

Narratív szemlélet a pszichológiában: az elbeszélés mint átfogó metateória

Valamikor az 1970-es években kezdtem el azzal foglalkozni, hogy a nyelvben – a mondatok szerveződésén kívül, illetve azokon túlmenően – milyen más szerveződési elvek, illetve szintek vannak (Pléh, 1979a, 1979b). Az elbeszélés problémájához érkeztem ezzel, ami közleményem témája is, és amihez állandóan vissza-visszatérek. Ma már nem ez a fő érdeklődési területem, de igen szeretett és kedves témám. Talán előadásomból is kiderül majd, hogy miért kedves számomra ez a terület, és miért gondolom azt, hogy az elbeszélés nem egyszerűen egy sajátos beszédmód, hanem olyan kitüntetett szerveződés, amely az ember alapvető, egyetemesen hozzáférhető megismerési módja. Mint ilyen, sokat eredményez mind az interakcióban, mind saját világunk gondolati szerveződésében. (1)

Miről is fogok beszélni?

Először egy kicsit visszanyúlnék ifjúkori kutatásaimhoz, amikor sokat foglalkoztam történetek megjegyzésével és felidézésével. Ezek a 30 évvel ezelőtti kutatások vezettek el egy olyan elmélethez, hogy a nyelv és cselekvés összehangolásának egy különleges emlékezőszervező módja az elbeszélő mintázat. Erről mutatok majd kísérleti pszichológiai példákat is. Folytatásképp arról beszélek, hogy ez a pszichológiai kérdésfelvetés hogyan vezet el az irodalmi elbeszélés problémájához, annak mérlegeléséhez, hogy milyen szerepe van a hős-mintázatnak a modern Én megkreálásában és ennek egy sajátos – mondjuk így – kulturális mintázata keletkezésében. Ha úgy tetszik, milyen szerepe van az elbeszélésnek a mi olvasáson alapuló magasabb kultúránkra jellemző Én-kép megkreálásában. Előadásom vége felé arról fogok beszélni, hogy milyen spekulációk merültek fel a mai irodalomelméletben, a filozófiában és a pszichológiában arról, hogy az elbeszélésnek ezek az én-kreáló mozzanatai milyen értelemben tekinthetők egyetemes evolúciós eredetű emberi mintázatoknak.

Az elbeszélés és a szövegintegráció

Maga a narratív elméletalkotás mind a pszichológiában, mind a nyelvészetben, mind a filozófiában, különböző szinteken merül fel. Az egyik a rövid távon, s rövid idői ablakokban érvényesülő lokális kohézióteremtés kérdése az egymás utáni mondatok között, ez a mikroszerkezeti szerveződés. A másik szint a makroszerkezeti hatás, amely összekapcsolódik a fabula kibontásával, a szereplőknek való szándéktulajdonítással (az intencionális szerveződéssel) s az elbeszélő én-kreálással, a narratíva self problémájával.

Magam is sokszor ingadozom e két szint között, de nálam nagyobb tudósok is ingadoznak, sőt ironikus emberek, Daniel Dennett (1991; Dennett és Kinsbourne, 1992)

például olykor becsapnak: a mikroszintet használják, és azután úgy tesznek, mintha a makroszintről lenne szó. Száz millisecundumos ablakokkal illusztrálják az elbeszélés Én-konstruáló szerepét.

Minden szöveg értelmezésében nyilvánvalóan vannak lokális kohéziós tényezők. Az egymás után következő mondatok valamiképpen befolyásolják egymást. Ha például azt mondom, hogy „Jancsi meglátta Marit. Leült és megcsókolta.”, vagy ha azt mondom, hogy „Jancsi meglátta Marit. Az leült és megcsókolta.”, a második esetben a második mondat egészen mást jelent a fiú aktivitására nézve, ami egy egészen kis lokális tényezőnek, a 'zéró' és az 'az' anaforikus elem váltakozásának köszönhető.

Ugyanakkor az elbeszélésnek van valamiféle átfogó makroszintje is. Az elbeszélés sajátos módon megkonstruál egy elbeszélőt, akit mint protagonistát (főszereplőt) azonosítunk, és az egész történetet, az egész eseménysort az ő szempontjából tekintjük, célokat tulajdonítunk neki és így tovább. Ez a típusú makroszint a pszichológiai értelmezésekben közvetlen összefüggésbe kerül azzal, hogy mi emberek általában véve hogyan tulajdonítunk egymásnak gondolkodást, célokat, egyáltalán személyiséget stb.

Az elbeszélő szövegnek ezt a típusú szemléletet Bruner (1990, 2005) elsősorban szocializációs fejlődési szempontból általánosítva is bemutatja. A történet a narrativitásnak mint egy általánosabb emberi attitűdnek egy példája. A narratív szerveződés mint intellektuális szerveződés öt különböző szemléletet egyesít magában, mint az 1. táblázat mutatja.

1. táblázat. A narrativitás követelményrendszere Bruner (1990) értelmezésében

<i>Követelmény</i>	<i>Jelei</i>
cselekvési szerveződés	teleologikus és oksági struktúra
linearizáció	a cselekvési sor fenntartása
perspektíva	elmondó, hős és hallgató elválasztása
odaillés	szociálisan odaillő használat
szokatlan iránti érdeklődés	a váratlan az elbeszélésre érdemes

Az első a cselekvési szempont. Ezt hangsúlyozzák a kísérleti pszichológusok: az oksági, a cél-szerkezet azonosítását. Ezt egészíti ki a linearizáció és a perspektíva, valamint a szociális adekváció. A szokatlan iránti érdeklődés új mozzanat. Igazából, mondja Bruner, nem minden érdemes elmondásra. A furcsaság lesz érdemes elmondásra. „A sztori szerepe egy olyan intencionális állapot megtalálása, mely semlegesíti vagy legalábbis érthetővé teszi az eltérést a kanonikus kulturális mintáktól” (Bruner, 1990, 49–50. o.). Ez igen fontos mozzanat a később említendő narratív sémák kulturális stabilizációjában. Norenzayan, Atran, Faulkner és Schaller (2006) újabban kísérletekkel is kimutatták, hogy az általános cselekvés értelmezéseit elbeszélő szerveződésen túlmenően az igazán emlékezetes mesék mindig tartalmaznak valami furcsa, természetfölötti, s az adott narrációt ezáltal a napi áradatból kiemelő mozzanatot.

Bruner (1990, 2005) az elbeszélő szemléletet szembeállítja az elméleti hozzáállással, mint a 2. táblázat mutatja. Míg a narratív szemléletben idői, szekvenciális, az elméletiben időtlen, kategorikus viszonyok vannak. Az egyik oldalon történetek vannak és leírások, egyediség, epizódok és személyek, a másikon pedig személytelen érvényesség. A két hozzáállást, ha akarjuk, lehet bölcsészeti hozzáállásnak és természettudományos hozzáállásnak is nevezni, Bruner szándékosan fordítja le ilyen egyszerűen. Fejlődésileg ugyanis a kettőség azt jelenti az ő számára, hogy már egészen kisgyerekkortól, már 3–4 éves kortól kezdve, két különböző sémával közelítünk a világhoz. Az egyik az emberi séma, ez lenne a narratív hozzáállás lényege, a másik az absztrakt személytelen séma. E két megismerési mód, egymásra redukálhatatlanul, örökké velünk van mint potenciális szervező elv.

2. táblázat. Bruner (1990, 2005) felfogása a két megismerési módról

Megismerési mód	Narratív	Elméleti-paradigmatikus
Szerveződés	idői, szekvenciális, cselekvéses	időtlen, kategorikus, alárendelő
Szövegbeli megfelelő	történet: szándék-teleológia	leírás: hierarchia-viszonyok
Eszménye	egyesítés, epizódok	személytelen érvényesség
Beágyazottság	személyi és társas	kontextusmentes törekvés

Narratív metaelméletek

A filozófiában, a pszichológiában s más társadalomtudományokban több párhuzamos értelmezése van a narratív metaelméletnek, mint a 3. táblázat bemutatja.

3. táblázat. Narratív metaelméletek néhány típusa és példája

Narratív elmélet	Feladat	Képviselők
Narratív sematizáció	Sztorik szervezik intencionális sémákba az élményt	Bartlett, Rumelhart, Schank-Abelson, Kintsch – van Dijk
Narratív szocializáció	Sztorik tanítanak a szándékokról, emberekről és cselekvésekről	Bruner
Narratív identitás	Csoport-narratívumok alapozzák meg a csoport-azonosságot és -kohéziót	Halbwachs, Gallagher, László
Narratív metaelmélet	Sztorik tanítanak a normákról s hozzák létre az Ént	Dennett, Ricoeur

1. *Az emlékezeti séma narratív értelmezése.* Vannak olyan narratív metaelméletek, amelyek már az 1930-as években megjelennek, s amelyek alapját a pszichológiában narratív sematizációnak nevezzük. Azt hirdetik, hogy az ember saját emlékezeti világát sztorik köré szervezi. Történetek alkotják az emberi emlékezet egyik legfontosabb cementező anyagát. Az 1930-as években Sir Frederic Bartlett (1985) volt, aki ezt az elméletet képviselte, amelyet azután, mint látni fogjuk, az 1970-es években újra felfedezett David Rumelhart (1975), majd Roger Schank és Abelson (1977), Walter Kintsch és Teun van Dijk (1978), akik a magyarázatokban új értelmezést adtak, de valójában ugyanazt az irányt követték, mint amit Bartlett úgy fogalmazott meg, hogy a történet emlékezeti szervezőerő.

2. *Fejlődési narratív metaelmélet.* Az 1990-es években elsősorban Jerome Bruner (1990) nevéhez fűződik egy másik elképzelés, amely azt veszi észre, hogy a történetek már kicsi gyerekek számára is a társas élet igen fontos szervező tényezői. A történetek ugyanis tanítják a kisgyerekeket az emberi szándékok, az emberi cselekvések értékének és egyáltalán az emberek világának megértésére.

3. *A narráció mint a társadalmi emlékezet mintája.* Egy harmadik típusú elképzelés a narratív metateóriákról ugyancsak az 1920-as évekből, Maurice Halbwachs (1925, 1950) munkáiból, a francia szellemi életből származik, s lényege, hogy a történetek a társas nézőpont, a közös emlékezet perspektíva-alakításának eszközei.

4. *Narratív identitás-elméletek.* A 20. század végén az elbeszélés-alapú makroszerveződés általános elméletét olyan filozófusok újítják fel, mint Dennett (1991) s Ricoeur (1990, 1999), vagy a magyar pszichológiában László János (1998, 2005). Ezek átfogó jellemzője, hogy a magunkról való történetmondásban látják a kulcsát annak, hogy miféle elképzeléseket hordozunk arról, hogy kik is vagyunk valójában. Társadalmi azonosságunk, legyen az törzsi, nemzeti vagy más csoporthoz igazodó azonosság, tulajdonképpen történetekben manifesztálódik és hordozódik.

Az említett filozófusoknál a súlypont nem a társadalmi, hanem az egyéni azonosságon van. Miközben egymástól sokban eltérő nézeteket vallanak, de ebben a tekintetben egyetértenek. Daniel Dennett és Paul Ricoeur egyaránt úgy gondolják, hogy valójában a

történetek hozzák létre – Dennett-nél a tudatosságot, Ricoeur-nél az Én-t, valamint a normák világát.

