TANULMÁNYOK

Szentpéteri Márton

Design és irodalom

Bevezető

szem@mome.hu
ORCID: 0009-0002-4211-4113

HELIKON

Design and Literature: An Introduction

Abstract

The essay examines the intricate relationship between design and literature and argues that they shape each other on multiple levels. Drawing on earlier Hungarian discussions of spatial poetics and narrative design, the author asks how stories, novels and poems participate in the cultural construction of designed objects, interiors and cities. His main contemporary point of reference is Susan Yelavich's book *Thinking Design Through Literature*, which treats literary texts as laboratories for exploring the social lives of things, but which Szentpéteri criticizes for its weak theoretical grounding in design studies. To strengthen this link, the essay turns to phenomenological and cognitive theories of reading, especially the work of Roman Ingarden, Wolfgang Iser and J. Clayton McReynolds, as well as Karin Kukkonen's idea of the novel as a "lifeworld technology" in 4E cognition. Reading is presented as an embodied, world-building practice in which readers effectively design the fictional environments they imagine. The conclusion maintains that literary imagination is an indispensable resource for design culture and design education, echoing earlier insights by Victor Papanek and László Moholy-Nagy about the structural kinship between designing and storytelling, and calling for collaboration between literary scholars, design theorists and practicing designers in future research.

Keywords: literature, design, new material culture studies, embodied reading

Helikon 71 (2025) 3
DOI: 10.57226/Hel.2025.3.1

Design és irodalom szövevényes kapcsolatairól rengetegféleképpen beszélhetünk, akárcsak az irodalom- és kultúratudományok és a designkultúra-tudomány nem kevésbé izgalmas összefüggéseiről. Ne felejtsük el, mindjárt ott a lehetősége annak – a magyar muzeológia, s immár egy ideje a design-felsőoktatás egyik jeles képviselője vágta ezt az egyik tematikus szerkesztő fejéhez még hallgató korában –, hogy az egész kérdéskört értelmetlennek tartsuk! Ennél persze némileg szofisztikáltabb, s a felsőoktatáshoz, a legnagyobb magyar designpedagógus, Moholy-Nagy László emlékéhez, illetve a tudományossághoz sokkal méltóbb álláspontok is léteznek. Ilyen például a térpoétikai megközelítés, amellyel a *Helikon* 2010-es évfolyamának *Térpoétika* című antológiájában is kísérleteztünk Tillmann József társszerkesztőmmel és szerzőinkkel.[1] Itt Gaston Bachelard nyomában azzal foglalkoztunk, hogyan alkotjuk meg (hiszen a poézis alkotást jelent eredendően!) szociokulturális értelemben vett saját tereinket, illetve azokkal a költői beszédmódokkal bíbelődtünk, amelyek fizikai és antropológiai, illetve szociokulturális tereinkről szólnak.[2] Még inkább érdekelt bennünket e két dimenzió egybefonódó, párbeszédes, teremtő volta. Ebben a perspektívában külön érdekes volt belátni Bachelardral, hogy a tér a „maga megszámlálhatatlan bugyraiban összesűrített időt őriz", s az emlékezés ezért valójában térbeli jellegű szellemi munka.[3] Hasonló ez ahhoz, ahogy Proust gondolkodott a tárgyakba zárt, de a velük való találkozással feltámadó multiszenzoriális emlékezetről a *Contre Sainte-Beuve*-ben, illetve *Az eltűnt idő nyomában* című regényében is: a regényfolyam megindulását feltételező emlékezetfolyam nem csupán vizuális, de – a madeleine sütemény és a tea esetében – olfaktorikus, illetve ízlelési percepció következményének is tartható. Az emlékezet- s így a regényfolyam beindulása ezekben a tárgyakban, illetve ezeknek a tárgyaknak a konfigurációjában, és a tárgyi-téri kontextusra emlékező test szinesztetikus, továbbá szinergikus jellegű kiváltó ingereiben leli forrását.[4]

[1] *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 56, 1–2. sz. (2010).

[2] Lásd bevezető tanulmányomat, amelyik kifejezetten a designkultúra-tudomány és az irodalom- és kultúratudományok határterületein pozícionálta a kérdéskör kutatását: Szentpéteri Márton, „Térpoétika – Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán", *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 56, 1–2. sz. (2010): 5–19.

[3] Idézi Szentpéteri, uo., 14.

[4] Idézetekkel és hivatkozásokkal lásd: Szentpéteri Márton, „Salamon király Betlenszentmiklóson: Bethlen Miklós és az anyagi kultúra", in *Reformer vagy lázadó?: Bethlen Miklós és kora*, szerk. Horn Ildikó és Laczházi Gyula, 289–301 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2020).

Nem régen *Városírás* címmel a *Disegn*óban is foglalkoztunk hasonló kérdésekkel, nevezetesen – James Amelang felvetése nyomán – azzal, hogy a várost történeti értelemben hogyan írják meg, illetve beszélik el a városlakók, s miképpen fonódik össze ez a mitológiai munka a konkrét városépítéssel, illetve a város mindenkori működtetésével.[5] De megközelíthetjük a tág témakört úgy is, ahogyan a *Helikon* 2013-as évfolyamában a *Narratív design* című számban tettük, ahol azzal foglalkoztunk, többek között Dagmar Steffen felvetése nyomán, hogy miképpen „rendelünk" narratívákat a tervezett tárgyakhoz, illetve tágabban a tervezett környezetünkhöz.[6] Itt amúgy egy nagy ziccert tudatosan kihagytunk, hogy egyszer majd *Narratív design 2.0* címmel újra visszatérhessünk: ez a digitális játéktervezés és a felhasználói élménytervezés (UXD) világával foglalkozhatna, ahol a narratív design műszó egész konkrétan értendő narratívatervezésként, avagy dramaturgiaként – ismét szép példáját nyújtva annak, hogyan kapcsolódnak össze a címben említett területek, design és irodalom. Ehhez hasonló összefonódásokat egyébként a design fiction módszertanával kapcsolatban a jelenlegi számunkban is vizsgálunk.

Persze némileg naivabban neki futhatunk a kérdéskörnek úgy is, hogy az irodalmi műveket olyan tudásforrásként láttatjuk, amelyek a mindenkori designkultúra jobb, empatikusabb megértését is biztosíthatják, ám közben nem reflektálunk feltétlenül a korábbiakhoz hasonló elméleti megfontolásokra. Vegyük a tárgykultúra egy szélsőséges kérdését, az olyan katasztrófákét, ahol minden tárgyától megfosztják az embert. Ilyen világgal találkozunk például Zsolt Béla *Kilenc koffer* című prózájában is, a shoah irodalmának kiemelkedő darabjában. Már a cím is árulkodó, a „Tárgyisten Nemzetközi Szektájának" kritikájában Zsolt kiemelt szerepet szán a felesége egyre inkább szimbolikussá váló, kezdetben azonban nagyon is kézzel fogható bőröndjeinek. Ezek a bőröndök jelképei a forradalmár értelmiségi burzsoá tárgykötődésre irányuló kritikájának, de egyúttal magának a kibontakozó katasztrófának is. Mielőtt Zsolt leszögezné, hogy az „én viszonyom a tárgyakkal tökéletesen hűvös és laza", hosszasan értekezik arról, hogy a shoah áldozatai milyen módokon próbáltak meg eldugni „valami limlomot", amiről úgy tartotta a családjuk, hogy „érték", vagy annak, azaz a „vagyonnak a jelképe".[7] Zsolt szerint sorstársai akkor vesztették el minden reményüket, amikor „utolsó tárgyaikat is elvették tőlük". Idézzük szó szerint a gondolatmenet konklúzióját:

[5] *Disegno* 7, 2. sz. (2023).
[6] *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 59, 1. sz. (2013).
[7] Zsolt Béla, *Kilenc koffer* (Budapest: 21. Század Kiadó, 2015), 42–43.

