét, de a kevésbé szigorú magyarázatokban ennek a kérdésnek nincs is jelentősége.

Az eddigiek alapján látható, hogy a közös figyelemnek nemcsak a meghatározása, hanem a kognitív fejlődésben betöltött jelentőségének a megítélése is vitatott, lévén, hogy az evolúciós és a kognitív pszichológusok a közös figyelmet más-más kognitív és perceptuális mechanizmusokkal kapcsolják össze. Michael Tomasello csomópontnak és fejlődési ugrásnak tekinti a közös figyelést, amelynek keretében a csecsemő szándékot tulajdonít, és ez elősegíti a kauzális és intencionális gondolkodás kialakulását. Mindez szoros összefüggésben áll a nyelv elsajátításával is, amelynek kapcsán Tomasello hangsúlyozza, hogy a nyelvhasználat és a referenciális kommunikáció a másik személy(ek) figyelmének irányítását szolgálja. A kommunikáció eredete ezért a másik figyelmének az irányításában ragadható meg. Amikor referenciálisan használjuk a nyelvet, akkor partnerünk figyelmét a diskurzus kontextusának (amelybe az észlelés kontextusa is beletartozik) bizonyos elemeire irányítjuk (Tomasello 1995, 115).

Simon Baron-Cohen Tomasellohoz hasonlóan mérföldkőnek tekinti a megosztott figyelem (*shared attention*) kialakulását, amely az elmeolvasás képességének fejlődését indíthatta el a magasabb rendű emberszabásúaknál. Baron-Cohen a tri-

2. Leavens szerint az emberszabásúak természetes környezetben tanúsított rámutató magatartása alulértékelt a szakirodalomban.

adikus viszony kapcsán (én és egy másik ugyanazt a dolgot figyeljük) nem közös, hanem megosztott figyelemről beszél, és ezt a környezet vizuális megfigyelésének egy ősi (már a hüllőknél is meglevő) modalitásából eredezteti, amely a környezetben fellelhető élőlények szemmozgásának monitorozására irányul (Baron-Cohen 1995, 47). Baron-Cohen szerint a triadikus viszony egy ennél jóval magasabb fejlődési szintet képvisel, amikor a megfigyelő a másik tekintetéből már annak szándékaira és céljaira is következtet, ezért ez tekinthető az első, mentális állapotokra vonatkozó koncepciónak (uo. 51). Más kiindulópontból Tomasello is ugyanerre a felismerésre jut, miszerint a közös figyelésre képes gyermek egy éves kora körül a körülötte levőket intencionális cselekvőként kezdi megérteni (Tomasello 1995, 104). A tridadikus viszonyt mindketten a tudatelmélet előkészítésének tekintik, amelynek kiteljesedése 3-4 éves korra tehető.

Tomasello és Baron-Cohen rávilágítanak arra az összefüggésre, hogy a közös figyelésben a figyelmi fókuszon túlmenően a partner reakcióinak követése is a figyelem előterében áll, amely nemcsak a tárgyról, hanem a másik emberről is információkkal szolgál. Az alany tudja, hogy a másik is ugyanazt a tárgyat figyeli, de ezen túlmenően adott esetben azt is reflektálja, hogy figyelmét a másik irányítja, azaz ilyenkor az alany a másik ember szándékait is észleli (Tomasello 2011, 74). A közös figyelés tehát egy összetett, több szinten működő rekurzív folyamat, amely inspiráló és orientáló hatást gyakorol a megfigyelőre: támogatja őt a megfigyelt tárgy releváns aspektusainak észlelésében, illetve az egész helyzet differenciált értékelésében. Ezt a folyamatot erősíti egy közösségi „mi-érzés” is, amely már pusztán azáltal is létesül, hogy minden érintett ugyanazt a tárgyat követi. A közös figyelem összetett kommunikatív és informatív kapacitása révén a tanulási folyamatokban is fontos szerepet tölt be. Erre bizonyos kulturális technikák is ráépülnek, amelyek hatékonyan aknázzák ki és fejlesztik tovább a közös figyelmi helyzetben rejlő kognitív és szociális tanulási kapacitást.

2. Közös figyelem és teatrális gyakorlatok

A klasszikus görög tragédiával kapcsolatban a 2000-es évektől kezdődően jelentek meg olyan kognitív pszichológiai szempontú vizsgálatok, amelyek a műfaj egyik sajátosságaként az empátia és az elmeolvasási gyakorlatok és az ezekhez kapcsolódó érzelmi működések konceptuális keretbe foglalását emelik ki. A kutatások alapján a görög tragédia a nézők számára megismerési kompetenciák (különbségek és limitációk) szociális dinamikáját teszi élményszerű, megtestesült módon megragadhatóvá. Az elmeolvasási képességek, az empátia, figyelem, emlékezeti működések egyrészt a karakterek vonatkozásában és a kauzális viszonyrendszerek megértésében, másrészt a a nézők és a karakterek viszonyában, azaz a befogadási folyamatokban és az erre vonatkozó reflexív megértésben is meghatározó szerepet

játszának.³ Egy másik, előbbihez szorosan kapcsolódó, az evolúciós pszichológia szempontjait is érvényesítő kutatási irány a tragédiát az egyik legrégebbi ismert műfajként univerzális befogadási gyakorlatok és az ezekkel kapcsolatos kognitív képességek kondicionálásának vonatkozásában vizsgálja. Jelen tanulmány mindkét alapvetést és perspektívát igyekszik érvényre juttatni.

Bruce McConachie a színpadi kommunikációról írt könyvében arra figyelmezteti olvasóját, hogy a színházban kultivált viselkedésmód, miszerint a nézők kijelölt helyükről figyelik a színpadi történéseket – a mozgást, a beszédeket és az elhelyezett tárgyakat – korántsem magától értetődő. Ez a receptív viselkedésmód több tízezer évvel ezelőtt kialakult kognitív képességeket előfeltételez, amelyek által egy-egy csoport ismétlődő kulturális gyakorlatok által közönséggé formálódik. Ez az elgondolás az evolúciós elmélet jegyében az emberi elme és a társadalom komplexitásának fejlődését az állatoknál is megfigyelhető játéktevékenységekre vezeti vissza. Körülbelül 50 ezer évvel a magasabb rendű állatok összetett és szerteágazó játéktevékenységéből válhatott ki a hipotetikus játék, a performatív aktus és a rítus. Ezek egy demarkációs vonalat jelölnek ki azáltal, hogy meghaladják az állati képességek körét. Bruce McConachie a performativitás – a kitalálás és előadás képességét – ennél fogva olyan kognitív adaptációnak tekinti, amely az embert megkülönbözteti a csimpánzoktól (McConachie, 2011, 46).

