FOGARASI GYÖRGY

Szoros olvasás, távoli olvasás, sebességhatárok[1]

Labádi Gergely emlékének

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

Jacques Derrida[2]

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

---

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

[2] In Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision: Entretiens filmés*, Galilée, Paris, 2016, 89.

A berlini fal emblematikus történelmi példája a fékezés két, egymással egyszerre párhuzamos és ellentétes gesztusát köti össze: a fékezés (sőt blokkolás) keleti gesztusát, mely a szovjet szektorból való kivándorlás elharapózó folyamatának volt hivatott véget vetni (mivel 1949 és 1961 között mintegy 2,7 millióan hagyták el a szovjet megszállás alatt álló területet), és a fékezés nyugati gesztusát, mely a fal leomlásakor fellépő bevándorlási hullám ellenőrzésére és mérséklésére tett kísérlet volt. Derrida reflexióinak olvastán ma nehéz és talán nem is szükséges mellőzni a Mediterráneum egyes keleti és déli térségeiből Európába irányuló migráció és az annak nyomán kialakult határzárási dilemmák, törekvések és ellentörekvések összetett kérdéskörét, egy hol érvelő, hol szenvedélyes vitáktól övezett, olykor azonban épp vitáktól mentesített kérdéskört. Két motívumot emelnék ki ebből a komplexumból.

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

Második motívum: a határ. A határokat általában határvonalaknak képzeljük el, bármekkora oldalirányú kiterjedés nélkül, hiszen a határvonal mint vonal alapvetően egydimenziós képződmény. A határvonalaknak azonban van egy különös és tanulságos belső mozgása, egyfajta kényszeres gravitálása afelé, hogy duplikálódjanak, multiplikálódjanak, s a sokszorozódással, oldalirányú kiterjedéssel határsávvá (vagy határzónává) váljanak. Minden sáv legalább két vonalat feltételez. Valahogy úgy fest a dolog, mintha a védvonalak kényszeres sza-

porodásban létezhetnének csak. A Magyarország déli határán kialakított jelenkori jogi, technikai és személyi „határzár" eredendő többszörösségét a határmenti 8-10 km-es zónában (vagy az ország belsejében) folytatott „mélységi védekezés" éppúgy felerősíti, mint a (már eleve is kettős, szögesdrót-tekercsből és drótháló falból álló) műszaki zár később megvalósult pótló „megerősítése" egy újabb, még strapabíróbb kerítés emelésével. Derrida példájához visszanyúlva: a berlini fal is puszta határvonal volt kezdetben (előbb kerítés, később fal), de a keletnémet hatóságok az idő előrehaladtával, ahol csak lehetett, sávosították, Kelet-Berlin irányába terebélyes határ- vagy halálsávvá szélesítették. Avatottabb kutatók, történészek sok-sok ennél is szemléletesebb példát hozhatnának a határvonalak tendenciózus metamorfózisáról, határsávvá alakulásáról, mely – úgy gondolom – nem történeti esetlegesség, hanem szerkezeti kényszer. Irodalmárként talán elég, ha Defoe éppannyira paranoid, mint amennyire kalandvágyó hősére emlékszünk. Robinson erődítési munkálatai a palánkok kettős védelme mellett az átjárás és álcázás őrülten kifinomult biztonsági rendszerét alkotják meg, mely ráadásul eggyel magasabb készültségi fokozatba lép, mihelyt hősünk kannibálok nyomára bukkan a szigeten.

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

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

Ami a „szoros olvasást" (pontosabban a „közeli olvasást", *close reading*) illeti, elsőként is talán a Yale Egyetem irodalmi képzésének *Literature Z* kurzusáról érdemes megemlékezni. Ezt a kurzust 1977-es elindításakor Paul de Man és Geoffrey Hartman tartották közösen, *Olvasás és retorikai struktúrák* címmel.[3] Amint a vélhetően de Man által fogalmazott tervezetből kiderül, a kurzus létesítésének nem titkolt célja az volt, hogy a szövegek finom részleteinek

[3] Marc Redfield, Courses Taught by Paul de Man during the Yale Era, in Uő (szerk.), *Legacies of Paul de Man,* Fordham University Press, New York, 2007, 182.; Paul de Man, Course Proposal: Literature Z, in *Uo.*, 185–189.