> A polgári mitológiában, amelyben éltek, ezeknek a tárgyaknak nemcsak materiális értékük volt, de az élet érc fedezetét, a biztonságot, a bátorságot, a rangot is jelentették. S minél több értékük volt, annál nagyobb biztonságban érezték magukat, s annál különbeknek és fontosabbaknak azoknál, akiknek kevesebb volt. E tárgyak istenségek voltak, s most, hogy a tárgyakat végképp elveszítették, úgy érezték, hogy az Isten hagyta el őket. A polgárok istenei a tárgyak, s ha elveszik tőlük, nem tud rajtuk segíteni se Jehova, sem Krisztus – vége a világnak.[8]

Függetlenül attól, hogy egyetértünk-e a marxista kritikai attitűddel, amely Zsolt szemléletét mélyen meghatározta, nehezen tudnánk pontosabb képet adni arról, hogyan is szemléli a Zsolt pályájának lezárulta után évtizedekkel megjelenő, a kortárs designkultúra-tudományt ezer szálon ihlető új anyagi kultúra-kutatás *(new material culture studies)* a maga kutatási területét, s így például a tárgyak materiális és szimbolikus szerepét.[9] Ám mielőtt ezen túl sokáig gondolkodnánk, lássuk, hogyan lép tovább a remek publicista megrázó elmélkedésében! Amikor a német vasutasról szól, aki dacára a háborúnak „szakmai tisztességből és gépiességből" Párizsba továbbította a házaspár lemaradt bőröndjeit a Harmadik Birodalomból, egyre világosabbá válik, ezek miért is jelképei magának a felfoghatatlan katasztrófának is:

> Valószínűen [a vasutas] nemcsak a nacionálszocialista pártnak volt a tagja, hanem a Tárgyisten Nemzetközi Szektájáé is, amelynek kultusza híveinek oly sok örömet okoz, de vannak végzetes szituációk, amikor az istenség kegyetlenül szedi áldozatait […] a tárgyakért szenvedni, a fétisért elpusztulni […] bennszülött dolog. Ez az egész banda, amely itt ránk vetette magát, szintén a Tárgyisten inkvizítorrá fanatizálódott szektáriusa: azért találta ki, hogy gyűlöl bennünket, hogy jogcíme legyen elvenni tőlünk a tárgyakat, azért találta ki, hogy bűnös módon szereztük, hogy a tárgyak megszerzéséhez való erkölcsi jogosultságokat az Istenség előtt igazolja. A tárgyakért ölnek meg bennünket.[10]

[8] Uo., 43–44.

[9] Berta Péter, „Szubjektumok alkotta tárgyak – tárgyak által konstruált szubjektumok. (Interakció, kölcsönhatás, egymásrautaltság – az *új* anyagikultúra-kutatásról", *Replika* 63 (2008): 29–60. Nyomában lásd: Szentpéteri Márton, „A tervezett tárgyak életrajza", *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 59, 1. sz. (2013), 92–120.

[10] Zsolt, *Kilenc koffer...*, 43–44.

Azzal, ahogy sokkoló módon összekapcsolja az áldozatoknak és a gyilkosoknak tárgyfétisét, nyilvánvalóan olyan marxista kritikát gyakorol, amelyben a nemzeti szocialista berendezkedés is a kapitalizmus egy válfajaként, vagy elkerülhetetlen következményeként láttatható. Ettől függetlenül szempontunkból most fontosabb, hogy Zsolt Béla nyilvánvalóan markáns tárgykötődési problémái, s különösen az abból fakadó dramaturgiai szemlélete kifejezetten termékeny lehet a designkultúra-kutatás számára, különösen, ha olyan nagyszerű alkotásokkal olvassuk össze, mint Jirži Weil *Csillaggal élni* című, ugyancsak döbbenetes hatású regénye, amely a főszereplő részéről meglehetősen hasonló, hűvös és ugyancsak baloldali szemléletet mutat a megsemmisüléstől tartó prágai zsidóság tehetősebbjeinek tárgyfétise iránt.[11]

Tulajdonképpen az ilyesféle – a mondandót a kortárs és közelmúltbeli designkultúra-tudományi teljesítményekkel meglepő módon nem szembesítő – olvasási forma a tárgya Susan Yelavich *Thinking Design Through Literature* című művének, ahol a cím tehát szó szerint értendő. A New York-i The New School – Parsons School of Design emeritájának könyve 2020-ban jelent meg, s mint ilyen, az angolszász tudományosságban mindenképpen formabontónak bizonyult, hiszen addig nemigen akadt szerző, aki az irodalom segítségével próbálta volna megújítani a designtanulmányokat *(design studies)*, márpedig ez Yelavich nem kellően artikulált, de érezhetően valódi célja, s éppen ebből a szempontból meglepő az említett teoretikus beágyazás szinte teljes hiánya.[12] A modern, amerikai eredetű designtanulmányok, illetve a főként brit, dániai, holland és magyar, illetve mediterrán indíttatású designkultúra-tudomány *(design culture studies*, *cultura del progetto* etc.) egyik legizgalmasabb fordulata, hogy a tárgyak és terek vizsgálata immár messze nem csupán funkcionális vagy művészettörténeti – s ebben az értelemben: esztétikai – szempontból mérlegelhető, de nem is csupán az anyagi kultúrakutatásban nagy hangsúlyt kapó fogyasztás értelmében, hanem abban egyre inkább az emberi tapasztalatok, az emlékezet, az érzéki megismerés, a testi és jelenlét alapú esztétikai, illetve fenomenológiai megközelítések, továbbá a társadalmi, illetve kulturális viszonyok sokdimenziós mélyrétegei kerülnek fókuszba, ahogyan ezt a *Helikon* e területen nemzetközi értelemben is úttörő számai is mutatták. A *Thinking Design Through Literature* e paradigmaváltás egyik legérzékenyebb lenyomata tulajdonképpen, akkor is, ha ezt maga nem is tudatosítja feltétlenül: nem megmagyarázza a design jelenségeit, hanem elhelyezi azokat az emberi történetek

[11] Jiři Weil, *Csillaggal élni*, ford. Detre Zsuzsa (Budapest: Park Kiadó, 2015).