A történetek a kísérleti pszichológiában

Folytassuk tehát a legelső narratív metateóriával a kísérleti pszichológusok felfogásában. Ők az emlékezeti szerveződést használva próbálják megérteni, hogy hogyan használja az ember az emlékezeti sémaképzést a kaotikus információban való rendteremtésre. Kísérleteink során történeteket próbálunk megjegyeztetni emberekkel. Azt szeretnénk megvizsgálni, hogy egy történetet hogyan adnak vissza, amikor azt röviden, néhány mondatban, vagy időkorlátot állítva, például két percben kell elmondaniuk. Gondoljunk csak arra, hogy ha megkérünk egy diákot, hogy mondja el néhány mondatban, például külföldieknek, hogy miről szól a *János vitéz* vagy a *Toldi*, akkor valamilyen séma szerint rövidíti le a történetet. Mindkét esetben egyfajta „legkisebb fiú”-történetet mesél el, akinek célja, hogy egy deprimált helyzetből egy privilegizált helyzetbe kerüljön.

Hogy ezeket a sematizációs folyamatokat megértsük, kiindulásképpen tisztáznunk kell, hogy nemcsak az elbeszélés, de minden szöveg egyszerre több és kevesebb is, mint egyszerűen mondatok halmaza. Ez igaz mikroszinten, de igaz makroszinten is. Amikor egy történetet megjegyzünk és megpróbáljuk visszaadni, akkor többet is mondunk, de egyúttal kevesebbet is az eredeti történetnél, szövegnél. Hogy ez igaz a mikroszinten, erre példa az alábbi miniszöveg.

„Egy teknős a fahasábon sütkérezett. Egy hal úszott el a fahasáb alatt.”

A miniszöveg alapján úgy gondoljuk, hogy a hal elúszott a fahasáb és egyúttal a teknős alatt is. Ez azonban nem feltétlenül igaz, ezt csak gondoljuk, csak hozzátettük a történethez (*Bransford, Barclay és Franks, 1972*), s egész más lesz a hozzátétel, ha azt olvassuk, hogy „a fahasáb mellett”. Megtörténik ez a hozzáadás és konstruktív értelmezés hosszabb szövegek tekintetében is. Amikor egy történetet megértünk, az egyúttal többé és kevesebbé is válik, mint a beérkezett mondatok pusztája halmaza. Frederic Bartlett az 1930-as években kezdte el életszerű körülmények között vizsgálni ezt a folyamatot. Két módszert használt: a véletlen felidézést és a sorozatadást. Elmondott egy történetet és hosszú idő, akár egy év múlva a személyt váratlanul megkérdezte, hogy mire is emlékszik belőle. A másik esetben történeteket egymásnak mondatott el a kísérleti személyekkel. Arra volt kíváncsi, hogy az eredeti történet hogyan, miként és mennyire alakul át. Az *I. ábra* mutat egy vizuális átváltozási példát, amikor egy eredeti rajz alakul szépen át, míg a végén macska lesz belőle.

Bartlett a kétféle módszerrel, a véletlen felidézéssel és a sorozatadással kapott eredmények értelmezésére vezette be a séma és a sémakiemelés fogalmát.

A felidézést a séma irányítja, a sémák közül pedig a legkitüntetettebb az elbeszélő séma. Úgy tűnik, hogy történeteket sokkal könnyebb felidézni, mint például tájleírásokat. Bartlett végzett olyan kísérleteket is, amelyekben krikettmérkőzéseket kellett megjegyezni. Nagyon nehéz feladat volt, nemcsak nekünk nehéz, hanem a briteknek is. Össze is keverték, hogy mondjuk Puskás passzolt Kocsisnak, vagy Kocsis Puskásnak. Az elméletet azután sokan, orosz (*Blonszkij, 1935; Zincsenko, 1961*), francia és amerikai kutatók is igazolták és óriási hagyománya lett. Ezt a hatást szoktuk elbeszélő fölénynek nevezni. Történeteket tehát mindig könnyebb felidézni, mindig egyetemesebbek, mindig világosabb mintázatot adnak. Egy tankönyvi történet, amikor visszaadjuk, sokkal kevésbé válik zavarossá, mint egy leírás vagy magyarázat (összefoglalásukra: *Pléh, 1984b*).

Az 1970-es évektől Bartlett hagyományát eleveníti fel a modern kognitív kísérleti pszichológia. Kétféleképpen próbáljuk meg értelmezni a Bartlett elindította sémafogal-



1. ábra. Egy kétértelmű ábra átalakulása rajzolás sorozatátadásban (Bartlett, 1985 nyomán)

mat. Kialakult egy formai és egy alapvetően tartalmi megközelítés. A formai alapú felfogás szerint a történetek azért könnyűek a megismerő (értelmező és emlékezeti) rendszer számára, mert nyelvtanszerű szerveződés adja ácsolatukat. Nyelvtana nemcsak a mondatoknak van, hanem a történeteknek is. A tartalmi felfogás viszont azt mondja, hogy a történetek nem nyelvtanszerűen szerveződnek, hanem a hősök cselekvési mintái irányítják a szerveződést, egy naiv intencionalitási, szándékutalajdonítási rendszer szerint.

Az 1970-es, 1980-as években az amerikai kísérleti pszichológusok az 1920-as évekbeli orosz hagyományokat felelevenítve alakítják ki a történetsematizáció formai elképzelését. A formai gondolkodás kiindulását az 1920-as években indult orosz néprajzkutató, Vlagyimir Propp újrafelfedezése adja. Propp (1995) *A mese morfológiája* című könyve az 1960-as években jelent meg amerikai és francia fordításokban, és nemcsak az irodalmárok, de a pszichológusok számára is fontos alpművé vált. Vonzó volt az a gondolat, hogy a látszólag korlátlan, óriási gazdagságú mesekincs valójában korlátozó elveket követ. Propp maga funkcióknak nevezi azokat a lépéseket, illetve azokat a szerepeket, standard dolgokat, amelyek nyelvtanszerűen szerveződve adják meg a jól alkotott mese, vagy a jól alkotott történet vázát. A funkciók (elhagyás, tilalomfelismerés, átváltozás és hasonlók), illetve a szereplők (hős, gonosz, királylány, álhős, segítő, stb.) véges halmazának lehetséges egymáshoz rendelései adják a mese szerkezetét.

Propp morfológiája az 1960-as években nyelvtanná válik. 50 évvel később ezt fedezik fel újra az amerikai antropológusok és pszichológusok, és kezdik hangoztatni, hogy az elbeszélő szövegnek formai szempontból van néhány jellemzője. Az egyik, hogy a történet visszaadja az események idői viszonyait, ami többé-kevésbé igaz. A legtöbbet hivatkozott, empirikus elveket, illetve bizonyítékokat is felmutató megközelítést erre vonatkozóan Labov és Waletzky (1967) híres vészhelyzet-történet elmondatásai képviselik. Az adatszerzés úgy zajlott, hogy naiv személytől megkérdezik, hogy volt-e már életveszélyben, mire az rávágja, hogy igen. Akkor kérlek, mondd el! A történeteket pedig magnóra

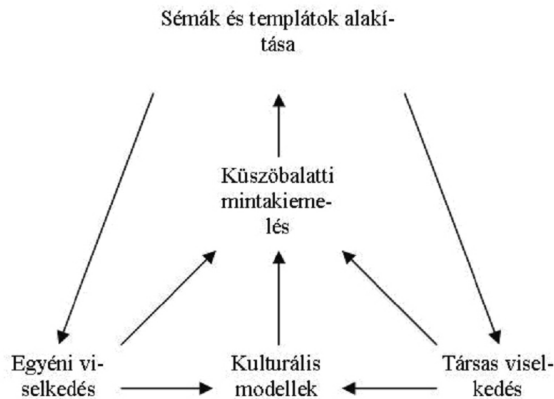
vették. Ezekben az érzelmileg involváló történetekben mindig vannak úgynevezett narratív kulcsmondatok, amelyeknek a sorrendje egymáshoz képest nem változtatható.

Emellett a történetek egy másik leíró jellemzője, hogy hőseik vannak, sajátos célrendszerrel, és a történeteket sajátos perspektívából mondjuk el. Benjamin Colby (1973) amerikai antropológus a proppi ihletést ezekre a modern szövegnyelvészeti fogalmakra aplikálva elkezdte hirdetni, hogy valójában a narratív szövegeknek sajátos nyelvtanuk van. A mesék olyanok, mintha sajátos szabályrendszerekből keletkeznének, melyek, mint (1–5) mutatja, a generatív nyelvtan korai korszakára jellemző formában jelennek meg.

1. szabály: mozdulj → motiváció, válasz
2. szabály: válasz → értékelés, reakció
3. szabály: motiváció → {értékmotiváció \cup azonnali motiváció}
4. szabály: értékelés → {fizikai értékelés \cup mentális értékelés}
5. szabály: reakció → {azonnali reakció \cup érték-reakció}

A szabályrendszerből a további elméleti értelmezést illetően a 3. szabály a legfontosabb, amely azt mondja ki, hogy ahhoz, hogy valamilyen esemény történjen, valamilyen értékmotivációknak vagy azonnali motivációknak kell felmerülniük. Ezeknek a motivációknak a rendszere nem olyan bonyolult. Colby eszkimó meséket vizsgálva azt találta, hogy a mesék kiinduló helyzete motivációs szempontból meglehetősen leegyszerűsített sémát követ, még sokkal egyszerűbbet, mint Proppnál. Valójában az eszkimó mesék mindig kétféle mozzogatótényező körül forognak: vagy nincs hal, vagy nincs nő. Gondoljunk csak vissza saját népmeséinkre is!

Colby (1975) felfogása egy kultúraelméletbe is illeszkedik, amikor úgy gondolja, hogy az ember egy sajátos mintakiemelési folyamatban alkotja meg a sémákat és templátokat, mint a 2. ábra mutatja, amelyek közül az egyik lenne a jól alkotott történet sémája.



2. ábra. Colby (1975) elképzelése a kultúra mintakiemelési folyamatairól

Beaugrande és Colby (1979) úgy jellemzik az így kialakított történetnyelvtant, mint a hagyományos mesemondási szokások valamiféle általánosítását. A történetépítési szabályok megfelelői ebben az átfogó keretben az alábbiak lennének:

1. szabály: Azonosíts egy szereplőt.
2. szabály: Ennél a szereplőnél hozz létre egy probléma-állapotot.

A hagyományos történetmondási elvek ezeknek a szabályoknak a füzereiből állnának elő – (1) és (2) együttese például megfelel a klasszikus expozíciónak.

Colby (1975) mindezt a kultúra nyelvtanaként képzei el. Bemutatja, hogy valójában számos emberi tevékenység hasonló nyelvtani módon szerveződött. A történetek különlegessége az, hogy itt a legáttetszőbb a szabályozottság, és mert itt a történetben bemutatott hős és a történet megértője egyaránt a motívumok köré szerveződő problémamegoldást végez. Ahogy Beaugrande és Colby (1979, 50. o.) fogalmaznak, minden kulturális nyelvhasználat sajátos problémamegoldásként tételvezethető, ez adja a kulturális univerzálék alapját. Ezek mögött állna egy egyetemes képesség-hierarchia.

