

szociális tényezőket az irodalmi intézmények létehez vagy elmúlásához kötik. A monográfiában a szerző különféle példákkal illusztrálja ezt az állítást a jelenkorra vonatkozóan. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a szerző itt csak az irodalmi műfajok és a retorika területén végbemenő jelentős változásokat érinti, vagyis azok háttérbe szorítását az irodalom magasabb szintjéről, és szokatlan mérvű elterjedésüket a tömegközlés és a népszerű irodalom szintjén. Ennek eredményeképpen a következő szövegalfajok jelentek meg: romantikus történetek a népszerű képeslapokban, detektív történetek, televízióra átdolgozott történeti vagy más regények, hirdetésekbe foglalt történetek, a hetiújságok történetei. Mindezek a szövegalfajok a befogadók egy bizonyos szociális osztályának megfelelően kodifikáltak, és minden kétséget kizáróan a „letűntet” szimbolizálják. Ezzel egyidőben a retorikai szerkezeteknek nagyarányú térhódítását tapasztalhattuk és tapasztalhatjuk az üzenetek speciális területén: a hirdetésekben, a politikában, a sportban stb.

Végül Maria Corti a következő meggyőződésének ad hangot:

„Az irodalmi rendszer bizonyos konvenciók megőrzésének a terve – kiterjesztve ezeket a konvenciókat azokra a területekre is, ahol a befogadók ellenállása még nem fejlődött ki – nem más, mint egy kultúraellenes, természetében reakciós nyomás, amely az irodalmon kívüli megfontolásokból ered, de mindazonáltal elmozdította az irodalmi rendszer tengelyét. Eppen ezért mindig mód nyílik annak bemutatására, hogy milyen mértékben függ az irodalom az irodalmon kívüli tényezőktől; ennél sokkal nehezebb megfejteni azt, hogy ami történik – az végül is alkony vagy virradat”.

Róka Jolán

Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* Princeton, N. J., 1978. Princeton University Press, 331.

Az összes irodalmi műfaj közül csakis az elbeszélő próza képes ábrázolni a tudatot. A külső cselekményességet kizorító belső cselekményesség éppen ezért olyan fejlődés eredménye, melynek során a regény egyre inkább megtalálja saját lehetőségeit, belső természetét. Körülbelül így lehet két mondatban összefoglalni az e könyvben végigvitt gondolatmenetnek a kiindulópontját.

Dorrit Cohn jórészt 1850 és 1950 között írt regényekkel foglalkozik, amelyek szerinte lélektani realizmust képviselnek. Munkájában a történeti és az elméleti jelleg igen szerencsésen ötvöződik egymással. Következetes rendszerező igénnyel lép föl. A tudat ábrázolásának három lehetőségével számol: belső történetmondással (psycho-narration), idézett és közvetett magánbeszéddel (quoted, illetve narrated monologue). Az elbeszélő helyzetet az időszerkezettel és a mondatfölelépítéssel kölcsönhatásban vizsgálja. Érvélese során fogalomalkotásra is vállalkozik: megkülönböztet elbeszélte érzékelést, időrendben haladó önéletrajzi, az időrendet felbontó emlékező történetmondást, valamint ez utóbbi kettőnek magánbeszéd jellegű ellenpárját.

Hasznos osztályozása nemcsak törvényszerűségek, hanem kifejezetten eredeti fölismerések megfogalmazását is lehetővé teszi. Azt állítja, hogy a közfelfogás híveinek nincs igaza, midőn a tudattalan kifejezését keresik a belső magánbeszédben. Ellenkezőleg: a tudattalan ábrázolására vállalkozó szerzők – például Musil – csakis közvetett magánbeszédhez folyamodhatnak, hiszen az idézett néma magánbeszéd – így az *Ulysses* végső fejezete – a belső beszédet utánozza, abban az értelemben használva e kifejezést, ahogyan Vigotszkijnál szerepel. A közvetlen belső magánbeszédnek nem a közlés a feladatköre. Három jellegzetessége alapján ismerhető fel: mondat szerkesztése hiányos – a lélektani alany gyakran megnevezetlenül marad –, a szavak rendkívül gazdag jelentésre tesznek szert, s a névmások utaltja nem egyértelmű az olvasó számára. Dorrit Cohn önálló eredményének tekinthetjük annak bizonyítását, hogy a kétféle néma magánbeszéd – a magunk szaknyelvén így mondanók: a belső nézőpontnak első, illetve harmadik személyű beszédhelyzettel való társítása – egyúttal eltérő nyelvszemléletet tükröz. A közvetlen belső magánbeszédet kedvelő író a gondolkodás mibenlétét nyelvi megfogalmazással azonosítja, aki viszont a közvetett néma magánbeszédet részesíti előnyben, az a nyelvet pusztán a gondolat eszközeként tartja számon.

Dorrit Cohn fölényesen át tudja tekinteni az angol, francia és német nyelvű regényirodalmat. Anyagismeretének kiterjedtségét tekintve, elhanyagolhatóan apró tévedésnek számít, hogy Ham-sunt dán íróként említi.

Jól kifejlett gondolatmenetével szemben két kifogást hozhatunk fel.

