

érzés ebben a naiv humanizmusban hinni, ám ha szem előtt tartjuk az eddig elmondottakat, lelepleződik az ilyen elméletek vágyvezéreltsége. Ezekből ugyanis az következik, hogy egyszerűen általános kommunikációs képességünk és gyakorlataink *mellékterméke* a kultúra. Nem biológiai oka van annak, hogy kulturális lények lettünk, sőt közösségeink sem lettek okosabbak vagy jobban utánpótlók az idők során. Ezzel szemben csupán kellően nagy számú hagyománykezdeményre volt szükség ahhoz, hogy közülük néhány extrém hosszú ideig fennmaradjon, vagy másképp: több újításra, mint amennyi kezdemény egységnyi idő alatt elhalt. Ez persze kommunikáción alapuló, békés és sűrű kapcsolatkból álló közösségeket feltételez, ám önmagában a kooperáció képessége nem vezet még kultúrához (ahogy nem is kizárólag emberi tulajdonság). Ehhez az újítások – nem tudatos – felhalmozódására és azok gyakori megismétlésére is szükség van. Ennek kedveznek az említett társas viszonyok. Fontos látni azonban, hogy nem azért jöttek létre ilyen közösségek, hogy stabil hagyományokat tartsanak fent. Ellenkezőleg, más célokat szolgáló közösségi működések és kommunikációs rendszerek előre nem kódolt következménye az emberi kultúra kialakulása. Morin provokatív megjegyzése szerint könnyen el tudunk képzelni kognitív, érzelmi és társas szempontból normális életet élő embereket – kultúra nélkül is.

A kultúra kialakulása tehát egy lassú, felhalmozáson alapuló folyamatot jelent, nem pedig pontszerűen kijelölhető minőségbeli változást. És ennyiben inkább mérték kérdése: minél több hagyománykezdemény jellemez egy közösséget, annál nagyobb az esély ezek fennmaradására, valamint minél több hosszútávú és nagy hatókörű, stabil hagyomány alakul ki, annál inkább válik az ember kulturális állattá. Innen nézve az emberiség történetét egy folyamatosan növekvő, de lassú kulturizációként is leírhatjuk.

A lebilincselő gondolatmenetet Morin maga is lassan, apró lépések sorozataként építi fel. (Ezért sem helyettesítheti a könyv elolvasását a mostani hevenyészett áttekintés). Könyve minden egyes érvet, előfeltevést részletesen megvizsgál, elemzését kiterjedt szakirodalmi tájékozódás kíséri. Alapossága ugyanakkor szórakoztató, esszéisztikus nyelvvél párosul, olyan szöveget eredményezve, amely stílusában is mintát adhat a kultúrákutatás

művelőinek. A világos, precíz érvrendszer pedig nagyon is radikális gondolatokat fogalmaz meg, amely során nem csak a kulturális evolúció és a kultúranropológia alapvetéseit kérdőjelezi meg, hanem a kultúra egészére vonatkozó belátásainkat is alapjaiban írja újra.

---

HELIKON

---

SCHÄFFER ANETT

anett.schaffer@uni-miskolc.hu

ORCID: 0009-0003-6331-9019

ADAM HAMMOND, szerk. *The Cambridge Companion to Literature in a Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2024, <https://doi.org/10.1017/9781009349567>.

„A közelmúltig a Cambridge kézikönyv és a krimi kifejezés egymást kizáró fogalmaknak tűntek volna” – így kezdődik a 2003-as *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (Cambridge kézikönyv a krimiről). Azóta a krimi és általában a populáris műfajok vizsgálata már nem ilyen meglepő, sőt meglehetősen elterjedt az irodalomtudományban, ennek egyik jele pedig maga a *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ugyanígy a digitális irodalomtudomány (DLS – *Digital Literary Studies*) és a digitális közegben létrehozott, illetve fogyasztott irodalom intézményesülésének egyik lépése lehet a *The Cambridge Companion to Literature in a Digital Age* (Cambridge kézikönyv az irodalomról egy digitális korban) kiadása. Magyar közegben is megfigyelhetők olyan kezdeményezések, amelyek a digitális irodalomtudomány és a digitális bölcsészet egyre szélesebb körű elfogadottságát bizonyítják: ide sorolható a Digitális Örökség Nemzeti Laboratórium, az ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszéke által 2018 óta kiadott *Digitális Bölcsészet* folyóirat, az egyetemi oktatásban az ELTE Digitális Bölcsészet Tanszéke; de említhetők olyan tudományos munkák, mint Szemes Botond *Digitális irodalomtudomány* című kismonográfiája, a *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* jelen, illetve a 2020-as *Számítógépes irodalomtudomány* című száma vagy a *Literatura* 2023-as *Távolság olvasás* nevet viselő blokkja. A bizonyosan további elemekkel kiegészíthető lista hossza már önmagában mutatja, hogy bár új tudományterületről van szó, amelynek alakulásáról