és komplex működésének aprólékos elemzésével a hallgatókban tudatosuljon az, hogy a látszólag egyszerű szövegek is sokféleképpen értelmezhetők, s ezért ami első olvasásra magától értetődőnek, nyilvánvalónak vagy egyértelműnek tűnik, az bizony nem is sejtett jelentésrétegek hordozója lehet. A szövegek többértelműségének feltárásában szerzett gyakorlat során pedig megnyílhat az út az előtt, hogy a hallgatók egy tágabb kulturális térben is érzékenyebbé váljanak a jelölési folyamatokban rejlő burkolt jelentéstartalmakra, s ennek nyomán kritikusabban tudjanak viszonyulni az észrevétlenül öröklődő gondolati vagy viselkedési sémákhoz, az ideológia működésének tudattalan mechanizmusaihoz. A szoros szövegértelmezésnek a *Literature Z* kiötlője számára szubverzív ereje, ideológiakritikai potenciálja volt.

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

A szoros olvasás gyakorlata csakugyan új lendületet vett akkortájt, ahogy a Yale Egyetemen bevezetett *Literature Z* kurzus koncepciója jelzi. További fontos megerősítést kapott 1982-ben, amikor *Vissza a filológiához* (Return to Philology) című esszéjében de Man éppenséggel Brower *Humanities 6* szemináriumát tette mintává az irodalomtanítás számára, mint a kritikai gondolkodásra való nevelés lehető leghatékonyabb módszerét, mely minden különösebb elméleti olvasmány nélkül is képes beindítani az elméleti reflexiót, és a kritikai rákérdezés ösvényére tereli a szövegek aprólékos elemzésébe merülő értelmezőket. Ahogy Bro-

---

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

[5] Reuben A. Brower – Richard Poirier, Preface, in *Uo*., viii.

[6] *Ua*.

[7] Cleanth Brooks, The New Criticism, in *The Sewanee Review* 1979, 87/4, 592.

wernek, úgy de Mannak is szembesülnie kellett ugyanakkor a szoros olvasást övező kétségekkel vagy ellenérzésekkel, mindenekelőtt a formalizmus vádjával. Eszerint az általa bemutatott szuperközeli elemzések a maguk mikroszkopikus közelképeivel a szoros olvasás tiszteletteljes hagyományát – ahogy egy vitacikkében maga de Man fogalmazott – „az elmélet keménypornójává" silányítják, és ahelyett, hogy épületes történelmi tanulságokkal szolgálnának, csupán öncélú elmélkedésbe és erkölcsi nihilizmusba sodorják híveiket.[8] Megfordítva Roland Barthes gondolatmenetét, aki a pornográf jelenetsorokat értelmezte formális szintaktikai elemek végtelenül kombinálható láncolataként (afféle „pornogrammatikaként"),[9] de Man a grammatika gépies formalizmusát bemutató elemzéseket hasonlította pornográf ábrázoláshoz, legalábbis azok nézőpontjából, akik megbotránkoztak az efféle jeleneteket színre vivő elemzéseken.

Azóta újabb évtizedek teltek el. A *Literature Z* kurzust hat évvel de Man halála után, 1989-ben vezették ki a Yale irodalmi képzéséből,[10] és a szoros olvasás visszaszorulásával egyidejűleg fokozatosan teret nyert e módszer új keletű ellenpárja, a „távoli olvasás" *(distant reading).* A számítástechnika fejlődésével, a számítógépek alkalmazási területeinek kibővülésével, a könyvtári forrásállományok digitalizációjával az utóbbi évtizedekben megnyílt az út a nagy adatbázisokon végrehajtott szoftveres elemzés előtt. Az ilyen adatelemzés a memorikus kapacitások roppant megnövekedése miatt immár nem korlátozódik egyetlen mű vizsgálatára, hanem gyakran több száz, sőt több ezer mű együttes analízisét ejti meg adott parancs és algoritmus szerinti keresés vagy lekérdezés formájában, rendszerint képi kimenettel, grafikonok, térképek vagy ágrajzok segítségével vizualizálva az eredményt. E módszer legfőbb képviselője, a *Graphs, Maps, Trees* (2007) kötet szerzője, Franco Moretti 2013-ban *Distant Reading* címmel rendezte tanulmánykötetbe az előző két évtizedben közölt nagyhatású elemzéseit. A távoli olvasás, avagy a „szeriális" vagy „kvantitatív" elemzés első lépésben egy formai jegy elkülönítését jelenti, majd második lépésben annak nyomon követését, hogyan módosul ez a formai jegy szövegek egész sorozatán át.[11] Így például elemzés tárgyává tehető, hogy egyes epikai művek (például regények vagy detektívtörténetek) címe hogyan változott a XIX. század során: hogyan alakult a szavak száma, milyen grammatikai szerkezet (pl. birtokos, jelzős) volt túlsúlyban, a főneves címeknél tulajdonnév vagy köznév szerepelt-e a címben, és köznevek esetén, ha volt névelő, akkor az határozott volt-e, vagy határozatlan, és így tovább. Mindezek egyenként nem különösebben bonyolult kérdések, ám éppen ezért könnyen lekérdezhetők, okosan kombinálva pedig olyan összefüggések feltárására adhatnak alkalmat, amelyek nem feltétlenül pillanthatók meg gépi segédlet nélkül. Például rámutathatnak bizonyos piaci körülmények több évtizeden átívelő hatására a modern irodalmi műformák történetében, tágabb gazdaságtörténeti folyamatokba ágyazva az irodalmi műfajok evolúcióját. A kiterjedt szövegkorpuszon lefuttatott szoftveres elemzéssel szemben a szoros ol-

