

2023/01

# Elbeszélés és okosági gondolkodás

I.

COGNITO

Kognitív Kultúraelméleti Közlemények



## **nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények**

A Kognitív Poétika Kutatócsoport folyóirata

HU ISSN 2939-5658

Az nCOGNITO folyóirat célja, hogy lehetőséget biztosítson a kognitív elmélet hazai képviselőinek a tudományos publikálásra, illetve a magyar bölcsészettel foglalkozók számára hozzáférhetővé tegye az irányzat nemzetközi és honi kutatási eredményeit. A folyóirat elsősorban olyan tanulmányok megjelenését szolgálja, amelyek a kognitív tudományok és az evolúciós pszichológia eredményeit felhasználva elemzik az irodalmi szövegek, a filmek és egyéb mediális artefaktumok befogadásának folyamatait. A folyóiratszámok tematikus hangsúllyal vizsgálják az evolúció során kialakult kognitív és érzelmi mechanizmusokat, illetve ezek megjelenési formáit (okszági gondolkodás, elmeolvasás, narratív empátia, feszültségkeltés, morális ítélet stb.) a különböző esztétikai gyakorlatokban.

### **1. évfolyam (2023) 1. szám**

<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/ncognito>

#### **KIADÓ**

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar  
dékánja

A KIADÓ SZÉKHELYE  
6722 Szeged, Egyetem u. 2.

**FŐSZERKESZTŐ**  
Horváth Márta

**FELELŐS SZERKESZTŐ**  
Szabó Judit

**SZERKESZTŐ**  
Domsa Zsófia

**WEBMESTER, BORÍTÓTERV**  
Kovács Bálint

A folyóirat a „Szegedi Germanisztikáért” Alapítvány támogatásával készült.

# Tartalom

<b>Elbeszélés és oksági gondolkodás</b>	<b>3</b>
<b>Ismétlés és kauzalitás</b>	<b>5</b>
A kis valószínűségű esemény <i>Kovács András Bálint</i>	
<b>A kiterjesztett megismerés cselekményszervező funkciója Andreï Makine <i>A francia hagyatéka</i> című regényében</b>	<b>25</b>
<i>Simon Gábor</i>	
<b>Narratív és nem narratív filmes szerkezet megértésének összehasonlítása befogadói szövegekben</b>	<b>40</b>
<i>Papp-Zipernovszky Orsolya, Volosin Márta, Deák-Kovács Tímea, Kovács András Bálint</i>	
<b>Az evolúció románca</b>	<b>59</b>
Érzelmi motiváció Dietmar Dath <i>A fajok eltörlése</i> (2008) című regényében <i>Hárs Endre</i>	
<b>Kauzalitáson innen és túl</b>	<b>78</b>
Az okszerűség megbomlása és újraértelmeződése egy Faulkneri nem természetes elmereprezentációban <i>Turcsik Bórika</i>	

## *Elbeszélés és oksági gondolkodás*

Az elbeszéléselemélet egy korábbi, ám hosszú ideig fennálló alaptézise szerint történetről akkor beszélhetünk, ha az ábrázolt események időben egymás után, valamint kauzálisan egymásból következnek. A 2000-es évek elejétől kezdődően azonban egyre több kutató szállt vitába ezzel a kézenfekvőnek tűnő meghatározással és alternatív javaslatokat fogalmazott meg az események egymás közötti kapcsolatára vonatkozóan. Noël Carroll például szükséges, de nem elégséges lehetőségről, potencialitásról beszél, mely a kauzalitás megengedőbb változata, J. David Velleman pedig egyenesen azt állítja, hogy nem az események között fennálló vagy valószínűsíthető oksági viszony a narrativitás lényegi eleme, hanem egy olyan érzelmi ív vagy mintázat megalkotása, amely az olvasó számára jelentést hordoz: eszerint az olvasó inkább érzelmein keresztül érti meg a történetet, mint kognitív feldolgozás által. Kovács András Bálint nem állítja szembe a kauzalitást és az érzelmi motivációt; szerinte a narratív megértésben az oksági és az érzelmi értelmezés egymásba fonódik: az érzelmek befolyásolják az oksági viszonyok felállítását és fordítva, a kauzális viszonyok módosíthatják érzelmeinket. Gregory Currie a kauzalitást a narrativitás fontos, de nem szükséges feltételének tekinti, amelynek hiányát számos más narratív összetevő – például a szereplők, a kronológia, a konfliktus, a meglepő fordulatok, a feszültség stb. – jelenlétével lehet kompenzálni. Göran Rossholm köztes álláspontot képvisel Velleman és Currie között, és elfogadja Currie alapkoncepcióját a narrativitásról és a kauzalitásról, de Vellemanhoz hasonlóan a hangsúlyt a szövegről az olvasóra helyezi át, mondván, hogy a narratív szövegek egyik fő jellemzője, hogy kauzális elvárásokat keltenek az olvasóban.

A kognitív narratológia képviselői nem vonják kétségbe az események kauzális kapcsolatára vonatkozó tézist, de abból indulnak ki, hogy az oksági viszony többnyire nem szövegszerűen valósul meg, hanem az olvasó következtetéseivel, a narratív koherencia tehát nem a szöveg tulajdonsága, hanem a befogadó elméjében létrejövő reprezentáció egyik jellemzője, amit az olvasó tudata és a szövegtulajdonságok együttesen alakítanak. A kauzalitás eseteinek tekinti az érzelmi ív kiépítését vagy az igazságosságra vonatkozó olvasói elvárások beteljesülését is. Az oksági gondolkodás kihívásaiként tekint azokra az irodalmi szövegekre, melyek nem csak hogy nem valósítják meg az események hagyományos narratív összefűzését, hanem akár tudatosan ellenállnak a koherenciának és provokálják az olvasó kauzalitásra vonatkozó elvárásrendszerét. Folyóiratunk jelen számában olyan tanulmányokat közlünk,

melyek ezt a témakört járják körül és hozzájárulnak az olyan kérdések megválaszolásához, mint pl.: Milyen formáit és technikáit ismerjük a narratív kauzalitásnak? Milyen eszközökkel operálnak az elbeszélő művek és műfajok az olvasói oktatás elősegítésének érdekében, illetve milyen technikák alkalmazásával kérdőjelezzik meg a történetre vonatkozó racionális ok-okozati magyarázatok hitelességét? irodalomtudomány számára is értékes területté avatja.

A szerkesztők

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

ELTE Eötvös Lóránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

## *Ismétlés és kauzalitás*

### A kis valószínűségű esemény

---

#### **Absztrakt**

Az elbeszélések eseményei között nincs szükségszerű okozatiság, csak különböző valószínűségű eseményszekvenciák vannak, amelyekben az okozati viszony a befogadó tapasztalatán és képzeletén múlik. Az elbeszélések kötőanyagát a nagy valószínűségű eseményszekvenciák képviselik, amelyeket a befogadók túlnyomó többsége egyformán értelmez. Az elbeszélések többségében ugyanakkor található egy vagy több kis valószínűségű esemény, amely nem felel meg a kauzalitás általánosan elfogadott szabályainak. Ezeknek az eseményeknek a szabályai az elbeszélésben a nagy valószínűségű események variált ismétléséből épülnek föl, és ezek az események jelentik a szabály szélsőséges példáját. A kis valószínűségű események az elbeszélésben bárhol elhelyezkedhetnek, de többnyire a vége felé találhatók, és ezek teszik az elbeszélést tetszőlegesen folytathatóvá.

**Kulcsszavak:** narráció, valószínűség, kauzalitás

---

Jelen tanulmány az OTKA 138108 számon támogatott kutatási projektje keretében készült.

Széles körben elterjedt felfogás, hogy az elbeszélések egyik, ha nem a legfőbb koherencia képző eleme, valamint az elbeszélés megértésének fő tényezője az események közötti kauzális kapcsolat (Todorov 1977; Trabasso et al. 1984; Bordwell 1985; Branigan 1992; Carroll 2001; Velleman 2003). Azonban Roland Barthes már a hatvanas években rámutatott, hogy az elbeszélésekben „benne foglalt” kauzális kapcsolatok lényegében egy illúzióra épülnek: „Minden azt sugallja, hogy az elbeszélő tevékenység rugója valójában magának az egymásra következésnek és a következtetésnek az összekeverése: azt, ami valami *után* következik, úgy olvassuk, mintha annak a valaminek az *okozata* lenne; ez esetben, az elbeszélés annak a logikai hibának rendszeres alkalmazása volna, amit a skolasztika *post hoc ergo propter hoc* formulával illetett...” (1966; 1977, 22, ford. tőlem). Ez azt jelenti, hogy az

elbeszélések olyan eseményszekvenciákat tartalmaznak, amelyeket az olvasó/néző az időbeli egymásra következés miatt okozati láncként értelmez. Az elbeszélésekben tehát csak egymásra következés található, az okozati kapcsolatot a befogadók vetítik rá az egymásra következésre, ahogy ezt Barthes is megfogalmazza: „...az emberek szüntelenül feltöltik az elbeszélést azzal, amit ismernek, amit megélték...” (Barthes 1977, 52, ford. tőlem). Ennek oka az, amit már David Hume megállapított, amikor kijelentette, hogy okozati kapcsolatokat nem lehet tapasztalni, azokra csak következtetni lehet a sorozatos időbeli egymásra következés alapján (Hume 1738, 2008). A kauzális gondolkodás pszichológiai tanulmányozásában ezt „kovariációs” oktulajdonításnak nevezik (Cheng és Novick 1991): Olyan események között feltételezünk okozati kapcsolatot, melyeket sokszor látunk ugyanabban a sorrendben bekövetkezni (pl. esik a hó – csúszik az út). Roland Barthes megállapítása azt sugallja, hogy a narratív kauzalitás éppen úgy működik, mint a való világban az oktulajdonítás: események jönnek egymás után, és mi hol feltételezünk közöttük okozati kapcsolatot, hol nem. Ezeket a kapcsolatokat mind a való világban, mind az elbeszélések esetében előzetes tapasztalataink sugallják. A jól ismert szekvenciák okozati kapcsolatokra engednek következtetni, a kevésbé ismertek vagy sosem látottak, nem. Ebből az következik, hogy az elbeszélések okozati kapcsolatainak megléte és milyensége valójában a befogadók tapasztalatától és meggyőződésétől függ. Ha ez így van, a kérdés az, milyen értelemben vannak „benne” az elbeszélésben az okozati kapcsolatok. Másképp föltéve a kérdést: az okozati kapcsolatok mennyiben elemi és mennyiben származtatott tulajdonságai az elbeszéléseknek?

## Nagy és kis valószínűségű események

A befogadó tapasztalatai és meggyőződései kognitív sémákat alakítanak ki, amelyek segítségével kapcsolatot teremt az előtte zajló eseménysor elemei között. Erre az elképzelésre alapul a szociálpszichológia széles körben hivatkozott elmélete arról, hogy az emberek cselekvéseikben kognitív sémákba rögzült „forgatókönyveket” (script) követnek (Schank és Abelson 1977), amelyek alapján tudják, hogy egy adott helyzetben mit kell csinálni és meg tudják jósolni a következményeket. Ezek a rögzült eseménysorozatok ugyan nem feltétlenül tartalmaznak okozati kapcsolatokat, de Read (1987) kimutatta, hogy ezekhez a scénáriókhoz alapvetően hozzátartoznak az akár hallgatólagosan is feltételezett okozati viszonyok. Ugyanerre a felfogásra épül David Bordwell (1985) kognitív alapú elbeszéléselemélete is, mely szerint az elbeszélés egy ingersorozat, amely a néző fejében levő kognitív sémákat – közöttük a kauzális kapcsolatokat – mozgósítja, és amely alapján a nézőben létrejön az elbeszélés logikai modellje, a történet. A befogadók fejében feltételezetten meglévő kognitív sémákra épülő eseményszekvenciákat nevezem *nagy valószínűségű eseményeknek*.



Ahogy a valóságban, úgy az elbeszéléssel kapcsolatban is értelmetlen lenne általánosságban fölvetni azt a kérdést, hogy a kauzális kapcsolatok a valóságban/szövegben vagy csak a befogadók fejében léteznek. Az okozati kapcsolatot egy gyakori együttjárás mögött feltételezett szabály vagy törvény hordozza. Csak az együttjárás gyakoriságán alapuló előrejelzés biztonsága és az előrejelzés alapját képező elmélet tartalmazza a kauzális kapcsolatot. A jól ismert szabályok és gyakori együttjárások alapján felépített eseményszekvenciák kauzális kapcsolatát, bár csak következtetünk rá, nyugodtan tekinthetjük valóságosnak vagy az elbeszélésben benne foglaltnak. Ezek tehát elemi tulajdonságai az elbeszéléseknek.

Más a helyzet az egyes konkrét ritkán tapasztalt vagy még sosem látott szekvenciákkal vagy eseményekkel. A valóságban ezeket okozati érveléssel próbáljuk megmagyarázni. Az *okozati érvelés* alapvetően különbözik az *okozati észleléstől*; ez utóbbi automatikus, nem kell rajta gondolkodnunk (Schlottman és Shanks 1992). Az okozati érvelés leggyakrabban nem kovariációs elven alapul, hiszen épp arról van szó, hogy az eseményszekvenciáról nincs előzetes tapasztalatunk. Ha valamilyen szekvenciát még sosem láttunk, távoli kapcsolatokat kell feltételeznünk, és valamilyen elmélet alapján az első eseménynek olyan „erőt” tulajdonítunk, mely létrehozza a második eseményt (Fugelsang és Thompson 2003). Például ha egy ismeretlen fényjelenség végigfut az égen, feltételezzük, hogy földönkívüliek látogattak el hozzánk és támadásra készülnek. A kauzális gondolkodás pszichológiájában ezt nevezik „okozati erőnek” (causal power) (Cartwright 1989; Cheng 1997). A valóságban ezek az erők tesztelhetők, lehet velük kísérletezni, lehet őket ellenőrizni. Például a bűvésztükkök esetében a lehetetlennek tűnő eseményt a bűvész vagy a varázsszó varázsserejének tulajdonítjuk, ha viszont tesztnek és kísérletnek vetjük alá, kiderül, hogy más, közönséges és jól ismert eseményszekvenciák bújnak meg a trükkök mögött. Az elbeszélésekben azonban nem tudjuk tesztelni, se ellenőrizni a ritkán vagy sosem látott események okozati erejét, kísérletezni meg végképp nem tudunk velük, hiszen se megváltoztatni, se reprodukálni nem tudjuk az eseményeket. Ezért a ritkán vagy sosem tapasztalt eseményszekvenciák értelmezése túlságosan ki van téve a befogadó hiedelmeinek. Ebből az következik, hogy a ritkán látott, kis valószínűségű események okozati kapcsolatait egy elbeszélésben nem elég egyszeri egymásra következés által felidézni, mint a nagy valószínűségű események esetében.

Azonban a nagy valószínűségű események sem szükségszerűen követik egymást. Barthes ezért nevezi az eseményszekvenciák okozati kapcsolatát „veszélyeztetettnek”: „a szekvencia mindig tartalmaz egy kockázatos momentumot ... A szekvencia tehát egy logikailag veszélyeztetett egység” (Barthes 1977, 30, ford. tőlem). Ha egy eseménysor elindul, sosem lehetünk biztosak benne, hogy valamilyen megszozott módon (vagyis a befogadók többsége által mozgósítható kognitív séma szerint) fog befejeződni. Az elbeszélőnek mindig van lehetősége eltéríteni az eseménysort

egy váratlan irányba, amely megszakíthatja az ismert és elvárt logikai (kauzális) kapcsolatot. Például valaki kinyit egy ajtót, és mégsem lép be rajta. Csakhogy, ha a kauzális kapcsolatok a befogadó kognitív sémáiban vannak, akkor mindig lehetséges, hogy ez a veszélyeztetett logikai kapcsolat más módon újra épüljön, csak éppen abban a pillanatban, amikor bekövetkezik, kicsi a valószínűsége. Például az illető azért nem lép be az ajtón, mert meggondolta magát, csak erre semmi nem utalt korábban, és nem is látjuk semmi jelét. Nyilvánvaló, hogy ezeknek a váratlan eseményeknek a megértéséhez újabb prediktív sémákat kell mozgósítanunk, amelyek addig működőképesek, ameddig előrejelzéseik bekövetkeznek. Állításom az, hogy ezeket az új prediktív sémákat az elbeszélés építi föl, többnyire ellentmondanak a hétköznapi tapasztalatnak, és azokban az elbeszélésekben, amelyekben ilyenek találhatóak, ezek a kis valószínűségű szekvenciák képviselik az elbeszélés fő kauzális logikáját. Ezek a kauzális kapcsolatok az elbeszélések származtatott tulajdonságai, mert egy olyan szabályszerűsége épülnek, amely az elbeszélésben jön létre.

## Ismétlés és premissza

Hogyan győz meg minket az elbeszélés, hogy két vagy több esemény, amit most látunk először, okozati kapcsolatban van egymással?

Ha azt mondtuk, hogy a valóságban is ugyanúgy működik az ok-tulajdonítás, mint az elbeszélések megértésében, akkor itt is kétféle elv érvényesülését kell feltételeznünk: az egyik a kovariáció, a másik az okozati erő. Egyrészt azt tapasztaljuk, hogy az elbeszélések szekvenciái jól ismert sorozatokat képviselnek. (Kinyitja az ajtót – belép a szobába; köszön – kezet nyújt; előveszi a cigarettát – rágyújt stb.) Ahogy az elbeszélések kauzális megértésének pszichológiai kutatói megállapították, négy kategóriába lehet sorolni ezeket az ismert szekvenciákat: fizikai (eldobott kő – betört ablak); motiváció (meg akarja mutatni, mit tud); pszichológiai (elszomorította, amit a másik mondott); lehetőséget adó (ajtót nyit az érkezőnek) (Trabasso et al. 1989). Ezek a szekvenciák ismétlődnek az elbeszélésekben, olyannyira, hogy az ismétlődő szekvenciák alapján mesterséges intelligenciával is rekonstruálható egy film vagy egy írott elbeszélés kauzális szerkezete. Vagyis egyszerűen az előfordulási gyakoriság alapján megérthető egy elbeszélés ezen a szinten (Chambers és Jurafsky 2008; Hu és Walker 2017). Tehát egy elbeszélés kauzális szerkezetét nemcsak előzetes ismeretek, élettapasztalatok alapján lehet megérteni, hanem maga a szöveg képes előállítani azokat a gyakoriságokat, amelyek alapján előzetes tapasztalat nélkül is következtetni lehet okozati kapcsolatokra. Erre utal, hogy gépi tanulás segítségével műfajspecifikus kauzális kapcsolatokat is meg lehet állapítani, azaz azonosítani lehet azokat a leggyakrabban előforduló eseményszekvenciákat, amelyek különböző műfajokra jellemzőek (Hu és Walker 2017). Nyilvánvaló, hogy emberi befogadónak nincs szükségük az ismert eseményszekvenciák ismétlésére

ahhoz, hogy okozati kapcsolatokat lássanak bennük, hiszen az élettapasztalat elég-séges ehhez. De az elbeszélések láthatólag még ezeket az ismert szekvenciákat is ismétlik. A kérdés az, hogy miért van szükség erre, ha egyszer az ismertség alapján számítani lehet a befogadók nagyon hasonló gondolkodási mintáira.

Feltételezésem szerint azért, mert az ismert szekvenciák az elbeszélések többségében egy nem ismert, vagy *kis valószínűségű eseménysort* készítenek elő vagy támasztanak alá. A legtöbb elbeszélésben van legalább egy olyan eseményszekvencia, amelynek okozati összefüggése nem általánosan elfogadott, vagy egyenesen hihetetlen. Ennek a kitüntetett eseménysornak a felépítése, elfogadtatása az elbeszélés fő feladata. Ehhez ad segítséget a jól ismert szekvenciák variált ismétlése. Ez a filmi elbeszélésben tapasztalható legtisztábban, mivel itt a kauzális kapcsolatokat nyelvi eszközökkel csak nagyon kevéssé lehet érzékeltetni, az oksági viszonyra elsősorban az események egymás után történő ábrázolása utalhat. A rövidség és tömörség, valamint a drámai konfliktusra fókuszált elbeszélés a filmekben és a színházi drámákban emeli ki legjobban ezt a szerkezetet. Ezért a jó láthatóság kedvéért példáimat innen fogom hozni.

Hogy a legközismertebb példával kezdjem: egy álmodozó, tétovázó és meditatív fiú megöli apja gonosz és mindenre elszánt gyilkosát. Ennek az eseménynek, így elmondva, nagyon kicsi a valószínűsége, szinte lehetetlen. Mégis a világirodalom egyik legismertebb és legelfogadottabb drámájának (Shakespeare: *Hamlet*) a fő eseménye. Egy másik közismert példa: egy, csak a ruháknak élő divatmodell, aki rá akarja beszélni vőlegényét, hogy hagyjon fel kalandos és veszélyes foglalkozásával, túsarkú cipőjében bemászik egy feltételezett gyilkos első emeleti lakásába, hogy bizonyítékot szerezzen a gyilkosságról (Hitchcock: *Hátsó ablak*). A kérdés nem annyira az, hogy ez hogyan lehetséges, hanem az, hogyan tehető ez hihetővé. Az elbeszélés kauzális szerkezetének az a feladata, hogy jól ismert szekvenciák ismétlésén keresztül meggyőzzön egy olyan szabályról, amely által okozati kapcsolatot teremtünk egy anélkül összefüggéstelennek látszó eseményszekvenciában. Így az elbeszélések valójában azt imitálják, ahogy a való életben megtanulunk egy okozati szekvenciát az ismétlés és az ismétlésben felismert vagy elképzelt okozati erő segítségével. Kovács (2007) kimutatta, hogy a filmek elbeszélőszerkezete alapvetően kétfajta szekvenciatömbre osztható. Az okozati szekvenciák olyan eseménysorokból állnak, amelyek jól ismertek, és nem szorulnak bizonyításra. Ezeket ismétlődő szekvenciák váltogatják, ahol bizonyos „új szabályokat” sulykol az elbeszélés. Olyan eseménysorokról van szó, amelyek között nincs evidens okozati összefüggés, de viszonylag könnyen belátható a kapcsolat. Ezek a szekvenciák nagyon hasonlóak egymáshoz, és a néző előbb-utóbb fölfedez valami összefüggést közöttük.