1. Tervezési és problémamegoldási képességek.

2. A cselekvések és megnyilatkozások értelmezése, annak köszönhetően, hogy tervezési és problémamegoldási képességeket tulajdonítunk a hősöknek. (Ezt ma úgy értelmeznénk, mint a tudatelméleti képesség belevetítését a hősökbe, lásd: *Dunbar*, 2005.)

3. Képesség a változó kontextusokban elvárt bemenetre vonatkozó hipotézisek kialakítására, ellenőrzésére és átalakítására,

4. Az elvárt bemenet könnyen feldolgozható.

5. A nem várt bemenet mélyebb feldolgozást igényel.

6. Képesség pozitív és negatív érték hozzárendelésére az eseményekhez.

7. Az adatok bonyolódása feldolgozási korlátokat eredményez.

8. A kognitív erőforrások hozzárendelése is korlátokat hoz létre.

Ezt a felfogást azután a kísérleti pszichológusok kiterjesztik. David Rumelhart (1975) vetette fel, hogy a fentebb látott nyelvtanszerű megalapozottságú szerveződés nemcsak az eszkimó mesékre igaz: minden történetre érvényes átfogó grammatikát lehet létrehozni. Egy adott történet egymásba ágyazott újrairó szabályok alkalmazási sorozatával lesz jellemezhető, olyan szabályokkal, mint amit az alábbi példa mutat.

*

- (1) Történet \longrightarrow Helyzetleírás + Epizód
 (2) Helyzetleírás \longrightarrow Állapot⁺
 (3) Epizód \longrightarrow Esemény + Reakció
 (4) Esemény \longrightarrow { Epizód / Állapotváltozás / Cselekvés / Esemény + esemény }
 (5) Reakció \longrightarrow Belső válasz + Nyílt válasz
 (6) Belső válasz \longrightarrow { Érzelem / Vágy }
 (7) Nyílt válasz \longrightarrow { Cselekvés / (Kísérlet)⁺ }
 (8) Kísérlet \longrightarrow Terv + Megvalósítás
 (9) Megvalósítás \longrightarrow (Előzetes cselekvés)⁺ + Cselekvés + Következmény
 (10) Előzetes cselekvés \longrightarrow Alcél + (Kísérlet)⁺
 (11) Következmény \longrightarrow { Reakció / Esemény }

Számos alternatív szövegyelvtani modell is megfogalmazódott. Akik a formai elméletekben hittek, úgy gondolták, hogy több dologtól függ az, hogy mennyire jegyezzük meg a történetet. Az egyes kategóriák eltérő fontosságúak, például a kimenetel kiugróbb, mint a próbálkozás, a belső válasz kevésbé fontos, mint a cselekvés, és így tovább. A másik meghatározó mozzanat a beágyazottsági viszonyok rendszere: minél lejjebb van valami a cselekvési hierarchiában, annál nehezebben felidézhető. Ez a jellegzetes formai

hozzaállás a megértésfelidezés magyarázatára általában pozitív eredményeket kapott, de kevésbé viszonyította egymáshoz az egyes modellek részleteit.

A tartalmi alapú modellek szerint nem nyelvtan kell a történet szerkezet sematizációs hatásának megértéséhez. Ehelyett tételezzük fel, hogy a megértő és sematizáló rendszer számára az a fontos, hogy miről is szól a történet, mi is az alapvető motívum. Ezeket a modelleket Black és Bower (1980), Graesser (1981), Magyarországon László János (1991) és jómagam (*Pléh*, 1984a) képviseljük. A cselekvéses szerveződésben a sematizációnak az az alapja, hogy ki miért csinál mit. Egy naiv céltulajdonítási rendszernek a rekonstrukciója is zajlik az olvasó vagy a történet hallgatója részéről. A történet sematizációját nem egy formainak feltüntetett nyelvtan irányítja, hanem egy cselekvéses hierarchia, az okok és indokok rendszere. Miként már Beaugrande és Colby (1979, 48. o.) is megfogalmazták, a történetek jól alkotott volta az állapotok és akciók ok- és szándék-alapú összefoglalásából fakad, s nem felszíni-formai jegyekből. „Az elbeszélő és a közönség tevékenysége problémamegoldás. Az elbeszélő problémája az, hogy összekapcsolja egy történet kezdő és végső állapotait, de olyan ösvényen keresztül, amit a közönség nem tud könnyen előre átlátni. A közönség pedig saját eljárásaival próbálja megoldani a problémát [mármint a hősnél azonosított problémát].”

Graesser (1981; *Graesser, Singer és Trabasso*, 1994) részletesen kidolgozta ezt a felfogást, egy modern általános szövegeleméletben, ahol arra kíváncsi, hogy mi történik akkor, ha egy szöveg olvasása közben kérdésekkel megállítják az embereket. Például, ha azt mondom: „Leesett a tintatartó. Miért? Mert megbillent az asztal.” Vagy: „Feri lelökte a tintatartót. Miért? Mert dühös volt.”

Általában az derült ki, hogy fizikai eseményekre oki, emberi eseményekre cél-alapú interpretációt adunk. Minden történet koherenciáját ez az oki és teleológiai szemlélet együttese vagy kettőssége teremti meg. A tartalmi felfogás szerint a történetek nem nyelvtanszerűen kapnak szerveződést, hanem a hősök cselekvési mintái irányítják a szerveződést, egy naiv intencionalitási, szándéktulajdonítási rendszer szerint. Ha megpróbáljuk összehasonlítani a különböző modelleket (*Pléh*, 1984a, 1986), akkor a fő oksági láncolat felidézése bizonyul a legmeghatározóbb szerkezeti mozzanatoknak. Erősebb bejósoló ereje van a cselekvéses típusú sematizáción alapuló értelmezésnek, mint a grammatikainak.

A kísérleti pszichológiában eljutunk odáig – s ezt azóta is sokan hangsúlyozzák –, hogy valójában az egyszerű narratív történetek emlékezeti sematizációjának kulcsa egy sajátos történetértelmezési modell rávetítése a sztorira. Mégpedig egy olyan modell rávetítése a történetre, amely a hős cselekvésrendszerét a motivációk és a célok szempontjából próbálja rekonstruálni. Ez a gondolatmenet, hogy azonosítható hősök vannak, s nekik jellegzetes céljaik vannak, az irodalmi típusú narratív elméletekben természetesen hasonlóan nagy szerepet játszik.

Az egyszerű történettől a klasszikus regényig és a klasszikus Én-képig

A narratív alapú szövegek kísérleti kutatása beilleszkedik egy tágabb problémakörbe. Elsőként megnézzük, hogy hogyan jutunk el az egyszerű történettől a regényig. Azután megnézzük, hogyan kapcsolódik ez a személyiség és a személyesség problémájához, végül hogyan kapcsolódik az elbeszélés szétcsúsztatása az ember személyiségének modern válságaihoz.

Az elbeszélő szöveg kézenfekvő jellemzőiről már beszéltem: hős, idői viszonyok, perspektíva és így tovább. Az irodalmi elbeszélés az elbeszélések között számos szempontból különleges. Először is vannak benne írói nézőpontok és hős-nézőpontok. Az olvasónak vagy a megértőnek, a történet hallgatójának egyszerre kell a szerző nézőpontját és a hős nézőpontját azonosítania. Számos eltérő hagyománya és meghatározottsága

van annak, hogy hogyan kell rekonstruálni a hős, illetve az író szempontját. Gondoljunk csak arra, mitől különösek a detektívregények. Itt az író valójában el akarja rejteni sokszor azt is, hogy ki a gonosztevő 'főhős', mi is a főhős szándékrendszere, szemben az egyszerű történetekkel, amelyek arra törekednek, hogy nyilvánvalóan érthető legyen, hogy ki a hős, s hogy a hősnek hal, vagy nő kell. A krimiben viszont az olvasónak kell azonosítania a gonosztevőt, s annak szándékrendszerét. Csak a végére áll össze, hogy mit miért csinál, mi által válnak értelmezhetővé az elejtett szálak.

Nem teljesen kézenfekvő, hogy kicsit is bonyolultabb történetek olvasása során hogyan azonosulunk a hős értékrendszerével, s hogyan is azonosítjuk azt. Az *Anyegint* például egészen másképp olvassák férfiak és nők. A modern feminista irodalomértelmezés ezen a nagyon is jogos gondolaton alapszik, hogy vannak az íróitól, sőt akár a hőstől is eltérő olvasói nézőpontok is. Míg az egyszerű történet egyértelmű, mindenki ugyanúgy értelmezi, a kicsit bonyolultabb történetnél nem találjuk ezt az egyféle értelmezést.

Számos olyan irodalomértelmezési törekvés van, amely a kísérleti pszichológusokhoz hasonlóan eljut oda, hogy az irodalmi racionalitásban is tulajdonképpen egy cselekvési séma azonosításáról van szó. Íme egy idézet Kunderától (1992, 78. o.):

„A régi regényírók az élet különös, kaotikus anyagából az egyszerű és világos racionalizmus szálát igyekeztek kibontani; optikájukban a cselekvést racionálisan megragadható indok szüli, majd a cselekvés új cselekvést vált ki. A kaland nem egyéb, mint cselekedetek világos oksági láncolata.”

Amit Kundera „régii regényíróknak” nevez, ez az a klasszikus helyzet, amelyben az olvasó számára világosan azonosítható a hős és az író szempontja. A cselekvéses racionalitás adja meg a koherenciát e két szempont között. A cselekedetek világos oksági láncolata – mondja Kundera is –: valójában ez a hagyományos, jól alkotott regény világa. Ugyanolyan világ ez, mint amit láttunk az egyszerű történeteknél, csupán jóval kiterjedtebb oksági láncolat felépítését kívánva például egy fejlődésregény esetében, s az olvasónál sokszor hetekig tartó emlékezeti integrációt.

Több filozófiai értelmezés is megpróbálja ugyanezt, például Ricoeur (1999), amikor azt mondja, hogy valójában az elbeszélő racionalitás a történetmondáson keresztül próbálja meg értelmezni a világot. Az átfogó narratív elméletek szerint az elbeszélés valójában sajátos konstruktív szerepet játszik a modern értelemben vett Én-tudat vagy Self kibontakozásában.

„Kézenfekvő tehát érvényesnek tekintenünk a következő állítás sort: önmagunk megértése interpretáció, értelmezés. Az értelmezés viszont a maga részéről, más jelek és szimbólumok mellett, kitüntetett közvetítést kap az elbeszélésben; ez utóbbi pedig ugyanolyan sokat kölcsönöz a történelemnek, mint a fikciónak, egy élet történetéből fiktív történetet csinálva, vagy ha úgy tetszik, történeti fikciót.” (Ricoeur, 1990, 138. o.)

Ricoeur azt mondja, hogy az ember önértelmezése az elbeszélésekben kap kitüntetett terepet. Az elbeszélések pedig egyszerre fontosak a történelem számára és az irodalom számára. Igazából fiktív történeteket kreálva kreáljuk meg magunkat mint a lehetőségek világát. Az ember valójában egy elbeszélő hálózatban él – mondja Ricoeur –, és ebben hozza létre, alkotja meg saját magát.