A színpad, a vallási rítus, hipotetikus játék és egyéb fikcionális tevékenységek kialakulása előfeltételez egy közös kognitív fejlődési lépést, amelyet McConachie Gilles Fauconnier és Mark Turner fogalmi integrációról (*conceptual blending*) szóló munkája (2002) nyomán kettős spektrumú integrációnak (*double scoped blending*) nevez. A fogalmi integráció keretében az ember kisgyermekkorától kezdődően különböző forrásból származó koncepciókat elegyít új fogalmakban és elképzelésekben, és a szerzők ezt a folyamatot feltételezik a kreatív tevékenységek hátterében is. McConachie ezt az értelmezési keretet alkalmazza a színpadi előadások működésére, és ezzel magyarázza, hogy a néző – többnyire tudat alatt – egyidőben képes különböző mentális koncepciókat új egységbe foglalni (McConachie 2011, 40). Élvezni tudja az előadást, mert képes a színész játékát és az általa megszemélyesített karaktert konceptuálisan integrálni – azaz képes a látottakat elképzelt tartalmakkal elegyíteni. Ugyanígy képes a színpad szimultán történéseit egy másik időben és másik térben zajló eseményként megragadni.⁴

A színpad performativitása egyéb kognitív képességeket is előfeltételez, többek

3. E témában N.J. Lowe, Peter Meineck, Ruth Scodel, Felix Budelmann és Pat Easterling kutatásai irányadóak.
4. Hanna Goláb a fennmaradt dokumentumok alapján igazolva látja azt a tézist, hogy az attikai nézők tudatában voltak a színpadi teatralitást jellemző kettősségnek, amely a komikum forrásává is vált. A különböző fogalmi koncepciók közötti összeférhetetlenség, illetve a tökéletes integráció hiánya (pl. a női maszkokat hordó férfiak megjelenése és viselkedése) a komédiák előadása során nevetést váltott ki a nézőkből, ld. Goláb 2023, 138.

között megköveteli a figyelem, az emlékezet, a vizuális észlelés és az imagináció alkalmazásának viszonylag magas szintjét (McConachie 2008, 23f). A színpadi történetek kauzális megértése előfeltételezi az észlelési folyamatok szabályozását, azaz a figyelem többnyire automatizált és nem tudatosan kontrollált folyamatainak működését. Az újabb vizsgálatok nyomán viszonylagos egyetértés mutatkozik abban a felismerésben, hogy a figyelem szelektív módon érzékelési tartalmakat továbbít, és szerepet játszik a neokortex szenzoros területeihez kapcsolódó erőforrások szabályozásában. A figyelem az erőforrásokat menedzselő tudattalan folyamatként fontos szerepet játszik a jövőre vonatkozó elvárások bizonytalanságának csökkentésében is (Friston et al. 2012). Mivel a kauzális anticipációk és a differenciált valószínűségi következtetések szükséges elemei a narratív megértésnek, ezért az automatikus figyelemszabályozás a teátrális befogadás előfeltételének tekinthető.

Ugyanakkor a színházi befogadás tudatosságát is feltételez: arra a kérdésre, hogy a közönség figyelme hogyan jellemezhető, James Hamilton azt a választ adja, hogy a nézők figyelmét feladatorientálnak kell tekinteni, és nem esetleges vagy passzív szemlélésnek, amelynek irányát és intenzitását elsődlegesen külső ingerek határozzák meg. Hamilton szerint a színpadi figyelemirányítást úgy kell elképzelni, mint egy jelzőjátékot, amelyet az információk elégtelensége tart működésben. Játékban van legalább egy jeladó és egy jelfogadó, amely utóbbi nem tudja közvetlenül megfigyelni a helyzetet, ezért az észlelt jelekből tud tájékozódni. A jeladó által küldött jelzések alapján következtetéseket von le, elvárásokat állít fel, illetve módosít annak érdekében, hogy adekvát módon tudjon cselekedni. Arra törekszik, hogy a játék mind a jeladó, mind a jelfogadó számára pozitív eredménnyel záruljon (Hamilton 2018, 220). Hamilton nagy szerepet tulajdonít a nézők színpadi kommunikációban való részvételének és ebben való jártasságának. Fontosnak tartja, hogy a nézők figyelmet szenteljenek bizonyos rendszerességeknek, rítusoknak és a performativitás ismert elemeinek. Ezekre támaszkodva és feladattudattól vezérelve válnak képessé arra, hogy a színészek jelzéseit és a mise en scène-t kövessék. Megfigyelés közben valószínűségeket mérlegelnek és következtetnek, hogy megértsék a következő lépésben eléjük táruló történeteket.

Az eddigiek fényében feltételezhetjük, hogy a színpadi kommunikáció hosszú története lehetővé tette, hogy a performatív gyakorlatok igazodjanak a figyelemirányítás automatizált folyamataihoz és az ingerek feldolgozásának limitált erőforrásaihoz. Ez annál is fontosabb, mivel a nézők tudatosnak érzett figyelemirányítási kapacitása erősen korlátozott, és a fókusz könnyen elvesz, ha a színpadon egy időben sok mozgás vagy beszéd történik, illetve egyéb külső ingerek elterelik a nézők figyelmét.⁵ Ebből a szempontból kell értékelni a közös figyelem szerepét, amely a nézők közti kommunikáció folytán kognitív szempontból megkönnyíti a tudatosan

5. Fogarasi György a figyelem angol idiómája kapcsán ír arról, hogy a figyelem nem összpontosul hosszan egy-egy tárgyra, hanem állandó mozgásban és fordulásban van, ld. Fogarasi 2017, 116.

és tudattalanul irányított figyelmi mechanizmusokat.