Egri Lajos a drámai elbeszélés által felállított új szabályt „premisszának” nevezte (Egri 1946). Elmélete szerint minden drámai mű egy röviden összefoglalható premisszára épül, amelynek illusztrációja a történet, ahol minden esemény vala-

milyen módon ezt a szabályt érvényesíti, vagy ennek a példája. A drámaíró a premissza vezet: „A premissza a motiváló erő, amely ott van minden mögött, amit teszünk” (Egri 1960, 9). Megfogalmazásában észrevehetjük, hogy a premissza valójában egy okozati viszony: „A nagy szerelem a halált is legyőzi” (*Rómeó és Júlia*); „A vak bizalom romboláshoz vezet” (*Lear király*); „A gátlástalan ambíció saját vesztébe rohan” (*Macbeth*); „Az apák bűnei a gyerekeken kísértenek” (*Szellemek*) stb. Egri premisszája egy általános szabály, amely azt mondja ki, mi mit okoz. Az elbeszélésekben azonban ez az általános szabály – mint ahogy az okozati összefüggések általában – nem jelenik meg közvetlenül, hanem konkrét eseményszekvenciákon keresztül érvényesül, a bennük rejlő okozati erő (vak bizalom, nagy szerelem, gátlástalan ambíció, az apák bűnei stb.) következtében. Ezek az erők állnak a mögött, amit másképp fogalmazva az emberi világ erkölcsi, társadalmi, pszichológiai törvényszerűségeinek szoktunk nevezni, és amik Egri szerint a premisszában megfogalmazódnak. Ezek az erők az elbeszélésekben legalább egy alkalommal nem mindennapi formában érvényesülnek – ez a kis valószínűségű esemény –, amely a szabály erejét egy szélsőséges példán mutatja be. A kis valószínűségű események a próbakövei ezeknek a szabályoknak, és ha a befogadó elhiszi, hogy az esemény így megtörténhet, akkor nincs szüksége további demonstrációra, az elbeszélést be lehet fejezni. A kis valószínűségű esemény a premisszában foglalt általános szabály kiterjesztése egy még sosem látott eseményre, amelyekből új szabályok következhetnek.

Ezekkel az okozati erőkkkel (vagy emberi törvényszerűségekkkel) kapcsolatban vetődhet fel, hogy egy narratív műalkotás hihető, „igaz” dolgokat ábrázol vagy sem, és ami miatt elbeszélő művek ideológiai, politikai viták tárgyát képezhetik. Minden befogadónak vannak ugyanis elképzelései ezekről a törvényszerűségekről, és az elbeszélések premisszáit mindig össze lehet vetni ezekkel az elképzelésekkel, és meg lehet ítélni, hogy megfelelnek-e annak, amit mi gondolunk a világról. Minden azon múlik, hogy az elbeszélés mennyire volt képes meggyőzni a befogadót arról, hogy a történetben működő erők valóban létrehozhatják a kis valószínűségű eseményeket. Ebben nagyon sok variáció képzelhető el, kezdve onnan, hogy a befogadó elképzelései a törvényszerűségekről eleve egybevágóak a premisszával, és így a kis valószínűségű esemény is evidens számára, odáig, hogy a befogadó nemcsak a kis valószínűségű eseményt nem hiszi el, de a premissza más, hétköznapi érvényesülését sem.

Ezzel kapcsolatban két jelenségnek van fontos szerepe az elbeszélésekben. Egyrészt az elbeszélés eseményszekvenciái úgy vannak megszerkesztve, hogy azokban újra meg újra felfedezhető legyen a bennük működő okozati erő. Másrészt a befogadó folyamatosan szembesíti saját elvárásait (felfogását a szituációkban működő okozati erőkről) az eseményszekvenciák valódi lefolyásával. Egy eseményszekvencia ezért minden esetben lehet kis vagy nagy valószínűségű egy konkrét befogadó

számára, ahol „kis valószínűségű” esemény alatt egy feltételezett átlagos „józan ész-szerű” elvárást értünk. A *Hátsó ablak* példáján: Lisát egy dolog érdekli csak: hogy Jeffel összeházasodjon. Először megpróbálja elbűvölni, aztán megpróbálja meggyőzni, de ezek nem vezetnek eredményre. Ezután stratégiát vált, és Jeff célját és gondolkodását kezdi el követni. Ez elvezet oda, hogy egy adott pillanatban olyat tegyen, amire se ő, se Jeff nem gondolt volna, és ami teljességgel ellentmond a történet elején a veszélyes kalandokhoz való hozzáállásának. Csinos, habos ruhájában és tűsarkú cipőjében fölmászik a tűzoltó létrán, egy veszélyes mozdulattal átlép az erkélykorlátról az ablakpárkányra, és bemászik az ablakon a feltételezett feleséggyilkos lakásába, hogy bizonyítékot szerezzen a gyilkosságról. Ez az a kis valószínűségű esemény, amely világossá teszi, milyen ereje lehet a házassági szándékának, amely képes mindent elsöprő bizonyítékot szolgáltatni arra, hogy ő és Jeff mégiscsak egymáshoz valók. Amikor távolról felmutatja Jeffnek a halott asszony jegygyűrűjét, amelyet a saját ujjára húzott, az nemcsak azt bizonyítja, hogy megtalálta, amit keresett, hanem egyben figyelmeztetés is Jeffnek, hogy most már nincs kibúvó a házasság alól.

Az elbeszélések szerkezete általában kiemeli ezeket az eseményeket, de arra nincs biztosíték, hogy a befogadó erre fel is figyel. Teljességgel elképzelhető, hogy Lisa tette a nézők egy része számára hihetetlen, és túl van azon, amit szerintük egy ilyen nő ebben a helyzetben a házassági szándékától vezérelve megtenne. És ugyanígy teljességgel elképzelhető, hogy a nézők egy másik csoportja számára Lisa tettének nincs is köze a házassági szándékához, csupán Jeffnek akart segíteni, és semmilyen ellentmondásban nincs a film elején kifejtett nézeteivel a veszélyes vállalkozásokról, így a valószínűsége nem is kicsi. Ugyanakkor, mivel minden elbeszélés (és műalkotás) intencionálisan megszerkesztett tárgy, fel kell tételeznünk, hogy az elbeszélés szerkezetében felfedezhetők annak a nyomai, hogy az alkotó milyen eseményszekvenciákat tart nagy vagy kis valószínűségűnek. Ezek a nyomok pedig a hasonló eseményszekvenciák ismétlésében vannak. Egyetlen elbeszélés sem tudja tehát felfüggeszteni a befogadók okozati erőkkkel kapcsolatos hiedelmeit, sem pedig az ezekről szerzett tapasztalatait, de az ismétlések és a kis valószínűségű események segítségével új tapasztalatokhoz juttathatja őket, amely egyéni különbségeiktől függően vagy eljut hozzájuk, vagy nem.

Meg kell különböztetnünk a kis valószínűségű eseményt az elbeszélésekben gyakori véletlenektől. A véletlenek egy elbeszélésben olyan nem kiszámítható és előre nem látható események, amelyek valószínűségét egy narratív kontextusban nem lehet megítélni. Az ugyanis attól függ, hogy az elbeszélés milyen mértékig informál azokról az eseménysorokról, amelyek találkozása véletlennek minősül. Például, ha a főhős autójába belerohan egy másik, és az elbeszélés csak az egyik jármű útját követi, az ütközés egyáltalán nem látható előre, és valószínűsége visszamenőleg sem megítélhető, ezért véletlen, de ha mind a kettőét mutatja például párhuzamos

montázs segítségével, az ütközés kiszámítható lesz. A kis valószínűségű esemény azonban sosem véletlen, hanem egy adott logikából következő események szélsőséges példája. Valószínűsége nem attól függ, hogy az elbeszélés mennyi információt árul el az eseményekről. Sőt, minél többet tudunk a körülményekről, annál erősebben érezzük, hogy az adott esemény ugyan valószínűtlen, meglepő, de a bekövetkezte az előzményeket figyelembe véve mégis logikus. Lisa tette azért lesz meglepő, mert az elbeszélés mindent elmondott arról, mennyire nem látszik alkalmasnak a nő ilyen életveszélyes kalandok megvalósítására, amint ezt maga is elismeri korábban a Jeffel való beszélgetésben. A *Fargo* sorozat (2014–) első epizódjában Lester, egy önbizalomhiányos, tesze-tosza, még a felesége által is lenézett, verbálisan és fizikailag elnyomott ember a történet közepén váratlanul megöli a feleségét. Ez a kis valószínűségű esemény egyáltalán nem véletlen, mert logikusan következik abból a szabályrendszerből, amit a film a hasonló események ismétlésével felállít, és ami az epizód premisszája: a rendszeres verbális és fizikai megaláztatásnak kitett gyengének tartott emberben felgyűlt feszültség extrém erőszakban törhet ki. Ennek az eseménynek ráadásul előzménye is van egy másik kis valószínűségű esemény révén. Lester véletlenül összeakad egy gyilkossal, aki felajánlja neki, hogy megöli az öt évtizedek óta megalázó és bántalmazó volt osztálytársát, csak mondja ki, hogy ezt akarja. Lester nem hisz a fülének, annyira valószínűtlen, amit az ismeretlen férfi mond neki, nem tudja kimondani, hogy ezt akarja, de azt is látjuk, ahogy a gondolat megragad a fejében; ezt a gyilkos is észreveszi, és megöli az illetőt. Mégsem számítunk arra, hogy ez odáig vezet, hogy még aznap Lester is megöli a feleségét.

A kis valószínűségű esemény révén az elbeszélés bármikor bármilyen irányba fordulhat, ezáltal végtelenítve az elbeszélések lehetőségeit a kis és nagy valószínűségű események ismétlésével és váltogatásával. Ezért a kis valószínűségű események az elbeszélés dramaturgiájától és műfajától függően bárhol elhelyezkedhetnek a történetben. Bűnügyi műfajokban inkább az elején, drámákban inkább a vége felé, azonban, az ismétlődő szekvenciák segítségével a történetben több helyen is megjelenhetnek hasonló események. Egy ilyen esemény lehet kiindulópontja egy elbeszélésnek (*Fargo* S1 E1), de lehet konklúziója is (*Hátsó ablak*). Ha konklúziója, akkor sem tekinthetjük az elbeszélés lezárásának, hiszen egy kis valószínűségű esemény – kivéve, ha ennek következtében az összes főszereplő meghal, mint a *Hamlet*ben – mindig rengeteg megválaszolandó kérdést vet föl: vajon elfogadja-e Jeff Lisa tétét „alkalmassága” bizonyítékaként, vagy továbbra is ragaszkodik elképzeléséhez, hogy nem illenek össze? Lisa tette után olyan események válnak lehetségessé, amelyek sorozatából újabb kis valószínűségű események következhetnek. Mi történik Lesterrel, miután megízlelte a bűnt? Kilenc további epizód mutatja be a kis valószínűségű esemény következményeit.

Miért és mikor fejeződik be egy elbeszélés, ha a kis valószínűségű esemény bármikor folytathatóvá teszi?

## A narratív zárlat

Ha elfogadjuk, hogy az elbeszélésben az okozati szekvenciák nem szigorú szükség-szerűséggel következnek egymásból, csak okozati lehetőséget teremtenek következő eseményekre (Carroll 2001), akkor az elbeszélések sem érhetnek véget szükségszerű zárlattal. Az elbeszélés vége csak akkor értelmezhető egy történetet lezárásaként, ha az elbeszéléseket kérdés-válasz, problémamegoldás szekvenciáknak fogjuk föl. A problémamegoldás azonban csak akkor tekinthető egy történet lezárásának, ha a végletekig leegyszerűsített sémákban gondolkodunk, amennyiben a történet elején jól körülírt feladatot a főszereplő a végére egyértelműen megoldja, és közben semmilyen új kérdés nem vetődik föl, vagy, ha az összes főszereplő meghal. Ez elsősorban a lineáris bűnügyi történetek esetében van így. Ilyenkor a kis valószínűségű eseményből (bűntény) következik egy feladat, amit a nyomozó megold, és ezzel lezárja az elbeszélést. A történetek többségében azonban nem ilyen egyértelmű a megoldandó feladat, menet közben több feladat is keletkezhet, és sokszor a megoldás mibenléte sem egyértelmű. Ezért nem mondhatjuk, hogy a történetek vagy nyitott végűek, vagy, ha lezárulnak, akkor a kérdések megválaszolásával zárulnak le (Carroll 2007). Ha ez így volna, azt kellene mondanunk, hogy a történetek túlnyomó többsége, különösen a komplexebb történetek nem zárulnak le, és csak a nagyon egyszerű, egyvonalú narratíváknak van zárlatuk, illetve azoknak, amelyekben mindenki meghal a végén. Carroll is elismeri, hogy nem szükséges, hogy minden elbeszélés zárlattal fejeződjön be, tehát nem szükségszerű, hogy az elbeszélés az elején felvetett kérdésekre választ adjon. De ha ez így van, akkor az is lehetséges, hogy választ kapunk a kiinduló kérdésre, mégsem zárul le az elbeszélés. Éppen így épülnek föl a sorozatelbeszélések. Egy sorozat minden epizódja tartalmaz valamilyen problémát, ami ideiglenesen megoldódik, de úgy, hogy újabb problémákat vet föl, amelyek lehetővé teszik a folytatást. Sőt, a forgatókönyvírás szekvenciális felfogása szerint minden filmet is ilyen ideiglenesen lezáródó, majd újra nyíló szekvenciák sorozata alkot (Gulino 2004). A kérdésre megadott válasz tehát nem zárja le szükségképpen az elbeszélést, mivel minden elbeszélés kisebb és átfogóbb kérdéseket felvető és megoldó ciklusok sorozata, az elbeszélőt pedig semmi nem kényszeríti arra, hogy épp egy ciklus végén fejezze be az elbeszélést. Az a típusú elbeszélés, mely a történetet az elbeszélés elején felvetett kérdés megoldásával fejezi be csak egy speciális, bár kétségtelenül gyakori esete az elbeszélések lezárásának.

Ezzel együtt gyakori az a megoldás is, hogy az elbeszélés elején felvetődő kérdés hamarabb megoldódik, minthogy az elbeszélés véget ér, mivel a narratív szekvenciák újabb és újabb kérdéseket tesznek föl. Cedric Klapisch *En corps* (2022) című filmje egy balett-táncosnőről szól, aki a történet elején előadás közben megsérül. Az orvos azt mondja neki, hogy nem biztos, hogy valaha is újra képes lesz táncolni. A fő kérdés tehát az, hogy tudja-e folytatni táncos karrierjét, és ha nem, mi

lesz vele. A történet közepén ugyanaz az orvos megválaszolja a kérdést: teljesen rendbejött a lába, folytatni tudja a táncos karrierjét. A történet azonban nem zárul le, mert közben a lány találkozik egy kortárstánc csoporttal, meghívják a társulatukba, és úgy dönt, nem megy vissza a párizsi operába balettezni, hanem a kortárs társulattal folytatja a táncos karrierjét. És még itt sem fejeződik be a film. Az elbeszélés zárlata azután következik be, hogy lezajlik az első nagy sikeres előadása ezzel az új társulattal. Ahogy elhagyja az épületet a társulattal, a téren lelki szemei előtt megjelenik egy sor klasszikus balett táncosnő, szimbolikusan érzékeltetve a belső változást, ahogy megnyugodva el tudja engedni az előző életét. Hiába kerül megválaszolásra a kiinduló kérdés, a történet közben újabb kérdés merül föl, és az elbeszélés pedig egy olyan narratív zárlattal ér véget, amelyre valószínűleg nem lett föltéve kérdés (vajon el tudja-e engedni a klasszikus baletthez való vonzalmát?). A „narratív zárlat”, tehát nem szükségszerűen egy elbeszélés lezárása, hanem egy problémamegoldás, vagy kérdésfelelet ciklus vége, csakúgy, mint a zenei szekvenciák zárlata, amelyek bármikor folytathatók, például a frázis ismétlésével, variálásával, vagy új frázis indításával. A zenemű vége nem feltétlenül egy zenei zárlat és egy zenei zárlat nem feltétlenül jelenti a zenemű végét. Ugyanígy, az elbeszélésekben a problémák megoldása, a kérdések megválaszolása nem feltétlenül jelenti az elbeszélés végét, és az elbeszélés vége nem feltétlenül jelenti a problémák megoldását.

Hogyan és miért ér akkor véget egy elbeszélés? Az, hogy egy elbeszélés lezárul, a műfaji és más kulturális és gazdasági tényezőkön túl inkább amiatt van, hogy a történetben ismétléssel érvényre juttatott okozati erők és az ebből következő premissza már eléggé érzékelhető és meggyőző ahhoz, hogy a további ismétlés már azzal a kockázattal járjon, hogy elvesz a befogadói érdeklődés. Ez azonban nem valamilyen probléma megoldásától függ, hanem attól, hogy az elbeszélés motorjaként működő kauzális erőből, a premisszából következő kis valószínűségű esemény elég meggyőző-e. Ha igen, az ugyenezen kauzális összefüggésből következő események már nem jelentenek újdonságot. Az elbeszélés vége valószínűleg nem egy szükségszerű logikai zárlat (problémák megoldása), hanem az elbeszélés motorjaként funkcionáló okozati erők „kifáradása”, amelyek az adott premissza alapján már nem generálnak új kis valószínűségű eseményeket, csak az ismert, vagy a történet során feltárolt okozati logika alapján nagy valószínűségűvé vált eseményeket ismételnék, ha az elbeszélés folytatódna. Ilyenkor az elbeszélő eldöntheti, beiktat-e újabb fordulatot, ami egy újabb kis valószínűségű esemény szabályát – új premisszát - építi föl. Ha nem, lezárja az elbeszélést. Emiatt van, hogy nagyon sok esetben a kis valószínűségű esemény az elbeszélés utolsó harmadában, közel a vége felé következik be. Az extrém példa megalapozza a szereplők döntését vagy a befogadó felismerését a következmények tekintetében, ami, ha bekövetkezik, lehetőség van az elbeszélés lezárására. A darab végére világosan megértjük, hogy még egy Hamlet karakterű



bizonytalan és vívódó személyiség is képes összeszedni magát határozott cselekvésre, sőt véres bosszúra, és amikor ez megtörténik, ebből a premisszából új váratlan eseményre már nem számíthatunk, csak akkor, ha maga a premissza is módosul. Például elindulhatna egy olyan eseménylánc, amely azt mutatja be, hogy Hamletből ezt követően véreskezű diktátor válik. A kérdés-felelet vagy problémamegoldás ciklus tehát egy logikai szekvencia, amelyből bármilyen hosszúságú lánc építhető föl, az elbeszélés vége pedig leggyakrabban egy ilyen szekvencia végén következik be, de nem azért, mert a szekvencia véget ért, hanem mert más okból (pl. műfaji, gazdasági) véget kell vetni az elbeszélésnek. A kis valószínűségű esemény egy szekvencia csúcspontja, amely legtöbbször az elbeszélés vége felé következik be, jelezve, hogy ha nem történik más, akkor levonható a végső következtetés, lezárható a szekvencia és sok esetben befejezhető az elbeszélés is.

Lássunk néhány változatot a kis valószínűségű események működésére és elhelyezkedésére.

### **A kis valószínűségű esemény mint a megoldás kulcsa: John M. Chu: *Kőgazdag ázsiaiak* (2018)**

Nick, egy gazdag szingapúri család sarja és Rachel, kínai származású, szerény sorsú, New Yorkban élő közgazdász professzor együtt járnak, és Nick elhatározza, hogy egy barátja esküvője alkalmából elviszi magával Rachelt Szingapúrba, hogy bemutassa a családjának. Rachel számára csak ekkor derül ki Nick mesés vagyonnal rendelkező családi háttere, amit eddig Nick titkolt előle. Megérkezésük után Rachel mindenkivel megismerkedik a családból, és így indul be a történet motorját jelentő ismétlődő szekvenciák sorozata. A család nőtagjai lenézik Rachelt, csak egy haszonleső idegent látnak benne, és ennek különféle, egyre leplezetlenebb és durvább formában adnak hangot. Rachel egyre jobban elkeseredik, de barátnője, és Nick tartják benne a lelket, biztatva, hogy vállalja saját magát, és álljon ki magáért. Eleanor, Nick anyja több alkalommal egyenesen tudtára adja, hogy nem való ebbe a családba, mert amerikai, és végül szembesíti azzal, hogy nem mondta el az igazságot az apjáról, aki nem is anyja törvényes férje volt, ezért végképp nincs helye ebben a családban. Ez Rachelnek is új, összeomlik a hír hallatára, de Nick nem adja föl, és ellentmondva anyja akaratának, megkéri Rachel kezét felajánlva, hogy elszakad a családjától, és új életet kezdhetnek New Yorkban. Ekkor következik be a kis valószínűségű esemény. Rachel mahjongozni hívja Eleanort, Nick anyját, aki elfogadja a meg/kihívást. Rachel játék közben közli vele, Nick megkérte a kezét, de elutasította. Lemond Nickről, azért, hogy Nick ne veszítse el az anyját és a családját miatta, és csak arra kéri, hogy amikor unokái születnek egy „Nickhez való” lánytól, emlékezzen arra, hogy mindezt neki, Rachelnek, a szegénysorsú külföldinek köszönheti, majd megnyeri a mahjong partit. Látjuk, hogy

Elenor és Nick elmélázva néznek a távolba, Rachel fölszáll a New York-i gépre, de váratlanul Nick is megjelenik, újra megkéri a kezét, most már Eleanor gyűrűjével, amiből kiderül, hogy anyja beleegyezett a házasságba. Ekkor már Rachel is igent mond.