---

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

[9] Roland Barthes, Sade, in de Sade márki, *Filozófia a budoárban,* ford. Ádám Péter, Pallas, Budapest, 1989, 148.; Roland Barthes, *Sade* II., ford. Ádám Péter, in Uő, *Sade, Fourier, Loyola,* Osiris, Budapest, 2001, 186.

[10] Redfield 2007, 181.

[11] Franco Moretti, *Distant Reading,* Verso, London/New York, 2013, 65.

vasás harvardi és yale-i hagyománya Moretti szemében nemcsak fizikailag koncentrálódik a szövegek egy jóval szűkebb körére, de ideológiai szempontból is erősen behatárolt, amennyiben a hajdan népszerű, ám feledésbe merült szövegek tengernyi sokaságához képest a kanonizált szövegek lényegesen szűkebb körére korlátozódik, s ezzel egy szekularizált teológia szolgálatában áll. További problémát jelent Moretti szerint, hogy a szoros olvasás éppen emiatt érzéketlen a társadalomban végbemenő nagyobb ívű, nagyobb horderejű, ám éppen ezért nehezebben tetten érhető történelmi folyamatokra. Az ilyen folyamatok csak távlatos pillantással vehetők észre, ilyen pillantásra azonban az emberi érzékek és memória csak igen korlátozottan alkalmasak. Ezen a ponton lép be a digitalizált archívumokra ráereszthető számítási kapacitás, mellyel láthatóvá tehetők az irodalomtörténet eleddig észrevétlen – társadalom-, gazdaság- vagy technikatörténeti összefüggésbe ágyazódó – mintázatai. Ahhoz persze, hogy megvilágító összefüggések bukkanjanak elő, legalább két olyan kritikus ponton kell túljutnia az elemzésnek, melyek a korábbi paradigmához kötik. Az elemzendő szövegeket egyrészt állományosítani kell ahhoz, hogy egyetlen adatállomány (szövegkorpusz) darabjaivá váljanak, vagyis gondos kódolással kategóriákba kell sorolni őket, metaadatokat kell rendelni hozzájuk. El kell dönteni például, hogy mely szövegek elbeszélések, és azokon belül melyek detektívtörténetek, vagy hogy mit tekintünk tulajdonnévnek, és mit köznévnek (első interpretatív művelet).[12] A lekérdezés során keletkezett statisztikai eredményeket pedig ki kell értékelni, összefüggést kell teremteni közöttük (második interpretatív művelet). Ezeken és az ezekhez hasonló pontokon válik nyilvánvalóvá, mennyire kötődik még a távoli olvasás újszerű technikája is a szövegértelmezés korábbi, archaikusabbnak tetsző gyakorlataihoz. Arról nem is beszélve, hogy bármekkora számítási potenciál áll is rendelkezésünkre, fantáziátlan kérdésekre csakis triviális válaszok születhetnek. Az például nem tekinthető különösebben forradalmi felismerésnek, hogy az irodalom piacosodásával a regénycímek lerövidültek, s hogy ennek alapján fordított arányosság figyelhető meg a piac mérete és a címek hosszsza között.[13] Az már inkább, hogy exportálhatóság (vagy fordíthatóság) tekintetében jelentős különbség van egyes filmes műfajok, például az akció és a komédia között.[14] Bár még ebben az esetben is kérdés, hogy a fordíthatóság vizsgálatát a verbalitásra korlátozhatjuk-e, melyben a komédiák csakugyan bővelkednek, vagy a gesztus értékű cselekvések idiomatikusságát is ide kell vennünk, ami alighanem a szófukar akciófilmekben is rámutathatna a könnyed exportálás nehézségeire. Moretti éppen ezért nem is a szoros olvasás teljes kiiktatását tűzi ki célul, inkább az átalakítására, átkalibrálására törekszik, de legalábbis arra, hogy a szövegkö-

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

[13] Moretti 2013, 188.