[12] Susan Yelavich, *Thinking Design through Literature* (London: Routledge, 2020) DOI: 10.4324/9781315200071.

szövetében. Mert a design – e mű szerint – nem csupán klasszikus tervezői munka, hanem narratív, illetve kulturális aktus is: tárgyak és terek révén, illetve a hozzájuk kapcsolt, azokat életre keltő történeteken keresztül meséljük el, s alkotjuk meg önmagunkat a világ számára egyéni és csoportos értelemben is. Yelavich valójában azt mutatja meg, miként tárják fel, illetve mutatják meg az elbeszélések a tárgyak és helyek társadalmi és kulturális életét. A kötet a Routledge *Research in Design Studies* című sorozatában jelent meg, előszavát pedig Paola Antonelli, a New Yorki MOMA építészeti és designkurátora írta. Yelavich változatos – az anyagi kultúra, illetve a tervezett környezet szinte minden szférájára kiterjedő – példákkal, és olyan szerzők műveire támaszkodva beszél arról, hogyan formálja a design az identitást és a kultúrát, mint Virginia Woolf, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges, Franz Kafka vagy Margaret Atwood. Könyvében Yelavich a fikció, költészet és az irodalmi vonatkozású non-fiction olvasmányokban azzal a céllal bányászik előszeretettel, hogy a designról szóló vagy a design megtestesítette történetekre leljen, s ezeket mindig kortárs tervezői projektekkel párosítsa. Módszere heurisztikus, bevallása szerint is csak olyan műveket válogatott össze, amelyek érdemben relevánsak a témában, az „egyetlen kritériumom, hogy szerzőik megengedjék a tárgyaknak, rendszereknek és helyeknek, hogy szerephez jussanak”.[13] Ez azt is jelenti, hogy olyan szerzőkkel van itt dolgunk, akik „olyan tárgyak, vagy helyek felismerését provokálják ki, amelyek – annak felkeltéséig, kifürkészhetetlen okoknál fogva – eddig elkerülték a figyelmünket”.[14] Ezek tulajdonképpen olyan művek, amelyekben „dologi főszereplők” *(thingly protagonists)* viszik a prímet.[15]

A szerző köszönetnyilvánításában személyes történetén keresztül mutatja meg, hogyan fonódott össze nála az irodalom a designnal: fia, Henry T. Casey témábavágó szakdolgozatának tulajdonítja a kezdőlökést, majd felidézi, hogy a Parsons School of Designon tartott kurzusaiból nőtt ki a kötet valójában. Paola Antonelli előszavában az észrevétlen mindennapi designra irányítja a figyelmet: a tervezés mindenütt jelen van, mégis gyakran észrevétlen marad. Éppen ezért van kulcsszerepe annak, hogy az irodalom empátiát és önreflexiót ébreszthet a tervezett tárgyak és környezet hatalma iránt, s így felelősebb viszonyt alakíthatunk ki a minket formáló tárgyi világgal, tervezett környezettel kapcsolatban. Yelavich bevezetőjében pedig arról ír, hogy a

[13] Uo., 16. Amennyiben nincs jelölve fordító, az idegen nyelvű művekből származó idézetek saját fordításaim – Sz. M.

[14] Uo., 17.

[15] Uo., 18.

design mint tárgyak és terek konfigurációja potencialitásokat teremt a történetekhez; az irodalom pedig aktiválja ezeket a lehetőségeket, láthatóvá téve, hogyan hatnak ránk a dolgok. Szerzőnk a design fogalmát tudatosan tágan érti: nemcsak a szándékosan létrehozott, hanem a véletlenül születő, illetve az anonim design tárgyait is ide sorolja, s olyan kontinuumokról beszél, amelyekben ezek behálózzák a szociokulturális világunkat, ráadásul messze nem csak a modern és kortárs design kerül a látóterébe, hanem sokkal korábbi időknek is figyelmet szentel. Mint írja, a „designt az ipari forradalom melléktermékének tekinteni [...] azt jelenti, hogy tagadjuk azokat az érzéki és költői dimenziókat, amelyek az idők során a tárgyak készítését vezérelték": az efféle meggyőződések Yelavich szerint figyelmen kívül hagyják, hogy a design a mérnöki munka, a mechanikai mesterségek, illetve a kézművesség kultúrájából született meg, „amelyet mesterek és tanítványok gyakoroltak különböző formákban, és amely évszázadokkal megelőzte az iparosodást".[16] Ezt az igencsak tetszetős és sok koraújkorász szívét megmelengető megfontolást most külön nem kommentálom hosszabban, elég megemlítenem, hogy a „művészeti kutatás" *(artistic research)* vezető teoretikusai, így Dany Butt is a korai újkorban látja kutatási területének eminens kezdeteit.[17] Yelavich végül így összegzi komparatisztikai koncepcióját:

> Ez az irodalom nem csupán leír és elemez, hanem hangot ad a tárgyaknak és tereknek, valamint az őket összekötő és szétválasztó erőtereknek. Míg a design lehetőségeket vetít előre, az irodalom aktiválja azok potenciálját és megmutatja hatásukat. Együttesen egy új és szélesebb mellékágat alkotnak a dolgok és helyek elméletének nagy folyamában. Gondoljunk a tervezésre úgy, mint a dolgok és helyek konfigurációjára (és rekonfigurációjára), amely megteremti a feltételeket az alternatív cselekményvonalakhoz. Gondoljunk az irodalomra úgy, mint azoknak a forgatókönyveknek a gyűjteményére, amelyekben ezek a dolgok és helyek szerepelnek. Amikor ezt a két spekulációs formát egymásba fonjuk, az egyébként ismerős dolgok és helyek váratlan találkozások katalizátorává válnak, és furcsa módon finom és megható megvilágosodásokhoz járulnak hozzá, mert ezek szinte mindig kézzel foghatóak, illetve tapinthatóak.[18]

[16] Uo., 18–19.

[17] Idézi és továbbgondolja: Szentpéteri Márton, „Fruitful Ambiguities of Artistic Research", in *Varietas Delectat: Research Cultures in Art and Design*, szerk. Márton Szentpéteri, 124–141 (Budapest: Moholy-Nagy University of Art and Design, 2024).

[18] Yelavich, *Thinking Design through Literature*..., 16.

A könyv rendkívül gazdag és páratlanul szerteágazó fejezetei kultúráról és identitásról, politikáról és hatalomról, élőlényekről és mesterséges teremtményekről, technológiáról, otthonosságról, fogyasztásról, érzékiségről és halandóságról szólnak. Az irodalmi példák zavarba ejtően sűrű szövete végig azt vizsgálja végső soron, vajon miként alakítják a tárgyak és helyek az emberi tapasztalatok sokrétűségét, s ez aztán miképpen kerül interakcióba a tervezett környezettel.

A sok tucatnyi, olykor már-már csapongóan szerteágazó példa közül hadd említsem most Yelavich W. G. Sebald *Austerlitz* című prózájára vonatkozó észrevételeit saját kommentárjaimmal, illusztrációképpen. Austerlitz a londoni Liverpool Street pályaudvaron esett első látomását követően így szól: „úgy éreztem akkoriban, mintha a halottak távollétükből visszatérnének, és a köröttem lebegő félhomályt sajátosan lassú, mégis szüntelen jövés-menésükkel töltenék meg."[19] Valójában Theresienstadtban válik teljessé Austerlitz látomása, illetve különleges képessége, amivel az épületek, illetve a tervezett környezet tereiben rejlő múltat képes egész lényét megragadó víziókban átélni:

> Amikor a nap vége felé odalépett hozzám a múzeumi őr, és jelezte, hogy hamarosan zárnia kell – mondta Austerlitz –, épp akkor olvastam el, többször egymás után, az egyik kiállítási tablón azt a feljegyzést, mely szerint 1942 decemberének közepén, tehát éppen akkor, amikor Agáta [Austerlitz feltehetően Auschwitzban megölt édesanyja – Sz. M.] Terezínbe érkezett, mintegy hatvanezer embert zártak össze a gettóban, legfeljebb egy négyzetkilométernyi beépített területen; és nem sokkal később, amikor újra kint voltam a kihalt főtéren, hirtelen a lehető legnagyobb világossággal úgy tűnt, hogy tulajdonképpen sohasem vitték el őket, hanem még mindig ott élnek összezsúfolva azokban az épületekben, pincékben és padlásokon, mintha szüntelenül fel s alá járnának a lépcsőkön, kinéznének az ablakokon, tömegesen hömpölyögnének az utcákon és sikátorokban, sőt, néma gyülekezetként betöltenék az egész, a szitáló eső szürke vonalkázásával behálózott levegőt.[20]

Terezínben, ahol életemben először jártam koncentrációs táborban, látszólag egészen más benyomásaim voltak. Naplómban éppen azt jegyeztem fel,

[19] W. G. Sebald, *Austerlitz*, ford. Anthea Bell (New York: Modern Library, 2011), 56. Mivel csak az angol példány áll rendelkezésemre, ezért saját fordításban idézem – SZ. M. Magyarul lásd: W. G. Sebald, *Austerlitz*, ford. Blaschtik Éva (Budapest: Európa Kiadó, 2007).

[20] Uo., 81–82.

hogy nem értem, miért nem robbanak fel ezek a falak azonnal, miért nem égnek el a megmaradt priccsek maguktól abban szent a minutában, s egyáltalán, az egész koncentrációs tábor hogyan nem robban fel magától itt a szemem láttára azok után a leírhatatlan és elképzelhetetlen borzalmak után, amik itt történtek. Elsőre éppen a tervezett környezet könyörtelen önmagában valósága, végtelen közömbössége döbbentett meg a gettóban is, illetve annak a lehetősége, hogy ma teljesen banális életet lehet élni e falak között, hogy van például éjjel-nappali bolt, turistaszállások, vagy éppenséggel Jan Hus-emlékmű (Pomník Mistra Jana Husa) is, amelyet talán a szocializmus alatt állítottak, talán korábban. Ez utóbbi benyomást Yelavich egyébként a „tagadás politikájának" *(politics of denial)*, illetve a „tagadás kézzelfogható esztétikájának" *(perceptible aesthetics of denial)* nevezi.[21] Mintha bizony a tervezett környezet semmit nem jelentene önmagán kívül, mintha semmire nem emlékeztetne, illetve mintha egyáltalán semmilyen történetet nem mesélne el. Ez első látásra inkább valamilyen strukturalista szemlélet, vagy inkább a dolgok fogalmi megközelíthetetlenségét valló tárgyorientált ontológia (OOO) világához közeli designelméleti megközelítést evokált bennem nem meglepő módon: látszólag afféle anti-Austerlitz-élményben volt tehát részem. Egy valami azonban más irányba mutatott, s ennek meghatározó szerepe lett abban, hogy mit gondoljak ma a benyomásaimról: rejtélyes tisztaságmánia ejtett fogságba aznapra, s irtózni kezdtem a tífusztól, illetve a borzalmas higiéniai viszonyoktól, amelyek Theresianstadtban uralkodtak a vészkorszakban. Nagyjából látogatásom estéjére, már Prágában lett számomra világos, hogy valójában a tömeges haláltól szorongtam ilyen erővel, attól a fel nem fogható, de testtel nagyon is átélhető borzalomtól, amelyik e város tereit, falait örökre átitatta azokban az időkben. Austerlitz szerint az „idő áramlása lelassul a feledés gravitációs terében", mígnem életünk minden pillanata ugyanazt a teret el nem foglalja. Ez az azonos tér olyan helyeken konstituálódik, foglalja össze Yelavich, „amelyek fizikai tulajdonságai és anyagi mivolta […] megőrzik azok jelenlétét, akik ott tartózkodtak, függetlenül attól, hogy ez mennyi ideig tartott."[22] Terezín ezek szerint mégiscsak olyan hely, amilyennek Austerlitz érezte.

Jóllehet, Yelavich célja világos – az irodalom és nem az irodalomelmélet segítségét kérte a designtanulmányok megújításához –, döntse el a figyelmes olvasó maga, vajon szerencsés-e, hogy egyúttal egyáltalán nem kontextualizálja máskülönben igen érzékeny és termékeny észrevételeit a designtanulmányok, a designkultúra-tudomány, vagy éppen az új anyagi kultúra-kutatások

[21] Yelavich, *Thinking Design trough Literature*..., 105.
[22] Sebald, *Austerlitz*..., 108.

publikációinak világában sem. Számos nagyszerű felismerése, így a tervezett környezetet alakító szubjektum és a szubjektumot formáló tervezett környezet közötti interakcióra, illetve tranzakcióra vonatkozó következtetése is már jó ideje ismert a designtanulmányok, illetve a designkultúra-tudományok kánonjában, erre ugyanakkor alig vagy szinte sohasem utal Yelavich, akinek munkája ily módon sokkal inkább egy páratlan nagy erudícióval bíró tervező olvasónaplója tulajdonképpen, semmint olyan designelméleti kontribúció, amelyik tudatosan kapcsolja össze meglátásait irodalomelméleti megfontolásokkal és vice versa.

Pedig Ben Highmore akár Yelavich könyvével kapcsolatban is írhatta volna a következő sorokat a designkultúrát definiálandó:

> A designkultúra valódi potenciálja világunk megértésében nem a design világban betöltött központi szerepén áll, vagy bukik. A designkultúra kritikai termelékenysége nem a design megértésére és magyarázatára való képességén múlik. Kritikai hozománya csakis annyiban értékes, amennyiben segíthet megérteni a világunkat. Ehhez el kell ismernünk, hogy a design aktív szereplő ennek a világnak a létrehozásában, e világ „világgá formálásában" *(worlding):* jelentéseinek, gyakorlatainak és kvaléinak megformálásában. Abban, hogyan mutatkozik meg a világ a számunkra, hogyan érezzük azt, s hogyan ágyazódik be anyagi értelemben az olyan technoesztétikai együttesekbe, amelyek a designkultúra természetes tárgyai.[23]

Egy vele készült interjúmban Highmore – a hétköznapi élet, avagy a társadalmi esztétika jeles kutatója, aki magát meglepő módon annak ellenére sem tekinti designkultúra-kutatónak, hogy ő szerkesztette az első témába vágó antológiát – jelezte: nem annyira Heidegger vagy Husserl, mint inkább az Austinban, a Texas Egyetemen emerita Kathleen C. Stewart koncepciója áll itt a háttérben.[24] E szerint a *worlding* itt a világtapasztalás affektív sajátosságai-

[23] Ben Highmore, „Taste and Attunement: Design Culture as World Making", *Design Culture: Objects and Approaches*, szerk. Guy Julier, Mads Nygaard Folkmann, Niels Peter Skou, Hans-Christian Jensen és Anders V. Munch, 28–38 (London: Bloomsbury, 2018), 23. DOI: 10.5040/9781474289856.0008. A kválé *(quale)* az elmefilozófiában bevett kifejezés, a tudatos tapasztalatok szubjektív minőségére vonatkozik, vagyis a tapasztalat fenomenális karakterére mutat rá.