„Az elbeszélés (récit), az elbeszélte történet azonosságára építve építi a szereplő azonosságát, s ez utóbbit nevezhetjük elbeszélte azonosságnak (identitè narrative). A történet azonossága alkotja a szereplő azonosságát.” (Ricoeur, 1999, 384. o.)

A történeteken keresztül jövünk létre mi magunk mint a történetek hordozói.

Ricoeur számára az elbeszélés egy kulturális interpretációnak és egy kulturális konstrukcionizmusnak a része. Bruner ugyanezt hangsúlyozza, csak fejlődési szempontból:

„A kibontott narratívum nem egyszerűen beszámoló arról, hogy mi történt, hanem sok mindent implikál az eseményekkel kapcsolatban felvett pszichológiai perspektívákról is. Ezért annak, hogy történeteket mondunk magunknak (vagy gyóntatónknak, analitikusunknak, illetve bizalmasunknak), egyik fontos oka pontosan az, hogy »értelmet adjunk« annak, amivel életünk során találkozunk – a cselekvések természetes argumentumainak narratív kidolgozása révén.” (Bruner és Luciarelli, 1989, 79. o.)

A narratív kidolgozás valójában arra való, hogy az élet kaotikus világában valamilyen rendet teremtsünk, cselekvők sajátos érdekviszonyait rekonstruálva.

Számos olyan modern irodalomértelmező van, akik a filozófus, illetve pszichológus Ricoeur és Bruner mellett nagy szerepet tulajdonítanak a modern értelemben vett, 16. századtól keletkező, sajátos európai Én-fogalom, sajátos Self értelmezésében az elbeszélésnek. David Lodge (2002), maga is sikeres regényíró és irodalomkritikus az egyik ilyen

interpretátor. Kiindulópontja az a klasszikus filozófiai kérdés, mely ma új formákban jelenik meg az idegtudomány keretében: hogyan illeszthető össze a világ első személyű, szubjektív, személyes, valamint a harmadik személyű, objektív, személytelen értelmezése. Mint regényíró s a regényelmélet képviselője boldogan veszi észre, hogy a mai filozófia (Dennett, 1991) s az idegtudomány (Damasio, 1999) egyaránt előtérbe állítja az elbeszélő metaelméletet. A történetmondás a szervezet élménytörténetében gyökerezik, ahol a dolgoknak kezdetük, közepük s végük van. „A történetmondás feltehetően agyi szenvedély... Szerintem az agy átfogó 'valamire vonatkozása' az agy történetmondó hozzáállásában gyökerezik” (Damasio, 1999, 189. o.), idézi Lodge (2002) Damasiót.

Az első és harmadik személyű nézőpont kompatibilitásának tisztázására többek között saját regényét (Lodge, 2001), a *Thinks*-et elemzi, amelyben egy posztmodern irodalmár hősnő találkozik egy kemény, kognitivist mesterségesintelligencia-kutatóval. Természetesen szerelmi viszony alakul ki közöttük, s sokat vitatkoznak, mert eltérő értékrendjük van arról, hogy mi is a világ. Az egyik regé-

nyeket szeretne írni és értelmezni, arról, hogy milyen is a világ, az első személyű nézőpontból, míg a másik számítógépes programokat próbál készíteni a világertelmezésről, a harmadik személyű nézőpontból. Egyszer azután észreveszik, hogy perspektíváik talán nem is olyan eltérőek egymástól.

„Ralph Messenger fiktív kognitív tudósom ugyanezt mondja a *Thinks*-ben Helen Reed regényírónak:
»Dióhéjban a tudat problémája az« mondja Ralph »Hogyan adjunk objektív, harmadik személybeli beszámolót adni a szubjektív, első személy belüli jelenségről«
»Oh, de a regényírók ezt csinálták a utóbbi kétszáz évben« mondja Helen felszabadultan” (Lodge, 2002, 29. o.)

De akkor valójában a tudomány és a regényírás ugyanarra vonatkozik, vagy ugyanaz mozgatja? Lodge (1992, 2002) irodalomelméleti írásaiban részletesen érvel amellett,

A kísérleti pszichológiában eljutunk odáig – s ezt azóta is sokan hangsúlyozzák –, hogy valójában az egyszerű narratív történetek emlékezeti sematizációjának kulcsa egy sajátos történetértelmezési modell rávetítése a sztorira. Mégpedig egy olyan modell rávetítése a történetre, amely a hős cselekvésrendszerét a motivációk és a célok szempontjából próbálja rekonstruálni. Ez a gondolatmenet, hogy azonosítható hősök s nekik jellegzetes céljaik vannak, az irodalmi típusú narratív elméletekben természetesen hasonlóan nagy szerepet játszik.

hogy valójában a modern regényirodalom kialakulása az egyre pontosabb és finomabb, nem egyszerűen a környezetnek kitett, hanem önálló, cselekvőképes, a világot értelmező Én, a sajátos modern Self megkonstruálásának a kitüntetett mozzanata. A sajátos európai kultúrában a nyomtatás elterjedésével, valamint a regényirodalom megjelenésével új fordulatot vesz a narratív típusú önreflexió kibontakozása. Olyan fordulat ez, ahol nem megszüntetjük, hanem individualizáljuk az eleve meglévő narratív személyiségfogalmat. Kibontakozik a mindentudó író gondolata és az az eszme, hogy egy történetben, egy regényben három különböző sík van: a külső cselekvések szintje, a belső tervek szintje és az érzések szintje. E három szint egymásra való reflexiója adja meg a klasszikus irodalom sajátos egységét.

A regényekben, mondja tehát Lodge (2002), 3 különböző szint van: a cselekvések, a belső tervek és az érzelmek szintje. A regény azért játszik különleges szerepet a modern én kialakulásában, mert e három szint egymásra való reflexiójára kényszeríti az olvasót. E reflexión keresztül teszi finomabbá magát az emberi önképet, a Selfet. Lodge (1992) sajátos kritikai olvasókönyvet is szerkesztette ennek illusztrálására. A klasszikus elbeszélőművészet főbb jellemzőit s annak megkérdőjelezését vagy felbomlását a múlt századfordulótól a posztmodernig mutatja be – hogyan lesz például a belső tervek kizárólagossá válásával azokból belső monológ Joyce-nál.

Mindez abból a szempontból is érdekes és izgalmas – ezen sokat vitatkoznak a pszichológusok és a filozófusok –, hogy ha a regényirodalomnak ezt a konstruktív szerepét komolyan vesszük, akkor el kell hinnünk azt, hogy az önképnek és a Selfnek különböző szintjei vannak. Lodge és sokan mások azt gondolják, hogy igen, ez így van. Az a típusú öntudatos-ság, ami az európai kultúrára jellemző, ebből a sajátos, polgári irodalomból meríti forrását. Ez nem azt jelenti, hogy a középkori európaiaknak vagy az új-guineai bennszülötteknek, vagy más, törzsi körülmények között élő embereknek ne lenne Én-tudatuk. Van Én-tudatuk, amely azonban sokkal egyszerűbb narratív lehorgonyzásokon alapszik, például azon, hogy „Mi a sas gyermekei vagyunk!”. Ez sokkal kevésbé individualizált Én-fogalom.

„El kell ismernünk, hogy az önálló individuális self nyugati humanista fogalma nem egyetemes, nem örökre adott s minden korra s helyre érvényes, hanem történeti s kulturális termék. Ez azonban nem jelenti szükségszerűen az, hogy nem jó gondolat, s hogy lejárt volna az ideje. Számos a civilizált életbe értékelt dolog ennek a függvénye. Azt is el kell ismernünk, hogy az individuális self nem rögzített és stabil entitás, hanem tudatunkban állandón krealódik és módosul, a másokkal folytatott interakció során.” (Lodge, 2002, 91. o.)

Lodge (2002) azonban igazi büszke európai. Számára az a kulturálisan megkreált volta az Énnek nem valami relativistán kezelendő dolog, hanem büszke vállalás tárgya. Lodge (2002, 39. o.) pozitívan idézi Watt (1957) klasszikus elemzését a modern regény keletkezéséről, mely mind a filozófiában, mind az irodalomban a reneszánszot követően, amely a világot egyének megtervezetlen aggregátumaként mutatja be, konkrét időkben és helyeken. Clifford Geertz (1975) egy híres relativista idézetét is ironikusan kezeli, mely szerint csak egy különleges felfogás a világ kultúráiban a nyugati kultúra zárt, dinamikus cselekvési, érzelmi és tudatossági egyesként felfogott kognitív és motivációs személy fogalma. Lodge (2002, 89. o.) reakciója erre: lehet, de vajon a többi kultúra hozott-e létre nagy regényeket?

Említésre méltó, hogy ez a motivációs és az Ént a társadalmi átalakukásokba helyező értelmezés fél évszázaddal a neurologizáló és evolúciós pszichológiai irodalomértelmezés előtt megjelent már a klasszikus irodalomtudományban. Watt (1957) az angol regényirodalom keletkezését mutatja be, két szempontból is tanulságosan. Az egyik a regény és a közön-ség együtt alakulása, a közel került, de szociálisan eltávolodott városai emberek élete és a belső világ keletkezése, a másik viszont a az individualizmus (*Robinson*), a szerelmi téma (*Pamela*) és az elbeszélő szerveződés (*Tom Jones*) mint a regény klasszikus jellemzői.

A felbomlott elbeszélés és a felbomlott Én-kép

A klasszikus elbeszélés és az európai Én-kép kapcsolata azért is érdekes, mert a 20. századra az elbeszélő irodalom tekintetében az is jellemző, hogy megjelenik mint irodalmi téma s mint elbeszélés-szervező erő a válság a sajátos európai, eredetileg karteziánus Én-fogalmat illetően. Ez a válság nemcsak az életben és a filozófiában jelenik meg, hanem az irodalomban talán még korábban. Hirtelen nem tudjuk, hogy kik vagyunk, hogy merre tartunk. A hősök nem urai saját sorsuknak. A hősök tudatát nem átlátható erők irányítják. A mindentudó író szerepét pedig átveszi a benyomások káosza, majd a posztmodern korban a semleges harmadik hang (*Lodge*, 2002), a világos célrendszerű hősök helyét betölti a viselkedési káosz.

Nem akarok amatőr kultúraértelmező szerepben tetszelegni, csupán példákat szeretnék hozni arra, hogy a pszichológus számára eredetileg oly kézenfekvőnek s egyszerűnek tűnő narratív sémaértelmezés hogyan vezet el a kultúra izgalmas kérdéseire. Régi kérdés ez, mely valójában visszanyúl a 19. századra.