Fritz Breithaupt erre alapozva a színpadi teatralitást tartja a figyelemirányítás egyik legősibb kulturális formájának, amely támogatja és fejleszti a fókuszálást és a tudatosnak érzett megfigyelést. A megfigyelők szemében a színpadon bemutatott események jelentőségteljesek, amelyekre optimális esetben kollektív módon ráhangolódnak. A közös figyelmi helyzetben a nézők a színpadon zajló eseményekkel együtt a többi megfigyelő reakcióit is észlelik, és ennek fényében szinkronizálják viselkedésüket. A közös figyelem interszubjektív viszonyrendszere támogatja a figyelemirányítás automatizmusait és tudatosnak érzékelt folyamatait is, és ennyiben enyhíti a nézőkre háruló kognitív megterhelést. Ez alapján Breithaupt arra következtet, hogy a közös figyelés jelenti az eredetét annak a receptív viselkedésformának, amelyet esztétikai befogadásként ismerünk (Breithaupt 2023, 280). A közös figyelem ismétlődő gyakorlatai lehetővé teszik a nézők számára annak elfogadását, hogy mindaz, amit látnak, egyidőben egy másik térben és időben is zajlik. Ez egy jelentőségteljes kognitív teljesítmény, amely a nézők számára megnyitja a lehetőséget arra, hogy az ábrázolt figurák helyzetébe is belemerüljenek.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a színpad egy többretegű kommunikációs teret létesít, amely ismételhető módon ritualizált cselekvések bemutatását teszi lehetővé.⁶ A színpad elvonja a nézők figyelmét közvetlen környezetüktől és a közös figyelmi kontextus létesítésével segítséget nyújt abban, hogy a nézők a színpad bizonyos pontjaira irányítsák figyelmüket, és az eseményeket receptív viselkedéssel és egyre tudatosabb módon kövessék. A színpad a közös figyelem létesülésének elősegítésével a nézők számára fontos információkat szolgáltat és eltérő hangsúlyokkal különböző (a megfigyelés tárgyairól és alanyairól megalkotott) tudásformákat aktivál. Támogatja a csoport koordinált viselkedését, amely a színpadi történések megértésére irányul, egyúttal segíti a többi megfigyelő belső állapotaira vonatkozó információszerzést és szándéktulajdonítást is, amely már a mentalizálás és a kognitív empátia tudásformáinak kondicionálását jelenti. A színpadi cselekvések ritualizált ismétlődésével a figyelemirányítás folyamatai tudatosabbá válnak, segítik a belehelyezkedés imaginárius gyakorlatait, a szándéktulajdonítást és a kauzális elvárások felállítását (uo. 278ff).

3. A színpadi figyelemirányítás verbális eszközei

A közös figyelem megtestesült jelenség, közvetlen és nem mediatizált tapasztalat. E helyzet kialakulását megkönnyíti a színpad és a nézőtér elhatárolása, a színpadnak a látótér középpontjába történő állítása, illetve a közönség látótér peremén történő észlelése. A közös figyelem kiváltásának stratégiái ebben a kulturálisan formált

6. Breithaupt a színpad korai formájának a közösségi tánc- és zenei bemutatókat, illetve ritualizált harcokat tekinti (Breithaupt 2023, 281).

térben nagyon széleskörűek: a színpadi elrendezés, a szereplők beszéde és mozgása, illetve a tér megvilágítása⁷ mind-mind releváns információkat szolgáltatnak arról, hogy a nézők hogyan viszonyuljanak a színpadi előadások ingergazdagságához.

Hiteles dokumentációk hiányában keveset tudunk arról, hogy az antik színpadon a mozgás, a gesztusok, a rámutató viselkedés eredetileg milyen szerepet játszottak a figyelemirányításban. Ráadásul az antik színház a mai gyakorlatok tükrében, de még az antik kultúráról elérhető tudás ismeretében is teljesen idegen koncepció marad számunkra (Ley 2007, X). Feltételezhető, hogy a vizualitás és a zene nagyobb jelentőséggel bírt a színházi élményben, mint ahogyan azt a fennmaradt szövegekre fókuszálva elképzeljük. Közhellyé vált az a vélemény, hogy a tragikus események nem is voltak láthatók a színpadon, mert ezekről a nézőket csak hírvivők tájékoztatták, vagy éppen egy-egy kétségbeesett halálhörgés és jajveszékelés. Oliver Taplin az elsők között cáfolja a görög tragikus színjátszást statikus jellegét, amellyel a vizuális látvány megrázó erejét állítja szembe: szerinte a tragédia nagyformátumú teátrális aktusokkal éri el a célját, azaz a szenvedés és a fordulatok közvetlenül a nézők szeme előtt elevenednek meg (Taplin 2002, 1).

Anne Duncan szerint feltételezhető, hogy a tragikus színjátszásban a közös figyelem kiváltásának stratégiai nagy változatosságot mutattak. Ennek több gyakorlati oka is van (Duncan 2023, 175). Az egyik, hogy a nézőtér óriási tömegek befogadására volt alkalmas, a nézők félkörben ültek, többnyire messze a színpadtól. Az előadások fényes nappal zajlottak, így a nézők számára egymás látványa is része volt az előadásnak. A színpad zsúfolt lehetett, több színész és egy (esetleg két) kar is mozgott a színpadon. Minden szereplő kosztümben táncolt és mozgott, illetve stilizált maszkot hordott. A maszkok túlméretezettek és a karakterek attribútumaival voltak ellátva, funkciójuk elsődlegesen a karakter azonosítása volt. A túlméretezett maszk egyúttal a tekintet és a fejmozgás irányulásának jobb követhetőségét is segítette, így a közönség vizuális figyelmét is irányította. A színház gigantikus méretei folytán a szereplők kisebb mozdulatait, érzelmi rezdüléseit nem voltak észrevehetők, jelentőségteljes volt ellenben a szereplők be- és kivonulása, illetve a látványos lehetett a színpadi cselekvés, amely stilizáltan és természetellenesen hatott. A színészek erős hangjukkal, a szokásostól eltérő beszédritmussal és hangleytellessel, illetve látható gesztusokkal és nagy karmozdulatokkal fejezték ki magukat (Taplin 2002, 11). A spektákulum és a vizualitás lényegesen nagyobb jelentőségű volt, mint a modern színpadon, ezért nem véletlen, hogy a görögök egész színházukat theatronként, azaz nézőtérként nevezték meg (Ley 2007, X).

A színpadi mozgalmasság követése nem volt könnyű, részben a megvilágítás

7. Csak kétszáz év óta állnak rendelkezésre olyan színpadtechnikai eszközök, amelyek hatékonyan alkalmazhatók a vizuális figyelemirányításra. Nagy előrelépést jelentett a kalciumfény (angolul *limelight*) alkalmazása egy olyan kézi eszköz formájában, amelyet a háttérből irányítottak a szereplőre. Ennek mai megfelelője a reflektor, amely az irányított figyelem metaforájaként is ismert (Duncan 2023, 173).

hiánya, részben a zsúfoltság miatt, mivel a klasszikus görög színpadon a kar és a szereplők is a tánctéren, a központban elhelyezett orkhésztrán jelentek meg. Fontos támpontként szolgált a nézőkkel átellenben a színpadon található magas fából készült épület, a szkéné, amely a királyi palotát reprezentálta. Az épület ajtaja előtti keskeny színpadrészen gyakran helyeztek el szobrokat, oltárokat, barlang-bejáratot, illetve szekereket, ez utóbbiak a színpadtechnika elemeiként szolgáltak (Taplin 1978, 8). Az előadási rutinok, rituálék és a színpadi elrendezés kognitív fogódzóként segítették a nézőket a színpadon zajló események áttekintésében. A nézők perspektivikus pozícióból, a domboldalról figyelték a szereplők mozgását és a centrum-periféria, közelség-távolság, bennfoglalás-átlépés térbeli szemantikájára támaszkodva kulturális jelzésként értelmezték az eléjük táruló látványt és mozgalmasságot (McConachie 2008, 134). Az események követésében továbbá komoly szerep jutott magának a közönségnek és a csoportpszichológiának. A technikai médiumok, főként a reflektorok és a megvilágítás teljes hiánya folytán a szociális kogníció vélhetően erőteljesen érvényesült, fontosak lehettek a nézőtéren végigvonuló fejforgatások és hullámokban terjedő hangos érzelmi reakciók (Duncan 2023, 175).