[24] Ben Highmore, szerk., *The Design Culture Reader* (London: Routledge, 2008) DOI: 10.4324/9781003416692. Interjúm a *Disegno* totális esztétizációról és designkapitalizmusról szóló következő számában (2025, 1. sz.) jelenik meg.

ra utal, amelyekben a nem-emberi ágencia – ez rendre formákban, ritmusokban, illetve refrénekben, vagyis ismétlődésekben mutatkozhat meg például a texasi hölgy szerint – az egyénben eléri az olvashatóság benyomását, és így az érthetőség bizonyos illúziójával szolgálhat. Egy sajátos világ épül fel bennünk ily módon, amelyik számos egymással kapcsolatba lépő jelenség jelentékeny és érzékeny összefonódásával nyer értelmet.[25] Bárhogy is van, a világalkotás fogalma szigorúbb designfilozófiai terepekre vezethet bennünket, olyanokra, amelyek a regény fenomenológiájával és ezzel szoros kapcsolatban a kognitív poétikának a regényt életvilág-technikaként kezelő megtestesült olvasásával állhatnak rokonságban. Ez azért is lehet termékenyebb irány, mint Yelaviché, mert kapcsolódhat a designepisztemológiának a Nigel Crosshoz vagy Brian Lawsonhoz hasonló szakemberei révén jó ideje etablírozott kutatásaihoz is.[26] A regény fenomenológiai megközelítése tehát szoros kapcsolatban állhat a designkultúra fenomenológiai vizsgálatával. Ahhoz azonban, hogy eljussunk azokhoz a mai teljesítményekig, amelyek a fenomenológiai adottság miméziséről, illetve a regényről mint életvilág-technikáról beszélnek, érdemes pár szót ejtenünk az irodalomfenomenológia alapjairól.

Roman Ingarden fenomenológiai irodalomelmélete a modern regényértelmezés számára olyan ontológiai modellt kínál, amelyik egyszerre őrzi meg a mű immanens szerkezetének sajátos karakterét, ugyanakkkor számol az olvasói befogadás igen kreatív, mégsem korlátlan vagy önkényes szerepével.[27] Ingarden alapvető tétele, hogy az irodalmi mű nem azonos sem a fizikai hordozójával, sem a befogadónak a befogadással kapcsolatos lelki, illetve mentális folyamatai összességével, hanem egyedi létmóddal rendelkező, rétegzett intencionális tárgyként értendő meg. A regény időben kibomló, fokozatosan feltáruló szerkezet, amely csak a Wolfgang Isertől olvasói aktusoknak nevezett szellemi munka során válik ténylegesen azzá, ami, vagyis létező esztétikai tárggyá. A lengyel szerző a mű szerkezetét négy fő rétegben írja le. A nyelvi

[25] Kathleen Stewart, „Afterword: Worlding Refrains", in *The Affect Theory Reader*, szerk. Melissa Gregg és Gregory J. Seigworth, 339–353 (London: Duke University Press, 2010) DOI: 10.1215/9780822393047-015.

[26] Hogy csak a klasszikusokat említsem, lásd Nigel Cross alapművének legújabb kiadását: Nigel Cross, *Designerly Ways of Knowing and Thinking* (London: Springer, 2025) DOI: 10.1007/978-1-4471-7541-4; Nigel Cross, *Design Thinking: Understanding How Designers Work and Think* (London: Bloomsbury, 2023[2]) DOI: 10.5040/9781350305090; Bryan Lawson, *How Designers Think* (London: Routledge, 2005[4]) DOI: 10.4324/9780080454979. Az újabbak közül lásd: Bagoes Wiryomartono, *Reframing Human Endeavors: Design and Technology for Livability and Sustainability* (London: Springer, 2023), 47–74 DOI: 10.1007/978-3-031-29566-9_4.

[27] Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás*, ford. Bonyhai Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977).

jel- vagy hangréteg alkotja a mű közvetlen anyagi bázisát, ez azonban önmagában még nem biztosítja a mű esztétikai lényegét. A második réteg a jelentésréteg, amelyben a szöveg szemantikai struktúrái szerveződnek egységgé. A harmadik réteg az ábrázolt tárgyiasságoké, illetve a tárgyi világé, amelyben a fiktív szereplők, terek, időstruktúrák és események intencionálisan jelennek meg. A negyedik réteget a sematizált látványformák alkotják: ezek a tárgyi világ olyan részleges modelljei, amelyek soha nem teljesen meghatározottak, hanem mindig csak bizonyos nézőpontból körvonalazott, ám sohasem lezárt módon adódnak a befogadó olvasó számára. A rétegek közötti viszony egyáltalán nem logikai sorrend, hanem dinamikus alkotó rend. A mű csak a rétegek együttállásában nyeri el valóságos ontológiai mivoltát. E rétegzett struktúra megértése különösen lényeges a regény esetében, ahol a mű világa nem egycsapásra, hanem időben fokozatosan épül fel. Minden epikai műben szükségszerűen fordulnak elő ezért a meghatározatlanságnak helyei *(Unbestimmtheitsstellen):* olyan találkozási mezők, ahol a szöveg nem nyújt teljes képet sem a tárgyakról, sem az érzelmi-mentális állapotokról, sem pedig a narratív idő múlásáról. Ez a meghatározatlan jelleg egyáltalán nem hiányosság, hanem az esztétikai aktivitás egyik feltétele: a regény nem zárt világként jelenik meg, hanem befejezésre váró szerkezetként, amelynek berendezése az olvasói képzelet feladata. Ingarden szerint az irodalmi mű csak potenciálisan adott: tényleges esztétikai létét a konkretizáció során nyeri el. A konkretizáció folyamata nem pusztán kiegészítés, hanem a mű rétegeinek időbeli, tudatban lejátszódó egymásra rétegződése. Az olvasás aktusai – a jelalakok észlelése, a jelentésösszefüggések megértése, az ábrázolt világ intuitív megragadása és képzeletbeli kitöltése – együtt alkotják azt az időbeli szerkezetet, amelyben a regény esztétikai valósága felépül. A regény sajátos időkezelése – az előreutalások, késleltetések, retrospektív struktúrák dinamikája – irányítja ezt a konstitúciós folyamatot, vagyis a mű jelentése nem eleve adott, hanem fokozatosan bomlik ki az olvasás során.

Wolfgang Iser az aktív olvasó elméletét közvetlenül Roman Ingarden irodalomfenomenológiájára építi.[28] Ingardentől veszi át azt a gondolatot, hogy a mű tisztán intencionális tárgy, amely nem azonos sem a fizikai szöveggel, sem bármely egyedi olvasattal, és ezt két pólusként fogalmazza újra: a művészi (ti. a szöveghez tartozó) és az esztétikai (ti. az olvasói megvalósításhoz köthető) pólusok kölcsönhatásából afféle virtuális mű keletkezik az olvasás aktusában.

[28] Lásd: Wolfgang Iser, *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen Des Romans Von Bunyan Bis Beckett* (München: Fink Verlag, 1972) és főleg Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Fink Verlag, 1976).