Mi történik akkor, amikor a hős nem ura saját cselekedeteinek és nem ura saját kontextusának? Azt, hogy minden reprezentációnk labilis, megkonstruált, már Stendhal is észreveszi, amikor a waterloo-i csatát a hős, Fabricio szemével mint egy áttekinthetetlen kavargást írja le. Fabricio úgy vett részt a waterloo-i csatában, hogy nem tudja, hogy ott és abban vett részt. Ő csak bóklászik a sáros erdőben, ahol a ködfoltokban különböző emberek jönnek-mennek lovakkal. Amikor kikeveredik az erdőből, megkérdezi valakitől, hogy hol van, és akkor mondják, hogy a falu neve Waterloo. Vagyis utólag áll össze fejében az esemény. Ennek a módszernek a konstrukciós erejét és sugallatát Benedek Marcell már mint közhelyet használja egy 1927-es (egészen másról, magyar Mohács-regényekről szóló) kritikájában:

„[az író használja] Stendhal impresszionista módszerét: mi, olvasók sem látunk és értünk meg többet, mint ők. A Chartreuse de Parme híres Waterloo-leírásának hatását végeredményben az a regényen kívül álló körülmény teszi csattanóssá, hogy minden félig-meddig iskolát végzett ember tudja: Waterloo a világtörténelem egyik legnevezetesebb csatája volt. Képzelnék el, hogy egy intelligens, de teljesen tudatlan ember olvassa Stendhal-regényét: a Waterloo-leírás hatástalan marad.” (Benedek, 1927, 170. o.)

Attól, hogy Stendhal vagy mi tudjuk, hogy milyen fontos történelmi esemény volt a waterloo-i csata, a főhősünk még nem tudja – és nagy érdeme Stendhalnak és Benedek Marcellnek, hogy ezt a problémát már közel 150 éve észreveszik, hogy már a 19. században is megjelenik ez az érdekes, furcsa értelmezés, ahol a hősök nem mentális urai saját kontextusuknak.

A 19. század végétől felerősödik az a felismerés, mind az irodalomban, mind a filozófiában, hogy maga az Én nem is olyan kézenfekvő, magától értetődő dolog. A Self-fogalom egy sajátos értelmezésének folytatásaként a századvég értékújraírása során (Hume után újra) rájönnek a filozófusok, közöttük például Mach is, hogy valójában az Én tekinthető úgy is, mint ami semmi más, mint egy sajátos komplexum saját testünkről.

„Viszonylag állandóként jelenik meg azután az a komplexuma az emlékeknek, hangulatoknak és érzéseknek, mely egy sajátos testhez (az emberi testhez) kapcsolódik, s melyet az »én« vagy »ego« szavakkal illetünk.” (*Mach*, 1897/1927)

Beckett (1930, 1988) vagy fél évszázaddal Mach után, Proustról írott könyvében boncolgatja, hogy lehetséges, hogy az Én valójában egy konstrukciós fogalom, amely a fejünkben lévő összes kavalkádra az egyik legjobb felfűző szál, amely azonban nem egy stabil, biztos dolog, miképp azt a karteziánus felfogás hirdette.

Mach amellet, hogy a test mentális leképeződésére fűzi fel a Self fogalmát, azt is világosan képviseli, hogy ez egy pragmatikusan működő gyorsírás. Miközben evolúció-

san alakult ki, nem valamiféle ontológiailag szilárd kiindulópont. „Az elsődleges tény nem az Én, nem az ego, hanem az elemek (az érzetek). Az elemek *konstituálják az ént* [...] Mikor én meghalok [...] csak egy eszményi mentális-gazdasági egység, és nem egy valóságos egység szűnt meg létezni.” (Mach, 1897, 19–20. o.) Az elsődleges kiindulópont az érzetek halmaza, és ezek között valami másodlagosan hoz létre egyfajta rendet. A későbbi értelmezésekben, például Dennettnél (1991, 1996) ez a másodlagos rendteremtés lesz elbeszélő alapú. Mint korábbi munkámban (Pléh, 1996) elemeztem, a mi századvégünk nagy filozófiai újítása, hogy a 19. század végének testi én-konstrukcionista felfogását kiegészíti vagy felváltja egy társas központú elbeszélő konstrukcionizmussal. Ez persze filozófiai újítás. Maguk az írás megújítói, mint Lodge (2002) is elemzi, például Virginia Woolf, már 1910 táján észrevették ezt, amikor a modern regény új, belső, élményalapú szerkezetét keresték.

Az én kiindulópontként kezelésével kapcsolatos filozófiai kétely és elbeszélő konstrukcionizmus megjelenik a szépirodalmi elbeszélés gyakorlatában is. Szinte listáját lehet adni annak a folyamatnak, ahol az Én, illetve a szándékos cselekvést szervező rendszer felbomlik az irodalomban:

- Felbomlás az emlékekben (Proust)
- Felbomlás egy tudatáramba (Joyce)
- Szerepfelbomlás (Musil)
- Csak a viselkedéses vázat mutatjuk be (Hemingway)
- A szándékos cselekvés mint gond (Gide)

Megjelenik többek között olyan válságokban, ahol először felbomlunk az emlékekben (Proust), felbomlunk a tudatáramlásban (Joyce), viselkedési vázakká épülünk le (Hemingway), felbomlunk különböző szerepeinkben, amelyek bizonytalanul kapcsolódnak egymáshoz (Musil). Ezt kiegészíti az a gond is a 20. század szépirodalmában, hogy maga a szándékos cselekvés (lásd például: Gide: *A Vatikán pincéi*) egyáltalán nem egyértelmű. Egyáltalán nem biztos, hogy mindig tudjuk, mit akarunk, mindig urai vagyunk saját szándékainknak. A klasszikus regényben a hős kulturálisan tudott célokat követ, ezekhez meglepően jut el. A 20. századi irodalom számos lépése keretében olyan hős jelenik meg, aki nem tudja, kicsoda is (gondoljunk Kafkára, Musilra). Sehova sem megyünk hőseinkkel (gondoljunk Hemingway-re vagy Kerouac-ra). A hős nem ura sorsának (Kafka), s sokszor idegen, maga által nem ismert más erők szolgája (Orwell, Koestler, Camus).

A motívum elvesztését, illetve a hősök felszíni Énje mögötti lehetséges másik motívációs logikát természetesen a pszichoanalitikus irodalomértelmezés is hangsúlyozza, de maguk az írók is észreveszik. Gide életművében az izgalmas részek mindig erről szólnak, hogy talán nem is tudjuk, hogy mit akarunk csinálni. Ez szemben áll azzal a hagyományos felfogással, ahol egy világos cselekvési kibontakozást kapunk a Kundera emlegette régi regényíróktól.

Az új regényírók már nem ezt teszik. Az újaknál a „nem tudjuk, kik vagyunk”, „sehová sem megyünk”, „más erők szolgálai vagyunk” gondolatok, érzések uralkodnak. Az irodalmi Én tulajdonképpen jól mutatja a 20. század közepi ember sajátos gondjait. Ugyanúgy, ahogy Lodge (2002) felfogása szerint a hagyományos Én-fogalom mint világos integráló erő keletkezésében vezető szerepet játszott az irodalom, a mai irodalom abban játszik nagy szerepet, hogy észrevegyük és artikuláljuk, hogy milyen gondjaink vannak ezzel. Nézzük meg ezt két idézet példáján!

„A tenger felől sűrű és lángoló lehelet áradt. Úgy éreztem, hogy az ég egész széltejében megnyílik, s tüzesőt hullat a földre. Egész lényem megfeszült, s görcsösen szorongattam a revolvert. A kakas engedett, odaértem a csó sima fémtestéhez s akkor kezdődött el minden, abban a száraz és süketítő zajban.” (Camus, 1983, 140. o.)

„De hiszen nem is annyira maguk az események érdekelnek, mint inkább saját magam. Van olyan ember, aki mindenre képesnek érzi magát, akkor azonban, amikor cselekedni kell, hirtelen meghátrál... Micsoda nagy távolság van az elképzelés és a tett között!... És az ember éppúgy nem veheti vissza lépését, mint a sakkban. Ha minden kockázatot előre lehetne látni, a játék teljesen elveszítene érdekességét!” (Gide, é. n., 185. o.)

Láthatjuk, hogy Camus művének főhőse, Meursault elkövet egy gyilkosságot, amiről nem is tudja, hogy elkövette. Gide-nél ugyancsak megjelenik ez az érzés, amikor a főhős kidobja utastársát vonatból. Tehát magának a cselekvésnek ez az értelmezetlen és nem a kezdeményező Éntől származó érzése, az 'action gratuite', az irodalomkritika kedvenc toposza válik állandó gondolatkísérletek tárgyává a regényben.

A klasszikus elbeszélés és az európai Én-kép kapcsolata azért is érdekes, mert a 20. századra az elbeszélő irodalom tekintetében az is jellemző, hogy a válság megjelenik mint irodalmi téma s mint elbeszélésszervező erő a sajátos európai, eredetileg karteziánus Én-fogalmat illetően. Ez a válság nemcsak az életben és a filozófiában jelenik meg, hanem az irodalomban talán még korábban. Hirtelen nem tudjuk, hogy kik vagyunk, hogy merre tartunk. A hősök nem urai saját sorsuknak. A hősök tudatát nem átlátható erők irányítják. A mindentudó író szerepét pedig átveszi a benyomások káosza, majd a posztmodern korban a semleges harmadik hang, a világos célrendszerű hősök helyét betölti a viselkedési káosz.

Dennett és az Én elbeszélő felfogása

Azt a problémát, hogy vajon milyen különleges szerepe van a Self és a tudatosság egyáltalán való fogalmának keletkezésében az elbeszélésnek, különlegesen állítja előtérbe filozófiai elméletében Daniel Dennett (1991), s mint Lodge (2002) is elemzi, igaz csak az irodalmárokkal összhangban. Dennetnél találkozunk össze elméleti szinten az irodalmi Én-felbontás és a filozófiai Én-felbontás. Kiindulópontja erősen emlékeztet egy évszázaddal korábbi párjára, Ernst Machra:

„Elméletem szerint a self nem valami régi matematikai pont, hanem egy olyan absztrakció, melyet milliányi attribúció és értelmezés határoz meg (beleértve az önattribúciókat és az önértelmezéseket is), melyek az élő test életrajzát alkotják, s melyeknek a Self a Narratív Gravitációs Központja.” (Dennett, 1991, 426–427. o.)

Ebben az önattribúciós folyamatban játszik kulcsszerepet a magunknak mondott történetek világa. Dennett szerint maga az Én-fogalom és a tudat fogalma egy sajátos narratív metateória keretében értelmezhető. Mindig történeteket mesélünk magunknak, csak azáltal vagyunk, hogy történeteket mondunk magunknak. Míg Lodge s a hozzá hasonló irodalomkritikusok számára a narra-

tív felfogás csupán a modern Én keletkezésében kulcsfontosságú, Dennett ezt dekontextualizálja, s kulturális elmélet helyett átfogó filozófiai felfogássá terjeszti ki. Ugyanakkor ennek példaként hoz egy különleges jelenséget – s itt lelhető fel Dennett trükkössége. A mikro- és makroszerkezetek közötti furcsa áthallások illusztrációjaként a narratív metaelméleteket a színes phi jelenséggel illusztrálja. A phi jelenség általánosságban a mozgáslátás alapja: statikus képeket elmozdulni látunk, ha megfelelően rövid idővel vetítjük őket. A színes phi jelenség esetén pedig például egy piros és egy zöld pontot vetítve megfelelő időeltolódással, elmozdulni látjuk a pirosat, mely a pálya köze-

pén zölddé válik (*Kolers és von Grunau, 1976*). Ez az útközbeni átalakulás, mondja Dennett (1991; *Dennett és Kinsbourne, 1992*) amellettszól, hogy a színváltozást egy rövid, 4–500 ms hosszúságú ablakon belül újrakonstruáljuk. Elbeszélő torzításként kibontjuk, hogy hogyan is jöhetett ez létre.