A nézők közös figyelmének irányulását illetően alapvetésnek tekinthető Duncan 2023-as, attikai tragédia befogadásáról írt sokat idézett cikke. Duncan szerint a drámaszövegek támpontokat nyújtanak arra nézvést, hogy a színpadi történeteket hogyan kell elképzelni. Duncan ezért a közös figyelem irányításának főként szövegszinten megjelenő formáit vizsgálja, amelyeket a figyelemirányítás korai színpadi eszközeinek tekint. Úgy gondolja, hogy a színpadi látvány megértését nagyban támogatták a dialógusok és kardalok azon elemei, amelyek a színpadi látványra utalnak. Ezek ráirányították a szereplők (és közvetve a nézők) tekintetét a releváns szegmensekre. Ezeket a frázisokat Duncan látásra hívásnak (*sight invitations*) nevezi, lévén, hogy ezek a kifejezések közös látásra szólították fel a szereplőket – és tágabban értve magát a közönséget is (Duncan 2023, 176). A látásra hívás Duncan szerint a néző figyelmének a szereplők és a nézők közti megosztására utal, amely a drámaszövegekben leggyakrabban a drámai csúcspontoknál figyelhető meg. Feltételezhető, hogy a látásra hívás figyelemirányítási funkciója idővel elvesztette jelentőségét, de ez a kifejezőkészlet trópusként továbbra is hatásos stiláris eszköz megmaradt, amely elősegíti a szereplők helyzetébe történő empatikus belehelyezkedést.

Duncan elképzelése szerint a nézők is üdvözölve, illetve megszólítva érezhették magukat egy-egy ilyen gesztus által. A látásra híváshoz tartozó halmaz pontos kijelölése nehéz, mert ez a funkció egy viszonylag nagy és változatos kifejezőkészletre vonatkozik. Nagyon gyakran a látás igéi fordulnak elő különböző nyelvtani formában interrogatívumként (pl. nem látod?), felszólító módban (pl. figyeld), vagy vocativusban (látom, lányok). A deiktikus, azaz a beszédhelyzetre vonatkozó

kifejezések is ide tartoznak, ezek arra az időre, helyre és szituációra utalnak, amely a beszélő aktuális helyzete (pl. a palotából, nézd csak, elindult ide) (Duncan 2023, 177).

A látásra hívás előtérbe állítása megerősíti azt az utóbbi évtizedekben elterjedt felfogást, miszerint az attikai tragédia egyik jellegzetessége, hogy rendre felszámolja az ún. negyedik falat. Taplin szerint a tragédia minden szava a nézőkhöz szól. Teszi ezt anélkül, hogy bármikor direkt módon a közönséghez címezné a mondatokat, direkt módon utalna a színrevitelre vagy a színészekre (Taplin 2002, 121). A látásra hívás nem igényli a közönség közvetlen megszólítását, hiszen a nézők egy olyan kommunikatív pozícióban találják magukat, amely sok esetben tükrözi vagy kiterjeszti a színpadon helyet foglaló karakter vagy a kar helyzetét. A látásra hívás azt a kommunikációs átfedést aknázza ki, hogy a külső és a fikcionális közönség pozíciója és perspektívája hasonló, így ezek a kifejezések a közönséget bevonják a tragikus fikcióba (Duncan 2023, 179). A látásra hívás tehát elmosza a külső és belső (fikcionális) közönség közötti különbségeket és segíti a nézőket abban, hogy jobban elmerüljenek a dráma által nyújtott megismerési és érzelmi élményben (uo. 173). Ugyanakkor abban is támogatja a nézőket, hogy szembeállítsák mentális tapasztalataikat a többi nézőével, valamint a színpadi szereplőkével (uo. 176).

4. Figyelemirányítás a *Trakhiszi nőkben*

Tanulmányom utolsó részét a figyelemirányítás említett eszközeinek és funkcióinak szentelem, és ezeket *Trakhiszi nők*ből vett konkrét példákkal szemléltetem. Az említett tragédia vizsgálata Duncan sokat idézett tanulmányának is részét képezi. Duncan főként a tragédia exodoszára koncentrál és Héraklész színpadra lépését és az azt követő történéseket vizsgálja. Erre vonatkozó magyarázatai megalapozó jellegűek számomra, ezért ezeket alább parafrázálom. Egyúttal arra is törekszem, hogy Duncan felismeréseit kiegészítsem a kar figyelemirányításban betöltött szerepének részletesebb elemzésével.

Szophoklész tragédiája címében szokatlan módon nem a látványosan haldokló Héraklészra és nem is a magát csendben elpusztító Déianeirára utal, hanem az utóbbit körülvevő karra, amely helyi fiatal lányokból áll. Bár a cím valószínűleg nem a szerzőtől származik, hanem a hellenisztikus kor filológusaitól (Karsai 2006, 60), azt tekintve mégis találó, hogy a kar dramaturgiai szerepe ebben a tragédiában különleges. A tragédia fő problémája a tudás és látás hiánya, illetve a női sorshoz kapcsolódó lelki szenvedések feloldhatatlansága, amelyről Déianeira már a tragédia első jelenetében beszél. Fontos megjegyezni, hogy a korabeli nézők számára teljesen világos volt, hogy a kar hajadon lányokból (és nem férjezett nőkből) áll, akik kezdetben még nem vesznek tudomást a férjezett nők problémáiról (ld. Szophoklész 2007, 141–152 sor és Gardiner 1987, 120), és a tragédiában fokozatosan

jutnak el az asszonyors kegyetlenségének a felismeréséig.

A történet tárgya Héraklész megölése és felesége (Déianeira) tragikus öngyilkossága. Mindkettő oka a feleség kiszolgáltatott helyzete és részben ebből adódó feltékenysége. Az első kardal feleleveníti az előtörténetet, a szűz Déianeira sorsát, akinek a kezéért Héraklész megküzdött Arkhelóossal, az alakváltó folyamistennel. A második jelenetben Déianeira elmeséli a trakhiszi lányoknak, hogy Arkhelóosz legyőzését követően nászútra mentek és átkeltek az Euénosz folyón. Őt egy kentaur vitte a hátán, aki erőszakoskodni kezdett vele. Héraklész ezt látva, nyíllal megölte Nesszoszt. A haldokló kentaur azt mondta Déianeirának, hogy ha felfogja vérért, később szerelmi bájitalt készíthet belőle férjének.