még bőven merülhetnek fel kérdések, egyre nagyobb figyelem irányul rá.

A kutatási terület ambivalens helyzetét egy anekdotával írja le a kötet bevezetőjében Adam Hammond, a kötet szerkesztője: 2013-ban egy konferencián Hammond digitális irodalomtudományi poszterprezentációjára senki sem volt kíváncsi, sőt olyannyira nem figyeltek rá, hogy egy félig megevett sajtodarabot tett laptopjára egy másik résztvevő. Úgy véli, hogy ez jól mutatja, hogy „az irodalomtudomány fősodrának nehéz volt elfogadnia vagy befogadnia a digitális irodalomtudomány eredményeit” (1). Meglepő, de azóta sem lát ebben pozitív változást, sőt úgy véli, hogy a közönyt „nagyraoszt szilárd és sajátos megvetés váltotta fel” (2).

Hammond a bevezetőben összefoglalja a tudományterület fogadtatásának rögs történetét, és kiemeli, hogy jelen kötet célja a „hagyományos” és digitális irodalomtudomány közötti kapcsolat megteremtése, illetve a digitalitásnak általában az irodalomra és az irodalomtudományra gyakorolt hatásának feltérképezése: „Ahelyett, hogy úgy beszéljünk a digitális irodalomtudományról, mintha a »hagyományos« irodalomtudományon kívül esne, ez a könyv azt a széleskörű hatást tárja fel, amit a digitális technológia gyakorol az irodalom létrehozásának, recepciójának és elemzésének minden vetületére” (6). Hammond úgy véli, hogy három nagy médiumváltás volt eddig az irodalom történetében, és az utolsót épp manapság éljük át (oralitás – írás, írás – nyomtatás, nyomtatott – digitális). A kötet „fő kérdése, hogy mi forog kockán az irodalomtudomány számára az utolsó átmenet során” (6).

Az első fejezetben az irodalmi adat fogalmával és az arról való gondolkodás változásaival foglalkozik Yohei Igarashi. A tanulmány mindezt az 1800-as évek végétől vizsgálja, elsősorban az Egyesült Államokra fókuszálva, továbbá részletesen ír az 1906-ban létrehozott The Concordance Society (*Konkordancia Szövetség*) működéséről, azon belül is Lane Cooper *A Concordance to the Poems of William Wordsworth* (*Konkordancia William Wordsworth verseiből*) című kötetéről. A fejezet ezáltal jól példázza, hogy az adatalapú gondolkodás egyáltalán nem a számítógépek és az internet elterjedésével jelent meg az irodalomtudományban, és hogy az új módszertanok is egy tágabb kultúrtörténet részeként értelmezhetők.