Dennett ironikus becsapása itt azon alapszik, hogy ez a vélelmezett elbeszélő átkódolás valóban nagyon rövid idő alatt működik, 100 millisekundumos, tizedmásodperces nagyságrendben. Innen ugrik oda Dennett, hogy valójában egész életünk nem más, mint történetek mondása saját magunknak. Magunkat pedig úgy konstruáljuk meg, hogy ha már annyi történet van, akkor kell, hogy egy író is legyen. A trükk látható, hiszen valójában itt egészen más időkről van szó.

Dennett metaforája szerint magunk is úgy működünk, mint sajátos szövegszerkesztők. Igazából állandóan történeteket mondunk magunknak. Ezeknek alternatív változataik vannak, de sosincs egyetlen biztos, végső változat. Mindenből elbeszélést készítünk, az elbeszéléseknek különböző alternatívái vannak, és csak azért gondoljuk, hogy van egy végső változat, mert az irodalomból úgy gondoljuk, hogy a leírt változat már egy végső, megbízható szöveg. A megismerő Én csak egy elbeszélői súlypont a világ eseményeire készített szövegváltozatokban (*Dennett, 1991, 1996; Dennett és Kinsbourne, 1992*). Ennek az elbeszélő mintázatnak a kiterjesztése lenne az a történetmenet, ahol a hősnek világos célrendszere van. S a klasszikus kor ezt tovább kiterjesztve hozta volna létre nagy elbeszéléseit is. Nemcsak az egyes események történetek, de az egész világ is egy történet, a világ rendje is koherens, teremtés van mögötte, vagy legalábbis egy közös logika.

Dennett túllép azokon a felfogásokon, melyek az értelmezettség és az elbeszélő rend kapcsolatát hirdetik. Maga az Én is egy elbeszélések során megkonstruált lágy entitás lesz. Ugyanazt tesszük magunkkal, mondja Dennett, mint a világ eseményeivel. Mindenből elbeszélést csinálunk. Eközben megkonstruáljuk, mint egy fikciót (narratív súlypontot), magát az írókat is. Az ezt megvalósító idegrendszer sem rendelkezik stabil, mindentudó, a kartézianus énnel megfelelően központokkal. Inkább olyan, mint egy nagy birodalom párhuzamos működéseken alapuló hálózatrendszere. Nincsen egy biztos pontja, mely megadná, illetve tudná, mi is történik egy adott időpillanatban. Az emberi megismerő rendszer ugyanazokra az eseményekre eltérő elbeszéléseket készít, melyek versengenek egymással. Olyanok, mint egy szöveg különböző változatai egy olyan szövegszerkesztőben, amelynek nincsen központi vezérlője, mely megmondaná, melyik a végleges szövegváltozat.

E felfogás egyik kritikus mozzanata az, hogy a szövegváltozatok mindig értelmezések; világunk ennek megfelelően mindig megkonstruált. A másik kritikus mozzanat, hogy az értelmezések labilisak, válogatni lehet közöttük, s a pillanatnyi helyzet emeli ki egyiket vagy másikat mint győztest.

„A Többszörös Szövegváltozat modell megvéd attól a csábító hibától, hogy feltételezzük, kell legyen egyetlen kanonikus elbeszélés (a »végleges« vagy »publikált« változat), mely a személy tényleges tudatállapotát képviselné, attól függetlenül, hogy a kutató vagy akár maga a szubjektum hozzá tudna férni.” (*Dennett és Kinsbourne, 1992, 186. o.*)

A Self maga nem más, mint egy narratív gravitációs középpont. Az Én ontológiai státusza ugyanolyan, mint a Föld középpontjéé. A Föld középpontja sem olyan, mint egy pohár, nem lehet csak úgy rámutatni, de fontos fogalom abban, ahogyan földrajzilag és csillagászatilag értelmezzük a Földet. Nem lehet rámutatni, nincs fregei értelemben vett referenciája, de nem értelmetlen kifejezés, hanem megkonstruált entitás. Az Én – mondja Dennett felfogása – valójában olyan, mint egy gyorsíráshoz rövidítés. Ez valójában jól működik néhány dologra, de nem szabad azt gondolnunk, hogy ez lenne a biztos, megrendíthetetlen, megkérdőjelezhetetlen kiindulópont. Inkább egy konstrukció végpontja.

Nem minden ironia nélküli persze ez a felfogás. Dennett maga adja meg az ironikus felhangot, mikor David Lodge egy dekonstrukcionizmust néhol gúnyoló könyvét (*Nice Work*) idézi.

„Robyn [a könyv hőse] szerint (pontosabban a gondolkodását e kérdésekben befolyásoló szerzők szerint) nincs olyasmi, mint a »Self«, amin a kapitalizmus és a klasszikus regény alapul. Vagyis nincs egy olyan véges egyedi lélek vagy lényeg, mely a személy azonosságát alkotná. Pusztán egy alanyi helyzet van szövegek végtelen hálójában – a hatalom, a szex, a család, a tudomány, a költészet stb. – diskurzusaiban. S hasonlóképpen nincsen szerző sem, vagyis olyasvalaki, aki *ex nihilo* hoz létre egy szépirodalmi művet... Jacques Derrida híres szavaival ‘il n’y a pas de hors-texte’, semmi sincs szövegen kívül. Nincsen eredet, csak produkció, s self-ünket nyelvünkben produkáljuk. Nem »az vagy, amit teszel«, hanem »az vagy, amit mondasz«, »az vagy, ami mond téged«, ez Robyn filozófiájának axiómája, amit, ha el kellene nevezni, »szemiotikai materializmusnak« nevezhetnénk.

Robyn s én hasonlóan gondolkodunk – s természetesen mindketten saját beszámolóink szerint kitalált szereplők vagyunk.” (Dennett, 1991, 410–411. o.)

A Dennett ajánlotta felfogás az Én helyét újra úgy leli meg, hogy egy elbeszélő rendben jelenik meg a szétesett élmények világában. Az egyes okságilag s teleologikusan értelmezett élménytöredékek normális idői feltételek és körülmények között egy további nyugvó (relaxációs) pontot keresnek: egy olyan rendet, melyben egymáshoz is kapcsolódnak. Ez felel meg a kommunikáció világában a koherenciának, s ez lesz a belső világban a történetek világa. A belső koherencia a magunk számára gyártott történetek koherenciája. Képzetáramlásunkban ugyanakkor nincsen egy kitéüntetett narratívum. Számos történetet kreálunk ugyanarra az eseménysorra. A tudat s a tudatos ágens illúziója onnan származik, hogy ezek közül egyeseket a szokványos idői rendben (megszokott ingerlési körülmények között) gyakrabban élünk meg mint végleges változatokat.

Dennett (1996) egy provokatív munkájában elhelyezi attitűdjét a hermeneutikához s a humán tudományi narratív modellekhez képest is. Azt mutatja meg, hogy az emberi dolgok értelmezésénél ugyanazt a hermeneutikai attitűdöt használjuk, legyen szó akár a klasszikus terepről, a szövegekről, akár személyek értelmezéséről (szándéktulajdonítás), akár tárgyak funkcióinak értelmezéséről, akár a felépítés megértéséről a biológiai evolúcióban. Mindegyik esetben igaz, hogy vannak triviálisan értelmezhető esetek, ahol az eredeti terv, szándék, funkció áttetsző, a másik végponton pedig vannak olyanok, melyek valójában leváltak eredeti funkcióikról. A funkciót magában vizsgáljuk, ha tetszik, hermeneutikusan, de ez igaz mind a természeti, mind az ember alkotta mesterséges tárgyra (Pléh, 1996).

A történetmondás evolúciós alapjai

Előadásom vége felé szeretnék egy kicsit arról is beszélni, honnan is származik mai értelmezésünkben az egész irodalmiság és történetmondási igény. Láttuk, hogy a pszichológusok hogyan jutnak el a történet-sematizációtól addig, hogy a narratív élménymód a világ megismerésének és kezelésének egyik redukálhatatlan, alapvetően antropomorf cselekvés- és hősközpontú modelljeként tételeződik. Azt is láttuk, hogy hogyan kapcsolódik mindez az irodalmisághoz, és láttuk azt, hogy milyen filozófiai értelmet ad ennek például Ricoeur és Dennett. Van azonban mindennek egy sajátos, új evolúciós pszichológiai értelmezése, amely azt kutatja, hogy honnan is ered egyáltalán ez az egész irodalmiság és történetmondási igény, mi a kulturális és evolúciós háttere. Az evolúciós eredet elemzésében kitéüntetett szerepe van Brian Boyd alternatív irodalmának.

Brian Boyd (2009) abból indul ki, hogy az irodalomértelmezés alapkérdése, hogy mire is jó a művészet. Eddig nem beszélünk arról, hogy mire jó történeteket mondani, legfeljebb arról esett szó, hogy sematizálunk. Mire is jó tehát a művészet, s ezen belül az elbeszélés? A kérdésről a mai pszichológiában három versengő felfogás alakult ki.

A felesleges irodalom

Az egyik a pszichológia egyik legnagyobb sztárjától, Steven Pinkertől (2002) származik, aki azt mondja, hogy az irodalom semmire nem jó. Főlöszleges, miképpen a művészet is az. Furcsa melléktermék csupán. A státuszvágyból, a hasznos tárgyak feletti esztétikai örömből és a célirányos tárgykészítés feletti örömből fakad. „A művészet örömtechnológia, mint a drogok, az erotika vagy a konyhaművészet – módszer arra, hogy kivonja és összesűritse az örömszerző ingereket, s érzéseinkhez továbbítsa őket” (Pinker, 2002, 405. o.). Valahogyan az emberi természetből fakadó melléktermék tehát. A modern művészet válsága abból fakad, hogy megfelelkezik a művészetnek erről az örömszerző melléktermék voltáról. Pinker a kultúraelméletben és az irodalomkritikában hatalmas, vitákat kiváltó fejezetet írt *Blank Slate* című könyvében arról, hogy a 19–20. század fordulójától, 1910-től kezdve az irodalom, a zene, a festészet, általában a magas művészet élvezhetetlen, mert az élvezet s ezzel az emberi természet tagadásából indul ki. Addig, a modernitás fordulatáig legalább melléktermékként emberekről szólt, s az emberi gyengé-re apellált, azóta viszont nem szól semmiről. Ez a meglehetősen konzervatív nézet természetesen sok vitát generált. A klasszikus művészet Pinker szerint motivációs koktélszerű melléktermék, s a modern művészet 1910-től ezt felejté el, ezért nincs hatása, mert nem tükrözi már az emberi koherenciakereső motivációs koktélokot.