A történet ismétlődő okozati szekvenciáiból a következő premissza szűrhető le: az egyén személyes értékeinek ereje felülkerekedik a hagyományos közösségi szabályokon. Rachel rendszeres megaláztatása a család nőtagjai részéről és rendszeres felülkerekedése erre az okozati szabályra épül. Ezzel azonban Rachel nem tudja legyőzni Eleanor ellenállását; sehogy sem tudja elfogadtatni magát vele. Ezért, hasonlóan a *Hátsó ablak* Lisájához, alkalmazkodva ellenfele logikájához, tőle nem várt, valószínűtlen megoldáshoz folyamodik. Megmutatja, hogy hozzájárul a hagyományos családi értékek fenntartásához azzal, hogy nem kényszeríti Nicket választásra, és arra, hogy elhagyja a családját. Ezért Nick hűsége, kitartása és önfeláldozása ellenére, először visszautasítja, hogy feleségül menjen hozzá, ha ez nem találkozik a család helyeslésével, holott a legkézenfekvőbb és amerikai értékrendjének legmegfelelőbb megoldás az volna, ha Nickkel új életet kezdenének New Yorkban, ahogy ezt a fiú javasolja. Rachel választásának valószínűtlensége abban áll, hogy bár a történetben mindeddig következetesen saját értékrendjét követte szemben az Eleanor által képviselt hagyományos klánszerű családmódból következő értékekkel, most mégis Eleanor logikáját követve lép, és ezzel végre legyőzi az anya ellenállását. Rachel végső áldozathoz folyamodik, amelynek kimenetele bizonytalan, csak az áldozat nagysága (és kis valószínűsége) miatt remélhető, hogy a kulcsszereplőkben megtörténik a szükséges változás. Ugyanaz az okozati szekvencia ismétlődik mint korábban, de most egy olyan formában, amely szélsőséges, szinte hihetetlen példája Rachel önmagáért való kiállításának. Úgy őrzi meg személyes integritását a környezetével szemben, hogy saját elhatározásból lemond arról, amit a környezete megtagad tőle, pedig megkaphatná. Ez lesz a bizonyíték arra, hogy mégis helye van ebben a világban, de ezt személyes integritásának megőrzésével éri el. Mint egy matthoz vezető vezéráldozat egy sakkjátékban.

### **Késleltetett hatás: Michael Haneke: *Rejtély* (2000)**

A történet főszereplője egy neves és jómódú francia kulturális televíziós újságíró, Georges. Egy nap titokzatos videókazettát kap, amelyet a bejárati ajtaja előtt talál, majd ezt továbbiak követik. Ezekon a videókon semmi más nincs, mint a házáról készült felvételek. Először ostoba csínytevésre gyanakszanak a feleségével, de pár nap elteltével furcsa gyerekrajzok is érkeznek a postán, amelyek egy fejet ábrázolnak, amelynek a szájából vér spriccel. Ez már ijesztő, és feljelentést tesznek a rendőrségen. Itt egy epizódban azt látjuk, hogy Georges egy fekete biciklistával minősíthetetlen hangon ordítózni kezd az utcán. Továbbra is érkeznek

a videók, ezúttal egy lakótelepi lakásról, a lakcímmel együtt. Georges fölkeresi a címet, és Majidot, egy idős algériai származású férfit talál ott, akiről kiderül, hogy régről ismerik egymást. Durván megfenyegeti, hogy ráküldi a rendőrséget, ha nem hagyja abba a zaklatást. Majid tagadja, hogy bármit tudna a videókról és a gyerekről. Ezután a házaspár kiskamasz fia egyik este nem jön haza. A szülők pánikba esnek, Georges azonnal az algériait vádolja gyerekrablással, és valóban ráküldi a rendőrséget, akik be is viszik őt és annak fiát. A következő videón az ő látogatása látható Majidnál. Ekkor el kell árulnia feleségének, hogy együtt nevelkedtek Majiddal; mivel Majid szüleit a francia rendőrség megölte, Georges szülei örökbefogadták, ő azonban féltékenységből elintézte, hogy az arab gyereket mégis nevelőotthonba küldjék. Majidot és fiát kiengedik a rendőrségről, ezután Majid felhívja George-ot, hogy látni akarja. Elmegy hozzá, mire Majid a szeme láttára felvágja a saját torkát. Ezután Georges részletesen elmeséli feleségének, hogyan vette rá szüleit Majid eltávolítására. Majid fia felkeresi, de ugyanolyan arrogáns módon bánik vele, mint Majiddal, nem hajlandó meghallgatni, és őt is a rendőrséggel fenyegeti. Ezután hazamegy és lefekszik aludni. Ekkor megjelenik előttünk az a jelenet, ahogy Majidot annak idején erőszakkal elhurcolták a házukból. Az utolsó jelenetben Majid fia találkozik Georges fiával, valamiről beszélgetnek, de nem halljuk, miről.

A fő eseménysorozat egy ismétlődő szekvencia, amelynek nincs világos oka, csak okozata: a titokzatos videók és gyerekről érkezése, amelyekről soha nem tudjuk meg, ki küldte őket. Ez az ismétlődő eseménysorozat alkotja a történet fő okozati motorját és megalapozza a történet premisszájából adódó kauzális logikát, amennyiben minden ilyen esemény fokozódó szorongást és agressziót vált ki Georges-ból, ami hétköznapi tapasztalattal is könnyen érthető. Függetlenül attól, hogyan kerültek Georges-hoz, a videókat és a rajzokat az ő gyerekkori emlékeinek és elfojtott büntudatának tárgyasulaként lehet értelmeznünk. A premisszából következő okozati szabályt így írhatjuk le: a szembenézés megtagadása a múltból származó rossz lelkiismerettel fokozódó agresszivitást szül. A film a lelkiismeretelfojtás – agresszió ciklusok ismétlése segítségével állítja fel ezt a szabályt. Az ebből a logikából következő, a film drámai csúcspontját jelentő kis valószínűségű esemény pedig Majid teátrális öngyilkossága, amely ennek a logikának extrém kifejeződése. Georges szüntelen arrogáns fellépése az idegenekkel szemben nem újkeletű, a fekete biciklistával történt konfliktusból láthatóan folyamatosan jelen van, és Majiddal szemben ötven év után is változatlan. Az ezzel való szembesülést még nagyobb agresszivitással próbálja elfojtani, ami Majidot szélsőséges reakcióra indítja, öngyilkosságba kergeti. Majid tette sem nem véletlen, sem nem megmagyarázhatatlan, csupán kis valószínűsége miatt nem megjósolható. Ez azonban még nem vezet el a lezáráshoz, ez csak a második felvonás vége, az esemény hatása csak később következik be. Először az ismert ciklus folytatódik, csak most George és Majid fia

között. George csak ezután török meg, nem tudja tovább fönntartani büntudatának arroganciával történő elfojtását, a múlt képei elárasztják, ekkor látja meg a néző is, hogy valójában mi történt ötven évvel korábban. Ez az a változás Georges viselkedésében, ami nem oldja ugyan meg a kiinduló problémát, de megteremti egy új premissza felállításának lehetőségét, amit a film utolsó jelenetében látunk. Majid fia George fiával találkozik az iskola előtt, és beszélgetni kezdenek, de nem halljuk, miről. Ez jelentheti az elfojtás-erőszak ciklus felbontásának a lehetőségét, ami viszont már nem ennek a történetnek az okozati logikájára épül, de a kis valószínűségű esemény tette lehetővé, ezért egy új történet kezdete, vagyis ennek a történetnek a zárata akkor is, ha semmilyen kérdésre nem kaptunk választ.

A Majid tettéből következő okozat nagyon hasonló a Kőgazdag ázsiaiak megoldásához. Ahogy Rachel, Majid is a végső áldozathoz folyamodik, amelynek kimenetele bizonytalan. Az áldozat mindkét filmben ugyanannak az okozati szekvenciának a szélsőséges esete: az egyik esetben Rachel megalázásának és kiközösítésének, a másik esetben Majid radikális eszközökkel történő eltávolításának. A szélsőséges példa mindkét esetben új következményekkel jár.

### **Kis valószínűségű események sorozattá válása: Martin McDonagh: *A sziget szellemei* (2022)**

Egy Írország melletti kis szigeten él két régi barát és ivócimbora, a zenész Colm és Pádraic, aki állatokkal foglalkozik. Egy nap Colm közli Pádraic-kal, hogy nem kedveli többé, és nem akar beszélgetni vele többet. Pádraic ezt nem érti, és nem nyugszik bele, folyton próbálja rávenni Colmot, hogy adjon magyarázatot. Colm közli vele, hogy unalmasnak tartja, és nem akar több időt vesztegetni a társaságára. Kéri, hogy hagyja abba a próbálkozást, és ne szóljon hozzá többet. Amikor Pádraic továbbra sem nyugszik bele a helyzetbe, Colm figyelmezteti, ha még egyszer hozzászól, levágja az egyik saját ujját, és ha még tovább folytatja, további ujjait vágja le. Pádraic nem hisz neki, továbbra is fölkeresi és barátkozni próbál vele. Colm levágja az egyik ujját, és amikor Pádraic nem hagyja abba, az összes ujját levágja az egyik kezéről. Pádraic számára megeszi az egyik ujjat, torkán akad, és elpusztul. Pádraic figyelmezteti Colmot, hogy másnap 2-kor felgyújtja a házat, akár benne van Colm, akár nem. Ezt meg is teszi, Colm bent van a házban. Másnap Pádraic megnézi a leégett házat, és látja, hogy Colm végül nem maradt az égő házban, ott áll a tengerparton. Colm reméli, hogy ezzel tényleg vége közöttük mindennek, de Pádraic azt mondja, hogy mivel Colm életben maradt, semminek nincs vége, mert jó dolog, ha az embernek van mihez ragaszkodnia.

A történetben egyenletesen vannak elosztva a kis valószínűségű események. A történet legelején Colm szakítása Pádraic-kal anélkül következik be, hogy bármi történt volna közöttük. Ezért nagyon meglepő esemény, mely a későbbi ismétlődő

szekvenciákban kapja meg az értelmét, de továbbra is kis valószínűségű marad. Az adott környezetben, egy ennyire elszigetelt, statikus és szilárd emberi kapcsolatokkal rendelkező közegben nagyon kicsi a valószínűsége, hogy egy több évtizedes barátság egyik napról a másikra megszakadjon, mert az egyik fél nem tartja elég érdekesnek a másikat. A történet szinte egészében ugyanaz a repetitív szekvencia: Pádraic közeledni próbál, Colm hárít. Ez adja a történet premisszáját: az érzelmi kötelékből való kilépés önpusztításhoz, az elengedni nem tudás pedig pusztításhoz vezet. Ebből a logikából következik a történet közepén a második, az elsőnél is sokkal több, majd a harmadik, még kevésbé előrelátható kis valószínűségű esemény a végén: a hegedűs Colm, aki épp arra hivatkozva szakít barátjával, hogy inkább zenéléssel akarja tölteni az idejét, levágja a saját mutatóját demonstrálva, hogy komolyan gondolja, amit a barátságuk végéről mondott. Ekkor Pádraic viselkedése is megváltozik, és egyre erőszakosabban lép föl a barátság visszaállítása érdekében, míg nem Colm az összes ujját levágja, ő pedig felgyújtja Colm házát. Colm mindent megtesz lelki szabadsága biztosítása érdekében, de emiatt feláldozza azt, amiért ezt teszi, a zenélést, végül az otthonát is. Pádraic pedig ragaszkodásával lerombolja azt, amihez annyira ragaszkodott, a barátját és annak a házát. Ez a történet nagyon tisztán mutatja, hogyan keletkezik egy eseményszekvencia egy kis valószínűségű eseményből, és az eseményszekvenciának variált ismétlése hogyan generál újabb és újabb kis valószínűségű eseményeket. Ennek az elbeszélésnek a zárlatja szemléletesen demonstrálja a kis valószínűségű esemény kimerülését. Pádraic szerint ugyanis ez a folyamat nem fog lezárulni, amíg mindketten élnek, és ragaszkodnak a maguk akaratához. Az elbeszélés azért nem folytatódik, mert innentől kezdve minden szörnyűség könnyen elképzelhető, az eddig kis valószínűségűnek tartott események kiszámíthatóvá, nagy valószínűségűvé válnak.

### **A kétértelmű kis valószínűségű esemény: Joel és Ethan Cohen: *Nem vénnek való vidék* (2007)**

Egy Chigurh nevű félelmetes figura először valószínűtlen módon megöli az őt le tartóztató rendőrt, majd egy furcsa eszközzel megöl egy arra járó sofőrt, és elveszi annak autóját. Llewelyn Moss egy vadászat közben véletlenül fölfedezi a sivatagban egy véres leszámolás nyomait. Az egyik áldozat még él, és vízért könyörög, de nem törődik vele, viszont úgy véli, hogy lehet még valaki, aki túlélte a lövöldözést, elindul a nyomába, és valóban megtalálja holtan egy fa alatt, mellette egy táskában kétmillió dollárral. Hazamegy a pénzzel, de éjszaka a lelkiismerete fölérteszti, hogy otthagya a vízért könyörgő túlélőt. Beül az autójába, és visszamegy a helyszínre egy kanna vízzel. Mire odaér, az illető már meghalt, viszont megérkeznek a halottak bűntársai, akik a pénzt keresik, és észreveszik Llewelyn autóját. Üldözőbe veszik, de sikerül elszöknie, viszont most már tudja, hogy menekülnie

kell, hiszen az autója alapján megtalálható. A bűnszövetkezet fölbéri Chigurht, hogy fogja el Llewelynt annak segítségével, hogy a pénzzel teli táskába jeladót rejtettek el. Llewelyn menekül, Chigurh a nyomában. Egyszer majdnem megölik egymást, mindkettő súlyosan megsérül, de Llewelynnek megint sikerül elmenekülnie. Chigurh újra a nyomában van, és telefonon megfenyegeti, hogy ha nem adja át a pénzt, a feleségét fogja megölni. Llewelyn egy motelben át akarja adni a pénzt feleségének, akit odahív az anyjával együtt, de a nők véletlenül elárulják a mexikói bandának a címet, akik Llewelynt lelövik, és elviszik a pénzt. Chigurh fölkeresi Llewelyn feleségét, és egy pénzfeldobással akarja eldönteni, hogy megölje-e vagy sem. Carla Jean nem hajlandó pénzfeldobással dönteni az életéről, és nem tudjuk, hogy mi történik ezután. Chigurh kilép a házából, beül az autójába, és egy kereszteződésben egy másik autó belerohan. Súlyosan megsérül, de el tudja vonszolni magát a helyszínről. A történetet egy rendőr követi végig, aki igazán sosem ér a nyomukba, külső szemlélőként kommentálja az eseményeket, és akinek a monológjával kezdődik és végződik a film arról, hogy az értelmetlen erőszaknak ez a világa már nem neki való, ezért a történet végén nyugdíjba vonul.

A történet két kis valószínűségű eseménnyel indul. Az egyik Chigurh brutális kettős gyilkossága. A második elkövetésének brutalitása és szükségtelensége érzékelteti, hogy olyan karakterről van szó, aki bárkit bármikor okkal vagy ok nélkül megölhet, és hogy megteszi-e, teljesen kiszámíthatatlan. Ennek az ismétlő sorozatot látjuk végig a filmben. Mivel néhány ember életét megkíméli, tettei az erőszak sors- és véletlenszerűségével lesznek felruházva. A másik kiinduló kis valószínűségű esemény Llewelyn lelkiismeretének felébredése, hogy mégiscsak segítsen a félholt emberen, aki vízért könyörgött neki. Ez indítja be a cselekményt, ugyanakkor megalapozza azt a logikát, ami a történet premisszája, hogy ha valaki ebben a vak erőszak által uralt világban életben akar maradni, minden lelkiismeretet és érzelmi kötődést el kell felejtenie, vagy ott kell hagynia ezt a világot, mint a rendőr, aki végül nyugdíjba megy. Llewelyn ragaszkodik bizonyos emberi értékekhez, és ez lesz a veszte. Meg akarja menteni a félholt mexikóit, utána meg akarja menteni a feleségét és az anyját. Emiatt kell menekülnie, és emiatt hal meg a végén. Chigurh ismétlődő eseményszekvenciája az ölés véletlenszerűségére és kegyetlenségére épül, Llewelyn pedig önmagának és a családjának megóvására tett találékony megoldásokra. Mivel Llewelyn részévé vált ennek a világnak, és mégis az érzelmi kötődés mozgatja, halálra van ítélve.

Llewelyn történetiszálát egy olyan esemény zárja le, amely egyszerre értelmezhető kis és nagy valószínűségűnek is. Llewelyn halála valójában az első pillanattól fogva várható. Ő nem bűnöző, nem tudjuk, honnan vannak azok a testi és lelki képességei, amelyek segítségével szembe mer és szembe tud szállni a drokartellel és Chigurral is. Emiatt valójában az ő egész története hihetetlen, de a képességei és a megoldásai lassan meggyőznek arról, hogy egy akciófilm kompetens hőst lát-

juk, akinek jó esélye van a győzelemre. És amikor az ismétlő szekvenciák alapján ezt elfogadjuk, mégis bekövetkezik az, aminek a film első fél órájában be kellett volna következnie: a kartell megöli. Csak most már ez lesz váratlan, mivel látjuk, milyen találekonyossággal és ügyességgel kerül el a legnagyobb veszélyeket is. Itt tehát nem a szokásos megoldást látjuk, amelyben az ismétlődések felállítanak egy szabályt, melynek a kis valószínűségű esemény a különleges példája, hanem ellenkezőleg, a kis valószínűségű esemény látszólag ellentmond annak a szabálynak, amit az elbeszélés felállított. Llewelyn minden válasza a kihívásokra találekony, számító, fizikailag felkészült és bátor személyiséget épít föl, akitől a néző azt várja, hogy egy igazán extrém húzással végképp fölébe kerekedjen az ellenfeleinek, mint Hamlet, Lisa vagy a többi kényszerből hőssé váló főszereplő. Nem ez történik, és a film Llewelyn megölését nem is mutatja, sőt a holttestét is csak távolról látjuk pár másodpercig, mintha itt semmi különleges nem történt volna. Ez sok nézőt zavarba hoz, hiszen a film eddig kompetensnek látszó pozitív akcióhőse egyszer csak váratlanul és jelentéktelenül eltűnik a filmből (Denby 2008). Ennek a megoldásnak az a logikája, hogy Llewelyn sorsa már ott eldőlt, amikor a történet elején visszament a vízzel a félhalott mexikóihoz. Halála már csak idő kérdése volt, semmi meglepő, váratlan, sőt, említésre méltó nincs benne. Itt tehát két szabály áll szemben egymással. Az egyik, amit az elbeszélés felépít, hogy valaki véletlenül által kompetens akcióhőssé tud válni egy mégoly brutálisan erőszakos világban, a másik, amit a rendőr monológjaiból hallunk, hogy ez a világ nem való jóézésű embereknek. Az első logika alapján Llewelyn halála valóban kis valószínűségű, azonban ezt a logikát az elbeszélés lerombolja azzal, ahogy eljelentékteleníti Llewelyn halálát. A második logika alapján viszont ez a halál könnyedén megjósolható, tehát nem emelkedik ki az ismert okozati logikából, csak az történt, aminek már rég meg kellett volna történnie, és mindez csak következménye a film elején látott kis valószínűségű eseményeknek.

## Konklúzió

Kiinduló kérdésünkre, hogy a kauzalitás elemi vagy származtatott tulajdonsága-e az elbeszéléseknek, azt a választ adhatjuk, hogy az kauzális kapcsolatok az elbeszélésekbe részben kívülről, a befogadó oldaláról kerülnek be a nagy valószínűségű események révén, amelyeket a szerző és a befogadó is magától értetődőnek tart, részben, az ismétlő szekvenciák révén az elbeszélésben keletkeznek, amelyeknek a kis valószínűségű események a próbakövei. Az előbbiek elemi, az utóbbiak származtatott tulajdonságai az elbeszélésnek. Kauzalitás szempontjából háromféle eseményt különböztethetünk meg: a) véletlen egybeesések, előzmény nélküli események; b) nagy valószínűségű események, amelyek bekövetkeztek az előzményekből várható; c) kis valószínűségű események, amelyek az előző két kategóriába eső ese-

mények variált ismétlése által felállított szabályszerűségek kirívó példái. A három kategória közül csak a nagy valószínűségű eseményeket tekinthetjük valamennyire szükségszerűnek, mivel a befogadótól elvárt tapasztalat alapján magától értetődőek. A véletlenek és előzmény nélküli események, valamint a kis valószínűségű események nem szükségszerűek, és nem megjósolhatóak.

Az elbeszélések többsége mindhárom típusú szekvenciát tartalmazza, de elképzelhető olyan elbeszélés, amely nem tartalmaz kis valószínűségű eseményt, csak hétköznapi, banális okozati eseménysorokból áll. Ezeknek a szekvenciáknak a valószínűsége könnyen megítélhető a józan ész alapján. Olyan elbeszélés azonban nem képzelhető el, amely csak kis valószínűségű vagy véletlen eseményekből áll, mert ezeknek az eseményeknek a valószínűségét csak az elbeszélésben foglalt nagy valószínűségű események sorozata alapján lehet megítélni, így a befogadó nem tudná mihez kötni ezeket az eseményeket. Egy ilyen elbeszélés csak összefüggéstelen, előzmény nélküli eseménysorokból állna. Az ilyen eseményhalmazban nem épül föl okozati szabály, és nincsenek benne tapasztalat által sugallt okozati kapcsolatok sem. Ezért nincs benne se kezdet, se zárlat, tehát a klasszikus definíció szerint nem volna elbeszélés.

Mindebből következően az az állítás, hogy az elbeszélésben a kauzalitás elemi tulajdonság, tehát a definíciójához elengedhetetlen, azt jelenti, hogy semmilyen elbeszélés nem képzelhető el a befogadó elvárható hétköznapi tapasztalatára építő nagy valószínűségű eseményszekvenciák nélkül. Ezek jelentik az elbeszélés kötőanyagát, amely a véletleneket és az előzmény nélküli eseményeket összetartja, és ezekből ismétlésekkel alakul ki az az okozati szabály, a premissza, ami hihetővé teszi a kis valószínűségű eseményt, mint az új szabály mellett szóló végső érvet.

## Repetition and Causality. The Low Probability Event

The event sequences of a narrative are not connected by necessity. There are only low or high-probability event sequences whose causal connections are understood by the reader/viewer based on their real-life experience and imagination. The causal coherence of the narrative depends on high-probability event sequences that most readers/viewers interpret in the same way. Most narratives also contain one or more low-probability events that do not follow common-sense causal rules. The causal plausibility of these events is constructed within the narrative by the varied repetition of high-probability event sequences. Low-probability events are extreme examples of these rules. Although low-probability events usually take place around the end of a narrative, they may emerge at any point and open up the narrative for continuation.

**Keywords:** narration, probability, causality



## Hivatkozások

Barthes, Roland. „Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Poétique du récit*. Szerk. Roland Barthes és tsai. Paris: Seuil, 1977, 7–57.

Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 2014.

Branigan, Edward. *Narrative comprehension and film*. Sightlines. London; New York: Routledge, 1992.