Ted Underwood a kvantitatív elemzés irodalomtörténetírásban való használatáról ír. Úgy véli, hogy a kvantitatív megközelítés ellentéte olyan történeti narratívák létrehozása, melyek „különálló történeteket helyeznek egyszerre kronológiai és implicit módon hierarchikus sorrendbe. A hierarchia alján egyes történelmi figurák és események állnak [...] Magasabb szinten ezeket az történeteket mintákba rendezik, amelyek önmagukban szintén események egy nagyobb történetben” (34). Nem titkolja, hogy a történeti narratíváknak is vannak előnyei (például ok-okozati összefüggések azonosítása), ugyanakkor a kvantitatív módszer erősségének tartja, hogy kiválóan tudja folyamatként ábrázolni az irodalom alakulását, ez azonban nem jelenti azt, hogy a hirtelen, nagy változásokat ne lenne képes megjeleníteni. Példaként saját kutatását említi: ebben egy olyan statisztikai modellt hozott létre, amely nyelvhasználat alapján különíti el a krimiket más műfajoktól, és képes meghatározni a műfaj első megjelenését is. Underwood talált egy érdekes eltérést a kvantitatív vizsgálatok eredményei és a korábbi irodalomtörténetek között: „a korszakok és mozgalmak ismerős körvonalai nem láthatók azokon a grafikonokon, amelyeket a kvantitatív irodalomtudománnyal foglalkozó kutatók eddig létrehoztak. [...] Vagy a kvantitatív módszert használó tudósok nem tudták bemérni az irodalmi változás legfontosabb aspektusait, vagy a korszakkonceptciók nem annyira nélkülözhetetlenek, mint ahogy azt az eddigi irodalomtörténetek sugallták. Vagy, és talán ez a legvalószínűbb, a két állítás egyszerre igaz” (38–39). A kvantitatív módszerektől nem a korszakolás eltörlését várja – hiszen azt abban az esetben hasznosnak tartja, ha történetként gondolunk az irodalomtörténetre –, hanem „egy új módszert a változás ábrázolására” (42–43). A hagyományos korszakolás egyeduralmától való elmozdulás már a digitális vizsgálatokat nem tartalmazó irodalomtörténetekben is megjelent. Magyar közegben jó példa erre a Bényei Tamás és Kállay Géza főszerkesztésében az utóbbi években megjelent *Az angol irodalom története* sorozat 6–7. kötete (Kijárat Kiadó, 2024). Az előszóban is olvasható, hogy angol-szász példákat követ a kötet felépítése: „Az angol nyelvű irodalomtörténet-írásban a huszadik századi fejlemények tárgyalására egyre inkább az évtized-alapú logika jellemző, nem pedig a korszakok vagy irányzatok szerinti tárgyalás. Vagyis az

újabb irodalomtörténeti vállalkozások inkább egy-egy időszak keresztmetszetének megrajzolására, a párhuzamos és egymással kölcsönhatásban lévő jelenségek, törekvések feltérképezésére törekednek, mintsem életművek portrészerről ismertetésére vagy a »nagy művek« kiemelésére.” (11-12)

Mark Algee-Hewitt szintén egy, az irodalomtörténethez szorosan kötődő fogalmat vizsgál, a kánonét. Tanulmánya elején kiemeli, hogy bár a digitális bölcsészet megjelenésekor még azt várták, hogy eltörli a kánon fogalmát, az a mai napig fennmaradt, és a digitális bölcsészettudományi vizsgálatok sem tudtak teljesen elszakadni tőle. Ezután a kánon és a kánonról való gondolkodás alakulására tér ki, majd a kánon meghatározására irányuló számítógépes elemzési módszereket használó kutatásokról és a meglévő kánon ilyen kutatásokban való felhasználásáról ír, miközben a kánon hiányosságait is figyelembe veszi. A kánonalkotó művek számítógépes modellel való meghatározásának két lehetőségét különíti el: az egyik a kánonba tartozó művek közös formai jellemzőinek meghatározására irányul, ebben az esetben abból a feltételezésből indulunk ki, hogy bizonyos formai jellemzők miatt válnak egyes művek a kánon részeivé; „ha azonban azt feltételezzük, hogy a kánon létezése a folyton változó társadalmi és kulturális jelenségekre vezethető vissza, akkor arra használhatjuk a számítógépes elemzés módszereit, hogy ezek történetének specifikus vonásait vizsgáljuk meg” (54). Véleményem szerint az első feltételezés roppant utópisztikus és veszélyeket is hordoz magában, például azt, hogy ez a hozzáállás az irodalom lényegét a meghatározott vonásoknak való megfelelésre szűkítené le, ami óhatatlanul hatással lenne arra is, hogy milyen műveket részesítenek előnyben a könyvpiaci szereplők. Bár vannak ilyen kezdeményezések, Algee-Hewitt szerint eddig még nem tudták formai vonások alapján elkülöníteni a kanonikus és nem kanonikus műveket, amiből azt szűri le, hogy valószínűsíthetően „a kánon létrejöttében szerepet játszó társadalmi tényezők elég sokfélék ahhoz, hogy ne legyen a formai jellemzőknek olyan csoportja, amely minden kanonikus műre érvényes korszakokon, térségeken vagy műfajokon át” (59).