Az egyik nem érinti egész fogalomrendszerét, csak azon belüli módosítást tenne szükségessé. Az elbeszélő helyzetet és a nézőpontot végig úgy

taglalja, hogy nem tesz különbséget kettejük között, holott azonosságukat Genette megcáfolta, az ő munkásságára pedig Dorrit Cohn igen gyakran hivatkozik.

A másik ellenvetés már súlyosabb. Az irodalom egyszerre a rajta kívülinek utánzata és nyelvi képződmény. Cohn csak mimetikus illúzióról vesz tudomást; szerinte minden szöveg bármely mondata esetében megállapítható a beszélő kiléte, s ennek az azonosításnak kulcsfontossága van a mű értelmezése szempontjából.

Mivel is magyarázható ez az álláspont? Dorrit Cohn nem elég alaposan ismeri a szövegmegfejtés hagyományát, s így a műalkotás természetéről kissé elnagyolt fogalma van. Túlzás lenne azt állítani, hogy kizárólag ábrázolást keres az irodalomban, s megfélekedezik arról, hogy a regényírás kitalálással is jár; mindössze azért kárhoztatható, hogy ábrázolás és kitalálás között túlzottan éles határt von. A drámai magánbeszéd hősét kitalálnak véli, az egyes szám első személyű lírai vers megnevezetlen beszélőjét ellenben a költővel azonosítja. Nincs tisztában azzal, hogy a megalkotottság eleve kitaláltságot is jelent. A szövegvilágnak mindig saját törvényei is vannak, másrészt viszont az ábrázolást vagy a kifejezést soha nem lehet kiiktatni a nyelvi megnyilvánulásból.

Szegedy-Maszák Mihály

Dieter Prokop: Soziologie des Films Darmstadt und Neuwied, 1974. Luchterhand, 320.

Nyugat-Németországban az 1970-es években kialakult egy alapvetően új kommunikációelméleti iskola, amely néhány év alatt az európai kommunikációkutatás egyik jellegzetes irányává fejlődött. Legismertebb képviselője a frankfurti egyetem fiatal docense, Dieter Prokop, aki szöveggyűjteményei (*Massenkommunikationsforschung I–2, 1972/73*) és általános tömegkommunikációs írásai (*Kritische Kommunikationsforschung 1973, Massenkultur und Spontaneität. Zur veränderten Warenform der Massenkommunikation im Spätkapitalismus* 1974) után külön kötetet szentelt a filmművészet vizsgálatának.

Soziologie des Films c. átfogó tanulmánya jól példázza azt az új megközelítési módot, amely az úgynevezett neofrankfurti irányzat sajátja: A szerző a „rég” frankfurtiak által képviselt „kulturkritikát” szándéka szerint marxista gazdaságtani alapokra helyezi, és ezt az elméletet amerikai

pozitívista-kvantitatív kommunikációkutatási módszerekkel támasztja alá.

Hogyan befolyásolja az árujelleg a film fejlődési lehetőségeit? Mi történik a nézők és az alkotóművészek igényeivel, fantáziájával, érdekeivel a „kulturipar” bonyolult viszonyai között? – Ezekre a kérdésekre keresi a választ könyvében a nyugatnémet szociológus, miközben végigköveti a film gazdasági, szociális és tartalmi-formai fejlődését a kezdetektől napjainkig.

Dieter Prokop nem a társadalomból kiszakított folyamatként értelmezi a filmművészetet, hanem annak társadalmi-gazdasági gyökereit igyekszik megragadni, így vizsgálatainak középpontjában nem is a film áll, hanem a filmipar, pontosabban az amerikai filmipar.

A kapitalizmus struktúra-változásainak megfelelően a filmgyártás történetében is 4 egymást követő szakaszt különböztet meg a szerző (1896–1908 polypol, 1909–29 oligopol, 1929–46 monopol, 1947– napjainkig nemzetközi monopol) – s könyvét is ehhez a periodizáláshoz igazodva tagolja.

Elemzésében – melyet számos korabeli dokumentum és statisztika adataira épít – rámutat, a filmgyártás hőskorában a polypol viszonyok lehetővé tették a tartalmi-formai kísérletezést, a sokoldalú fejlődést. Olyan filmek születtek, melyekben a közönség saját világára ismert. A fejlődés azonban nem a megkezdett úton haladt tovább. A technikai előrehaladással párhuzamosan nőttek a gyártási költségek, erősödött a filmipar fináncióktól való függése. Az oligopol periódusban a művészeti-technikai személyzet elképzelései már csak akkor valósulhattak meg, ha összhangban álltak az anyagi fedezetet biztosító érdekeivel. Mindennek eredményeként a 10-es és 20-as évek filmjeiből hiányoznak a strukturális vonások, a korabeli társadalmi-szociális viszonyokra még csak utalás sem történik. A filmek álomvilágot tükröznek. Ez a tendencia a későbbi években tovább erősödik, s a monopol-korszak egész világot elárasztó termékeiben, a hollywoodi filmekben éri el csúcspontját.

Dieter Prokop részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel, miben rejlett a könnyű, szórakoztató filmek óriási sikerének titka. Feltárja, milyen eszközökkel próbált egy-egy filmcég igényt teremteni produkciója számára, hogyan kívánta elérni, hogy a közönség azonosuljon a sztárral, az álomszerű történetekbe belevetítse saját vágyait. Kitér arra is, hogy az identifikációs és projekciós készség és igény kialakítása milyen következmények-