A művészet imponál a nőknek, illetve státust teremt

A párválasztó agy Geoffrey Miller (2006) kifejtette koncepciójában viszont a művészet a művész férfiúi sikereinek kulcsa: arra jó, hogy a szerző imponáljon a hölgyeknek. Miller szerint a művészet és az irodalom alapvetően udvarlásra való, a pávafarok-hatásnak egy sajátos formája. Pávafarok-hatásnak azt nevezzük az evolúciós viselkedéseméletben, hogy a hím pávák tollazata, abban a bokros ökológiai környezetben, ahol a természetben élnek, igen nagy nehézséget jelent számukra. Miért tetszik mégis a nőtényeknek? Azért, mert „úgy gondolják”, hogy az, aki ekkora tollazattal is közlekedni tud a bozótosban, az azután igazán remek férfiú! Miller felfogása ezt terjeszti ki átfogóbb elméletté. A kognitív képességek és a művészkedés fitness-jelzések lennének a másik nem számára. Az az emberelődünk, aki füttyörészett, miközben a keskeny pallón átmélt a patak fölött, ezzel lenyűgözte a lányokat. A művészet segíti a szexuális szelekciót, mert főlösz erőforrásokat mutat fel a választó nem, a nők irányába. Az elmélet beépített gondja, hogy nemigen tud mit kezdeni a nők beszédével és művészetével. Ezt egészíti ki Pinker (2002) azzal a szintén nem népszerű gondolattal, hogy a műalkotások mutogatása, mint a mai milliomos gyűjteményekben, státusz-jelképpé vált.

A művészet játékos gyakorlásokat tesz lehetővé

A harmadik felfogás a kanti érdekeltség elvét fejti ki rafináltabban. A művészet öncélú, de éppen öncélúsága keretében funkcionálisan fontos képességek gyakorlását teszi lehetővé. Sebeok Tamás (1993) adta ennek első modern változatát *A művészet előzményei* című, magyarul is megjelent könyvében, s ehhez csatlakozik Boyd saját felfogása is. A művészetnek van evolúciós szerepe, de ez közvetetten érvényesül. A művészet a gondolatokkal és készségekkel való játék s gyakorlás révén nyeri el másodlagos rejtett funkcióját. A művészet készségek játékos gyakorlása, illetve a fikció révén, a lehetséges világok gyakorlása révén kap funkciót. Hernádi (2002) megfogalmazásában a művészet, különösen a fikció a virtuális világok kis kockázatú kipróbálása révén kap funkciót. A művészet a játékosága révén fejleszt, ezért maradt meg, és ezért maradt máig olyan fontos.

Boyd szerint ezt kiegészíti egy másik mozzanat: a művészet növeli a művész státusát, s ebben Boyd követi egy kicsit Miller felfogását. A legtöbb testfestő társadalomban, akár az afrikaiakban, akár a dél-amerikaiakban, a jó testfestők igen magas státussal rendelkeznek, s igen vonzóak a másik nem számára.

A művészet emellett segíti az együttműködést is (Hernádi, 2002; Boyd, 2009). Furcsa tézis: hogyan is segítheti a művészet az együttműködést? Látni fogjuk, hogy ebben az egyik döntő mozzanat a tudatelméleti gondolatmenet. A művészet csúcra járhatja gondolatolvasói képességeinket.

Felvetődik a kérdés, hogy ezekből az eszmékből kiindulva hogyan lehet evolúciós szempontokat használni a művészetkritikában. Lehet triviálisan, amikor egyetemes emberi vonásokat keresünk a művekben. Erről megjelent egy elég feltűnő című könyv, amelyet Barash, egy híres evolúciós biológus és annak irodalmár lánya együtt írtak (Barash és Barash, 2005) azzal a címmel, hogy *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. A könyv arról szól valójában, mint ahogy számos modern polgári regény is, hogy balzac-i korú nők fiatalabb férfiakkal, vagy egyáltalán alternatív férfiakkal szeretnének kapcsolatot teremteni. Ennek a toposznak nagyon triviális evolúciós értelmezését tudjuk adni. Az egyik ilyen evolúciós értelmezés, hogy a nők számára nagyon furcsa kettős választási helyzetek vannak a férfiak választásában: az egyik oldalon a biztonság és az erőforrások, a másik oldalon a jó gének, a szépség, okosság stb. számít. Ezek nem mindig korrelálnak, amiből konfliktusok keletkeznek. Például Anna Karenina esetében az okozza a konfliktust, hogy Anna rossz sorrendben ismeri meg Karenint és Vronszkijt. Ha fordítva lett volna, nem lenne dráma.

A tényleges gyakorlat tágabban is azt mutatja, hogy számos olyan, a művészet evolúciós értelmezését használó irodalomértelmezés van, amely triviálisan megpróbál emberi motívumokat találni a művek tematikájában. Egy másik lehetőség az egyének sorsát állítja előtérbe, ami a fejlődésregények jellemzője, a meglepetés-érték, a történet egyedisége stb.

Pinker (2002), mint említettem, nagy ellenfele ennek a felfogásnak a mai irodalomra alkalmazva. Pinker szerint a rendezetlen, megszakadt láncolatok, az absztrakció és így tovább, a modern irodalom, festészet és zene rossz, motivációsköztél-szerepüket elfelejtett, szétesett képződmények. Azok, akik hisznek abban, hogy az irodalom nagyon fontos oldala az ember öntökéletesítésének, azt mondják, hogy ez nem igaz. Mégpedig azért nem igaz a modern művészetnek ez a típusú kritikája, mert az irodalom, mint minden művészet, mindig kísérlet volt. Nem igaz, hogy a dezintegráció egyszerre, hirtelen jelenne meg a huszadik század elején. Az irodalom mindig párhuzamosan próbál meg „az emberi természetből” meríteni toposzokat, és ugyanakkor ezt valamilyen újító formában vagy újító koktéalkombinációban megjeleníteni.

Boyd könyvében mindezt az *Odüsszeia* értelmezésének keretében mutatja meg. 500 oldalon keresztül értelmezi az *Odüsszeiát* mint a kulturális evolúciós kritika jellegzetes esettanulmányát. A 4. táblázat bal oldalán látható, hogy az evolúciós irodalomértelmezés milyen mozzanatokot szeret hangsúlyozni, a jobb oldalon pedig a példák az *Odüsszeiából*.

4. táblázat Az evolúciós irodalomértelmezés kerete és példái az *Odüsszeiából*, Boyd (2009) nyomán

Értelmezési keret	<i>Odüsszeia</i> -beli példa
Mozgatóerők	Kötődés, bosszú
Vágy-vélekedés pszichológia	Kitartó hazatérés és kaland együtt
ToM: tudatelmélet, gondolatolvasás	Becsapások, pl. báránnyőr
Emberi szövetség	A kérők, az utazó csapat

Az emberi mozgatóerők dinamikájára a példa az Odüsszeusz és Pénélopé közötti kötődés az egyik oldalon, a másik oldalon a bosszú a kérőkkel szemben. Ugyanakkor az irodalom a pusztán motívumlistán túl azt is megmutatja, hogy az embert sajátos tudások

és sajátos vágyak irányítják, vagyis a Népi Pszichológia egy kiemelt kultivációs terepe. Ennek példája az *Odüsszeiában* a hazatérés mint visszatérő toposz, illetve a hazatérés és a kaland együttese. Az ember sajátos gondolatolvasó lény, s ennek kultivációja s fejlesztése az elbeszélő irodalom kulcsmozzanata. A 'theory of mind', azaz a tudatelmélet a kulcsfogalma ennek a típusú irodalomértelmezésnek. A korábbi egyszerű elbeszélésekre alapított cselekvésértelmezésen túl állandóan úgy értelmezzük a történeteket, hogy megpróbáljuk rekonstruálni, hogy a különböző partnerek mit tudnak egymás viselkedéseiről. Ilyen gondolattulajdonításokkal, tudatelméleti trükkökkel van tele az *Odüsszeia*. Jellegzetes példa, amikor báránnybőrbe bújva megpróbálják kijátszani az ellenfél Küklopszot. Az elbeszélő irodalom a közösségek szerepét is kiemeli. Az emberi szövetségek kultivációjára példa a kérők és a csapatszerveződés.

Mindezek a mozzanatok azt mutatják, mondja Boyd, hogy valójában már az irodalom legelső nagy elbeszélő formái is rendszerezhetően mutatják, hogy az irodalom hogyan játszik állandóan az emberi természettel, hogyan használja fel az emberi természet általános értelmező sémáit arra, hogy új, izgalmas mintázatokat hozzon létre.

Az elbeszélés irodalmi formái Boyd felfogásában három tekintetben foglalnak el különleges helyet. Felerősítik általános motivált cselekvésértelmezési sémáinkat. Motivációs elrendezéseket tanítanak, s a fikció révén segítik a többlépcsős, többlépcsős gondolattulajdonítást.

Az *Odüsszeia* Boyd bemutatta értelmezésében kulcsmozzanat a hősön keresztül történő koherenciateremtés. Odüsszeusz révén kap az olvasó koherenciát az összefüggéstelennek tűnő kalandtengerben. Ezt az összefüggést pedig nem akármilyen motivációs fonal biztosítja. A kötődés Odüsszeusz és Pénélope között, az ellenállás a kalandok csábításának, illetve a kérőknek adja még a motivációs keretet. A motivációs mozzanat nemcsak a keretben érdekes. A történet két elemi emberi társas rendszer, az együttműködés és a bosszú mentális gyakorlata is.

A hősök cselekvésrendje a vágy-vélekedés pszichológia és a gondolattulajdonítás gyakorlata. Általánosságban Robin Dunbartól (2005) származik az az egész gondolatmenet, hogy az irodalomban és általában az emberi viszonyokban csak legfeljebb 4 szintig tudunk elmenni a másoknak való rafinált, emeletes gondolattulajdonításban. Boyd számára a gondolattulajdonítási gyakorlás szerepét mutatja be már az *Odüsszeia* is. Gondoljunk csak a sokféle cselre, becsapásra és „magamat ismerő” önkontrollra, a szirének énekére, a báránnybőrben menekülésre, a szolgáló elvárt felismerésére az ifjúkori seb alapján. Boyd számára a művészet s ezen belül az elbeszélő irodalom adaptív értékű. Olyan mentális játékokat enged meg, melyek a fikcióban gyakoroltatják legfontosabb emberi értelmező rendszereinket. Maga az ezeken az elveken alapuló műelemzés pedig nem redukcionista, hanem többszintű. Egyrészt egyetemes emberi vonásokat keres a művekben, például kötődési mintákat, a párválasztás dilemmáit. A helyet és kort azért emeli be, hogy ezeknek az egyetemes mintáknak éppen az univerzalitását mutassa meg. Az egyének sorsát mint mintákat elemzi, a történet egyediségében és meglepetésértékében pedig az emberi kreativitást látta.