Ez a momentum kulcsfontosságú a jelenben játszódó történet szempontjából, amely Héraklész utolsó hadjáratából történő hazatéréséről szól. Először hírnökét, Likhaszt küldi haza Trakhiszba a hadjáratban zsákmányolt rabnők csoportjával. Köztük van Iolé, Oikhalia királyának elrabolt lánya, aki miatt Héraklész feldúlt a várost és megölte Iolé családját. Likhasz nem akarja elárulni Déianeirának az új feleség megszerzését, erről azonban a trakhiszi hírnök tájékoztatja úrnőjét. A bizonytalan Déianeira elkészíti az állítólagos bájitalattal átítatott köntöst és elküldi a hazafelé tartó Héraklésznek. Az ajándék maró méregként hat. A halálos mérgezés hírért a közös fiú, Hüllosz hozza el anyjának, aki hibájáról értesülve öngyilkos lesz. Végül megérkezik a haláltusáját vívó Héraklész, megparancsolja Hüllosznak, hogy élve égesse el őt egy máglyán és vegye feleségül Iolét.

A többretegű történet⁸ színrevitele abból a szempontból kihívást jelent, hogy megjeleníti az erőszak által dominált női fogságot, amelyhez kezdetben a fiatal lányokból álló kar nem viszonyul empátiaként (Gardiner, 1987, 188). A női alávettség és a vele kapcsolatos érzékenység hiánya részét képezi a hősiesség és becsület által vezérelt társadalmi normáknak, ezért ennek színrevitele a szokványostól eltérő színpadi koreográfiával valósulhat meg. Szophoklész elsősorban a negatív ábrázolásra és az erős kontrasztokra épít, amely a színpadon is megjelenik. Szophoklész másodsorban a nézők kollektív empátiájára hagyatkozik, amelyet a színpadi figyelemirányítás vizuális eszközeivel, illetve a látásra hívás verbális rutinjaival céloz meg.

Bár a kiváltó okokat a kar és a hírnök elénekli és elmeséli, a következményes testi-lelki szenvedés a nők esetében némaságban, magányos elhúzódásban és öngyilkosság formájában nyilvánul meg – utóbbi a palotában történik, ezért nem is látható. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a nők szenvedése észrevétlen marad. A címadó táncoló-éneklő trakhiszi lányok karának ellenpontjaként a tragédia első harmadában színpadra lép az oikhaliai rabnők némaságba burkolózó csoportja is.

8. Karsai György fordításhoz írt kommentárjában kiemeli a mű szokatlan kompozícióját és összetett rétegzettségét: a tragédia több történetből és toposzból épül fel, ismert mitológiai párhuzamok (Kassandra, Klütaimnéztra, Andromakhé, Brízéiszt stb. történetei) is felismerhetők benne, ld. Karsai 2006, 60.

Amikor a rabnők és köztük Iolé is a színpadon van, a trakhiszi kar és a hírnők a kollektív figyelemirányítás eszközeivel több esetben a rabnőkre irányítja a nézők tekintetét. A látásra hívás egy konkrét látványra vonatkozik, és legtöbbször egy szereplő, jelen esetben egy csoport színrelépését kíséri. A figyelem elsőként Likhaszra irányul, aki közeleg a rabnőkkel. Színpadra lépésük a cselekmény és egyben a zavar kezdetét jelzi. Először felhangzik a vokatívuszban álló “édes asszonyom”, azután pedig többször a “lányok”, amellyel a beszélők egymáshoz címezik mondanójukat, illetve egymás és a nézők tekintetét is irányítják. A vokatívuszt szokványosan nyelvtani esetnek tekintjük, de tulajdonképpen egy főnévi kifejezésről van szó, amely a beszéd címzettjére vonatkozik és nem kapcsolódik az állítmány argumentumaihoz (Jacobson 2015, 194). David Jacobson két formáját különbözteti meg, az ún. címzést (*address*) és a hívást/megszólítást (*call*). A címzések járulékosak (zárójelbe tehetők), a beszélő és hallgató közötti kommunikációs csatorna fenntartását célozzák (pl. “látom, lányok, régóta őrködik szemem”). A hívások ellenben a másik figyelmének a felkeltésére szolgálnak (pl. “Ó, édes asszonyom, figyeld”) és rendszerint a mondat elején állnak. Hívás a színpadon sokszor akkor hangzik fel, amikor egy szereplő megjelenik a színpadon és üdvözlí a másikat, aki a másik irányba tekint (uo. 197). Alább a kar irányítja Déianeira (és közvetve a nézők) figyelmét a rabnők csoportjára, akik némák és üdvözlés nélkül lépnek a színpadra.

KAR: Ó, édes asszonyom,
Figyeld, mind szembejönnek,
S te látva látod őket!
(*Jön Likhasz, fogoly nőket vezetve, köztük Iolé*)

DÉIANÉIRA: Látom, lányok, régóta őrködik szemem:
Nem kerülte pillantásom a menet. (222–226)⁹

Egyes vokatívuszban álló hívások azt az elvárást is kifejezik, hogy címzett forduljon meg, és fordítsa tekintetét a beszélő felé. Ilyen az az eset, amikor a hírnők megfeddi Likhaszt (Jacobson 2015, 202):

DÉIANÉIRA: Szóval ki az a nő, kit elhoztál közénk?

9. Az elemzésben Karsai György és Térey János 2006-os prózafordítását idézem, amely közvetlenebb módon szól a mai olvasóhoz, és a görög eredetihez a fordítók szándéka szerint a lehető legközelebb áll (ld. Ferenczi Attila kommentárját a fordításhoz: Karsai 2006, 58). Az újabb fordítás mellett szól az is, hogy itt a kórusra vonatkozóan “lányok” és nem “nők” megszólítás szerepel. A primér szövegnek erre a fordítására (szerző nélkül) a sor megadásával hivatkozom.

LIKHASZ: Euboiai. Hogy milyen család, nem tudom.