[14] *Uo*., 95–99.

zeli elemzést kombinálja a nagyobb mintázatok távlati észlelésének korszerű technológiájával: „meg kell tanulnunk értelmet találni az apró változásokban és a lassú folyamatokban", s ennek módja lehet az olyan „kvantitatív vizsgálat", melynek „egységei nyelvi és retorikai elemek".[15] Amikor Moretti az apró elemek lassú változására utal, akkor egy olyan kutatást irányoz elő, amely a szoros olvasás térbeli ráközelítéseit a távoli olvasás időbeli panorámaképeivel egészíti ki, azaz felgyorsítja, időben kicsinyíti azt, amit térben felnagyított.

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

Persze amennyiben történeti perspektívából valamivel távolabbi pillantást vetünk magára a távoli olvasásra is, illetve annak a szoros olvasáshoz fűződő viszonyára – ahogy ezt részint már a Poe-szöveg megidézésével is tettük –, tanulságos kritikai szempontokat nyerhetünk mindkét olvasásmódra nézve, és talán viszonyukat is más megvilágításban szemlélhetjük. A közeli és távoli nézőpontok közti ingadozás fontos szerepet játszott a kettős végtelen problémája mentén kirajzolódó bölcseleti és irodalmi hagyományban Pascaltól Swiften és Voltaire-en át Kantig, és tovább. A huszadik századi médiatechnika és művészeti invenció kérdéskörén belül mindez gyakran a filmművészet sajátos eszköztárának kérdéseként vetődött fel, ahol a nagyítás és kicsinyítés, avagy a közelítés és távolítás technikája a lassítás és gyorsítás technikájával analógiában jelenhetett meg. Legemlékezetesebb megfogalmazását alighanem Walter Benjamin adta ennek a kérdéskörnek, amikor az „optikai tudattalan" fogalmát épp e technikai megoldások párhuzamba állításával igyekezett bevezetni, olyan vizuális jelenségekre utalva a freudi hangzású fogalommal, melyek mindig is az orrunk előtt voltak, mégsem voltunk képesek látni őket az emberi érzékekhez képest túlságosan parányi vagy túlságosan nagy méretük, avagy túl gyors vagy túl lassú lefolyásuk miatt. Így, noha nem voltak takarásban, saját érzékeink behatároltsága mégis érzékelhetetlenné vagy észlelhetetlenné tette őket számunkra. Ennek protetikus ellensúlyozásaként léphet fel a film, amikor a térbe belenagyítva vagy az időbe belelassítva teszi láthatóvá a túlságosan parányit vagy gyorsat, avagy amikor ellenkezőleg épp a jelenség lekicsinyítésével vagy felgyorsításával igyekszik – térben vagy időben – emberi léptékkel is befogható intervallumba szorítani a vizsgált tárgyat. Mivel „más természet tárul fel a kamera, illetve a szem előtt", az előbbi képes lehet kipótolni az utóbbi fogyatékosságát, a tudatba emelheti a tudattalan tartalmakat, láthatóvá téve azt, ami a szemünk előtt volt, mégis láthatatlan maradt. Benjamin azt írja: „Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izo-

[15] *Uo.*, 192, 204.

lálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a nagyítással és kicsinyítéssel [*mit ... ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern*]. Az optikai tudattalanról csak rajta keresztül szerzünk tudomást, ahogyan az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis segítségével."[16] Az iménti mondatokat környező példák alapján Benjamin még főként a nagyításra és a lassításra (vagy kimerevítésre) helyezte a hangsúlyt. Ugyanakkor fontosnak tartotta jelezni a másik irányt, a kicsinyítés és a gyorsítás lehetőségét is, amely felé Moretti távoli perspektívái mutatnak, akinek munkássága ilyen értelemben Benjamin tervezetét látszik kiteljesíteni. A Moretti vezette Literary Lab ma méltó helyszíne lehetne a benjamini *Passzázsok* roppant adatállomány-képzési és kódolási munkálatainak, s könnyen lehet, hogy ha Benjamin ma élne, ő futtatna le különféle lekérdezéseket az előállított adatbázison, Moretti asszisztálása mellett. A művészet fogalmának traumatikus átalakulása (a fotó és a film megjelenése nyomán), amiként a művészettörténet fogalmának átíródása is (Benjamin technikatörténeti elemzéseivel) fontos előképe lehet annak a traumatikus változásnak, amely ma a gazdasági és technikai kontextusba helyezett (bevallottan marxista ihletésű) Moretti-féle irodalomtudományban megy végbe, s amely egyszerre érinti az irodalmi elemzés gyakorlatait és az irodalomtörténet-írás mikéntjét. Ezen átalakulás fejleményeként „az irodalomtörténet egykettőre teljesen más lesz ahhoz képest, ami most: »másodkézből való« lesz, mások kutatásaiból készített mozaik, *egyetlen közvetlen szövegolvasás nélkül*".[17]

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

Az észrevehetőségnek ugyanez a nehézsége övezi az iróniát is. Amikor de Man másodjára fut neki ennek a témának – vagyis nem *A temporalitás retorikájá*ban, hanem *Az irónia fogal-*

---

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

[17] Moretti 2013, 48.

ma című előadásban[18] –, fejtegetése épp ezzel a kérdéssel indul és fejeződik be: hogyan detektálható, hogyan lokalizálható vagy demarkálható az irónia? Hogyan definiálható mind a „meghatározás", mind az „elhatárolás" értelmében? Hogyan deríthető ki, hogyan határozható meg, hogyan határolható körül? Az irónia tárgyalásakor a határ kérdéskörénél vagyunk. Amint Poe novellájából látható, az irónia problémájára nem nyújthat megnyugtató választ a szoros olvasás, noha de Man részletekbe menő analízise – melyre ehelyütt nincs módom bővebben kitérni[19] – alighanem a lehető legközelebb visz e probléma feltárásához és a megoldásában rejlő bukatók számbavételéhez. Ám a távoli olvasás sem boldogulhat vele, ahogy erre épp a Poe-szöveg szorosabb vizsgálata mutathat rá. Az iróniára irányuló nyomozati munkában nem jut döntő szerep sem a közelítésnek, sem a távolításnak, sem a kettő – mégoly kifinomult – kombinációjának (például az együttes térbeli belezoomolás és időbeli kizoomolás formájában, ahogy Morettinél láthattuk). Az iróniának semmi köze a fokozathoz, felbontáshoz vagy frekvenciához. Mivel elváltozást, átalakulást, disszimulációt implikál, semmi garancia rá, hogy feltűnik majd a horizonton, s hogy lehetséges lesz „konfrontálódni" vele, ami pedig – ahogy Browernél láttuk – a lassú olvasás nyitóeseménye volna. Az irónia nem homológ a szoros olvasással, de a távolival sem, bármilyen megvilágító eredményekkel szolgáljanak is. S ebből adódik valamiféle konklúzió a sebességre vonatkozólag. Ha ugyanis az olvasás sebessége (a közelítés lassító vagy a távolodás gyorsító hatása) nem garantálhatja az önmagukat átalakító, önelleplező praxisokban rejlő fenyegetések felderítését és kiküszöbölését, akkor a határt az olvasás sebességével összefüggésben nem abban láthatjuk, ahol ez a sebességhatár a technikai fejlettség egy adott fokán, a történelem egy adott helyén és pillanatában átmenetileg húzódik (azaz nem a számítási, hálózati vagy tárolási kapacitások végességében kell keresnünk), hanem ott, ahol maga a sebesség érkezik el saját határához és válik irreleváns paraméterré egy olyan kihívással szemközt, amely éppen azért elemi erejű, mert nem redukálható a közeli és a távoli, avagy a lassú és a gyors tengelyére.

---

[18] Paul de Man, Az irónia fogalma, in Uő, *Esztétikai ideológia,* ford. Katona Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 175–203.

[19] A szoros és a távoli olvasás összefüggéseinek bővebb taglalását egy másik tanulmányban kíséreltem meg: Távoli pillantás a szoros olvasásra: iróniáról és terrorizmusról 1977 körül, *Literatura* 2020/3, megjelenés alatt. A Poe-novellának pedig itt kínáltam részletesebb elemzését: Eszkalálódott olvasás: Stanford, Benjamin, Poe, in *Digitális Bölcsészet,* http://ojs.elte.hu/digitalisbolcseszet/article/view/443.