Pár szót ejtenék még arról, hogyan lehet ezt az attitűdöt a modern irodalomra értelmezni. Liza Zunshine (2006) megpróbálja megmutatni, hogy a gondolatolvasás milyen fontos szervező elve a modern írónak abban, hogy új és furcsa hatásokat váltson ki az olvasóból. Mint igazi modern szerző, nem az *Odüsszeiát* választja, hanem a *Lolitát*, és azt értelmezi mintegy 400 oldalas művében. A regény, akárcsak a dráma, azzal játszik, hogy a versengő gondolattulajdonításokat szembesíti egymással – mondja Zunshine, Bordwel (1997) és sok más modern irodalomértelmező. A modern fikció olvasása során mi valamennyien valójában megpróbáljuk rekonstruálni azt, hogy mit tudnak egymásról és mit gondolnak egymás gondolatairól a hősök. El lehet képzelni, hogy a *Lolita* kapcsán ezt milyen szépen be lehet mutatni. Az olvasás egy „ösvény követése”: vélekedések (tar-

talmak) és források (ki mit gondol, kitől tudom én mint olvasó) rekonstrukciója. *Lolita*-elemzésében versengő perspektívák vannak: a megtévesztett Humbert képét akarja ránk erőltetni Humbert, miközben Nabokov távolságot tart.

Ugyanez a típusú attitűd, az elbeszélési minták keresése a mai filmelméletben is érvényes. Bordwel és Thompson (1997, 2007) az a szerzőpáros, aki a legtöbbet tesz e tekintetben. Mind a művészfilmek, mind a hollywoodi filmek tekintetében megmutatják, hogy az átfogó narratív szempont valójában egy alapvető szervezési elv a modern filmkritika előrevetésében. Minden film valójában egy sajátos hős célmenetéből indul ki. Ebben a célmenetben két motivációs alap van. Emlékezzünk csak az eszkimókra: a munka és a szerelem, a hal és a nő volt a motiváció. Ugyanezt találjuk Hollywoodban, tehát nem haladtak sokkal előrébb: a munka és a szerelem adja a keretet. Egy sajátos lépésekre bontás jelenik meg, 3–4 lépéses hollywoodi filmeket különböztetünk meg. Amit már a klasszikus kánon az eposzban is előír: van egy felvonulás ('set up'), van egy bonyodalom és egy fejlődés, végül egy csúcspont. Olykor a bonyodalom és a fejlődés összerosódik, és akkor lesz valójában 3 lépéses a film. Christine Thompson azt is megmutatja, hogy az igazán izgalmas filmek, például a művészfilmek, attól válnak izgalmassá, hogy az eredmények a visszukjára fordulnak, új célok jelennek meg a film vége felé és új keretek. Olyan új narratív perspektívát kapunk a film végére, amely visszamenően kérdőjelezi meg sok kezdeti gondolatunkat.

Összegzés

Merre vezet mindez? Ez a típusú pszichológiai és evolúciós alapú narratív elemzés nem akarja elvenni az olvasás és a történet örömét, csupán új kereteket próbál adni az értelmezéshez. Megmutatja, hogy a modern irodalom és a modern film is valójában annak a hagyományos törekvésnek a továbbvitele, amely minden szervezett fikciót az általános cselekvésértelmező emberi sémákkal való játszadozásnak állít be. Ebben az értelemben ez az általam naturalistának nevezett művészetfelfogás valójában azt keresi, hogy mi a hasznot hozó örömforrás az irodalomban, és ezt próbálja meg ezekben az általános narratív sémákban megtalálni.

Jegyzet

(1) Előadás Veszprémben 2011. október 18-án, a Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Akadémiai Bizottsága Nyelv- és Irodalomtudományi Szakbizottsága és a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Karának szervezésében.

Ezúton is köszönöm Földes Csaba és Horváth Géza meghívását. Az írott változat megfogalmazásában felhasználtam egy másik előadásomat is: (*Pléh*, 2011).

Irodalom

Barash, D. és Barash, N (2005): *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. Random House, New York.

Bartlett, F. (1985): *Az emlékezés*. Gondolat, Budapest.

Beaugrande, R. de és Colby, B. (1979): Narrative models of action and inaction. *Cognitive Science*, 3. sz. 43–66.

Beckett, S. (1988): *Proust*. Európa, Budapest.

Benedek Marcell (1927): A Mohács centenáriumi regényei. *Századunk*, 3. sz. 170–175.

Black, J. B. és Bower, G. H. (1980): Story understanding as problem solving. *Poetics*, 9. sz. 223–250.

Blonszkij, P. (1935): *Pamjaty i mislenyje*. O giz-Szocekgiz, Moszkva.

Bordwell, D. (1997): *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet, Budapest.

Bordwell, D. és Thompson, K. (2007): *A film története*. Új Palatinus, Budapest.

Boyd, B (2009): *On the origin of stories. Evolution, cognition, fiction*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

- Bransford, J. D., Barclay, J. R. és Franks, J. J. (1972): Sentence memory: A constructive versus interpretive approach. *Cognitive Psychology*, 3. sz. 193–209.
- Bruner, J. (1990): *Acts of meaning*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Bruner, J. (2004): *Az oktatás kultúrája*. Gondolat, Budapest.
- Bruner, J. (2005): *Valóságos elmék, lehetséges világek*. Új Mandátum, Budapest.
- Bruner, J. és Luciarelli, J. (1989): Monologues as a narrative recreation of the world. In: Nelson, K. (szerk.): *Narratives from the crib*. Harvard University Press, Cambridge.
- Camus, A. (1983): *Regények és elbeszélések*. Európa, Budapest.
- Colby, B. N. (1973) A Partial Grammar of Eskimo Folktales. *American Anthropologist*, 75. sz. 645–662.
- Colby, B. N. (1975): Culture Grammars. *Science*, 187. sz. 913–919.
- Damasio, A. (1999): *The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness*. Harcourt, New York.
- Dennett, D. (1991): *Consciousness explained*. Little Brown, Boston.
- Dennett, D. (1996): Szövegek, emberek és más készítmények értelmezése. *Holmi*, 8. sz. 251–265.
- Dennett, D. (1998): *Az intencionalitás filozófiája*. Osiris, Budapest.
- Dennett, D. és Kinsbourne, M. (1992): Time and the observer: The where and when of consciousness in the brain. *Behavioral and Brain Sciences*, 15. sz. 183–247.
- Dunbar, R. (2005): Why are good writers so rare? An evolutionary perspective on literature. *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology*, 3. sz. 7–21.
- Galagher, S. (2000): Philosophical conceptions of the self: Implications for cognitive science. *Trends in Cognitive Sciences*, 4. sz. 14–21.
- Geertz, C. (1975): . *American Scientist*, 63. sz. 47–53.
- Gide, A. (é.n.): *A Vatikán pincéi*. Franklin, Budapest.
- Graesser, A. (1981): *Prose Comprehension Beyond the Word*. Springer, New York.
- Graesser, A., Singer, M. és Trabasso, T. (1994): Constructing inferences during narrative text comprehension. *Psychological Review*, 101. sz. 371–395.
- Halbwachs, M. (1925): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Alcan, Paris.
- Halbwachs, M. (1950): *La mémoire collective*. PUF, Paris.
- Hernádi, Pál (2002): Irodalom és evolúció. *Magyar Tudomány*, 47. sz. 78–85.
- Kintsch, W. és van Dijk, T. (1978): Toward a model of text comprehension and production. *Psychological Review*, 85. sz. 363–394.
- Kolers, P. és von Grunau, M. (1976): Shape and color in apparent motion. *Vision Research*, 16. sz. 329–335.
- Kundera, M. (1992): *A regény művészete*. Európa, Budapest.
- Labov, W. és Waletzky, J. (1967): Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In: Heim, J. (szerk.): *Essays on the verbal and visual arts*. American Ethnological Society, Seattle. 12–44.
- László János (1991): Azonos történet különböző nézőpontokból. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 4. sz. 3–17.
- László János (1998): Szociális reprezentáció és narrativitás I. A társas tudás reprezentációjának elmélete. *Pszichológia*, 20. sz. 115–136.
- László János (2005): *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*. Új Mandátum, Budapest.
- Lodge, D. (1992): *The art of fiction*. Penguin Books, London.
- Lodge, D. (2001): *Thinks...* Secker and Warburg, London
- Lodge, D. (2002): *Consciousness and the novel*. Penguin Books, London.
- Mach, E. (1927): *Az érzetek elemzése*. Franklin, Budapest.
- Miller, G. (2006): *A párválasztó agy*. Typotex, Budapest.
- Norenzayan, A., Atran, S., Faulkner, J. és Schaller, M. (2006): Memory and mystery: The cultural selection of minimally counterintuitive narratives. *Cognitive Science*, 30. sz. 531–553.
- Pinker, S. (2002): *The blank slate. The modern denial of human nature*. Penguin Books, New York.
- Pléh Csaba (1979a): Szövegekre emlékezés és hagyományozás. *Ethnográfia*, 90. 106–111.
- Pléh Csaba (1979b): A szövegekre emlékezés kutatása a pszicholingvisztikában. *Pszichológiai Tanulmányok*, 15. sz. 133–184.
- Pléh Csaba (1984a): A történetemlékezet formális és tartalmi megalapozottságú modelljeiről. *Pszichológia*, 4. sz. 375–384.
- Pléh Csaba (1984b): A szövegemlékezeti kutatások pedagógiai relevanciája. *Neveléstudományok*, 3. 2. sz. 5–38.
- Pléh Csaba (1986): *A történeteszerkezet és az emlékezeti sémák*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Pléh Csaba (1996): A narratívumok mint a pszichológiai koherenciateremtés eszközei. *Holmi*, 8. sz. 265–282.

Pléh Csaba (1997): Ernst Mach és Daniel Dennett: a megismerés két evolúciós modellje. In: uő (szerk.): *Megismeréstudomány és mesterséges intelligencia*. Akadémiai, Budapest. 41–58.

Pléh Csaba (2010): A számítógép és a személyiség metaforáinak átalakulása avagy az Én elvesztése az ezredfordulón. *Alföld*, 61. 3. sz. 3–8.

Pléh Csaba (2011): *The organization of human action in cognitive science and in the cinematic experience*. Előadás: a Society for the Cognitive Studies of the Moving Image (SCSMI) konferenciája, Budapest, 2011. június 10.

Propp, A. (1995): *A mese morfológiája*. Osiris, Budapest.

Ricoeur, P. (1990): *Soi-même comme un autre*. Seuil, Párizs.

Ricoeur, P. (1999): *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest.

Rumelhart, D. E. (1975): Notes on a schema for stories. In: Bobrow, D. G. és Collins, A. N. (szerk.): *Representation and Understanding*. Academic Press, New York. 211–236.

Schank, R. (1975): The structure of episodes in memory. In: Bobrow, D. G. és Collins, A. N. (szerk.): *Representation and understanding*. Academic Press, New York. 237–272.

Schank, R. és Abelson, R. P. (1977): *Scripts, plans, goals, and understanding*. Erlbaum, Hillsdale.

Sebeok, T. (1983): *A művészet előzményei*. Akadémiai, Budapest.

Watt, I. (1957): *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press, Berkeley.

Zincsenko, P. I. (1961): *Nyeproizvolnoje zapominanyije*. Izd. APN, Moszkva.

Zunshine, L. (2006): *Why we read fiction? Theory of mind and the novel*. University of Ohio Press, Dayton.

Neveléstudomány-történeti tanulmányok

A növekvő állam árnyékában

Oktatás, politika
1867–1945

Nagy Péter Tibor

Gondolat

A Gondolat Kiadó könyveiből