HÍRNÖK: Nézz a szemembe! Mit gondolsz, kivel beszélsz? (400–402)

A látásra hívás a vizuális figyelmet egy meghatározott pontra irányítja a színpadon, ez a fókusz a rabnők megérkezésétől palotába való távozásukig (225–330) Ioléra helyeződik. Iolé a vágy tárgya, egyúttal traumatizált és cselekvőképtelen szubjektum, aki mindvégig néma és ennél fogva titokzatos személy marad. Déianeira többször is makacsul firtatja identitását, végül azonban kénytelen belenyugodni a lány hallgatásába. Iolé szépségében és szenvedésében saját fiatalkori énjét ismeri fel, ezért megértéssel figyeli a néma lányt. Iolé hallgatása erősíti hasonlóságukat – mindketten Héraklész győzelmi trófeái, akiket erőszakkal ragadtak el otthonukból –, és felébreszti Déianeira gyanúját, hogy most már Iolé tölti be az ő korábbi pozícióját (Rood 2010, 359). Az Ioléra irányuló figyelem központi jelentőségű, annak ellenére is, hogy a színpadon csak a tragédia első részében és röviden a legvégén van jelen. Hallgatása Iolét misztériummá avatja a többiek szemében. A néma szereplőre szokatlan módon rendkívüli figyelem hárul, és a lány alakjában felsejlik egy láthatatlan erő is, amelyről a kar énekel. Ez nem más, mint Aphrodité, aki a háttérből láthatatlan cselekvőként irányítja a történeteket és a szereplők erotikus vágyait.¹⁰ A némaság, amely Iolét körülveszi, az istennő csendjére is utal (Rood 2010, 358). A tekintetek rendre Iolét követik, amikor a színpadon van, ezt a figyelmet fókuszál azonban nem a látás igéi, hanem a lány identitására vonatkozó meddő kérdések sora jelzi:

DÉIANEIRA: [...] (*Iolénak*)

És te, boldogtalan kislány, vajon ki vagy?
Nem vagy férjnél, vagy már szültél is? Alakod
Szűznek mutat, és nemes származásúnak.
(*Iolé nem válaszol, Déianeira Likhaszhoz fordul*)
Likhasz, a sok közül kinek a lánya ő?
Ki szülte, és milyen apa nemzette őt?
Halljam! Őt szánom legjobban a többi közt,
Mélyebben érti sorsát, mint akármelyik.

LIKHASZ: Mit tudom én! Mért faggatsz engem? Azt hiszem,
Családnevét aligha kell szégyellnie.

DÉIANEIRA: Csak nem királyi ház? Eurütosz gyermeke?

10. A kar már korábban is felismeri Aphrodité láthatatlan erejét: „Iszonyú az erő, ami Aphrodité lendíti előre! | Istenekről | Dehogyan dalolok: [...]” (498–500), később pedig már végzetesnek is tekinti: „Névtelenül maga Aphrodité | Volt a vezéred a harcban. (860–861).

LIKHASZ: Nem tudom, nem nyomoztam utána soha.

DÉIANEIRA: Nem kérdezted meg társaitól a nevét?

LIKHASZ: Nem én; csak végeztem némán a dolgomat.

DÉIANEIRA: (*Iolénak*)

Áruld el önként, boldogtalan lány! Ez is

Csapás rád nézve: azt se tudjuk, hogy ki vagy. (307–321)

A kar és a közönség figyelme gyakran egy irányba fordul, azonban a két perspektíva a harmadik kardal felhangzásáig nem kerül átfedésbe. A nézők előzetes tudása a tragédia első részében élesen elválik a trakhiszi lányok optimizmusától, akik naiv módon bátorítják a bizonytalan Déianeirát, hogy tegyen valamit férje visszaszerzéséért. A tudásszintek különbségéből fakadó ironia és feszültség meghatározza a nézők és a kar szemléletbeli távolságát. A látás- és tudásbeli pozíciók diszkrepanciája csak a harmadik kardaltól kezdődően (821. sortól) oldódik fel, amikor a kar számára is egyértelművé válik a tragikus balsors elkerülhetetlensége.

A harmadik és a negyedik kardalal és köztük levő negyedik jelenettel a lányok számára nyilvánvalóvá válik a sorsfordulat: ekkor a nézők és a kar perspektívája átfedésbe kerül. A kardalok alatt Déianeira visszavonul a palotába, hogy öngyilkosságot kövessen el, Héraklész úton van hazafelé, így a házastársak hosszú évek várákozását követően sem találkoznak. A trakhiszi lányok ekkor egyedül maradnak a színpadon, és dalukkal a figyelem középpontjába kerülnek. Ez az a pillanat, amikor a kar látásra hív, ám a nézők figyelmét ekkor már nem a látható, hanem a láthatatlan tárgyakra irányítja. Duncan értelmezésében ez a fajta figyelemirányítás jelentőségében túltesz a vizuális fókuszáláson, mert olyasmi felismerésére invitálja a nézőket, ami nem látható a színpadon. Jelen esetben ez a láthatatlan valóság az istenek cselekvése, Aphrodité és Zeusz hatalma. Az a belátás, miszerint a Héraklész halálát jelző jóslat éppen beteljesedik, és a halandók mit sem tehetnek végzetük ellen, kritikus fordulatot jelez a kar látásmódjában. A lányok éneke most már előre vetíti nemcsak Déianeira végzetét, hanem egy újabb vészre (Héraklész közeli pusztulására) is ráirányítja a nézők figyelmét. Ez az a kritikus szakasz, amelyben a nézők és a lányok pozíciója a közös figyelmi helyzetben szinkronizálódik: a közönség mindeddig külsődleges nézőpontja ráközelít az egyéni tragédiákra.¹¹

11. A harmadik kardalt követően a kar érzelmileg is intenzíven rezonál a tragédiára: a dajka érkezik, aki legközvetlenebb szemtanúként számol be úrnője haláláról. A dajka belépőjének apropóján a kar a dajkára irányítja a tekintetet, aki ezt követően a kart – a figyelemirányítás ismert mintája szerint – szólítja: „KARVEZETŐ Nézd csak, | Egy keserű és gond redőzte homlokú | Vénasszony jön felénk, ki híreket hozott. | DAJKA Lányok, nem kevés szenvedés forrása lett | A szép ajándék, amit

KAR: Látjátok, lányok, milyen közel ért
Hozzánk az az isteni jóslat,
Az a régi, jövőlátó ige, mely
Fönnhangon hirdeti: hogyha letelt
A tizenkét aratás, és vége felé fut az év,
Zeusz véget vet fia kínjainak.
Teljesül, íme, hibátlan! (821–827)