Számos fejezet olyan jelenségeket tárgyal, amelyek nem tartoznak az irodalomtudomány klasszikus tárgykörébe. Az első ezek közül a negyedik fejezet, melyben az irodalmi művek felol-

vasása során használt hangot, pontosabban az úgynevezett „költői hang” (*Poet Voice*) mibenlétét elemzi Marit J. MacArthur és Lee M. Miller. Ez egy olyan kérdés, hogy a digitális eszközök nélkül nehezen lenne pontosan vizsgálható, illetve a szerzők által is megemlített hangoskönyvek elterjedése miatt egyre nagyobb jelentőségre tesz szert.

Katherine Bode a digitális archívumokkal foglalkozik tanulmányában meggyőzően ír arról, hogy milyen téves elképzelések terjedtek el velük kapcsolatban, valamint hogy milyen korlátaik vannak és miképpen kutathatóak, illetve arról, hogy miért nem kezelhetők a hagyományos könyvgyűjteményektől teljesen különállóként: „a digitális archívumokban található dokumentumok és azok elrendezése nagyrészt az analóg archívumokból származik és azon világnézetekből, irodalmi értékmeghatározásokból, amelyet az ilyen infrastruktúrák megtestesítenek” (106).

Claire Battershill, Anna Mukamal és Helen Southworth a tudományos igénnyel készült digitális kiadások kérdéseit taglalják. Példákkal illusztrálják, hogy „miképp lehetnek a digitális kiadások inkluzívabbak, kiterjedtebbek, egyszerűen többek, mint egy nyomtatott kiadás” (kiemelés az eredetiben, 113). A digitális kiadások felépítése, jellemzői és a bennük rejlő új lehetőségek mellett az ezekhez tartozó olvasási, illetve felhasználási stratégiákat is tárgyalják. Ilyen például, hogy az olvasók másokkal megosztott széljegyzeteket készíthetnek vagy hogy a digitális kiadások a számítógépes szövegelemzésre is különösen alkalmasak.

Dennis Yi Tenen a materialitás kérdését járja körül. A fejezet egy anekdotából indul ki: mikor Tenen Lahorban járt Pakisztánban, beszerzett egy „kalóz” változatot Bertrand Russell *A hatalom. A társadalom újszerű elemzése* című könyvének indiai kiadásából. Annak végiggondolása során, hogy miképp jutott ez a lemásolt könyv Lahor egy kis boltjába, a könyvvásárlással, könyveladással kapcsolatos szabályozások áttekintése mellett arra is rámutat, hogy egy-egy irodalmi mű milyen szorosan kötődik a fizikai mivoltához és környezetéhez azáltal, hogy kinek és miképpen van hozzáférése az adott szöveghez. Ezután arra tér rá, hogy a könyv kezelése és birtoklása miképp változik meg a digitális kiadások esetében, illetve milyen igazságtalanságokat hoz létre vagy termel újra az ilyen szövegekhez való hozzáférhetőség.

Tully Barnett az irodalmi piac változásait elemzi, nagy figyelmet fordítva az Amazon vállalat szerepére. Először Robert Darnton híres ábráját, amely az irodalmi piac szereplői közötti kommunikációs útvonalatokat mutatja be, és az ennek megújítását célzó kutatásokat foglalja össze, majd az e-book és a fanfiction irodalmi piacot átalakító hatásait vizsgálja, két példával illusztrálva az olvasók és írók közti út lerövidülését. Az egyik Adam Croft munkássága, aki e-könyvként kezdte el publikálni a krimijeit az Amazon self-publishing programján keresztül, és ért el viszonylag nagy olvasóközönséget és sikert; a másik pedig E. L. James, aki online publikáló fanfiction szerzőből lett hagyományos kiadóval le szerződött író.