Carroll, Noël. „Narrative closure”. *Philosophical Studies* 135.1 (2007), 1–15. DOI: 10.1007/s11098-007-9097-9.

Carroll, Noël. „On the Narrative Connection”. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 118–132.

Cartwright, Nancy. „Precis of Nature’s Capacities and Their Measurement”. *Philosophy and Phenomenological Research* 55.1 (1995). DOI: 10.2307/2108313.

Chambers, Nathanael & Jurafsky, Dan. „Unsupervised Learning of Narrative Event Chains”. *Proceedings of ACL-08: HLT* (2008. jún.), 789–797.

Cheng, Patricia W. „From covariation to causation: A causal power theory.” *Psychological Review* 104.2 (1997), 367–405. DOI: 10.1037/0033-295X.104.2.367.

Cheng, Patricia W. & Novick, Laura R. „Causes versus enabling conditions”. *Cognition* 40.1-2 (1991), 83–120. DOI: 10.1016/0010-0277(91)90047-8.

Denby, David. „Killing Joke: The Coen brothers’ twists and turns”. *The New Yorker* (2008). URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/02/25/killing-joke-denby>.

Egri, Lajos. *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human movies*. A Touchstone Book. New York, NY (u.a.): Simon és Schuster, 1995.

Fugelsang, Jonathan A. & Thompson, Valerie A. „A dual-process model of belief and evidence interactions in causal reasoning”. *Memory & Cognition* 31.5 (2003), 800–815. DOI: 10.3758/BF03196118.

Gulino, Paul Joseph. *Screenwriting: the sequence approach. The Hidden Structure of Successful Screenplays*. New York: Continuum, 2004.

Hu, Zhichao & Walker, Marilyn. „Inferring Narrative Causality between Event Pairs in Films”. *Proceedings of the 18th Annual SIGdial Meeting on Discourse and Dialogue*. Saarbrücken, Germany: Association for Computational Linguistics, 2017, 342–351. DOI: 10.18653/v1/W17-5540.

Hume, David. *An enquiry concerning human understanding*. Oxford world’s classics. Oxford New York: Oxford University Press, 2007.

Kovács, András Bálint. „Things that come after another”. *New Review of Film and Television Studies* 5.2 (2007), 157–171. DOI: 10.1080/17400300701432837.

Read, Stephen J. „Constructing causal scenarios: A knowledge structure approach to causal reasoning.” *Journal of Personality and Social Psychology* 52.2 (1987), 288–302. DOI: 10.1037/0022-3514.52.2.288.

Schank, Roger C. & Abelson, Robert P. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: L. Erlbaum, 1977.

Schlottmann, Anne & Shanks, David R. „Evidence for a Distinction between Judged and Perceived Causality”. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A* 44.2 (1992), 321–342. DOI: 10.1080/02724989243000055.

Todorov, Tzvetan. „The 2 Principles of Narrative”. *Diacritics* 1.1 (1971), 37. DOI: 10.2307/464558.

Trabasso, Tom, Secco, Tom & Broek, Paul van den. „Causal Cohesion and Story Coherence”. *Learning and Comprehension of Text*. Szerk. Heinz Mandl, Nancy L. Stein & Tom Trabasso. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1984, 83–110.

Trabasso, Tom, Van Den Broek, Paul & Suh, So Young. „Logical necessity and transitivity of causal relations in stories”. *Discourse Processes* 12.1 (1989), 1–25. DOI: 10.1080/01638538909544717.

Velleman, J. David. „Narrative Explanation”. *The Philosophical Review* 112.1 (2003), 1–25. DOI: 10.1215/00318108-112-1-1.

SIMON GÁBOR

ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet

## *A kiterjesztett megismerés cselekményszervező funkciója Andrei Makine A francia hagyaték című regényében*

---

### Absztrakt

A tanulmány legfőbb kérdésselvetése, hogy lehet-e egy narratológiai elemzést a megismerés kibontakozó, az elbeszélésben reprezentálódó aktusaira építeni. Andrei Makine regénye lehetőséget biztosít nem csupán egy olyan értelmezésre, mely a narratíva mozzanatait a megismeréssel hozza összefüggésbe, hanem amelyben ezen túlmenően maga a megismerés válik a narratíva mozgatórugójává, a regény pedig egy metakognitív reprezentációs aktusként is olvasható. Az elemzés az emberi megismerés externalista, kiterjesztett (másként posztkognitivist) elméleteit hívja segítségül a cselekmény szerveződésének modellálásához. E megismerési paradigma szakít a hagyományos kognitívizmus individualista és internalista koncepcióival, és az elme, a test és a környezet szoros interakciójából bontakoztatja ki a megismerést. Az elemzés legfőbb tanulsága, hogy a narrátor sajátos kognitív alakulástörténetét mutatja be, amelyben a kiterjesztett, enaktív és beágyazott kognitív aktusoknak alapvető jelentőségük van. Így a regény végső soron az elbeszélő elme és az őt körülvevő környezet társulásainak fázisait mutatja be, nem elutasítva, de új keretek közé helyezve az oksági cselekményszervezés mechanizmusait.

**Kulcsszavak:** kognitív narratológia, externalizmus, társulás, metakogníció, Makine

---

A kutatást az NKFI K 137659 „A személyjelölés konstrukcióinak korpuszalapú, kognitív poétikai vizsgálata” című projekt támogatta.

### Problémafelvetés

A narratív kauzalitás legalapvetőbb meghatározását E. M. Forster javasolta csaknem száz évvel ezelőtt, megkülönböztetve a történetet a cselekménytől. Míg az előbbit események időben elrendezett sorozataként értelmezi, az utóbbit így írja

körül: „Egy cselekmény ugyanúgy események elbeszélése, a hangsúly a kauzalitáson van.” (Forster 1985, 86, saját ford.). Közismert példájában a király halálát követően a királynő is meghal bánatában, és éppen a második haláleset okának megadása avatja az időbeli eseményszekvenciát valódi cselekménnyé. Forster kifejezéseit használva az időbeli szekvencia „megőrződik”, de egyúttal „fel is függesztődik”, mert „a kauzalitás érzete” (the sense of causality) „beárnyékolja” azt (Uo. 86). Ez az érzet ugyanakkor összekapcsolódik a „miért?” kérdéssel, vagyis az emberi kíváncsisággal, amely az események, fordulatok mögé szeretne látni.

Az elmúlt évtizedekben a kognitív tudományok, különösen a kognitív pszichológia eredményeinek hatására többször is megkérdőjelezték a kauzalitás illetén kitüntettségét az elbeszélések befogadásában (ld. Horváth 2020). Ebben a tanulmányban hasonló módon adaptálom a humán megismerés elméleti modelljeit a narratíva elemzésében: a kauzalitás mellett ható alternatív koherenciaképző tényezőként vizsgálom az e modellekből következő kognitív rendszerek kialakulását és felbomlását. Arra keresem a választ, miként válhatnak magának a megismerésnek a stádiumai a cselekményszerveződés motorjává. Másként fogalmazva, az itt bemutatott elemzés tétje annak vizsgálata, hogy koherens cselekménnyé szervezhető-e egy regény narratívája a regényben megjelenített megismerési folyamatok mentén, eltávolodva némiképp a regénybeli események kauzális motiváltságától. Voltaképpen egy metakognitív narratológia bemutatására vállalkozom, amennyiben a vizsgált szöveg sajátosságát éppen az adja, hogy – közhelyes kifejezéssel élve – lélektaniséga és retrospektív, illetve idősíkokat váltó elbeszélésmódja fölébe kerekedik mind a fejlődés- és nevelődési regény, mind a biográfia sémájának, ugyanakkor a kogníció folyamatai mégis motiválják az elbeszélt események lineáris elrendeződését.

Andrei Makine 1995-ben franciául megjelent regénye, *A francia hagyaték* (*Le testament français*, angol fordításban *Dreams of My Russian Summer*) azért is tűnik különösen alkalmasnak e metakognitív narratológiai elemzés próbára tételére, mert bővelkedik a megismerési aktusok narratív reprezentációjában (a recepció e tekintetben „nyíltan vállalt prousti örökségről” beszél, ld. Szabó 1999, Talmor 1996, 2096). Olyan határhelyzetekbe kerülnek hősei (mind a gyermekből kamasszá, majd felnőtté váló elbeszélő, mind a Franciaországból Oroszországba, Szibériába házasodó nagyanja), amelyek kultúrák találkozásánál vagy éppen töréspontjánál teszik megfigyelhetővé viselkedésüket. Az elbeszélőt gyermekként elbűvöli a francia kultúra Szibériába került hagyománya, valamint a természetközeli életmód a Moszkvában kibontakozó diktatúrával összevetve. Egy ideig maga is a sztálinista ideológiai nevelés alanyává válik, így felnőtté válását és szocializációját rendre áthangolja a nagyszülővel és az ő kulturális hagyatékával való találkozás. (A mű fejlődésregényként történő olvasásáról ld. Talmor 1996.) Eközben az elbeszélés megidéz a Nyugat-Európából a távoli Szibériába kerülő fiatal nő életútját, felmutatja a francia polgári kultúra fúzióját az orosz vidék mindennapjaival, megeleve-

níti a világháborúk kritikus éveit a stabilizálódó, majd egy mindennapibbá váló totalitárius államból visszatekintve, de egyes jelenetekben a Szovjetunió belüli etnikai és kulturális csoportok találkozásának is tanúi lehetünk. Ennek a társadalmi és kulturális sokszínűségnek az origójába kerül az elbeszélő, aki így egy sajátos fejlődésen megy keresztül, és akinek a megismerési aktusai lencseként gyűjtik össze, nagyítják fel vagy éppen torzítják el a környezetből érkező hatásokat.

Nem lenne azonban nagy jelentősége egy ilyen elemzésnek, ha csupán egy konvencionálisnak mondható lélektani, pszichologizáló olvasat kognitivizálására törekedne, azaz ha pusztán a terminusok és az elemzésben használt kategóriák terén tenne kísérletet a regényről való beszéd mód megújításában. Ám éppen a határhelyzetekből adódóan Makine regényének elbeszélője nem egyszerűen feltérképezi a természeti és társas-kulturális környezetét, hanem összetett kapcsolatba kerül azzal, ami a mindennapi megismerésére is hatással lesz. Ezért ebben az tanulmányban a megismerésnek azon kiterjesztett (extended) vagy externalista elméleteit hívom segítségül a narratív koherencia és a (meta)kognitív kauzalitás elemzésében, amelyek a megismerést nem az egyéni elmében lokalizálják (internalista és individualizáló megközelítések), hanem azt az emberi elme és a környezet aktív interakciójából eredeztetik, amelyben az elme testben létesültségének is kiemelkedő szerepe van. Nem a kognitív pszichológia empirikus eredményei felől vállalkozom tehát a narratív kauzalitás új aspektusának bemutatására, hanem a kognitív elme filozófia kurrens irányait adaptálom az elemzésben.

A tanulmány először is a kogníciónak a Makine-regényben megfigyelhető gazdag mintázatára irányítja a figyelmet. Majd a kiterjesztettség és az externalizmus főbb téziseinek felvonultatását követően részletezem, miként értelmezhető a narratíva az elbeszélő kognitív fejlődésének folyamataként. A cselekmény ilyesfajta újrakeretezése elvezet végül a kulturális megismerés fogalmához, valamint ahhoz a belátáshoz, hogy a kognitív poétikának és a kognitív narratológiának érdemes számot vetnie a posztkognitivistá, vagy másként 4E kogníció elméleteivel.

## **Kognitív aktusok Makine regényében**

Ahhoz, hogy a vizsgált narratíva metareprezentációs potenciálját felmérjük, érdemes áttekinteni, milyen repertoárját kínálja a regény az emberi megismerésnek. A képzetalkotás (mental imagery) talán az egyik legalapvetőbb mentális reprezentációs aktus: imaginatív, látomászerű képekben elevenedik meg az elbeszélő gyermeki énje számára nagyszüleinek Párizsa, a múltbeli francia napilapok eseményei, miként a következő részletben: „Azután láttuk, amint ebből a mesebeli dagályból épületek sötét tömbjei, katedrálisok hegyes tornyai, villanyoszlopok bukkannak elő

– vagyis egy város!” (Makine 2011, 19).<sup>1</sup> Ez a félig történeti emlékként, félig elképzelt, fiktív térként bemutatott Atlantisz-Franciaország („a mi francia Atlantiszunk”, Uo.) jelképezi egyúttal az elmosódó határt képzelet és emlékezet, imagináció és a történeti tények megismerése között (ld. Talmor 1996, 2097). Másrészt a megelevenítő képzelgésnél (vivid imagery), tehát a képzetek minél aktívabb mentális kidolgozásánál kimutatható egyfajta jutalmazó mechanizmus a testünkben: pozitív érzelmi reakciók kísérik a képzetek kialakítását és fenntartását, sőt, az élénk képzetek utólagos előhívását az emlékezetből ugyancsak nosztalgikus örömezzés követte egyes kísérletekben (Starr 2015, 250). További viselkedéses tesztekkel az is kiderült, hogy a megelevenítő elképzelés fokozza a memória működését is: ha élénk képzeteket alakítunk ki dolgokról, jobban megjegyezzük azokat, és hatékonyabban elő is hívjuk (Uo. 250). Elképzelés és emlékezés tehát kölcsönösen erősítik egymást, Makine regényében pedig sajátos kognitív rutinná válik a nagymamánál töltött nyarak során a gyermek elbeszélő számára, hogy az egykori francia napilapok alapján részben létrehozza, részben pedig előhívja saját képzeletbeli Franciaországát. (Az emlékezés kognitív aktusának és fenomenológiájának hasonló jelentőséget tulajdonít Makine regényeiben Hansen 2013.) E a kognitív rutin kapcsán érdemes megjegyezni azt is, hogy az elme imaginatív működése, továbbá az arra való emlékezés az azonosulást is segíti egy valós vagy fiktív környezettel: miként Gabrielle Starr feltételezi, „lehetséges, hogy az élénk képzet sikeres létrehozásának munkája és/vagy öröme különlegessé avatja a képzetet – kevéssé hétköznapivá – és sokkal inkább ahhoz a személyhez tartozóvá, annak tulajdonává, aki létrehozta azt” (Uo. 251, saját ford.).

Az imagináció mellett egy másik alapvető mentális művelet, a kategorizáció is szerepet kap a narrációban, mégpedig a tapasztalatokból kibontakozó, sematizálódó mentális reprezentációk formájában. A forradalmi Párizsról szóló mesék vezetnek el az elbeszélőt a francia nép egyik prototipikus tulajdonságához, a lázadó attitűdhez. „Igen – vallja meg a narrátor –, ezekből a mennydörgő utcákból ismertük meg e nép egyik lényeges vonását: mindig követelt valamit, sohasem érte be az elért status quóval, a nap minden percében kész volt előzönlenni a város főútvonalait, hogy trónfosszon, megrengessen, követeljen” (Makine 2011, 82). A részlet kapcsán nem csak a sematikus vonások és a konkrét események keveredése, elegye érdekes, hanem az is, hogy a társas megismerési aktusok (a nagymama meséi, valamint a gyerekek meséi egymásnak) jelentik a forrását az absztrahálásnak.

A narráció előrehaladtával a mesék, történetek élénk képzelődésekhez is vezetnek az elbeszélő elméjében, amelyek a nézőpontváltásra adnak jó példát. A korabeli Moszkvában történő rejtélyes nőrablásokról hallva a kamaszodó narrátor megeleveníti a lehetséges, fiktív eseményeket. „Azt képzeltem, az apja vagy vőle-

1. A tanulmányban minden esetben a regény magyar kiadására hivatkozom. A szöveg fordítója Szoboszlai Margit.

génye, vagy a férje vagyok annak a fiatal nőnek, akit a fekete autó követ. Igen, pár pillanatra, ameddig kibírtam, belebújtam annak a férfinak a bőrébe, éreztem szorongását, könnyeit, hasztalan, tehetetlen haragját, beletörődését. Hiszen mindenki tudta, hová tűntek el ezek a nők!” (Makine 2011, 145–146) Ismét megfigyelhető, hogy nem az események tényleges ismerete kap szerepet az élmény felidézésekor, hanem a megelevenítő elképzelés. A képzelet, az emlékezés és a sematizáció tisztán mentális (ám rendre társas közegben kibontakozó) folyamatai mellett a testben létesülő elme működésére, a kogníció testi folyamatokhoz való lehorgonyzására is látnunk példákat az elbeszélésben. „Ha olykor be kellett mennünk ebbe a sötét házba – emlékezik vissza az elbeszélő szibériai nyarára –, elfúlt a lélegzetem attól a fanyar, nehéz, de nem egészen kellemetlen szagtól, amely a zsúfolt folyosókat megülte. A régi, sötét élet szaga volt ez” (Makine 2011, 26). Az emlékekhez érzékszervi minőségek társulnak a felidézés folyamatában, amelyek összekapcsolódnak a pillanatnyi észleléssel: a sztyepei őszi alkony látványa felidézi a francia divatlapok őszi képeit, amelyet az imagináció észleletekkel gazdagít: „hirtelen minden érzékemmel abba a pillanatba kerültem, amelyet a három divathölgy mosolya megörökített. Ott voltam az őszi illatok hangulatában, orrcimpám megremegett, annyira az orromba hatolt a levelek kesernyés aromája. Hunyorogtam a napfényben, amely átsütött az ágakon. Hallottam, amint egy hintó tovaördült a kövezeten.” (Uo. 128) A testi/szenzorális tapasztalatok nem csupán közvetítik, de vezérlik is a valóság és a fikció reprezentálását a regényben, vagyis egy fiktív diskurzuszvilág imaginatív konstruálásában is szerepet játszanak.

A test közvetlen tapasztalatai mellett a társas közvetítettség is fontossá válik a regény világában. Az elbeszélő moszkvai iskolatársának, Paskának adja tovább azokat a történeteket, amelyeket nagyanyjától, Charlotte-tól hallott (és amelyek eredendően Victor Hugótól erednek), miközben reflektál a társas tudásátadás (social transmission) következményeire is (ld. Talmor 1996, 2100). „Ráébredtem, hogy nem is a szó művészetéről, nem is a mondatok tudós megformálásáról van szó. Nem! Már csak azért sem, mert Hugo szavait először megmásította Charlotte régi elbeszélése, azután pedig én, miközben meséltem. Szóval kétszeresen meghamisítottuk... Az egyszerű történet mégis olyan visszhangot keltett, több ezer kilométerre a születési helyétől, hogy sikerül könnyet csalnia ennek az ifjú vadócnak a szemébe” (Makine 2011, 113). Ezen a ponton a kognitív poétika fosszilizációs hipotézise (Tsur 2017) tűnik relevánsnak a regénybeli reflexió értelmezéséhez. E hipotézis szerint a poétikai konvenciók olyan kognitív rutinokra vezethetők vissza, amelyek valamikor a törzsfajlás és a történelem során problémákra adott hatékony válaszok voltak, és így módon a műfajok, sémák, formák mind e kognitív rutinok megkövesedett maradványai. Az ismétlődő társas átadás „hatására (...) a formák jól illeszkednek a kognitív rendszer korlátaihoz” (Tsur 2017, 34, saját ford.), azaz a hagyományozódás nem csökkenti a problémamegoldás hatékonyságát, sokkal in-

kább fokozza azt, illetve esztétikai funkcióval ruházza fel, amennyiben a probléma maga már nem áll fenn a későbbi generációk számára. Ami tehát a filológiai hűség felől tekintve hamisítás, az a megismerés tágabb fejlődéstörténetében a mindenkori kognitív és kommunikatív igényekhez való hozzáigazítás, ezáltal pedig egy sikeres kognitív aktus megőrzése, fenntartása.

Ez a szükségképpen vázlatos áttekintés is alátámasztja azt az állítást, hogy Makine regényében az emberi megismerés többszörös jelentőséggel bír. Nem csupán arról van szó, hogy nem vonható éles határ az olvasó mindennapi megismerő folyamatai és a regénybeli fiktív világ kibontakozása közé (vagyis, hogy ugyanazokkal a mentális műveletekkel fordulunk egy fiktív környezet felé, mint a valós irányába), és nem is csak arról, hogy a regénybeli események, folyamatok újabb kognitív reakciókat kezdeményeznek a befogadóban. Ebben a narrációban maga a megismerés válik megfigyelhetővé, megtapasztalhatóvá, vagyis az elbeszélésnek erős metakognitív potenciálja van. Ráadásul a bemutatott, elbeszélte reprezentációs aktusok összhangban állnak a kognitív pszichológia kanonikus elméleteivel, illetve rezonálnak a kognitív poétika teoretikus javaslataival. Következésképpen *A francia hagyatéék* általában véve reflektálttá teszi a humán kogníciót, méghozzá oly módon, hogy annak a poétizálódásban játszott szerepét is implikálja.

Mindez pedig a kultúra fogalmát sem hagyja érintetlenül. Az elbeszélő testesült, kategorizációs, perspektívaváltással kísért tapasztalatai ugyanis a francia kultúra, valamint a szovjet-orosz mindennapok aktív résztvevőjévé teszik őt. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ebben a műben a kultúra nem szokások, tradíciók, enciklopédikus ismeretek tárháza (vagy legalábbis nem merül ki ezekben), sokkal inkább egy komplex környezet, amelyben és amely által a megismerési folyamatok kibontakoznak. Miként Omri Moses fogalmaz ökológiai megközelítésében, „a kultúrát legjobban nem internalizált hiedelmek vagy eszmék készleteként lehet megérteni, vagy akár absztrakt és diszkurzív módon definiált fogalmak rendszereként, hanem a megismerés feladatán osztozó műveletek készleteként, amelyek lehetővé teszik a számunkra, hogy a társas és a fizikai környezetben tájékozódjunk” (Moses 2018, 331, saját ford.). Mind az elképzelt francia világ, mind pedig a megélt orosz világ kognitív interakciók sorozatán keresztül tárul fel fokozatosan az elbeszélő számára, azaz felfedezi és megalkotja a kultúra dimenzióját, nem pedig elsajátítja. Ez azonban azt is jelenti, hogy a kultúrák találkozása, a konfliktusos kulturális határhelyzet identitásválságot idéz elő, amely pedig egy összetett megismerési folyamatként értelmezhető. Ebben az értelmezésben támaszkodom a megismerés kiterjesztett, externalista elméleteire.