Déianeira pusztulása elég anyagot szolgáltat a tragédiához, a történet azonban itt még nem ér véget. Az exodoszban Héraklész haldoklik, és a szenvedés tovább fokozódik. Duncan ezt a jelenetet részletesen elemzi és bemutatja a figyelemirányítási eszközök koncentrációját. A lányok kardalait követően egy férfiakból álló csoport érkezik a színpadra, élükön Hüllosszal és egy öreggel, akik hordágyon hozzák a fájdalomtól őrjöngő hőst. A látásra hívás rendkívüli eseményekre irányítja rá a nézők figyelmét, ezzel enyhítendő azt a kognitív megterhelést, amelyet a mozgalmas színpadi játék megértése jelent (Duncan 2023, 173). A szereplők a hirtelen benépesült zsúfolt és kaotikus színpadon (ahol még a lányok kara is jelen van) először Héraklész súlyos, tehetetlen testére irányítják a figyelmet („HÜLLOSZ | Súly nehezül | tehetetlen vállamra! Belepustul a szívem.”, 981–982; „Ekkora kint látva | Ki tudná türtőztetni magát?”,¹² 991–992). Az Öreg eközben szólítja a férfiakat és csendre inti őket („Nem megmondtam: fékezzétek | a nyelveteket, férfiak, s el ne riasszátok | Szempilláiról | a szelíd álmat?”, 898–991). A pillanatnyi csend a szendergő Héraklész tehetetlen testét helyezi a tekintetek fókuszába. Ezután több olyan gesztus megtételére kerül sor, amelyek nem eléggé látványosak ahhoz, hogy a közönség vizuális figyelmét megragadják, ezért újra a látásra hívás eszközei kerülnek előtérbe, amelyek Hüllosz tekintetét irányítják. A szereplők közvetve arra invitálják a nézőket, hogy Hüllosz tekintetét kövessék és az ő perspektívájában osztozzanak. Éppen ezért őt többen is hívják: elsőként az Öreg, aki nem bírja cipelni a súlyos hőst, ezután pedig Héraklész szólítja fiát, hogy segítsen neki felemelkedni a hordágyról.

ÖREG: (*Hüllosznak*)

Drága fiam, Héraklész gyermeke, súlyos a terhem,
Nem bírom el, gyere, fürge karoddal lassan emeld meg:
Többre megyünk vele ketten.

Héraklész kapott.” (868–872)

12. Kardos László fordításában a nézés empátikus bevonódásba való átfordulása ezen a szöveghelyen hatásosabban kifejezésre jut: “HÜLLOSZ Jaj, hogyan is tudnám | Elnézni közönnnyel a kínját!”, ld. Szophoklész 2004, 132.

HÜLLOSZ: Igen, nézd, megfogom én is.

Bár odabent, idekint úgy sincsen olyan
csodagyógyszer,
Melynek volna hatása. A sorsot Zeusz igazítja.

HÉRAKLÉSZ: Jaj, fiam, hol vagy, fiam? Áááá!

Ide hozzám, te karolj át, te emelj föl!

Áááá, végzethozó istenem!

Íme, megint éget a rettenetes,

Mindent elemésztő,

Sose csillapuló láz! (1017–1030)

A tekintet a nehéz hordágyra, majd a tehetetlen testre irányul, végül ráközelít a sérült mellkasra. A drámai csúcspontot az a gesztus jelenti, amikor Héraklész fiával együtt felhajtja azt a leplet, amely a maró méreg által szétroncsolt testet rejtí a tekintetek elől (Duncan 2023, 188). A lepel felhajtása egy horrorisztikus látványt hivatott megjeleníteni, amelyet a nézők nem látnak, hiszen sem a színpadtól való távolság, sem a játék stilizált jellege nem engedi meg az ilyen részletek naturalisztikus bemutatását. Héraklész először a fiát szólítja közelebb, hogy lépjen mellé és osztozzon eltorzult teste látványában – ezzel először őt invitálja közös figyelemre. Ezután következik egyfajta tágan értelmezett címzés, amelynek megszólítottja az összes színpadi szereplő. Az ismételt hívás a nézőket is bevonja a látványba, lévén, hogy ők is megszólítva érzik magukat (uo. 176). Duncan szerint a nézők figyelmének irányítása stratégiai módon történik, azaz a tragikus személy rendszerint a cselekmény fordulópontjain szólítja közös figyelemre a nézőket, hogy osztozzanak perspektívájában és tudásában. A hívás támogatja a részvevők közötti együttműködést, elősegíti az információfeldolgozást és fokozza a nézők elköteleződését. A lepel felhajtását követően Héraklész már nem nézésre bátorítja az őt körülvevő férfiakat, hanem egy mélyebb látásra hívja őket. Ez az invitálás a balsors elkerülhetetlenségébe vetett mélyebb betekintést jelenti, amelyet a félisten csak küzdelmes módon tud elfogadni.

HÉRAKLÉSZ: [...]

Férfiből asszonnyá váltam, én nyomorult!

Lépj közelebb, állj apád mellé szorosan,

És vésd eszedbe pontosan, milyen csapást

Szenvedtem el. Kitakarom sebeimet.

Bámuljátok csak összeroncsolt bőrömet,

Nézzétek, siralmas állapotban vagyok.

Jajajaj, én nyomorult, én! (1075–1081)

[...] Erőtlen, béna, százezer darab vagyok,
A vak végzet földig rombolta testemet,
Pedig a legjobb anya nevét viselem,
S a csillagok között lakó Zeusz az apám!
Véssétek eszetekbe: semmi sem vagyok,
S mint semmi, vonszolom magam. (1103–1108)

Duncan a látásra hívás kapcsán több kardinális felismerést tesz, amelyek rávilágítanak arra folyamatra, hogy a közös figyelem miként formálhatta a színpadi befogadás kollektív folyamatait. A *Trakhiszi nők* jól példázza azt a stratégiát, ahogyan a figyelemirányítás verbális eszközei a nézőket a közös látástól eljuttatják egy közös tudásig. A nézők bevonódnak a színpad és a nézőtér között létesülő interszubjektív kommunikációs hálózatokba, ami támogatja az episztemológiai kétértelműségek (Duncan 2023, 184) és ellentmondások megítélését. A tragédia végén például Hüllosz istenkáromlásba kezd és az istenek megsértése nyilvánvaló ellentmondásba kerül a nézők erkölcsi elvárásaival („Rajta fiúk! Vétkeimért legyetek | Értő türelemmel irántam; | Vádoljátok az isteneket, | Akik égi közönnyel nézik a pályánk!”, 1264–1267). Ha kétértelműségek maradnak megoldatlanul fontos kérdésekben, akkor ezek gyakran a közönség kollektív válaszai révén kerülnek értékelésre a közös figyelmi helyzetben (Duncan 2023, 188). Ekkor a nézők az adott reakciók és viselkedés szinkronizációja által együtt jutnak el bizonyos – fogalmilag sokszor nehezen verbalizálható – belátásokig.