A következő négy fejezet olyan jelenségeket vizsgál, amelyek kifejezetten a digitális világban jöttek létre vagy kerültek előtérbe. Anna Wilson a fanfiction jelenséget járja körül. A tanulmány első részében bemutatja a fanfiction és az azzal kapcsolatos szabályozások történetét. Majd a műfajt a közösségi olvasás (*social reading*) fogalmán keresztül vizsgálja. Szociális olvasásnak adnak teret például azok a weboldalak, amelyekben „a felhasználók könyvértékeléseket tesznek közzé, különböző olvasási kihívásokban vesznek részt és kommunikálnak a szerzőkkel” (166–167). Ilyen például a Goodreads (vagy a magyar moly.hu), de azok az e-könyvek és digitális kiadások is, „amelyeket közösségek együtt szeljegyzetelnek, emelnek ki [a szövegkiemelő digitális változatával] és állítanak össze” (167). Wilson a fanfiction megosztására specializálódott weboldalakat (például Fanfiction.net, Wattpad, AO3), melyek lehetővé teszik a fanfiction szerzők és olvasók közötti sajátosan direkt kommunikációt, is ehhez kapcsolódóan tárgyalja. Végül a peritextusokkal foglalkozik, mely fogalom „digitális kontextusban gyakran a metaadat szinonimájának tekinthető” (170): itt az AO3 weboldal felépítése kapcsán arra fókuszál, hogy egyes szövegekről megadott bibliográfiai és tartalomra vonatkozó adatok hogyan és milyen sorrendben jelennek meg a felhasználók számára, irányítva ezáltal a befogadás folyamatát.

Emily Short a szöveges kalandjátékok, szó szerinti fordításban interaktív irodalom (*interactive fiction*) kérdéseivel foglalkozik. „A fejezet első fele olyan szövegekkel kapcsolatos általános elképzeléseket vizsgál, amelyek gyakran nem igazak az interaktív narratívákra” (177), tulajdonképpen a ha-

gyományos irodalmi szövegekkel (*noninteractive literature*) hasonlítja őket össze, majd a szöveges kalandjátékokkal kapcsolatos terminológiát és ehhez kapcsolódóan legfontosabb sajátosságaikat tárgyalja. Short érzékletes példákkal szemlélteti a jellegzetességeket azon olvasók számára is érthetően, akik nem vagy csak kevésbé ismerik a szöveges kalandjátékok világát.

Nick Montfort és Judy Heflin a számítógépes programokkal generált irodalmat vizsgálják, egészen az 1950-es évek elejétől, megjelenésétől kezdve. Írnak a számítógéppel generált irodalom történetéről, különböző típusairól, a „gépi hangról” és arról, hogy milyen következtetéseket vonhatunk le belőle, illetve a számítógéppel generált irodalmi művek vizsgálatának módszereiről. A szerzők a fejezet elején megadják, hogy „[a]z irodalom vagy irodalmi művészet általános meghatározását használ[ják], amibe beletartozik a költészet és a próza, de nem csak ezekre korlátozódik” (194), arra a mindenki számára elérhető mesterséges intelligencia programok megjelenésével egyre aktuálisabbá váló kérdésre azonban nem térnek ki, hogy mennyiben és milyen feltételekkel tekinthetők egyáltalán a számítógépes programokkal generált szövegek irodalomnak.

Timothy Welsh „az irodalom és a videójátékok kapcsolatát” (212) bontja ki. A fejezet kitér a videójáték-kutatás történetére, a videójáték-kutatás és az irodalomtudomány kapcsolatára, miközben a videójáték-szektor változásaira is figyelmet fordít. A tanulmány a videójátékok *Aranypolgára* utáni keresésből indul ki, mely kivételes videójáték azt „demonstrálná, hogy a médium készen áll arra, hogy komolyan vegyük, nem csupán a kereskedelmi lehetőségek miatt, hanem a kultúra részeként” (212). Welsh azonban arra jut, hogy ez a kérdés már elvesztette a jelentőségét, hiszen „a művészek és az írók a huszadik században [...] megmutatták, hogy a művészet nem teljesen a tárgyról szól, hanem arról, hogy mit csinálunk vele, hogy reagálunk rá, hogyan lépünk vele kapcsolatba”. (232)