## A kiterjesztett megismerés mint háttérelmélet

„Ha (...) a világ egy része olyan folyamatként funkcionál, amely, *ha az elmében történne*, nem mérlegelnénk a megismerési folyamat részeként való elismerését, akkor ez a világdarab *valóban* (...) része a megismerés folyamatának. A megismerés folyamata nem (teljesen) a fejben zajlik!” (Clark és Chalmers 1998, 8, saját ford., kiemelés az eredetiben). Ez a tézis az úgynevezett paritáselv (parity principle), a megismerés kiterjesztett elméletének (extended cognition) egyik fő alapelve, amely tehát azt mondja ki, hogy a kogníció nem lokalizálható kizárólagosan az egyén elméjében (még plasztikusabban a koponyában), kiterjed ugyanis a testre és a környezet entitásaira is. Másként, a környezet megalapozza és támogatja az emberi megismerést, és innen nézve érthető, miért több ez a javaslat, mint a testben létesülés (embodiment) klasszikus tétele. Míg ugyanis a testesültségi hipotézis elsősorban a fiziológiai folyamatok és a testi adottságok (különböző mértékben) meghatározó jellegére összpontosít (az embodiment visszafogottabb és radikálisabb értelmezésére ld. Hutto és Myin 2018), addig a kiterjesztettség koncepciója „nem áll meg” a test és a bőr határán: a környezet további elemeit integrálja a megismerés folyamatába.

Szemléletes példákat hoz erre az irányzat két kezdeményezője, Andy Clark és David Chalmers (Clark és Chalmers 1998): a számológép például a matematikai műveletek elvégzését segíti, amelyek tisztán mentálisan is megvalósíthatók lennének, vagyis a környezet olyan eszköze, amelyre kiterjed a megismerési folyamatunk, és amely egyúttal ki is terjeszti (hatékonyabbá teszi) a kogníciót. Hasonlóan egy darab papír és egy toll is funkcionálhat a megismerés részeként, amennyiben feljegyezzük a nekünk fontos információt, és így nem kizárólag a memóriánkra támaszkodunk. De a kiterjesztettség klasszikus példája a *Tetris* digitális játék, amely gombnyomásra mozgatja és elforgatja a folyamatosan érkező, különböző alakú építőköveket a legjobb illeszkedés megtalálása érdekében – e forgatásokat az elménk maga is el tudja végezni imaginatív módon, a játék azonban hatékonyabbá és gyorsabbá teszi a megismerési aktusunkat (ti., hogy az új darab hová és mennyiben illeszkedik). Végül Clarkék a kiterjesztettség társas dimenzióját is felvetik: ha egy pincér a kedvenc éttermünkben már önállóan hozza szokásos rendelésünket, akkor elménk kiterjed erre a társas együttműködésre (nem szükséges minden alkalommal megterveznünk és végrehajtanunk a rendelés folyamatát), vagyis a társas környezet is integrálódhat bizonyos fokig a mentális kapacitásainkba. A kiterjesztett megismerés elmélete az elmúlt évtizedekben összekapcsolódott további javaslatokkal, amelyekben közös a paradigmaváltás kezdeményezése (ezekről összefoglalóan ld. Rowlands 2010, Simon 2020): a megismerés individualista (tehát az egyéni elmében lokalizált) és internalista (tehát az elmén belül tételezett) koncepciója helyett ezek a megközelítések a környezet szerepét, a környezettel való interakciók jelentőségét hangsúlyozzák. Voltaképpen a testben létesülés (em-

bodiment) is elmozdulást kezdeményez a hagyományos megismerésmodelltől, ám önmagában kismértékű elmozdulást (ha csak a radikális testesültség koncepcióját nem tekintjük, ld. Hutto és Myin 2018). A megismerés egy másik megközelítés szerint beágyazott (embedded), vagyis a természeti és a társas környezet jelenségei rányomják bélyegüket a fogalmi reprezentációkra, megismerő aktusaink során keressük az összekapcsolódás lehetőségét a környezettel: ha például egy erdei ösvényen tájékozódni szeretnénk, a természeti környezetben fellelhető tereptárgyakra támaszkodhatunk a legkönnyebben. Végül, kogníciónk sok esetben arra a szenzomotoros tudásra támaszkodik, amellyel a világban sikeres cselekvéseket hajtunk végre, azaz megismerésünk cselekvéses (enacted): a tárgyak fizikai tulajdonságait a velük való cselekvéses interakciókból vonatkoztatjuk el, és ha észlelésünk nem megfelelő hatékonyságú, mozgással változtatjuk pozíciónkat a térben. Sőt, fiktív mozgások, mozgatások segítik a környezet feltérképezését, például annak a felmérését, milyen kiterjedésű lehet egy tárgy, amelynek csak az egyik oldalát látom, és milyen fogásmóddal tudom ezek alapján hatékonyan felemelni. Ezeket a paradigmaváltó javaslatokat összességében a 4E kogníció elméleteiként (részletesen ld. Newen, de Bruin és Gallagher (szerk.) 2018) emlegetik, utalva a megismerés újszerű megközelítéseinek kulcsszavaira.<sup>2</sup>

Noha a megismerés kiterjesztett vagy 4E elméletei újszerűnek mondhatók az elmefilozófia területén, már több mint egy évtizede inspirálják az esztétikai elméletalkotást is (ld. Manzotti 2011 szituált esztétikáját, amely voltaképpen a kiterjesztettség érvényesítése a műalkotások elemzésében). Ennek során a megismerés hagyományos internalista koncepcióját elutasító megközelítéseket az externalizmus ernyőterminusa alá sorolják, és több fokozatát különítik el (Manzotti 2011, Myin és Veldeman 2011). A jelen tanulmány szempontjából három tartomány érdemel figyelmet az internalista–externalista kontinuumban. Míg az úgynevezett fenomenális externalizmus azt vallja, hogy a reprezentációk az elmében alakulnak ki, ám azok fenomenális minőségét a környezet konstituálja, addig az aktív externalizmus értelmében elménk részlegesen a külvilág által konstituálódik. (Ez voltaképpen Clark és Chalmers kiterjesztett megismerése.) A környezettel való kognitív interakció azonban nem egyszerűen helyettesít vagy megkönnyít mentális folyamatokat, hanem megnöveli azok hatékonyságát, illetve olyan fejleményekhez is vezet, amelyek a környezet nélkül nem lennének lehetségesek – ez az úgynevezett támogató (augmentative) externalizmus. Különböző mértékben lehet tehát releváns a környezet a humán elme működése számára, ám az externalista megközelítésekben, amelyekkel a jelen tanulmány is osztozik, az a közös, hogy a külvilágot konstitutív szerepűnek tekintik a szubjektum formálódásában, amely a test határain túlra is

2. Ám Johnson (2018) például már 7E-ről beszél: a testesültség, a beágyazottság, a cselekvésség és a kiterjesztettség mellé felsorakoztatja az érzelmi jelleget (emotional), az evolúciós meghatározottságot (evolutionary) és az újrafelhasználás (exaptation) jelentőségét.

kiterjed ily módon (Manzotti 2011, 3).

A Makine-regényben megfigyelhető reprezentációs aktusok motiválják azt a vállalkozást, hogy a narráció egyik fő tényezőjének magát a megismerés összetett folyamatát tekintjük. A kiterjesztettség (externalizmus) paradigmája pedig alkalmasnak tűnik arra, hogy az elbeszélő kultúrákhoz való viszonyát és identitásának alakulását a környezettel való aktív interakcióból eredeztessük. Ám a cselekmény szerveződésének e két alapvetés még csak a tágabb keretét adja meg. Az elemzéshez szükséges még egy specifikus fogalmat bevezetni a kiterjesztett megismerés elméletéből: a társulás (coupling) fogalmát (Clark és Chalmers 1998 alapján). Ebből a teoretikus perspektívából tekintve az elme, a test és a környezet társult kognitív rendszert alkot, melynek fő tényezői a megbízhatóság (reliability), vagyis a külső forrás használhatósága (a környezetre mint kognitív erőforrásra támaszkodni lehet, amikor szükséges), a bizalom (trust), azaz a társult rendszernek relevánsnak kell lennie a megismerő elme számára, végül a hozzáférhetőség (accessibility), tehát az információ elérhetősége a megismerés folyamatában. Ha például egy közlekedési applikáció a mobilunkon kiszámíthatóan működik (aktiválható szükség esetén), megfelelő minőségű információt ad problémahelyzetekben (sikerül a segítségével eljutnunk a tervezett célhoz), és az információ mennyisége is megfelelő (nem bonyolítja túl a közlekedést), akkor elménk az applikációval társult kognitív rendszerként működik, amelyben a testi észlelésnek is kiemelt szerepe van az útvonaltervező jelzéseinek értelmezésében. Ilyen társulások a szociális környezetben is kibontakozhatnak: a preferenciáinkat jól ismerő pincérral például könnyű társulásba lépünk.

A kiterjesztettség elmélete tehát a társuláson keresztül olyan perspektívát nyit a retrospektív, lélektani narráció vizsgálatához, amely egyszerre egységesíti az elbeszélés szétartó szálait (hiszen végig az elbeszélő kognitív folyamatainak lehetünk a tanúi), ugyanakkor a társulások kialakulásával és felbomlásával (decoupling) a cselekmény sajátos dinamikáját is leképezhetővé teszi. Ezért tűnik alkalmasnak az externalista paradigma és a társulás fogalma arra, hogy a narratív kauzalitást új keretek közé helyezze.

## Társult rendszerek és narratív kauzalitás

Kiindulópontunk a cselekmény oksági viszonyainak újraértelmezésében az a megfigyelés, hogy az elbeszélő és nagyanyja, Charlotte társult kognitív rendszert alkotnak a regény elejétől fogva. Ebben a társulásban az idős hölgy (1) kulturális tudást biztosít unokája számára Franciaországról, (2) történeteivel, emlékeivel stimulálja a francia történelem imaginatív konstruálását (és ezen keresztül az in-

ternalizálását),<sup>3</sup> (3) megbízható (hiszen időről időre a gyermek rendelkezésére áll és hozzáférhető (biztosítja a szükséges információt újságkivágások, feljegyzések, írásos emlékek és fotók formájában), és végül (4) kezdeményezi a társas tudásátadás viselkedéses mintázatát (amelyet az elbeszélő kamaszként felhasznál majd a Paskával kialakuló kapcsolatában). Izgalmas példáját adja tehát a regény alaphelyzete (nagy szülő és unoka társas-kognitív kapcsolata) az úgynevezett szociális társulásnak, és ez az alaphelyzet megfelelő közeget biztosít a narrátor reprezentációs aktusainak, megelevenítő képzeletműködésének a kibontakozásához. (Más, ideológiai szempontból hangsúlyozza az idős hölgy szerepét a Makine-recepcióban Duffy 2011.) A sztyeppei táj pedig természeti környezetként segíti ennek a társulásnak a megerősödését és fenntartását, Charlotte ugyanis kirándulásokra, felfedezőutakra viszi unokáját, így a táj megismerése és az elmék közötti társulás összehangolt kognitív rendszerré válik a fiú számára. Párizs imaginatív képzete is a sztyeppei alkony megfigyeléséből emelkedik ki (ami a táj stimuláló jellegére utal), a közös cselekvések (tájékozódás a sztyeppén, a természet megfigyelése) pedig enaktív közeget adnak a társulásnak.

Am „a társult rendszerek problémája, hogy túl könnyen szétcsatolódnak [decoupled]” (Clark és Chalmers 1998, 10, saját ford.), azaz a rendszer környezeti eleme elveszti megbízhatóságát, a belé vetett bizalmat, megszűnik a hozzáférhetősége, vagy akár mind ez együtt történik meg. Ez a séma társulás és szétcsatolódás sajátos dinamikáját fedi fel a regény narratívájának. A kezdeti alaphelyzet, tehát a szoros társulás Charlotte-tal a mesék, a (francia) múltra való visszaemlékezés kontextusában jön létre. A francia kulturális örökség ebben a kezdeti szakaszban a természettudományok analógiájára elegyítődik a mesékben, emlékekben („Minden este mesebeli alkimista lombikra emlékeztetett, amelyben a múlt bámulatosan átalakult” (Makine 2011, 30)), másrészt teljesen kimozdítja a gyermek elbeszélőt saját aktuális kulturális közegéből („Franciául láttam Oroszországot! Másutt voltam. Orosz életemen kívül voltam.” (Uo. 39)). Ezt az idilli alaphelyzetet töri meg az első szétcsatolódás: a nagymama helyébe más környezeti erőforrások, a történelemről szóló könyvek lépnek az iskolás gyermek hétköznapijaiban, így a szociális társulás meggyengül (hiszen a nyaraláson kívül a nagyszülő nem marad elérhető), illetve vetélytársra akad az objektívnek nevezett történelemkönyvek lapjain. „Charlotte szagatott, impresszionista elbeszéléseivel módszeres tanulmányokat akartam szembeszegezni, századról századra haladva” (Uo. 105).

Ennek pedig kettős hatása lesz az elbeszélő elméjére: egyfelől megerősödik identitása, az önálló ismeretszerzés (a deperszonalizált kiterjesztettség) támogatja a személyiségfejlődést („Jómagam a francia kutatásaimnak köszönhettem, hogy meg tudtam őrizni elmélyült kamaszkori magányomat” (Uo. 106)), másfelől azonban

3. „A kétes származású, nem orosz hölgyből Charlotte aznap este az idő elnyelte Atlantisz hírnökévé változott át.” (Makine 2011, 28)

feszültség támad a gyermekkori kulturális megismerési gyakorlatok és a tanulás új kognitív rutinja között: „Alig akartam visszatérni gyerekkorunk Atlantiszára, egy tudós hang figyelmeztetett: könyvlapok, vastag betűs dátumok tűntek elé. A hang magyarázott, összehasonlított, idézett. Úgy éreztem, valami különös vakság tört rám...” (Uo. 116). A szociális kiterjesztettség helyébe a könyvekre mint tudás-hordozókra való támaszkodás másféle externalizmusa lép, amely egyszerre mutatja az egyéni elme internális folyamatainak lehetőségeit és ugyanakkor az ilyen megismerés illúzió voltát, hiszen a narrátor ebben az életszakaszban is hangként eleveníti meg az elsajátított ismereteket, másrészt a VAKSÁG metaforája reflektál a valódi megismerés hiányára. A „lemeztelenített elme” (naked mind) ellentmondásos állapotába kerül a főhős: ez a „vízió” olyan „források és műveletek csomagja, amelyet mindig magunknál tarthatunk egy kognitív feladatnál, tekintet nélkül a lokális környezetre” (Clark és Chalmers 1998, 10).

A cselekmény ezen szakaszában a kamasz narrátor iskolatársával, Paskával kerül újra társas viszonyba, és bár ez nem jelenti újabb társulás kialakulását, a két kamasz megtapasztalja a társas tudásátadás és hagyományozódás folyamatait, amely – mint korábban láttuk – visszavezeti az elbeszélőt a korábbi kognitív rutinkhoz, sőt, meg is erősíti azokat. Így egy következő nyaralás során ismét kialakul a szociális társulás, a lokális környezet stimuláló hatása mellett. Ebből mozdítja aztán ki a felnövő fiút édesanyja halála, amely a korábbi társulás másodszori megtagadásához vezet: „szégyelltem magam: amíg mi mesélgettünk, körülöttünk az élet ment a maga igazi örömeivel, igazi fájdalommal” (Makine 2011, 139). Charlotte gyakorlatainak elutasítása ezúttal nem egy másik környezeti erőforrás előnyben részesítésével jár, hanem a kulturális identitás átmeneti elvesztésével („tökéletesen idegennek éreztem magam”, Uo. 138).

Mindez (és az édesapa elvesztése) az orosz világba való kijózanító belépéshez vezet. Az elbeszélő fellázad a nagyszülő alakja és a „képzelt múlt”, a „békés francia világ” ellen (Uo. 142), az újabb társulás lehetőségét pedig kortársai közegében találja meg. Az osztálytársakkal is mesélnek egymásnak, sőt, főhősünk lesz a legjobb mesélő, és kiveszi a részét kortársai szórakozásaiból is. A katonai gyakorlaton aztán új készségeket fedez fel magában, a fegyver használata pedig egy sajátos enaktív tudást nyújt a számára, amely egységben van a társas környezete preferenciáival, és végképp eltávolítja gyermekkori világától: „végre visszatértem az életbe. Megtaláltam értelmét. A szabályozott mozdulatok boldog egyszerűségében élni: lőni, sorban menetelni, alumíniumcsajkából köleskását enni” (Uo. 153). A cselekvések begyakorlása mint új kognitív rutin a kollektív közösségbe való beágyazódásként fogható fel, és ez együtt jár a francia kulturális hagyományok teljes elvetésével, amelyet a narrátor a BETEGSÉGBŐL VALÓ KIGYÓGYULÁS metaforájával jellemez. Látszólag új társult kognitív rendszer alakul tehát ki, azonban felfigyelhetünk arra is, hogy ez a rendszer alacsonyabb intellektuális színvonalú

(„az ő világos gondolkodásuk [...] olyan egyszerű és egyenes volt, mint amilyenek a végrehajtó parancsok”, Uo. 154), hiszen nem igényel aktív kogníciót, a képzelet megelevenítő munkáját és folytonos önreflexiót, csupán a kialakult gyakorlatok enaktív újrajátszását. Izgalmas módon éppen a testbe létesülő mentális folyamatok hiánya árulkodik az elbeszélő számára ezen új kognitív rendszer más minőségéről: „Bámulattal és szorongással állapítottam meg, hogy az ő nyelvüknek nincs szüksége a környezetre – a napfényre, szélre!” (Uo. 157).

Ebből a másodrendű társas-kognitív stációból ismét visszatér az elbeszélő a sztyeppe világába és Charlotte társaságába, azzal a szándékkal, hogy a felnőtté válás hatására végleg leszámol gyermekora illúzióival. Ám a cselekmény újabb fordulata végül visszavezeti őt a korábban kialakult társulásba, immár a természeti környezetbe való szoros beágyazódás révén. Új cselekvéses kapcsolat jön ugyanis létre közöttük: kirándulnak a sztyeppén, együtt fedezik fel a természeti környezetet („A sztyeppe verőfényes egyhangúságában ezernyi támpontot találtunk, útjelzőket, amelyeket örömmel ismertünk fel”, Uo. 183), a természetjárás enaktív gyakorlata és a társas megismerés környezetbe ágyazódása pedig megerősíti a többször szétcsatolódt, megbízhatatlannak vagy éppen elérhetetlennek tekintett társult kognitív rendszert. Ezen a ponton tehát az elbeszélő megismerő folyamatai egyszerre kiterjesztettek (a környezetre és Charlotte-ra), enaktívak és beágyazottak, ami pedig a testi tapasztalatok ismerős, mégis újonnan felfedezett gazdagságával is jár. „Különös örömmel állapítottam meg, hogy nincs éles határ a ruhája virágos szövete meg a nap áttörte árnyék között. Teste körvonalai észrevétlenül beleolvadtak a levegő fényességébe, szeme mint a vízfesték olvadt bele az ég meleg ragyogásába, könnyvet lapozó ujjainak mozdulatai pedig a hosszú fűzfaágak hullámozásába... Szóval ebben az azonosulásban rejlett szépsége titka!” (Uo. 190). A kogníció kiteljesedő 4E folyamatai (Rowlands 2010) teszik felismerhetővé a lokális környezet jelentőségét az identitás kibontakozásában, Charlotte alakja pedig magát a kiterjesztettséget testesíti meg a felnőtt elbeszélő számára. Ebben a közegben értesül a nagyanyja által fiatal korában elszenvedett szexuális abúzusról, amely a családját vér szerinti és mostoha családtagok bonyolult rendszerévé tette, és amelyet Charlotte is csak a természettel való azonosulás segítségével vészelt át. Az elbeszélésbe beágyazódó abúzustörténet tehát egyfajta metareprezentációja a legmagasabb szintű, egyúttal életmentő társulásnak, amely az egyént természeti környezetéhez fűzi, és amelyet a társas tudásátadás erősít meg.

## Összegzés

Ebben a szükségképpen rövid elemzésben amellet próbáltam érvelni, hogy a Makine-regény cselekményét sajátosan keretezi újra a természeti és társas környezettel történő kognitív társulások kibontakozásának és szétcsatolódásának dinamikus fo-

lyamata. Az elbeszélő gyermekkorát a francia kultúra felfedezése határozza meg, amelyhez Charlotte alakja jelenti a kiindulópontot, a sztyepei táj pedig a stimuláló környezetet. A testben létesülő megismerés mellett a megelevenítő elképzelés játszik ebben az életszakaszban fontos szerepet. A kamaszkor kezdetben a francia kultúra szisztematikus tanulmányozásának az időszaka, amely egyfelől a korábbi kognitív rendszerek meggyengülésével jár, másfelől a környezeti források versengésével (a nagyszülő meséinek hagyományozódása és a különböző könyvek mint az elme kiterjesztettségének eszközei közötti feszültséggel) jár. Ugyanakkor az elbeszélő ekkor tapasztalja meg a társas tudásátadás fitnesznövelő hatását is a kulturális reprezentációk esetében. A kamaszkor következő szakasza a szovjet kultúra enaktív megismerése köré szerveződik, ez azonban nem jelent a korábbi kiterjesztettséghez hasonlatos intellektuális élményt, és az ekkor formálódó társulások kevésbé bizonyulnak megbízhatónak. A (fiatal) felnőttkorban aztán az elbeszélő helyreállítja a gyermekkorból hozott társulásokat mind Charlotte, mind a természeti környezet irányában, sőt, a kirándulások és a személyes múltra vonatkozó mesék révén egyesíti az externalizmus különböző gyakorlatait (beágyazott, enaktív és kiterjesztett megismerés), amely végső soron a család és az egyén történetét meghatározó krízisekkel való szembenézést is lehetővé teszi.

Noha a cselekmény minden részletére és fordulatára e tanulmány keretei között nem volt mód kitérni, belátható, hogy a regény a narrátor kognitív fejlődéstörténetének izgalmas metareprezentációját kínálja. A kulturális megismerést olyan komplex és dinamikus folyamatként mutatja be, amely meg van osztva az egyéni elme és a környezet között, illetve azok interakciójából emegál (ld. Shairifan 2008 meghatározását a megosztott és emegens kulturális megismerésről). A társulások alakulástörténete az identitáskonstruálás kognitív közegeként értelmezhető, amelyben a természeti és társas környezetnek sokféle szerepe van. Az externalizmus és a 4E kogníció (poszt-kognitívizmus) elméletei tehát nem csupán az értelmezői eszköztárunkat gazdagítják egy-egy narratív esemény reprezentációja kapcsán, de a narratív kauzalitás új aspektusára is ráirányíthatják a figyelmet, arra, hogy a kognitív rendszerek stabilitása és változása koherenciatényező lehet a modern regényben,<sup>4</sup> a kognitív narratológiának pedig érdemes a modern regény metareprezentatív potenciáljára is kiterjesztenie vizsgálódásait.