Iser átveszi továbbá Ingarden konkretizáció-tanát: minden olvasás a mű interaktív és legitim megvalósítása, sokféle, de a szöveg által szabályozott módon. Ingarden meghatározatlansági helyekre vonatkozó *(Unbestimmtheitsstellen)* elemzése Isernél a hézagok vagy „üres helyek" *(Leerstellen)* poétikájává alakul, amelyek mozgósítják a sejtést, a következtetést, az újraértékelést, a feszültséget és az iróniát. Ingarden rétegzett ontológiája – a hang- és jelentésrétegektől a reprezentált tárgyakig és a sematizált aspektusokig – Isernél ugyanígy perspektivikus szerkezetté és az olvasó vándorló nézőpontjává változik, amelynek a részleges bemutatásokat koherens egésszé kell szintetizálnia. Mindvégig megőrzi Iser Ingardennek a korlátozást érintő determináció nélküli egyensúlyát: az olvasói válaszok többesek, de a szöveg jelei, a kulturális repertoár és a műfaji normák irányítják őket. Iser Ingarden megkülönböztetését visszhangozza a műalkotás, az esztétikai tárgy (a mű megélt alakja) és az azt lehetővé tevő szövegképződmény között, miközben a statikusabb ontológiáról a realizáció folyamatára helyezi a hangsúlyt. Ami kifejezetten Isertől való és nem öröklött, illetve kreatívan adaptált: az „implikált olvasó" *(implizite Leser)* mint a szövegbe írt szerep elmélete, a figyelmet és elvárásokat terelő repertoár és stratégiák szókészlete, valamint az olvasás dinamikus leírása az anticipáció és visszatekintés körforgásaként, amelyet a negativitás – az elvárások tudatos meghiúsítása – irányít, és ez kényszeríti az olvasót folyamatosan új értelmi mintázatok kidolgozására.

Szempontunkból különösen J. Clayton McReynolds koncepciója számít igazán ígéretesnek.[29] Monográfiája arra ad elegáns és használható választ, miért és milyen értelemben érződnek a regények oly gyakran afféle megélt világnak, nem pedig puszta mondatsoroknak, vagy jelek halmazának a papíron. Tézise szerint számos regény nem egyszerűen tapasztalatokat reprezentál, hanem mimetikusan modellezi azt, ahogyan a jelenségek odaadják magukat *(give themselves, self-given)* a tudatnak; ezt nevezi az „adottság fenomenológiai mimézisének" *(phenomenological mimesis of givenness)*. Az olvasás során a mű kibomlása párhuzamos a megjelenés ritmusával, s így az olvasás világban-lét *(being-in-a-world)* érzetűvé válik, nem pedig a valóságtól leválasztható vagy annak reprezentációjaként értett leírássá. A fogalom egyszerre filozófiai megalapozású – Husserl, Heidegger, különösen pedig Jean-Luc Marion „adottság" *(donation)* elmélete áll a hátterében – és a minuciózus szoros olvasás technikájához kötött, ezért a kimenete nemcsak spekulatív, hanem gyakorlati,

[29] J. Clayton McReynolds, *Reading Words into Worlds: Phenomenological Mimesis of Givenness in the Novel* (London: Routledge, 2024) DOI: 10.4324/9781032635446.

illetve poétikus is: világosan megmutatja, mit is jelent az „immerzió", a könyv életvilágába való belemerülés, anélkül, hogy misztifikálná azt.[30]

A bevezetés két egyszerű példa segítségével rögzíti a központi különbséget: egy szakácskönyv – Ken Forkish: *Flour Water Salt Yeast: The Fundamentals of Artisan Bread and Pizza* – utasításai a befogadót folyamatosan visszairányítják a szövegen kívüli gyakorlathoz, míg Defoe *Robinson Crusoe*-jának kenyérkészítésre vonatkozó részletei az olvasót éppen ellenkezőleg, behúzzák a regényvilágba. A receptnyelv túlnyomóan jelentésként jelenik meg, Defoe szakasza ezzel szemben találkozássá válhat, vagyis ez nemcsak jelentésként, hanem létként is adódik. Ez a váltás – amikor a regény kibomlása hasonlít a világ ön-adódásának *(self-disclosure*, *givenness)* módjára – az, amit McReynolds az „adottság fenomenológiai mimézisének" *(phenomenological mimesis of givenness)* nevez. A bevezetés röviden elhelyezi a szerző szellemi vállalkozását a *worlding*re vonatkozó diskurzusok terében is, kezdve Heidegger jól ismert világállító, „a mű megnyit egy világot" koncepciójával.

Az első fejezet ontológiai keretben írja le a regényolvasás fenomenológiai szerkezetét mint három, gyakran egyidejű szintet. Még az olvasás megkezdése előtt tételeződik a kötet „elolvasandóként-való-léte" *(being-to-be-read)* – a szerző Georges Poulet képével él, a könyv mintha azt mondaná: gyere, „olvass el"! Az olvasás elindulásával McReynolds aztán Bram Stoker *Dracula* című regényének nyitójelenetét elemzi, és kidolgozza a maga hármas tagolását. Az első szint a szövegé mint fikcióé *(Text as Fiction):* a mondatot valaki által mondottként fogadjuk, a szerző, Bram Stoker intencionált mondanivalójaként. Ez a sík sohasem tűnik el, a továbbiakat feltételezi. A második szint a szövegé mint igazságé *(Text as Truth):* ugyanaz a mondat valaki által igazként mondott beszéd részeként adódik – a regényben a Dracula grófhoz látogató ügyvéd Jonathan Harker szavaiként. McReynolds ezt kettős adódásnak *(dual-givenness)* nevezi: egyszerre nem-igaz Stoker fikciós szintjén és igaz Harker diegetikus szintjén. A harmadik szint a szövegé mint világé *(Text as World)* – ez a mimetikus szint –, ahol a mű világként adódik: a kibomlás módja hasonlít, illetve párhuzamos a mindennapi megjelenés, vagyis a hétköznapi jelenségadódás ritmusával – részleges, ki nem számítható, előre nem látható, olykor túláradó. McReynolds két hangsúlyos szempontot emel ki: ezek a szintek nem lineárisak, hanem egymást feltételezik; s jóllehet a fenomenológiai mimézis a harmadik szinten történik, mégis az első kettőn áll vagy bukik.

[30] Lásd: Jean-Luc Marion, *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness* (Stanford University Press, 2002) DOI: 10.1515/9780804785723. Eredetileg: Jean-Luc Marion, *Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).

A második fejezet Daniel Defoe regényéről szól, a *Robinson Crusoe* „Isten-adottságát" *(God-givenness)* tárgyalja. A korai oldalak nem-immerzív olvasása fokozatosan összeáll világ-feltárássá: a viharok, dátumok, készletek koherenciája már nem csupán leírás, hanem világ-adódás. A fejezet szemléletes ábrákat és táblázatot is közöl: „Fenomenológiai olvasási szintek a Robinson Crusoe-ban" (Figure 2.1: *Phenomenological Levels of Reading in Robinson Crusoe*). Az első szinten Defoe látható szerzői keze munkálkodik; a másodikon Crusoe igaz meséje irányít; a harmadikon a korábban lakatlan sziget világként adódik, mégpedig a gondviseléstől szervezetten *(providentially)*.

A harmadik fejezet Jane Austen *Northanger Abbey* című regényét tárgyalja, és a „szerzői-adottság" *(Authorial-givenness)* módját írja le. A mű metafikciós játékai és az ironikus narrátori jelenlét miatt az első szint (a szerzői kéz: *authorial hand)* különösen előtérbe kerül, miközben a második szint Catherine Morland nézőpontja, fókusza szerint szervezi a figyelmet és a tévedéseket. McReynolds szerint itt a tét nem más, minthogy mindezen szervező reflexiók ellenére a harmadik szint itt is létrejöjjön: a társas világ adottként tapasztalható legyen, mégpedig egy szerzői éthosztól lehelet finoman kezelt formában – ez világos, derűs, korrigáló; nem totalizáló manipuláció, hanem befogadó irányítás.