Inge van de Ven a nyomtatott könyv szerepére kérdez rá a digitális korban. Először „a regény halálát” (234) hirdető, újra és újra feltűnő elképzeléseket tárgyalja, melyek eddig nem bizonyultak igaznak. Ezt követően arra tér ki, hogy miként hívták fel az irodalmárok figyelmét az „elektronikus szövegek, online platformok és a *print on demand* (igény szerint nyomtatott) kiadások megjele-

nése” (239) a nyomtatott könyv materialitására. Ezután a nyomtatott könyveket alanyagként felhasználó művészeti alkotásokról, illetve Jessica Pressman fogalmát használva a „bookish” könyvekről – amelyek „a materiális dimenzióikat és a papír anyagiságát olyan módon hasznosítják, ami nem a narratíván kívül áll, hanem része a jelentésnek” (244) – és a kortárs irodalmi művek méretének jelentőségéről ír.

Garrett Stewart a szöveg és a kép kapcsolatát vizsgálja az irodalmi művekben, „a medialitás reflexív megtestesülés[ét] az irodalmi narratívában” (kiemelés az eredetiben, 251). Első példája a Henry James *What Maisy Knew* című művében szereplő „laterna magica párhuzam” (250), de emellett George Eliot és Marcel Proust műveire is kitér, majd a tanulmány második felében Richard Powers technológiaközpontú regényeivel foglalkozik.

A kötet utolsó fejezetében Gabriel Hankins elméleti nézőpontból közelít a kritikai elméletek (*critical theory* vagy Hankins szóhasználatában *critique*) és a digitális irodalomtudomány kapcsolatához. Ehhez áttekinti a kritikai elméleti nézőpont történetét, illetve a vele kapcsolatos vitákat, mielőtt rátérne, hogy miképp jelenik meg a digitális irodalomtudományban. Tanulmánya elején kijelenti „egy olyan önreflexív digitális irodalomelmélet és irodalomértelmezési gyakorlat mellett érvelek, amely a kritikai elméletek hosszú intellektuális és politikai történelmét komolyan veszi, nem úgy kezeli azt, mint különálló, elemzésre váró diskurzusok sorozatát, hanem mint a gondolkodás és cselekvés domináns módjainak, amelybe a saját bevett kritikai beszédmódjaink is beletartoznak, folyamatos megkérdőjelezését és kiegészítését”. (273)

A kötet fejezetei jól példázzák, hogy a digitális világ milyen jelentős mértékben határozza meg a kortárs irodalom és irodalomtudomány szinte minden szegletét, a digitális irodalomtudomány új kutatási módszerei mellett a meglévő irodalmi művek kezelésére és az újak kiadására is hatással van, emellett pedig olyan új jelenségek tűnnek fel, melyek lazábban vagy szorosabban kötődnek az irodalomhoz, illetve az irodalomtudományos fogalmakhoz. Az egyes tanulmányok azonban nem messiásként tárgyalják a digitális világot vagy a digitális irodalomtudományt, hanem a lehetőségek mellett a korlátokat is számba veszik. A jelen

lapszám bevezetőjében olvasható, hogy „a kultúra nem más, mint társas kapcsolatok során átadott információk és ezek időbeli alakulása.” Azt, hogy mit fogunk átadni a jövő generációinak az irodalomból és az irodalomról, biztosan meg fogja határozni, hogyan tesszük közzé a szövegeket – erről olvashatunk a *Kiadások* (*Editions*), *Materialitás* (*Materiality*), *Az irodalmi piac* (*The Literary Marketplace*) és *A nyomtatott könyv a digitális korban* (*The Printed Book in the Digital Age*) című fejezetekben – és hogy mi és mennyire érhető el könnyedén a nagyközönség számára a múlt irodalmából –, ami *Az archívum* (*The Archive*) és *A kánon* (*The Canon*) című fejezetekben tárgyalt kérdésekhez kapcsolható. Az pedig, hogy pontosan mit fogunk átadni a „magas irodalom” mellett még jelentősebb kérdés, mely összekapcsolódik azzal a dilemmával, hogy mi és miképp képezheti tudományos kutatás tárgyát – ezt járják körül a fanfictionról és a videójátékokról szóló fejezetek.

---

 HELIKON
 

---