### **The plot-organizing function of extended cognition in Andreï Makine's *Dreams of My Russian Summers***

The study attempts to answer the question of whether a narratological analysis can be built on the series of acts of cognition unfolding and being represented in a novel. In Andreï Makine's work, cognition becomes a significant factor of causa-

4. És egyébiránt a modern költészetben is, ld. Simon 2023.

lity, and hence the novel can be read as a complex metacognitive representational act. The present analysis relies on the externalist, extended (or, in other words, postcognitivist) theories to model the organisation of the plot. This paradigm of cognition rejects the individualistic and internalist conception of traditional cognitivism, emphasizing the tight interaction of the mind, the body and the environment in cognitive acts. The main conclusion drawn from the analysis is that the narrator represents the process of his own cognitive development, in which the extended, enacted and embedded cognitive acts play a crucial role. Thus, the novel depicts the stages of the coupling of the narrating mind and its environment, rendering it possible to reframe the plot's causal organisation.

**Keywords:** cognitive narratology, externalism, coupling, metacognition, Makine

## Hivatkozások

Clark, Andy & Chalmers, David. „The extended mind”. *Analysis* 58.1 (1998), 7–19.

Duffy, Helena. „Grandmothers and Uncles: The Role and Status of Old People in Lidia Bobrova's Babousya and Andrei Makine's Novels”. *Forum for Modern Language Studies* 47.2 (2011), 157–161.

Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Harcourt, Brace, 1985 [1927].

Hansen, Julie. „La simultanéité du présent”: Memory, History, and Narrative in Andrei Makine's Novels *Le Testament français* and *Requiem pour l'Est*”. *MLN* 128.4 (2013), 881–899. DOI: 10.1353/mln.2013.0053.

Hutto, Daniel D. & Myin, Erik. „Going radical”. *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (2018). Szerk. Albert Newen, Leon de Bruin & Shaun Gallagher, 95–115. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198735410.013.5.

Makine, Andrei. *A francia hagyaték*. Ford. Szoboszlai Margit. Budapest: Ab Ovo Kiadó, 2011.

Manzotti, Ricardo. „Varieties of Externalism and Aesthetics”. Szerk. Ricardo Manzotti. Exeter; Charlottesville: Imprint Academic, 2011, 16–34.

Moses, Omri. „Poetry and the environmentally extended mind”. *New literary history* 49.3 (2018), 309–335. DOI: 10.1353/nlh.2018.0022.

Myin, Erik & Veldeman, Johan. „Externalism, Mind, and Art”. Szerk. Ricardo Manzotti. Exeter; Charlottesville: Imprint Academic, 2011, 51–85.



Newen, Albert, De Bruin, Leon & Gallagher, Shaun, szerk. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford University Press, 2018. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198735410.001.0001.

Rowlands, Mark J. *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*. MIT Press, 2010. DOI: 10.7551/mitpress/9780262014557.001.0001.

Sharifian, Farzad. „Distributed, emergent cultural cognition, conceptualisation and language”. Szerk. Roslyn M. Frank és tsai. 2. köt. Berlin, New York: de Gruyter, 2008, 109–136. DOI: 10.1515/9783110199116.1.109.

Simon, Gábor. „Az „ezüstös fejszesuhanás”-tól a „tűzfalak magánya”-ig. Táj, kiterjesztett megismerés és elégikus léttapasztalat József Attila költészetében”. *A lírai hang túldaljai – József Attila-olvasatok*. Szerk. Halász Hajnalka & Lőrincz Csongor. Budapest: Prae, 2023, 238–254.

Simon, Gábor. „Pathetic Fallacy as a Cognitive Fossil”. *Tradition and innovation in literature*. Szerk. Hegyi Pál. Budapest: Eötvös Kiadó, 2020, 168–183.

Starr, G. Gabrielle. „Theorizing Imagery, Aesthetics, and Doubly Directed States”. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (2015). Szerk. Lisa Zunshine, 246–268. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199978069.013.0013.

Szabó, Anna. „Egy újjászületés ára”. *Nagyvilág* 44.9–10 (1995), 852–857.

Talmor, Sascha. „Speak, Memory: Andreï Makine’s *Le testament français*”. *The European Legacy: Toward New Paradigms* 1.7 (1996), 2094–2109. DOI: 10.1080/10848779608579658.

Tsur, Reuven. *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. New York: Oxford University Press, 2017.

Papp-Zipernovszky Orsolya<sup>1</sup>, Volosin Márta<sup>2</sup>, Deák-Kovács Tímea<sup>3</sup>,  
Kovács András Bálint<sup>4</sup>

<sup>1</sup>ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Pszichológiai Intézet

<sup>2</sup>Szegedi Tudományegyetem Pszichológiai Intézet

<sup>3</sup>Pécsi Tudományegyetem Pszichológia Doktori Iskola

<sup>4</sup>ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

## *Narratív és nem narratív filmes szerkezet megértésének összehasonlítása befogadói szövegekben*

---

### Absztrakt

Empirikus vizsgálatsorozatunkban azt a kérdést helyeztük a fókuszba, hogy milyen – alacsony és magas szintű – mentális műveletek zajlanak egy narratív és egy nem narratív film befogadásakor a nézőben. 2019-ben EEG-vel és szóasszociációs módszerrel végzett vizsgálatunk következtetése, hogy a narratív film esetében a néző nagyobb mentális erőfeszítést tesz a térbeli orientáció és a térbeli figyelem terén, míg a nem narratív film befogadása nagyobb memóriamunkát és folyamatos erőfeszítést igényel a szereplők megértésében. Ezek alapján feltételezhető, hogy a szereplős, de nem koherens filmek esetében a nézők hasonló megértési stratégiával próbálkoznak, mint a koherens film esetében. Ezt a feltételezést teszteljük jelen vizsgálat során, ahol ugyanannak a filmnek eredeti és átvágott változatát mutattuk 42 vizsgálati személynek (20 férfi és 22 nő, átlagéletkoruk 32,7 év (SD = 9,05)). A filmek érthetőségének/nem érthetőségének validálása során az online következtetések, a Narratív Bevonódás Skála és a cselekmény retrospektív összefoglaló szövegeinek elemzése által nyert eredmények újabb hipotéziseket vetettek föl. A koherens változat esetében sokkal gyakoribbak voltak a tér-idő, a szereplők érzései, valamint a történés és a cél kategóriái, míg a nem koherens változat esetében inkább az események nagy szerkezetbe való beillesztése és a szereplők azonosításának kategóriái voltak jellemzők.

**Kulcsszavak:** kauzális megértés, nem-lineáris narratív szerkezet, Narratív Bevonódás Skála (Narrative Engagement Scale), kvalitatív elemzés

---

A kutatás az OTKA 138108 számon támogatott projektje keretében készült.

A filmeket elsősorban a szereplők térben és időben összefüggő cselekvései és a cselekvések mögött feltételezett motivációk, érzelmek és okok alapján értjük meg. A tér-idő-kauszális koherencia tekintetében a filmek széles skálán mozognak, az ilyen típusú koherenciát teljesen nélkülöző experimentális filmektől kezdve a lehetséges maximális koherenciára törekvő filmekig. A narratív megértésre vonatkozó elméletek megállapították, hogy a megértés vezérelve a tér-idő-kauszális koherencia nézői konstrukciója (Graesser, Singer és Trabasso 1994). Kutatásunk célja annak felde-  
rítése, hogy ez a törekvés milyen mentális műveletek segítségével valósul meg, és különösen, hogy van-e jelentős különbség abban, ahogyan a tér-idő-kauszális kohe-  
renciával nem rendelkező filmeket értünk meg. Megváltozik-e és ha igen, mennyi-  
ben más a nem koherens filmeket nézők mentális tevékenysége ahhoz képest, ahogy  
koherens filmeket néznek?

## 1. A narratív megértés modelljei

A legelfogadottabb, narratív irodalmi szövegekre kidolgozott modell szerint a meg-  
értés, ami az értelmezés és a tanulságok levonásának is előfeltétele, a szövegek  
többszintű (referenciális, oksági és globális-szemantikus) reprezentációjának létre-  
hozása, amit legáltalánosabb szinten a jelentés keresése irányít elsősorban a pszi-  
chológiai és fizikai okozás naiv elméleteire támaszkodó 'miért' kérdések mentén  
(Graesser et al. 1994). Ugyanakkor művészeti alkotások (irodalmi szövegek, fil-  
mek) kauszális reprezentációját és felidézését az oksági kapcsolatok száma mellett  
bizonyítottan meghatározzák egyéb tényezők is (van den Broek, Rohleder és Nar-  
vaez 1996). Ezek elsősorban a főszereplőkhöz kapcsolódó információk, melyek az  
okszági összefüggések mentén a narratíva végkifejletéhez hozzájárulnak (Omanson  
1982). De ilyen a narratívum struktúrája is: az expozícióban levő állításokat és  
a narratívum átfogó tanulságát nagyobb valószínűséggel idézték fel az olvasók,  
mint kauszális kapcsolataik száma indokolta volna. Emellett egyes események kiug-  
ró érzelmi jelentősége vagy élénksége szintén emlékezetesebbé teszi őket (van den  
Broek et al. 1996). Az empirikus irodalompszichológián belül legerőteljesebben  
David Miall és Don Kuiken érvel amellett, hogy a szövegfeldolgozás propozicioná-  
lis, következtetés-fókuszú megközelítései nem feltétlenül alkalmazhatóak irodalmi  
művek befogadásának leírására, mert azokban elsődleges az érzelmi, hangulat ala-  
pú megértés (Kuiken, Miall és Sikora 2004). Kovács (2011) a filmek megértése  
kapcsán azt hangsúlyozza, hogy a legtöbbször automatikus, kauszális következtetés  
az érzelmek által is vezérelt folyamat.

A szövegértés elméletei közül a legtartósabbnak és leginkább interaktívnek a  
szituációs modell bizonyult, mely szerint olvasáskor hierarchikusan reprezentáljuk  
a szöveg felszíni jellegzetességeit és a szöveg által ábrázolt világot (Bortolussi és  
Dixon 2003). A felszíni struktúra propozíciók halmazaként jelenik meg az elmé-

ben automatikus szófelismerési és szintaktikai elemző műveletek eredményeként (Kintsch és van Dijk 1978). Az állítások közötti szemantikai kapcsolatok létrehozása eredményezi a propozíciós szövegbázist (propositional textbase), ami már rendezettsége révén (elvont sémák alapján) korlátozott jelentéshez juttatja az olvasót (Fincher-Kiefer 1993). A legfelső szinten található az olvasó szövegen kívüli tudását leginkább mozgósító szituációs vagy mentális modell, ami a következtetések gazdagságában tér el a propozíciós szövegbázistól, részletesen kontextualizálva a szövegvilágban ábrázolt eseményeket a személyek, tér, idő, kauzalitás és intencionalitás dimenziói mentén. A szövegben leírt állapotok integrált mentális reprezentációjában helye van az anticipációs, prediktív következtetéseknek, a hősök tulajdonságokkal való felruházásának is, és ezt nevezzük értelmezésnek (Zwaan és Radvansky 1998, Fincher-Kiefer 1993).

## Filmek megértése

Feltételezhető, hogy a történet-értésben alkalmazott mechanizmusok egy bizonyos szinten univerzálisak (Jajdelska et al. 2019). Ennélfogva nem meglepő, hogy a narratív filmek megértésének vizsgálata jóval később kezdődött, mint az irodalmi szövegeké, így ma is kevesebbet tudunk róla. Ugyanakkor elmondható, hogy a kutatások a megértés különböző szintjeit vizsgálhatják – egészen az észlelés elemi szintjeitől (pl. hangeffektusok) a szubjektív, érzelmekkel átszőtt, emlékekbe ágyazott jelentésalkotásig.

A különböző szenzoros modalitások vagy kognitív funkciók szerinti vizsgálatok a mozgókép egyes elemeit (pl. vizuális ingerek) elkülönítve állítják a fókuszba. Ezen vizsgálatok eredményei szerint a látott tárgyak kategorizációja és a fizikai okozás (pl. egy szereplő megüt egy másikat) felismerése és megértése automatikusan és gyorsan megy végbe; a feldolgozás előrehaladása során pedig már top down folyamatok segítik a vizuális és a szemantikus percepciók összekapcsolását (Greene és Fei-Fei 2014).

Az “elementarista” megközelítésen túl, a filmre adaptált narratív elméletek közül kiemelkedő Branigan (1992) elképzelése, amely a nézői jelentésalkotás folyamatát a film formai világával kapcsolja össze. A filmes történetmesélés olyan művészet-specifikus narratív eszközök alkalmazásán alapul, mint például a vágási technika, a zene és a hangeffektek. Mindezek közül a tér- és időbeli folytonosság kialakítása és fenntartása szempontjából a legfontosabb a vágás (Bordwell és Thompson 1986, Reisz és Millar 2009), pontosabban a folyamatos vágás (continuity editing), mely olyan lineáris narratívát hoz létre, melyben az események sorrendje ugyanaz a narratíva idejében, mint a történetében. A nem-lineáris narratív struktúrákat kialakító vágási módok nem kronológiai sorrendben, hanem véletlenszerűen mutatják be az eseményeket, ami misztikus hangulatot idézhet elő a nézőben, megnöveli

és magasan tartja a feszültségi szintjét és folyamatos figyelmet követel (Chatman 1980).

Chatman (2006) is az irodalmi médiumtól való eltérések mentén rajzolja ki a filmek befogadási sajátosságait. Mivel a jelenetek szünet nélkül, gyors egymásutánban követik egymást a filmben – így a befogadás sebességét nem a néző határozza meg –, itt erősebb a narratív megértés kényszere, és ez vonatkozik a nem-lineáris alkotások esetére is. Ez azt jelenti, hogy a néző fokozottabban törekszik egy jelentésteli történet megalkotására a látottak alapján. Emellett a film vizuális gazdagsága és a képek gyors váltakozása miatt a néző csak azokra az elemekre tud fókuszálni, amiket a cselekmény szempontjából fontosnak gondol. Ennek megalkotásában ugyanakkor nem segítik az irodalomban megszokott kauzális állítások, hiszen a mozgóképek jellemző kifejezőmódja az ábrázolás, a képek összefűzését pedig elsődlegesen az időbeni egymásutánosság adja. A megértésben így nagyobb szerepe van a főszereplőnek tulajdonított céloknak és a narratívum struktúrája által felkínált oksági kulcsoknak (Kovács 2011).

Kovács (2007) azt vizsgálja, hogy a kauzalitás mellett milyen más transzformatív műveletekkel teremtünk kapcsolatot egy történet szituációi között, ha az oksági struktúrából hiányoznak vagy homályosak bizonyos elemek – például a szereplők céljai, motivációi vagy a karakterek azonosításának lehetősége. (Ez a szerkesztési elv egyébként a művészfilmekre jellemzőbb, mint a klasszikus lineáris narrációjú alkotásokra.) Véleménye szerint ez utóbbi esetekben a szituációk közti kapcsolat megteremtése nem a kauzalitás elve alapján történik, hanem szemantikai vagy strukturális analógia alapján, melyeket a nézők a filmbeli ismétlődések mentén konstruálnak.

Ildirar és Schwan (2015) a mindennapi életet ábrázoló rövidfilmek alkalmazásával azt a kérdést teszi fel, hogy milyen elemek révén teremődik meg a folytonosság és a koherencia egy film jelenetei között. Eredményeik alapján a filmek megértése függ a jelenetek közti képi és konceptuális hasonlóságok felismerésétől, valamint egy elővételezett kauzális fonalon az inkonzisztens részek azonosításától. Mindezek pedig részben függnek a filmes technikák ismeretétől. Azonban továbbra sem állnak rendelkezésre empirikus adatok arról, hogy milyen mentális műveletekhez folyamodnak a nézők akkor, amikor a kauzális megértés a film szerkezetéből következően lehetetlen.

Jelen tanulmány egy nagyobb vizsgálat első részének előzetes, indikatív eredményeit mutatja be, amelyek a vizsgálat ingeranyagának validálása során keletkeztek. Közlésüket azért tartjuk fontosnak, mert az eredmények már ebben a fázisban is olyan tendenciákat mutatnak, amelyek a teljes vizsgálat lefolytatását és elemzését is befolyásolják. A vizsgálat során a személyeknek egy film eredeti (koherens) és átvágott (nem koherens) változatát mutattuk meg, és azt szerettük volna megtudni, hogy a kauzális megértés szempontjából a két verzió eltér-e egymástól. A cél

tehát az ingeranyag megfelelőségének ellenőrzése volt és nem az, hogy megállapítsuk, hogy a nem koherens változatot a nézők kevésbé vagy egyáltalán nem értették meg. Arra a kérdésre is kerestük a választ, hogy a két variánsra adott reakciókban a megértés vagy a megértésre irányuló próbálkozás során milyen elemeket találunk, és hogy a két filmre adott reakciók ezekben az elemekben hogyan különböznek egymástól. Mivel a vizsgálatnak ez a része szövegelemzésre épül, azokat a különbségeket tudtuk mérni, amelyek a tudatos feldolgozás során keletkeztek. Egy korábbi EEG vizsgálat (Papp-Zipernovszky et al. 2019) forráslokalizációs megközelítéséből származó eredményei azt sugallták, hogy nem tudatos szinten a koherens filmek a térbeli tájékozódás területén (szomatoszenzoros asszociációs kéreg, premotoros és szupplementer motoros kéreg, gyrus angularis), míg a nem koherens filmek az elmeolvasás (anterior és dorsolaterális prefrontális kéreg, inferior, mediális és superior temporális kéreg, inferior frontális kéreg, gyrus fusiformis) területén igényelnek szignifikánsan több aktivitást. Ez utóbbival párhuzamba állítható egy 2014-es, skizofréniával élő és sine morbo személyek narratív vers befogadási jegyzőkönyveit vizsgáló kutatásunk, melyben a skizofrén csoport szövegeiben találtunk több célra utalást (Papp-Zipernovszky 2014), amit éppen annak folyamatos keresésével, leborgonyzási törekvéseivel magyaráztunk. Feltételezésünk az volt, hogy a mostani előzetes vizsgálatban tudatos szinten nem minden szövegelemzési kategóriában (pl. FILM HANGULATA) találunk szignifikáns különbségeket, de a szereplőkre irányuló mentalizáció (pl. CÉL, SZEREPLŐ ÉRZÉSE), illetve a térbeli tájékozódás (TÉR-IDŐ kategória) tekintetében vártunk eltérést. Akár beigazolódnak ezek a várakozások, akár nem, az eredmények jelentős hatással lehetnek a későbbi EEG vizsgálat eredményeinek értelmezésére. Ha a két vizsgálat eredménye hasonló, az a nem tudatos reakció és a tudatos reakció közvetlen kapcsolatára utal, ha nem, akkor feltételeznünk kell valamilyen, a nem tudatos és a tudatos reakció között fellépő módosító hatást. Továbbá, mivel a műszeres vizsgálatban nem lehetséges a nyelvi formában kifejezett finom kategoriális különbségek érzékelése, nagyon fontos lehet az értelmezés szempontjából a két módszer eredményeinek együttes kezelése.

A szakirodalom és korábbi eredményeink alapján hipotézisünk az volt, hogy a két filmváltozat reprezentációjában használt kategóriák minőségileg nem térnek el egymástól, csak mennyiségükben (Papp-Zipernovszky et al. 2019), valamint, hogy a koherens változatban több tér-idő utalást, a nem-koherensben pedig több szereplőre (Kovács 2011) és több mentalizációval kapcsolatos utalást fogunk találni.

## 2. Módszerek

### 2.1 Résztevők

A kutatásban 42 fő vett részt, akiket kiképzett pszichológus hallgatók toboroztak ismeretségi alapon, kényelmi mintavétellel, ugyanakkor az alapvető demográfiai

változók mentén (nem, életkor, iskolai végzettség) heterogén minta összeállítására törekedve. Beválasztási kritérium volt, hogy a személy 18 és 50 év közötti és ne filmes szakember legyen. A mintába 22 nő és 20 férfi került, átlagéletkoruk 32,7 év (19 és 50 év közötti, SD = 9,05). Az érettségivel és felsőfokú végzettséggel rendelkezők aránya szinte megegyező volt (érettségi 20 fő, 47,6 százalék, diploma – 21 fő, 50 százalék), és mindössze 1 főnek (2,38 százalék) volt szakmunkás bizonyítványa. A személyek önkéntes alapon vettek részt a kutatásban anyagi ellenszolgáltatás nélkül. A kutatást az Egységes Pszichológiai Kutatásetikai Bizottság jóváhagyta (EPKEB 2021-123).

## 2.2 Vizsgálati eszközök és a vizsgálat menete

A kutatásban két különböző rövidfilm, illetve ezeknek a szerkesztett változata került levetítésre, ugyanakkor jelen tanulmányban csak Lewis Farinella *The Art of Love* (2013) című filmjével kapcsolatos eredményeket mutatjuk be. A rövidfilm 11 perc 21 másodperces, műfaja románc, nem tartalmaz párbeszédet és megszólalásokat, csak zenei aláfestést és hangeffekteket. Főhőse egy fiatal fényképész (férfi), aki nap mint nap magányosan az utcákat járja és témát keres képeihez. Egy nap a parkban sétálva meglát egy lányt, aki a padon ülve rajzol. Rögtön megtetszik neki, ezért titokban lefotózza, de nem meri megszólítani. A következő nap ismét a parkba megy, hogy megismerkedhessen a lánnyal. De a lánynak el kell sietnie, mert telefonhívást kap, így ismét megghiúsul az ismerkedés. A férfi azonban észreveszi, hogy a lány ottfelejtette a padon a rajzfüzetét, ezért megpróbál utána sietni, hogy visszaadhassa neki. Már nem sikerül utolérnie, így magával viszi a füzetet. Otthonába érve belelapoz és látja, hogy a füzet rajzokkal van tele; észreveszi, hogy a lány őt is lerajzolta. Ezek után hosszú időn keresztül nap mint nap visszatér a parkba, hogy újra találkozzon a lánnyal, de az nem jön. Amikor végre ismét felbukkan, a férfi nem szólítja meg, hanem a padon hagyja a füzetét előzetesen beleírt titkos üzenetekkel. A lány elolvassa őket, majd felnéz és a férfit látja maga előtt fényképezőgéppel a kezében. Végül elkezdnek beszélgetni és megismerkednek egymással.