A negyedik fejezet George Eliot *Middlemarch* című regényéről szól, és az „ön-adottság" *(Self-givenness)* módját elemzi. Itt a regény a személyeket egymás számára megmutatkozó jelenségként mutatja meg: ez a másikkal-való jelenlét gyakorlata. McReynolds szerint Eliot ellenáll a redukciónak: sem stabil teológiai, sem szarkasztikus szerzői – Jane Austen-i – keretbe nem sűríti írását; helyette a második szint mesteri kidolgozása révén az olvasó mint igazi *mások*kal él együtt a szereplőkkel. A fejezet egy emlékezetes ábrát közöl – „Ott-lét Dorotheával mint Celiával" *(Being-there-with Dorothea as Celia)* –, hogy megmutassa: a gesztusok, pillantások, dialógusok miként kényszerítik ki a társlátást a regényben. A harmadik szinten ebből morális láthatóság születik, a világ valósnak érződik, mert a személyek adódása ugyan részleges, olykor homályos is, ám mégis mindig mély értelmű. A másokkal való jelenlét a regényben *(being-with others in the novel)* olyannak érződik, mint a valóságban *(being-with others in the world)*.

Az ötödik fejezet Thomas Hardy *Jude the Obscure* című regényét a „kegyetlen adottság" *(Cruel givenness)* példájaként olvassa. A világ itt visszahúz: az intézmények és körülmények ellenállása sorozatosan megtöri a diegetikus törekvéseket, vágyakat. Az első szinten Hardy hangszerelése szokatlanul látványos; a második a szereplők reményeinek ütközése; a harmadik a kiüre-

sedés és megtagadás fenomenológiáját nyújtja. Ezzel McReynolds pontosan mutat rá a megélt érzetekre anélkül, hogy metafizikai tézist tulajdonítana a regénynek: a világ adottsága itt „szúrós" *(stingy)* vagy ellenséges.

A módszer mindvégig következetes: fenomenológiai szoros olvasás, amely egyrészt azonosítja, hol elsődleges az autoriális diskurzus (Level 1: *Text as Fiction)* és hol döntő a diegetikus igazság (Level 2: *Text as Truth)*; másrészt követi, ezek miként teszik lehetővé vagy akadályozzák a világként-adódást (Level 3: *Text as World)*; harmadrészt minden regényhez hozzárendeli a „adottság" *(givenness)* jellegzetes módjait: Defoenál *God-givenness*, Austennél *Authorial-givenness*, Eliotnál *Self-givenness*, Hardynál *Cruel givenness*. A második fejezet ábrái nemcsak didaktikusak: azt is mutatják, hogy az alternatív nézőpontok, amelyek az első szinten (autoriális technika mint ideológiai maszk) összegabalyodhatnak; vagy a második szinten (a diegetikus igazságén) rövidre zárhatják, vagy ellaposíthatják az élményt; a harmadik szinten (McReynolds lencséjén át láthatjuk ezt jól) gondviselésszerű világérzetet szülnek.

McReynolds munkája nem újabb jelszót ad a realizmus kutatásához, hanem működő analitikát. A három szint – *Text as Fiction*, *Text as Truth*, *Text as World* – együttes belátása rámutathat arra, mikor és hogyan irányított a figyelem, hol és miként történik az immerzió, és milyen világérzet kristályosodik ki a regényben. Ez a nyelv elkerüli, hogy a valósághatást pusztán valaminő szerzői technikára vagy csupán olvasói projekcióra vezesse vissza: a kettő összjátékát írja le a mimetikus szinten. A kötet így tartós viszonyítási ponttá válhat a regényelmélet, a fenomenológia és a narratológia számára, illetve tanítható eszközt ad ahhoz, hogy a regényolvasás során szerzett világélményt tárgyszerűen megbeszélhetővé tegyük.

Mindaz, amit Yelavich nyomán elmondtam design és irodalom kapcsolatáról, nem elsősorban az irodalmi mű világáról szólt, hanem az irodalmi művek reprezentálta designkultúráról, amelyben egyébként mítoszaink, meséink, egyéni és közösségi narratíváink szellemi tere szorosan összefonódik a testtel tapasztalható fizikai terek világával, s amely gondolkodásunk és érzékeink összességének szinergiájában tételeződik. Amikor design és irodalom kapcsolatáról esik szó a designkultúra-tudomány fókuszában, akkor azonban az irodalmi mű világa és a tervezett környezet e világ megalkotásában játszott vélt, vagy valós szerepe is az érdeklődés középpontjában állhat. McReynolds műve itt válik relevánssá értekezésünkben. Milan Kundera *Cervantes alábecsült öröksége* című remekbe szabott előadásában a regényt a létfeledés ellenszereként láttatja, s a modernitás okozta életvilágbeli veszteségek kompenzációjaként

mutatja be – mondhatnánk Odo Marquarddal.[31] Kundera szerint tehát a regény dolga, hogy fényt vessen az életvilágra. Hogyan teszi ezt? Azzal, hogy alternatív világokat állít fel. Lehetővé teszi a lehetetlent. Anélkül, hogy ennek a világteremtésnek a lázadó, kritikai karakterét elemezném – megkíséreltem ezt másutt bizonyos mértékig[32] –, most az érdekel jobban, hogy ezen alternatív világépítésben, ha tetszik, valaminő testi és mentális filmrendezésben milyen szerepet játszik a tervezett környezet. Kézenfekvő volt az irodalom fenomenológiai vizsgálatához nyúlni ebben a kérdésben, s Roman Ingarden nyomában újragondolni az irodalmi műben ábrázolt tárgyiasságok és sematizált látványok kérdését. Ugyanezért volt fontos Ingarden, illetve Iser kreatív konkretizációjának, és különösen McReynolds mimézisének felemlegetése.

Zárásképpen a kognitív poétika területére kalandozom el egy pillanatra, s az ún. megtestesült olvasásról *(embodied reading)* ejtek pár szót, mert ez talán plasztikusabban mutathat rá a lehetséges kapcsolatok egyikére-másikára irodalom és design között, s az eddigieket is jobb megvilágításba helyezheti.

> A megtestesült olvasó nem egyszerűen átülteti elméjét a narratíva teremtette fiktív világba, hanem jóval inkább a testét használja virtuális modellként azzal a céllal, hogy érezze azokat a mozdulatokat és érzéseket, amelyekről olvas, és arra használja kinezikus intelligenciáját, hogy tapasztalati úton tegye húsvér élménnyé a narratívát és így kapcsolódjék annak kibontakozó ívéhez.[33]

[31] Milan Kundera, „Cervantes alábecsült öröksége", in Milan Kundera, *A regény művészete*, ford. Réz Pál, 11–33 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992); Odo Marquard, „Narrare necesse est", in Odo Marquard, *Egyetemes történelem és más mesék*, ford. Mesterházi Miklós és Miklós Tamás, 389–393 (Budapest: Atlantisz, 2001).