A *Trakhiszi nők* különleges státuszt képvisel a figyelemirányítás vonatkozásában: a tragédiában rendre egy-egy nagyobb csoport népesíti be a színpadot, akik figyelemmel kísérik a balsors által sújtott személyeket. E csoportok tekintetének és figyelmének irányítása a közönséget is támogatja a vizuális kétértelműség vagy homályosság pillanataiban. A közös figyelem a tragédiában az egyéni tapasztalatok megerősítését és pontosítását szolgálja, illetve korlátozza az átmeneti bizonytalanságokat, azáltal, hogy elősegíti egy interszubjektív tudás megformálódását (uo. 188). A *Trakhiszi nők* nemcsak jól alkalmazza a figyelemirányítás eszközeit, ezek révén még azt is reprezentálja, hogy a látás és a tudás kapcsolata megbízhatatlan. Duncan értelmezésében a látásra hívás ebben a tragédiában az egyéni észlelés episztemikus hiányosságaira is utal, sőt a kollektív figyelem támogatásával ellenszert is nyújt az eltévelyedés ellen. Ezzel megragadhatóvá teszi azt az episztemológiai problémát – amelyet Szophoklész más tragédiái is tematizálnak – hogy az egyéni látásmód, akárcsak egy másik személy szóbeli beszámolója, megbízhatatlan, ha nem a közös figyelem interszubjektív kontextusában értékeljük (uo. 185).

Joint attention and theatricality. Directing attention in Sophocles' tragedy *Women of Trachis*

Joint attention refers to the cognitive ability to share attention between an object and one (or more) observers, and that all observers know that they are all looking at the same object. Based on a large body of literature and neurocognitive research, joint attention is a milestone in the development of high-level cognitive abilities: it plays a role in language and communication (Michael Tomasello) and in the emergence of the theory of mind (Simon Baron-Cohen). There is no consensus on evolutionary explanations for the origin of joint attention, and in recent years several theories have emerged that link the development of a complex form of joint attention in humans to the appearance of early cultural practices (performativity, ritual, hypothetical play) (Fritz Breithaupt). Following this theoretical line of thought, this paper provides insights into research on the performance practices of Attic tragedy, which investigates, on the basis of surviving texts, the various forms of management of joint attention (A.C. Duncan).

Keywords: joint attention, shared attention, triadic relationship, attention control, mind reading, performativity, attic tragedy, sight invitation, *Women of Trachis*

Hivatkozások

Baron-Cohen, Simon. „The eye detection detector (EDD) and the shared attention mechanism (SAM). Two cases for evolutionary psychology”. *Joint attention. Its origins and role in development*. Szerk. Chris Moore & Philip J. Dunham. Routledge, 1995, 41–60.

Breithaupt, Fritz. *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2023.

Carpenter, Malinda & Call, Joseph. „How Joint Is the Joint Attention of Apes and Human Infants?”: *Agency and Joint Attention*. Szerk. Janet Metcalfe & Herbert S. Terrace. Oxford: Oxford University Press, 2023, 49–61. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199988341.003.0003.

Csákvári, Judit. „A közös figyelmi helyzet (joint attention) jelenségének különböző megközelítései, jellegzetességei látássérülés és autizmus spektrum zavar esetén”. *Gyógypedagógiai Szemle* 1 (2009), 2–10. URL: https://epa.oszk.hu/03000/03047/00044/pdf/EPA03047_gyosze_2009_1_002-010.pdf.

Duncan, A. C. „Seeing together. Joint attention in attic tragedy”. *Minds on Stage: Greek Tragedy and Cognition*. Oxford University Press, 2023. doi: 10.1093/oso/9780192888938.003.0010.

Fauconnier, Gilles & Turner, Mark. *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.

Fogarasi, György. „Figyelemcélpontok. Egy idióma viszonya a terrorizmushoz és a technikához”. *Különbség* 17.1 (2017), 105–131. doi: 10.14232/kulonbseg.2017.17.1.224.

Gardiner, Cynthia P. *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.

Gibson, Eleanor & Rader, Nancy. „Attention. The perceiver as performer”. *Attention and Cognitive Development*. Szerk. Gordon A. Hale & Michael Lewis. Boston, MA: Springer US, 1979, 1–21. doi: 10.1007/978-1-4613-2985-5_1.

Golab, Hanna. „Spectating Ancient Dramas: The Athenian Audience and its Emotional Response”. Oxford: Oxford University Press, 2023, 135–151. doi: 10.1093/oso/9780192888938.003.0008.

Hamilton, James. „Attention to theatrical performances”. *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*. Szerk. Rick Kemp & Bruce McConachie. London: Routledge, 2018, 216–224.

Jacobson, David J. „Vocative ΟΥΤΟΣ in Greek Drama”. *Classical Philology* 110 (2015), 193–214. doi: 10.1086/681706.

Leavens, David A. „Joint attention. Twelve myths”. Szerk. Axel Seemann. The MIT Press, 2012, 43–72. doi: 10.7551/mitpress/8841.003.0005.

Leavens, David A. & Racine, Timothy. „Joint attention in apes and humans. Are humans unique?”. *Journal of Consciousness Studies* 16.6–8 (2009), 240–267.

Ley, Graham. *The theatricality of Greek tragedy. Playing space and chorus*. Chicago: University Of Chicago Press, 2017.

McConachie, Bruce. „An Evolutionary perspective on play, performance, and ritual”. *TDR/The Drama Review* 55 (2011. dec.), 33–50. doi: 10.1162/DRAM_a_00120.

McConachie, Bruce. *Engaging audiences. A cognitive approach to spectating in the theatre*. New York és Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Racine, Timothy. „Getting Beyond Rich and Lean Views of Joint Attention”. Szerk. Axel Seemann. The MIT Press, 2012, 21–42. doi: 10.7551/mitpress/8841.003.0004.

Rood, Naomi. „Four silences in Sophokles 'Trachiniae'”. *Arethusa* 43.3 (2010), 345–364. doi: 10.1353/are.2010.0005. URL: <http://www.jstor.org/stable/44578344>.

Szophoklész. *Drámái*. Szerk. Gábor Bolonyai. Ford. Babits Mihály és tsai. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.

Szophoklész. „Trakhiszi nők”. Ford. Karsai György & Térey János. *Színház. A Magyar Színházi Társaság Folyóirata* XL.4 (2007), 1–12. URL: https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2007_04_drama.pdf.

Taplin, Oliver. *Greek tragedy in action*. London és New York: Routledge, 2002 (1978).

Tomasello, Michael. „Does the chimpanzee have a theory of mind? 30 years”. *Trends in Cognitive Sciences* 12.5 (2008), 182–192. doi: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2008.02.010>.

Tomasello, Michael. „Joint attention as social cognition”. *Joint attention. Its origins and role in development*. Szerk. Chris Moore & Philip J. Dunham. Routledge, 1995, 103–130.

Tomasello, Michael. *Mi haszna az együttműködésnek?* Ford. Pléh Csaba. Budapest: Gondolat Kiadó, 2011.