A film újravágását professzionális vágó végezte el az utolsó szerző irányítása mellett úgy, hogy a narratív koherenciát kiiktatta és az eredeti film hosszát megtartotta. A film bemutatását legalább 17 collos 16:9 képarányú képernyővel rendelkező számítógépen végezték a vizsgálat vezetői csatlakoztatott hangszóróval négy szemközt, zavartalan körülmények között. A résztvevők a vizsgálat megkezdése előtt megkapták és aláírták az informált beleegyezést, amiben elfogadták, hogy a vizsgálat bizonyos pontjain válaszaikról hangfelvétel készüljön. A narratív és nem-narratív filmváltozat elsőként való levetítésének sorrendjét randomizáltuk.

Az első, megértést mérő vizsgálatban a vizsgálati személyeknek meg kellett jósolniuk, hogy mi lesz a következő esemény (Schwan és Ildirar 2010), ezért a film

megszakításra került 2:18, 4:49, 8:38 időpontokban; említett helyeket az utolsó szerző jelölte ki. Minden alkalommal arra kértük a személyeket, hogy *mondják meg, hogy mi lesz a következő esemény a filmben!* A filmek megállításának időpontjai megegyeztek a nem koherens változatok esetében is.

Az első film megállítása után közvetlenül következett egy szóasszociációs feladat, ahol a résztvevőknek ki kellett mondaniuk azt az öt szót, amely a filmről először eszükbe jut. Ezután került sor az első filmre vonatkozó kérdéssor kitöltésére. Ebben elsőként a cselekmény-megértés önbeszámolás mérésére Busselle és Bilandzic (2009) *Narratív Bevonódás Kérdőívének Narratív megértés* alskáláját használtuk, mely azt mutatja meg, hogy a befogadó milyen mértékben érezte a történetet logikusnak és értelmezhetőnek (például „Nehezen tudtam kibogozni a cselekmény fonálát.”). A vizsgálatban a teljes 12 tételes kérdőívet felvettük, itt azonban csak ennek az alskálának az eredményét mutatjuk be a két típusú narratív szerkezetű film megértésbeli különbségeinek tesztelésére. Az alskála három tételt tartalmaz, melyekre 7 fokozatú Likert-skálán történik a válaszadás, ahol az 1 az „Egyáltalán nem jellemző” a 7 pedig a „Teljes mértékben jellemző” értékkel rendelkezik. A kérdőív magyar nyelvű validálása folyamatban van az SZTE BTK Pszichológiai Intézetben (a validáló minta 406 főből áll, a Narratív megértés alskála átlaga = 16,86 és szórása = 4,89).

Ezt követően a vizsgálati személyeknek részletesen és szöveges formában is le kellett írni az általuk látott történetet (narratív produkció) az alábbi instrukció szerint: *„Írja le a filmben ábrázolt történetet olyan részletesen és kerekén, amennyire tudja, mintha olyan valakinek mesélné el, aki nem látta a filmet!”*

Ezután töltötték ki egy hat kérdésből álló feleletválasztós tesztet a filmre vonatkozóan, melyekre 4 lehetséges opció közül kellett kiválasztani a helyesnek vélt választ. A kérdéssor a filmek lineáris időrendjét követi, az első kérdés a film elején látható eseményekkel kapcsolatos, az utolsó pedig a film konklúziójára kérdez rá. A tételek tartalmazzák a szereplők motivációira, belső állapotaira vonatkozó állításokat, illetve a film térbeli, időbeli és okozati koherenciájával kapcsolatosakat. Minden helyes válasz 1 pontot ért, így a kérdéssorra adható maximális pontszám 6 volt. A magasabb pontszám nagyobb megértést mutat (Kopp et al. 2016).

Ezt követően került levetítésre a második film, a *City Lights* (Wiles 2016), melynek vizsgálati menete megegyezett az első filmvetítés protokolljával. Ha a vizsgálati személy először az egyik film koherens változatát látta, akkor a másik nem-koherens változata következett, és fordítva. A filmek bemutatásának sorrendjét randomizáltuk. A vizsgálat legvégén a résztvevők néhány demográfiai kérdést (kor, nem, iskolai végzettség) és filmnézési szokásaikra (filmnézés gyakorisága és műfajok preferenciája) irányuló kérdéseket válaszoltak meg. A filmnézési szokásokat ötfokú Likert skálán kellett értékelni, ahol az 1 a „Soha” az 5 pedig a „Naponta” értéket veszi fel. Emellett arra is irányult egy kérdés, hogy a résztvevő látta-e már



a bemutatott rövidfilmeket.

A két filmváltozat oksági megértésének vizsgálatához tehát az alábbi mérőeszközöket alkalmaztuk: film közbeni következtetések, Narratív megértés alskála, történet-összefoglalás, feleletválasztós kérdések.

Először a koherens és nem-koherens narratív szerkezetű filmek oksági megértésének különbségeire kvantitatív eredményeinket mutatjuk be, melyeket az SPSS 22 szoftver segítségével kaptunk. A statisztikai próbák során 0,05-ös szignifikanciaszint alapján tekintettük az eredményeket jelentősnek. Ezután mutatjuk be a történet-összefoglalások kvalitatív elemzése során kapott megértési kategóriáinkat.

### 3. Elemzés és eredmények

A koherens és nem-koherens filmváltozathoz tartozó változók összehasonlításához a mintát két csoportra bontottuk aszerint, hogy a tesztalanyok melyik filmváltozatot látták. A két csoport sem életkorban ( $t(40) = 0,722; p = 0,47; M_{koherens} = 31,65; SD_{koherens} = 2,19; M_{nem-koherens} = 33,68; SD_{nem-koherens} = 1,79$ ), sem nem eloszlást tekintve ( $\chi^2(1) = 2,44; p = 0,12$ ) nem különbözött szignifikánsan egymástól.

#### 3.1 A Narratív megértés alskála különbségei

A koherens filmváltozat esetében a Narratív Megértés alskálán az átlagos pontszám 20,75 (SD = 0,716), a nem-koherensnél pedig 10,09 (SD = 5,656). A skála belső megbízhatósága a mintán kiváló (Cronbach-alfa = 0,941). A Kolmogorov–Smirnov próba alapján (D = 0,263;  $p < 0,001$ ) a változó nem követi a normál eloszlást, így Mann-Whitney próbával hasonlítottuk össze a két csoport eredményeit. Az elvégzett próba szerint a Narratív Megértés alskálán ( $U = 23,500; p < 0,001$ ) a film két változata között statisztikailag szignifikáns különbség van; a cselekmény követése az eredeti koherens narratívum esetén eredményesebb, ami alátámasztja első hipotézisünket.

#### 3.2 A film megállításkor adott következtetések különbségei

A filmközi megállítások utáni válaszok bejósoló értékét szintén számszerűsítettük: a következő esemény pontos bejósolására 2 pontot adtunk, a film során még valamikor a megállítást követő eseményre pedig 1 pontot. Ez utóbbit a nem-koherens változat értékelése kívánta meg. A két csoport eredményeinek összehasonlítása Mann-Whitney próbával történt, melynek eredménye szerint ( $U = 4; p < 0,001; M_{koherens} = 3; SD_{koherens} = 0,32; M_{nem-koherens} = 1,136; SD_{nem-koherens} = 0,77$ ) a koherens filmváltozat esetében jelentősen többször tudták megjósolni a következő eseményt a személyek, ami megfelel első hipotézisünknek.

### 3.3 A feleletválasztós teszt eredményei a két filmváltozat esetén

A helyes válaszok összpontszáma nem normális eloszlású változó a mintánkban ( $D = 0,883$ ;  $p < 0,001$ ), így Mann-Withney próbát alkalmaztunk a két csoport eredményeinek összehasonlítására. A koherens film esetén jelentősen több jó választ adtak a résztvevők ( $U = 137,5$ ;  $p = 0,027$ ;  $M_{koherens} = 5,45$ ;  $M_{nem-koherens} = 4,68$ ), mint a nem-koherens változatnál. Kérdésenként vizsgálva a csoportok közötti eltérést azt találjuk, hogy az öt kérdés közül valójában csak egy esetében volt kimutatható szignifikáns eltérés a két csoport között ( $U = 162$ ;  $p = 0,05$ ;  $M_{koherens} = 0,9$ ;  $M_{nem-koherens} = 0,636$ ). Ez a kérdés arra vonatkozott, hogy meddig várta a fotós férfi a rajzoló nőt a parkban? A megadott válaszok (25 percen, órákon, napokon, vagy éveken keresztül) közül a nem-koherens verzió esetében jelentősen nehezebb volt a megfelelőt kiválasztani a résztvevőknek, és az összesített eredményben ez az eltérés okozta a két csoport közötti különbséget. Ez az eredmény részben alátámasztja első hipotézisünket.

### 3.4 A történet-összefoglalás kauzális elemzésének eredményei

A vizsgálati személyek által írt rövid történeteket két független kódoló pontozta az utolsó szerző által megadott kauzális kapcsolatok megléte alapján. A független kódolók mesterszakos pszichológus hallgatók voltak, akik nem látták a filmet korábban és nem rendelkeztek filmes előképzettséggel sem. A kódolókat az első szerző tanította be az eljárásra. A kódolók válaszait a szerzők validálták; amennyiben a kódolók között eltérés mutatkozott, a szerzők közösen döntöttek a kérdéses tételekről. A kauzális kapcsolatok között a szereplők céljait, valamint az előzménykövetkezmény viszonyban álló eseményeket adtuk meg a film cselekménye esetében. A személyek által írt történet szavainak számával normalizáltuk az oksági válaszok számát, mivel hosszabb szövegekben több információ lehet jelen.

A két csoport összehasonlítására Mann-Whitney próbát használtunk, mely szerint a megfelelő oksági viszonyokat szignifikánsan nagyobb arányban jelölték azok a résztvevők, akik a koherens történetet látták ( $U = 128$ ;  $p < 0,021$ ;  $M_{koherens} = 0,027$ ;  $SD_{koherens} = 0,014$ ;  $M_{nem-koherens} = 0,018$ ;  $SD_{nem-koherens} = 0,01$ ), ami megfelel első hipotézisünknek.

A két filmváltozat kvantitatív változók mentén való összehasonlítása valójában egy későbbi EEG-vel végzett vizsgálat pilot studyjának részei, melyben azt teszteltük, hogy az általunk elkészített nem-koherens filmváltozat valóban különbözik-e az eredetitől az oksági megértés tekintetében. Miután előzetes feltételezéseink – melyek szerint a koherens filmváltozatot könnyebb megérteni és a befogadók több oksági kapcsolatot tudnak konstruálni a koherens változat esetében – teljesültek, arra voltunk kíváncsiak, hogy a nem-koherens összefoglaló történetekben *a filmnarratívum mely összetevőire reagálnak a befogadók és ezek mentén milyen megértési*

*stratégiákkal építik fel a műalkotás reprezentációját, ha felépítik.*

A történet-összefoglalások tartalomközpontú tartalomelemzése során tíz kategóriát azonosítottunk arra vonatkozóan, hogy a filmnarratívumból mi jelenik meg az összefoglaló reprezentációkban. A kategóriákat a szövegekből ismétlődően kiemelkedő, a megértés alapját képező tartalmak elnevezésével alakította ki az első és a harmadik szerző a válaszok 10 százalékának elemzése alapján. Ezután külön-külön kódoltuk a szövegeket a kategóriák mentén, majd összevetés után megegyezéssel hoztuk létre a végső elemzést. Egy tagmondat mindkét szövegelemzés esetében tartozhatott több kategóriába, ha azok jegyei jelen voltak benne. A tíz kategóriát és az illusztráló példaválaszokat az 1. Táblázat tartalmazza.

Az első kategória mind a koherens, mind a nem-koherens filmváltozat nézőinél a CSELEKVÉS volt. Ehhez a kategóriához kódoltunk minden szereplőhöz köthető, aktív részvételt kívánó cselekedetet: “A fiú *fotoz*ik, embereket, pillanatokot, a lány *rajzol* egy vázlatfüzetbe.” (Áfonya) Azt az esetet is a megértés kategóriájaként jelöltük, ha a vizsgálati személy éppen a cselekvés hiányára utalt a történetösszefoglalásban: “De akkor sem képes szemtől szemben *lépni*, helyette titkos üzit hagy a csajnak a füzetben.” (Banyue)

A nem szereplőhöz köthető eseményeket, illetve a nem-szándékos cselekedeteket a TÖRTÉNÉS kategória alatt kódoltuk: “A fiú már éppen összeszedné bátorságát, hogy megszólítsa, de pont akkor *csörren meg* a lány telefonja.” (Delfin) Ezek az eredeti történetben jellemzően a lány telefonjának megcsörrenése, illetve a rajzfüzet véletlen elhagyása eseményeinek felidézésekor jelentek meg az összefoglalókban.

A második leggyakoribb kategória mindkét filmváltozat történetösszefoglalóiban az események TÉR-IDŐ koordináták mentén való lehorgonyzása volt. “*Minden nap ugyanoda* megy vissza, csak hogy lássa őt.” (Gombafej) Az előzőhöz hasonlóan itt is kódoltuk ennek az elemnek a hiányára való utalást: “A jelenet annyira sokat ismétlődött, hogy inkább az időtlenséget sugallta, mint az idő múlását.” (Boribor)

A harmadik leggyakoribb kategória valamelyik szereplő CÉLjének az említése volt, vagyis amikor a vizsgálati személy expliciten utalt arra, hogy előre eltervezetten hajtott végre egy cselekvést: “A film során a fiú különböző távolságokból *fotoz*kat készít a lányról, és az a benyomása támad a nézőnek, hogy *próbál közel kerülni hozzá*.” (9010) Ugyan a kvantitatív elemzés kauzalitás pontértékei között ezek a kapcsolatok már szerepeltek, de a szövegalapú kódolásban a megértés egyik leggyakoribb kategóriájaként (ld. 2. Táblázat) ismét kiemelkedtek.

A koherens filmváltozatot nézők narratív produktumaiban a negyedik leggyakoribb kategória a SZEREPLŐK ÉRZÉSÉNEK megfogalmazása volt: “Elhatározta, hogy megszólítja, mert első látásra *megdobbantotta a szívét* és *vágyott* már erre az érzésre egy ideje.” (Téty)

Amikor a vizsgálati személy a saját érzéseire, hangulatára vagy szubjektív vé-

CÉL
“A fiú minden egyes nap visszament ahhoz a padhoz, <i>hogy lássa a lányt.</i> ” (Álomszuszék)
SZEREPLŐ
“A két főszereplő egy fiatal <i>lány</i> és egy <i>fiú.</i> ” (Delta)
CSELEKVÉS
“Ám egyszer csak megpillantott egy lányt, és titokban <i>lefotózta.</i> ” (Téty)
TÖRTÉNÉS
“A srác elszomorodik, de meglátja, hogy a lány naplója/könyve <i>ott maradt.</i> ” (Sellőpóni)
TÉR-IDŐ
“ <i>Reggeleiket a parkban</i> kezdte együtt sok ember.” (Téty)
SZEREPLŐ ÉRZÉSE
“Az első <i>pillantás után tudták, hogy ugyanazt érzik,</i> de egyiknek sincs bátorsága lépni.” (Álomszuszék)
FILM HANGULATA
“Amúgy <i>bájos, romantikus és kedves</i> a fiú és aranyos a történet, ahogy egymásra találhatnak.” (Töviske)
FORGATÓKÖNYV
“Egy romantikus rövid film, ami arról szól, hogy egy fotós és egy rajzoló (fiú és lány) <i>hogyan ismerkedik meg egy nagyváros egyik parkjában.</i> ” (Moondog)
FORMAI JEGYEK
“A feszültség folyamatosan fokozódik, mely <i>vizuálisan és a háttérzene által</i> is érezhető.” (9010)
NÉZŐI POZÍCIÓ
“A film során a fiú különböző távolságokból fotókat készít a lányról, és <i>az a benyomása támad a nézőnek,</i> hogy próbál közel kerülni hozzá.” (9010)

1. ábra. A film megértésének kategóriái a történetösszefoglalásokban, és a kategóriákat jellemző példaválaszok. A kategóriát alátámasztó szövegrészeket dőlt betűvel emeltük ki.

Filmváltozat/ Kategória	KOHERENS		NEM- KOHERENS		Normalitás		Csoport- összehasonlítás	
	Említés- szám	Átlag (szórás)	Említés szám	Átlag (szórás)	D	p	t/U	p
Cselekvés	275	14(+/-10)	155	7(+/-5)	0,173	0,003	241	0,597
Tér-idő	191	10(+/-5)	84	4(+/-4)	0,106	0,200	294	0,062
Cél	129	6(+/-4)	59	3(+/-3)	0,091	0,200	-1,835	0,074
Szereplő	61	3(+/-2)	51	2(+/-1)	0,133	0,060	101	0,03
Nézői pozíció	40	2(+/-2)	42	2(+/-2)	0,173	0,003	169,5	0,201
Forgatókönyv	23	1(+/-1)	35	2(+/-1)	0,170	0,004	124,5	0,016
Szereplő érzése	99	5(+/-4)	30	1(+/-2)	0,111	0,200	-2,736	0,009
Történés	88	4(+/-4)	15	1(+/-1)	0,191	0,001	363,5	p < 0,001
Formai jegyek	4	0(+/-1)	10	0(+/-1)	0,429	0,000	172,5	0,109
Film hangulata	6	0(+/-1)	3	0(+/-1)	0,474	0,000	251	0,229

2. ábra. Az egyes kategóriák előfordulásai a koherens és nem-koherens filmváltozatban, az átlagok és szórások. A változók eloszlásvizsgálatának és a csoportösszehasonlításnak a próba- és szignifikanciaértékei (N minden esetben = 42).

leményére utalt a film kapcsán, azt a NÉZŐI POZÍCIÓ kategória elnevezés alatt kódoltuk: “Igazából a lány is hasonló kaliberű, mint ő.” (Álomszuszék) Szintén ebbe a kategóriába soroltuk, amikor a befogadó az értetlenségét vagy a bizonytalanságát fejezte ki a (nem-koherens) film(változat) eseményeinek alakulása kapcsán: “A füzetten keresztül valamilyen módon volt köztük kommunikáció, *nem értettem*, hogy tényleges vagy allegorikus, mivel láttunk képzeletbeli és valós elemeket vegyesen.” (Boribor) “*Olyan volt, mintha a fiú álmodná az egészet és keresi az adott pillanatot egy jó fotóra. Mintha egy ábránd lett volna az egész emberi egymásra találás a fiú és a lány részéről!*” (Cucu)

Ettől különbözött a FILM HANGULATÁnak említése: “A film egyre  *feszültebbé* válk a végére, de a lezárás elmarad, nincs csattanója.” (Blizzard) Ez a kategória gyakran együtt fordult elő a film FORMAI JEGYEinek explicit megfogalmazásával: “A történet  *rövid jelenetekből* áll, egy-egy villanást láthatunk a különböző napokon történt parkbeli látogatásokról...” (Áfonya)

Ugyan a SZEREPLŐk megnevezése minden összefoglalásban előfordult, ezt a kategóriát nem tagmondatonként kódoltuk, hanem minden új szereplő említésekor, ezért nem szerepel előrébb a gyakorisági sorban: “Majd átnéz az utca túloldalára és meglát egy csinos  *lányt* , aki rámosolyodik és integet neki. A  *fiú*  elmosolyodik és visszaint. Ekkor a lány  *barátja*  kijön a boltból és a fotós fiú riadtan fordul meg és megy tovább.” (Delfin)

Az utolsó kategóriát FORGATÓKÖNYVnek neveztük el és azokat a válaszokat soroltuk ide, amikben a néző az egész cselekményt összefogó, szervező témákat, jelentéseket, elemeket fogalmazott meg: “Ez a *füzet központi szerepet játszik* a történetben, a két főszereplő ezen keresztül kommunikál egymással.” (Áfonya)

Fontos kijelenteni, hogy az itt felsorolt megértési kategóriákat mindkét filmváltozatnál azonosítottuk, és nem volt egyetlen olyan kategória sem, ami csak a koherens vagy csak a nem-koherens változatot jellemezte volna – ez alátámasztja második feltételezésünket. A következőkben statisztikai módszerekkel állapítottuk meg, hogy a megértés egyes elemei melyik filmváltozatban gyakoribbak jelentősen.

A változókat a tíz kategóra adta, ezek átlagát hasonlítottuk össze két-mintás t-próbával a két filmváltozatot nézők csoportjaiban, amennyiben a mintában a Kolmogorov-Smirnov próba alapján követték a normál eloszlást (SZEREPLŐ ÉRZÉSE, TÉR-IDŐ, CÉL). Nem-normál eloszlás esetén (CSELEKVÉS, SZEREPLŐ, TÖRTÉNÉS, TÉR-IDŐ, FORGATÓKÖNYV, FORMAI JEGY, NÉZŐI POZÍCIÓ, FILM HANGULATA) pedig Mann-Whitney próbát alkalmaztunk a kategóriák csoportokban való eloszlásának vizsgálatára. A vizsgálati személyek történetösszefoglalóiban megjelenő kategóriák számát is normalizáltuk az adott összefoglaló szószámával.

Eredményeink szerint (a statisztikai értékeket a 2. Táblázat tartalmazza) az eredeti, koherens filmváltozatot néző csoport történetösszefoglalóiban szignifikánsan több TÖRTÉNÉS és SZEREPLŐI ÉRZÉS fordul elő, és tendenciaszinten több CÉL, valamint TÉR-IDŐ utalás. A nem-koherens filmváltozatot látók narratív produktumaiban ugyanakkor jelentősen több a SZEREPLŐ és FORGATÓKÖNYV kategóriák előfordulása. A gyakoribb tér-idő utalások előfordulása a koherens változatban megfelel harmadik hipotézisünknek, csakúgy, mint a szereplőre utalások nagyobb száma a nem-koherens történet esetén (negyedik hipotézis). A célok és a szereplői érzésekre utalás markánsabb megjelenése a koherens történetekben ugyanakkor ellentétben áll elvárásainkkal.