[32] Kenneth Burke, Eco, Llosa, Kundera, Marquard, Szerb Antal, Thomas Mann, Kerényi, Jaspers és Karen Amstrong nyomán így összegeztem álláspontom erről korábban: „Rövid kalandozásunk végére úgy tűnik, hogy az irodalom, jelesül a regény tehát életet segítő eszköz, az élettapasztalatok verbalizációja lehet, amelynek rendszerező és mintaadó segítségével tudatosíthatjuk és erősíthetjük meg saját egyéni és csoportos identitásunkat, továbbá a sors légitámadásaival, illetve a nyomasztó mindennapok sorstalan, mesétlen világával szemben védelemre lelhetünk. Ez a védelem és biztonság azonban afféle józan forradalom, a kortárs valóság elleni termékeny és tisztelettudó lázadás, sőt kitartó szabadságharc gyümölcse, a modernizáció életvilágbeli veszteségeinek mesebeli és mesélő kompenzációja, vagyis a modern hétköznapok metafizikai töltetű, csodás esztétikai korrekciója, végső soron tehát valaminő modern mitológia volna." Szentpéteri Márton, „Hétköznapok és csodák? Az olvasás esélyei a 21. században", in *A reformáció aktualitásai*, szerk. Berszán István, 149–166 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely–Bolyai Társaság, 2017), 161.

[33] Karin Kukkonen, *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found its Feet* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 17 DOI: 10.1093/oso/9780190913045.001.0001.

Így fogalmaz az Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty és Don Ihde nyomában járó Karin Kukkonen egy helyütt. Szerinte a regény olyan „életvilágtechnika" *(lifeword technology)*, amelyik velünk él a digitális korban is. A szerző *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction* című könyve hatodik fejezete az életvilág-technológia fogalmán keresztül, a 4E paradigmában – amelynek megfelelően gondolkodásunk megtestesült *(embodied)*, beágyazott *(embedded)*, kiterjesztett *(kiterjesztett)* és színre vitt *(enactive)* – keretezi a 18. századi regényt, és amellett érvel, hogy a fikció kognitív ereje nem pusztán a nyelvből fakad, hanem a nyelvi forma és a korhoz kötött médiumok és gyakorlatok – vagyis a nyomtatott könyvek, a toll és a papír, a jegyzetelőfüzetek, a közhelygyűjtemények, a levélírás, a színház stb. – történetileg specifikus összekapcsolódásaiból. Kukkonen megkülönbözteti az életvilágot Jakob von Uexküll biológiai *Umwelt*jétől, és a kultúrafüggő rutinokra, materiális eszközökre és technológiákra helyezi a hangsúlyt, amelyek szervezik, irányítják, támogatják és frissítik a figyelmet, az emlékezetet, az érzelmeket és a logikus érvelést. „Tervezett környezetekben *(designer environments)* gondolkodunk, s érzünk" – írja Kim Sterelny nyomán.[34] Bemutatja továbbá, hogy a regények miként teremtenek valóságot helyettesítő szituációkat, amelyekben az olvasók előrejelzéseket gyakorolhatnak és újrakalibrálhatják érzékelési-ítélkezési szokásaikat. A fejezet részletezi azokat a szövegtechnikai eszközöket – a közös figyelmi reléket, a beágyazott elbeszéléseket, az elvárásokat irányító és meg is zavaró „valószínűségi tervezést" *(probability design)*, valamint az igazán csak később kialakuló szabad függő beszédet –, amelyek az elmélyült befogadás és a mediatizáltság megfigyelésének váltogatására képzik ki az olvasót. Az esettanulmányok megmutatják, miként hangolódnak össze cselekmény és oldalkialakítás, paratextusok és műfajok az olvasási protokollokkal, hogyan teszik külsővé a gondolkodást és irányítják az affektusokat. David Herman a narratívát kognitív eszközként felfogó nézetével párbeszédben Kukkonen azt állítja Vigotszkíj szellemében, hogy a regények nemcsak ábrázolják az elméket: át is szervezik őket az olvasó, a szöveg és a materiális apparátus összehangolásával. A konklúzió programadó: a 18. századi fikció megértéséhez a regényt az életvilág technológiai ökológiájának részeként kell kezelni, ahol az irodalmi eljárások és a gyakorlatok együtt hozzák létre – és az olvasás során módosítják – azokat a kognitív képességeket, amelyeket az olvasók magukban hordoznak, amikor olvasni kezdenek.

A regényt életvilág-technikaként tételező, az értelmet és az érzelmeket együttesen kezelő felfogásban a regényolvasás testünk fiktív térbe merülő ál-

[34] Uo., 282.

lapotaiban, mozgásaiban és mozdulataiban megtestesült *(embodied)*, társadalmi és materiális kontextusokba beágyazott *(embedded)*, tervezett környezetünkbe kiterjedt *(extended)* és bizonyos módon mindig végrehajtott, előadott, avagy megvalósított *(enacted)* cselekvés a maga testtel is tapasztalt szellemi világában. A regény tehát különféle médiumai, valamint értelmünk szellemi, és testünk fizikai terének hármasában konstituálódik és működik a maga varázslatos módján. E megtestesült olvasás folyamán a „kiterjedt tervezés" *(design diffusa)* olyan léptékével találkozunk, amelyről Ezio Manzini még csak nem is álmodhatott volna.[35] Hiszen az olvasók itt valóban demokratikus tervezőkként alkotják meg a regények tárgyi világát s tervezett környezeteit olvasáskor megtestesült, beágyazott, kiterjedt és megvalósult gondolkodásukkal. Ezért is egészen különleges forrása a regényolvasás mindennemű kreativitásnak, s ezért súlyos hiba, hogyha a művészeti és tervezői felsőoktatásban lebecsülik és leépítik az irodalom tanítását, illetve gazdag gyűjtőkörét az intézmények könyvtáraiban – ahogy ez nálunk is történik mindenfajta vállalati szemléletre hivatkozó, bornírt és valójában leginkább csak vélelmezett piaci diktátumok miatt. A Herbert Simon nyomában járó Victor Papanek, a demokratikus design atyamestere tudta jól, hogy a regényírás és -olvasás kreatív folyamat, ezt igazolja híres designdefiníciója, amely a regényírást is designként tételezte már a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején.[36] Ám nem volt ez idegen már Moholy-Nagy László a designt attitűdként és nem pusztán szakmaként kezelő oktatási szemléletétől sem! Kevésbé köztudott, hogy posztumusz kiadott főművében, a *Vision in Motion*ben (a *Literature* és a *Group Poetry* című fejezetekben) például hosszasan foglalkozik avantgárd poétikai kérdésekkel a „szeletember" helyett a teljes embert megcélzó interdiszciplináris designeroktatás integráns részeként.[37] Számára a vizualizáció, a verbalizáció, a zene és a tánc mind-mind koncepcióink kifejezésének szerszámai, egyúttal pedig a minket körülvevő új, modern kondíciók uralásának *(mastering)* eszközei együttesen.[38]

[35] Ezio Manzini, *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation* (Cambridge, Ma.: MIT Press, 2015) DOI: 10.7551/mitpress/9873.001.0001.

[36] Victor Papanek, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (New York: Pantheon Books, 1971).

[37] László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947), 292–357. Magyarul: Moholy-Nagy László, *Látás mozgásban*, szerk. Beke László (Budapest: Műcsarnok–Intermédia, 1996), 292–357.

[38] Moholy-Nagy, *Vision in Motion*..., 294.