Mivel a szövegalapú kódolásban a MENTALIZÁCIÓ nem emelkedett ki önálló kategóriaként, miközben ötödik hipotézisünk erre vonatkozott, csak külön-külön a szereplőknek tulajdonított CÉLOK és ÉRZÉSEK, így ennek a két kategóriának az átlagolásával létrehoztuk a RÉSZBEN-MENTALIZÁCIÓ változóját, és elvégeztük rajta a statisztikai elemzéseket. Mivel a változó normál eloszlást mutat (Kolmogorov-Smirnov próba  $D = 0,067$ ;  $p = 0,200$ ), független mintás t-próbával hasonlítottuk össze a két filmváltozatot nézők csoportját. A nem-koherens változatot nézők ( $M = 0,019$ ;  $SD = 0,013$ ) szignifikánsan kevesebb ( $t(40) = -2,92$ ;  $p = 0,006$ ) mentalizációs utalást tettek történet-összefoglalásaikban, mint a koherens változatot befogadók ( $M = 0,03$ ;  $SD = 0,01$ ).

## 4. Diszkusszió

Kutatásunkban a lineáris narratív (koherens) és nem-lineáris (nem-koherens) filmek megértésének különbségeit keressük. Korábbi, EEG-vel kapott eredményeink alapján (Papp-Zipernovszky et al. 2019) azt feltételeztük, hogy a megértés alapjai nem különböznek a két filmváltozat esetében, azonban a lineáris filmnarratívumban több tér-idő utalást találunk, míg a nem narratív film befogadása szereplőközpontúbb lesz, több mentalizációra való utalással.

Első, kvantitatív számításainkban a két filmváltozat kauzális megértésének különbségeit vizsgáltuk statisztikai módszerekkel a cselekmény-követés szubjektív könnyedségének (Narratív Megértés alszála), a film eseményeire és összefüggéseire vonatkozó tesztornak, az egyes filmhelyeken tett predikcióknak és az utólagos filmösszefoglalásoknak az összehasonlításával. Eredményeink szerint, ahogy ez várható volt, az eredeti, koherens filmváltozatnál a cselekmény követése eredményesebb, a nézők jelentősen többször tudták megjósolni a következő eseményt, több jó választ adtak a tesztsoron és jelentősen több kauzális kapcsolatot foglaltak bele a történetösszefoglalójukba. Ezek a különbségek a két filmváltozat között minden esetben szignifikánsak voltak, ami megfelelt a tesztanyag validálási céljának. Ugyanakkor a teszt sor kérdéskénti elemzése rávilágított arra, hogy a kapott eltérés szignifikancia szintjét valójában csak egy, az eltelt időre vonatkozó kérdés okozta. Egyedül a tér-idő folyamatosság helyes megítélése volt szignifikánsan különböző a filmek megértése során. Ez módszertanilag az általunk megfogalmazott tesztkérdések finomítására is felhívhatja a figyelmet, ugyanakkor összecseng azokkal az elképzelésekkel, melyek a filmes narratívum lineáris koherenciájának kialakításában a tér- és időbeli folytonosságot megteremtő folyamatos vágást (Bordwell és Thompson 1986, Reisz és Millar 2009) tekintik a legfontosabb tényezőnek. Az eredeti filmből a nem-koherens változatot éppen a lineáris tér-idő kapcsolatok kiiktatásával hoztuk létre.

A történet-összefoglalások kvalitatív elemzése a nem-koherens film megértési stratégiáinak azonosítására irányult. Fontos eredmény, hogy a szövegalapú kódolás során azonosított kategóriák mindkét filmváltozatnál azonosak voltak (második hipotézis), ami megegyezik korábbi EEG-vel kapott kutatási eredményünkkel (Papp-Zipernovszky et al. 2019), melyben nem találtunk filmenkénti szelektivitást egyetlen vizsgált agyterületen sem. Vagyis itt sem volt “olyan agyterület, amely kizárólagosan csak az egyik [koherens versus nem-koherens] film befogadása esetén lett volna aktív. A különbség a két film között az egyes területeken jelentkező aktivitás relatív erősségében mutatkozott.” (435) Jelen vizsgálatban a CÉL, a SZEREPLŐ, a CSELEKVÉS, a TÖRTÉNÉS, a TÉR-IDŐ, a SZEREPLŐ ÉRZÉSE, a FORGATÓKÖNYV, a FILM HANGULATA, a FORMAI JEGYEK és a NÉZŐI POZÍCIÓ kategóriáit azonosítottuk a film megnézése után készített narratív produktumokban. Ezek jelenléte párhuzamba állítható mind Graesser et

al. (1994) és Omanson (1982) narratív megértésre, mind Zwaan és Radvansky (1998) szövegértésre vonatkozó modelljeivel, melyekben az események (cselekvés és történés) a személyek, a tér-idő, a kauzalitás és az intencionalitás elemei mentén kontextualizálva szerepeltek az olvasott történet reprezentációjában. A FORGATÓKÖNYV kategória ugyanakkor van den Broek et al. (1996) kiegészítését is alátámasztja, hiszen a narratívum átfogó struktúrájának jelenlétére utal a reprezentációkban. A szereplőknek tulajdonított ÉRZÉSEK, a FILM HANGULATA, a FORMAI JEGYEKre utalás és a NÉZŐI POZÍCIÓ kategóriák ugyanakkor nem részei a '90-es években felállított narratív megértés modelleknek. Az érzelmek és a hangulat jelentősége – sőt elsődlegessége – a befogadásban csak a 2000-es évek első felében, elsősorban a lírai műnemet vizsgáló kutatásokban kezd kiemelkedni (ld. pl. Kuiken et al. 2004). A FORMAI JEGYEKre és a szerzői szándéokra utalást egy korábbi vizsgálatunkban a bevonódás hiányának vagy felfüggesztésének jelzéseként értelmeztük (Kovács és Papp-Zipernovszky, 2019). A NÉZŐI POZÍCIÓ kategória jelenléte a koherens filmváltozatokban származhat az alkalmazott instrukcióból, melyben arra kértük a személyeket, hogy úgy írják le a filmben ábrázolt történetet “mintha olyan valakinek mesélné el, aki nem látta a filmet!”. Ez egyes résztvevőknél a saját befogadói pozíciójuk hangsúlyozásával járt. Leggyakrabban azonban a nem-koherens filmváltozat meg nem értésének, illetve az értelmezésben egy távolító megfogalmazásnak a kapcsán kódoltuk a szövegekben.

A megértés egyes elemeinek a két filmváltozatban való statisztikai összehasonlításakor azt találtuk, hogy az eredeti, koherens filmváltozatot néző csoport történetösszefoglalóiban szignifikánsan több TÖRTÉNÉS, SZEREPLŐI ÉRZÉS és MENTALIZÁCIÓ fordul elő, és tendenciaszinten több a CÉL, valamint TÉR-IDŐ utalás. A nem-koherens filmváltozatot látók narratív produktumaiban ugyanakkor jelentősen több a SZEREPLŐ és FORGATÓKÖNYV kategóriák előfordulása. A nem-koherens történet-reprezentációkban gyakoribb szereplői (negyedik hipotézis) és a lineárisban gyakoribb tér-idő utalások (ötödik hipotézis) megfelelnek a korábbi EEG-vel végzett kísérletünk alapján felállított elvárásunknak és egybeesnek korábbi eredményeinkkel (Papp-Zipernovszky et al. 2019). Emellett a nem-koherens történetet nézők összefoglalóiban előforduló több szereplőt a látott tárgyak kategorizációjának gyors, automatikus folyamata is magyarázhatja (Greene és Fei-Fei 2014). Önmagában a céltulajdonítás tendenciaszinten volt gyakoribb a koherens történetek reprezentációjában, ami várt (ötödik) hipotézisünkkel ellentétben áll. A “csak” tendenciaszintű különbség magyarázható azzal, hogy a filmek esetében a művészeti ábrázolás sajátosságai miatt általánosságban nagyobb szerepe van a megértésben a főszereplőnek tulajdonított céloknek (Kovács 2007). Ha a szándék nélküli események kategóriáját lefedő TÖRTÉNÉSEKkel együtt nézzük a céltulajdonítást, akkor az is felvethető, hogy a két filmváltozatot nézők között az események mögötti explicit szándékban való bizonytalanság a TÖRTÉNÉSEK



számának különbségében jelenik meg, ami a koherens filmváltozatot nézők között egyértelműbb elkülönítést tesz lehetővé.

A FORGATÓKÖNYV-re utalás szignifikánsan gyakoribb jelenléte a nem-koherens történetek reprezentációjában egybecseng Zwaan és Radvansky (1998) modelljében a propozíciós szövegbázis és a szituációs modell megértési szintjeinek különbségével: míg előbbiben már jelen van a makrostruktúrára utalás, addig a forgatókönyvekhez képest a szituációs modell egy adott cselekvéssor kontextualizált leképezése, amit az általunk újravágott filmváltozatban megnehezítettünk.

Korábbi EEG vizsgálatunkban (Papp-Zipernovszky et al. 2019) a nem-koherens film az elmeolvasás területén igényelt szignifikánsan több aktivitást, vagyis jelen kutatásban is gyakoribb szereplőknek tulajdonított szándékot, mentális aktivitást és érzelmeket vártunk a nem-koherens változat reprezentációjában. Ugyanakkor a szövegalapú kódolásban nem emelkedett ki önálló kategóriaként a MENTÁLIZÁCIÓ, csak a szereplőknek tulajdonított szándékok (CÉL) és ÉRZÉSEK. Így az ezek összevonásával létrehozott változóval számoltunk, ami szignifikánsan gyakrabban fordult elő a koherens változatban. Az eredmény iránya a várttal ellentétes, ami utalhat arra, hogy az EEG-vizsgálatban mért agyi aktivitás nem biztos, hogy megjelenik a szavak szintjén. Mivel a nagyobb aktivitást nagyobb erőfeszítésként értelmezhetjük, elképzelhető, hogy egy írásban is megfogalmazott történet-reprezentációba nem a nehezen, hanem a könnyedén feldolgozható folyamatok kerülnek bele. Ennek tükrében ez az eredmény mindenképpen további kutatásokat igényel.

## 5. Következtetés

Előzetes eredményeink arra engednek következtetni, hogy egy tér-idő szempontjából nem koherens, de szereplőket és cselekvéseket bemutató film megértésére irányuló nézői aktivitás verbalizált szinten elsősorban a szereplők azonosítása és az események nagy struktúrába való elhelyezése révén történik. A tér-idő koherencia rekonstrukciójára a nézők nem fordítanak nagy energiát – legalábbis az utólagos verbális rekonstrukció során. Ugyancsak kevésbé reflektálnak a szereplők érzelmi, mentális állapotára, mint a koherens változat esetében. Ezek az eredmények jó kiindulópontot jelentenek az EEG-vizsgálatban kinyerhető nem verbális, elsősorban automatikus reakciókkal való összehasonlításra, amelyből közelebb jutunk a filmnarratívák megértésére irányuló nézői aktivitás pontosabb megértéséhez.

## 6. Limitációk

Jelen kutatás limitációi közé tartozik, hogy a munka- és időigényes kevert módszerű vizsgálatunkban az egyes csoportokban résztvevők száma nem érte el a 40-et.

Szintén a kevert módszertanból adódik, hogy a korábbi vizsgálataink alapján felállított hipotézisünkre nem emelkedett ki kategória a szövegalapú kódolásban, így ezt egy generált változó létrehozásával kíséreltük meg tesztelni.

## **Comparing the comprehension of narrative and non-narrative filmic structures in viewers' plot summaries**

In our series of empirical research we focused on the (low and high level) mental processes during the reception of a narrative and a non-narrative film. In 2019, the conclusion of our experiment by EEG recordings and verbal association tests, was that narrative filmic structure requires more effort in topographic orientation and topographic attention, while non-narrative filmic structure requires more active mental processing in the episodic and the working memory and constant effort in understanding characters. Following these we assume that narrative and non-narrative films with live actors are based on very similar comprehension processes. We test this hypothesis in the present paper by showing an original and a re-edited version of the same film to 42 persons (20 male and 22 female, mean age 32.7 (SD = 9.05)). Our results from validating the comprehensibility of the the versions of this film by the analyses of the online inferences, the Narrative Engagement Scale and the retrospective summaries of the plot raised further questions. The elements of comprehension of the coherent version contained significantly more references to place and time, to characters' emotions and aims, and to events without intentions, while viewers of the non-coherent film attempted to build up the plot using the categories of script and identifying characters.

**Keywords:** causal understanding, non-linear narrative structure, Narrative Engagement Scale, qualitative analysis

## Hivatkozások

- Bordwell, David, Thompson, Kristin & Smith, Jeff. *Film art: An introduction*. New York: Knopf, 1986.
- Bortolussi, Marisa & Dixon, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the empirical study of literary response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. doi: 10.1017/CBO9780511500107.
- Branigan, Edward. *Narrative comprehension and film*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013. doi: 10.4324/9781315003108.
- Busselle, Rick & Bilandzic, Helena. „Measuring narrative engagement”. *Media psychology* 12.4 (2009), 321–347. doi: 10.1080/15213260903287259.
- Chatman, Seymour. „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”. *Vizuális és verbális narráció Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. Ford. Sággy Miklós. Szeged, 2011, 71–90.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1978.
- Fincher-Kiefer, Rebecca. „The role of predictive inferences in situation model construction”. *Discourse Processes* 16.1-2 (1993), 99–124. doi: 10.1080/01638539309544831.
- Graesser, Arthur C., Singer, Murray & Trabasso, Tom. „Constructing inferences during narrative text comprehension.” *Psychological review* 101.3 (1994), 371–395. doi: 10.1037/0033-295x.101.3.371.
- Ildirar, Sermin & Schwan, Stephan. „First-time viewers’ comprehension of films: Bridging shot transitions”. *British Journal of Psychology* 106.1 (2015), 133–151. doi: 10.1111/bjop.12069.
- Jajdelska, Elspeth és tsai. „Picture This: A Review of Research Relating to Narrative Processing by Moving Image Versus Language”. *Frontiers in Psychology* 10 (2019), 1–15. doi: 10.3389/fpsyg.2019.01161.
- Kintsch, Walter & Van Dijk, Teun A. „Toward a model of text comprehension and production.” *Psychological review* 85.5 (1978), 363–394. doi: 10.1037/0033-295X.85.5.363.
- Kopp, Kristopher, Mills, Caitlin & D’Mello, Sidney. „Mind wandering during film comprehension: The role of prior knowledge and situational interest”. *Psychonomic bulletin & review* 23 (2016), 842–848. doi: 10.3758/s13423-015-0936-y.
- Kovács, András Bálint. „Causal Understanding and Narration”. *Projections* 5.1 (2011), 51–68. doi: 10.3167/proj.2011.050105.
- Kovács, András Bálint. „Things That Come After Another”. *New Review of Film and Television Studies* 5.2 (2007), 157–171. doi: 10.1080/17400300701432837.

Kovács, András Bálint & Papp-Zipernovszky, Orsolya. „Causal Understanding in Film Viewing: The Effects of Narrative Structure and Personality Traits”. *Empirical Studies of the Arts* 37.1 (2019), 3–31. DOI: 10.1177/0276237417740952.

Kuiken, Don, Miall, David S. & Sikora, Shelley. „Forms of self-implication in literary reading”. *Poetics Today* 25.2 (2004), 171–203. DOI: 10.1215/03335372-25-2-171.

Lewis, Farinella. *The Art of Love*. Wreckroompro, 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OkpE4xICkns>.

Omanson, Richard C. „An Analysis of Narratives: Identifying Central, Supportive and Distracting content”. *Discourse processes* 5.3-4 (1982), 195–224. DOI: 10.1080/01638538209544543.

Papp-Zipernovszky, Orsolya. „A személyiségkoherencia és az esztétikai válasz összefüggései: A művészetbefogadás narratív pszichológiai vizsgálata”. *Pszichológia* 34.1 (2014), 27–47. DOI: 10.1556/Pszicho.34.2014.1.2.

Papp-Zipernovszky, Orsolya, Kovács, András Bálint & Drótos, Gergely. „Narratív és nem narratív filmes szerkezet befogadásának összehasonlítása EEG-vel és verbális szóasszociációval”. *Literatura: A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének Folyóirata* 45.4 (2019), 422–438. URL: <https://ojs.mtak.hu/index.php/literatura/article/view/2533>.

Reisz, Karel & Millar, Gavin. *The Technique of Film Editing*. Amsterdam, London: Routledge, Francis & Taylor, 2009.

Schwan, Stephan & Ildirar, Sermin. „Watching Film for the First Time: How Adult Viewers Interpret Perceptual Discontinuities in Film”. *Psychological Science* 21.7 (2010), 970–976. DOI: 10.1177/0956797610372632.

Van den Broek, Paul, Rohleder, Lisa & Narváez, Darcia. „Causal inferences in the comprehension of literary texts.” *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*. Szerk. Mary Sue MacNealy Roger J. Kreuz. Norwood: Ablex, 1996, 179–200.

Zwaan, Rolf A. & Radvansky, Gabriel A. „Situation models in language comprehension and memory.” *Psychological bulletin* 123.2 (1998), 162–185. DOI: 10.1037/0033-2909.123.2.162.

HÁRS ENDRE

Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézet

## *Az evolúció románca*

Érzelmi motiváció Dietmar Dath *A fajok eltörlése* (2008) című regényében

---

### Absztrakt

Dietmar Dath regényeiről aligha mondható el, hogy könnyen olvasható sci-fi-k, amelynek okai egyrészt a határozottan intellektuális tematikában, másrészt a komplex irodalmi konstrukcióban rejlenek. Dath szerint a sci-fi művészetének „gépezte a tudás olyan módozataival, illetve a megismerés olyan eredményeivel szolgál, amelyek csak általa és rajta keresztül elgondolhatóak” (Dath 2019). A sci-fi gondolat kísérletei egy olyan irodalmi közlés szándékával párosulnak, amely egy azon túlmutató tudás lehetőségeit gyarapítja. Nehézségük magából a dologból, a ’tudományos fantasztikumból’ fakad. Ez igaz *A fajok eltörlése* (2008, angolul 2013) című regényére is, amely eddigi életművében a legnagyobb figyelmet kapta. A regény poszthumán jövőképe egy olyan, a képzeletet felülmúló, szélsőséges biológiai-technikai változékonyságú világot mutat be, amelynek megértése a megszokott olvasói rutinokat is felülírja. Az efelett érzett irritációnak a regény kritikusan rendre hangot is adtak. Jelen tanulmány, ellentétben a korábbi kutatásokkal, amelyek a kritikai üzenetek megfejtésére koncentrálnak, illetve részben ellentétben a szerző szándékával is, azt az álláspontot képviseli, hogy bizonyos „érzelmi kadenciák” (Velleman 2003), az olvasók által kialakított és a szereplők iránt érzett „szimpátiák” segítenek áthidalni a regény hiátusai, a narratív fókuszálással és az elbeszélői megbízhatatlansággal (Menninger 2017) folytatott „játék” (Kappeler/Könemann 2011), valamint a metanarratív és metafikciós beavatkozások eredményezte bonyolalmakat. Jelen írás az állatmesére mint Dath „evolúciós románcának” (Dath 2008) forrására támaszkodva azt próbálja bizonyítani, hogy a konstitutív olvasói oldalon megélt „affektusok” hozzájárulnak a regény szándékolt „effektusainak” feldolgozásához.

**Kulcsszavak:** sci-fi, német irodalom, poszthumanizmus, olvasói motiváció

---

A farkasnak a cicusok fecsegése jutott az eszébe a komtesz birodalmából: anagrammák, minden tartalom nélkül; ennek megfelelően feltételezte, hogy amiről itt beszéltek, azt is csak az volt képes valószínűleg megérteni, aki ismerte azokat a formai, nyelvi és logikai mintákat, amelyeket ezek a beszélgetések követtek.

(Dath 2008a, 250)

Hogy ne tűnjön hálátlannak, és mert remélte, hogy többszöri elbeszélés után talán olyan összefüggések is felbukkannak, amelyek alapján megjegyzi a szövevényes történetet, itt is újra visszakérdezett: „A gentek a Holdon éltek?”

(Dath 2008a, 310)

Dietmar Dath regényeiről aligha mondható el, hogy könnyen olvasható sci-fi-k, amelynek okai egyrészt a határozottan intellektuális tematikában, másrészt a komplex irodalmi konstrukcióban rejlenek.<sup>1</sup> Dath szerint a sci-fi művészetének „gépezete a tudás olyan módozataival, illetve a megismerés olyan eredményeivel szolgál, amelyek csak általa és rajta keresztül elgondolhatóak” (Dath 2019, 99). A sci-fi gondolat kísérletei egy olyan irodalmi közlés szándékával párosulnak, amely egy azon túlmutató tudás lehetőségeit gyarapítja. Nehézségük magából a dologból, a ’tudományos fantasztikumból’ fakad. Ez különösen érvényes *A fajok eltörlése* (2008) című regényére, amely számtalan könyve közül talán a legtöbb figyelmet vont magára. „Ha Charles Darwin írta volna *A világok harcát*<sup>2</sup> – írja a regény fülszövege – az eredmény egy ilyen könyv lett volna: kalandos szerelmi ének, az evolúció elméletéről szóló epikus meditáció, és merész kísérlet olyan lények maradványainak feltárására, amelyek eddig még nem léteztek.” (Dath 2008a, kiemelés H.E.) Dath *A fajok eltörlése* című internetes platformján az állatmesék hagyománya kapcsán, s összhangban a fülszövegben említett érzelmi mozzanatokkal – a „kalandos szerelmi ének” ígéretével –, a regényt „evolúciós románcnak” (Dath 2008b, 4. bekezdés) is nevezi. Ezekben az önkomentárokból többről van szó, mint a

1. Dietmar Dath (1970) német író, újságíró, műfordító. A 90-es években a *Spex* című popkulturális magazin főszerkesztője, 2001 és 2007 között a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* tárcarovatának vezetője, 2011 óta filmkritikusa. Számtalan regényt, valamint tudományos, esztétikai és politikai témájú könyvet és esszét publikált, a sci-fik mellett jellegzetesen újmarxista elhivatottságú társadalmi regényeket. Dietmar Dath az utóbbi időben drámaíróként és költőként is tevékenykedik. Freiburgban és Frankfurt am Mainban él. A tanulmányban szereplő fordítások tőlem. E.H.
2. H. G. Wells regényének evolúcióelméleti vonatkozásairól ld. Pintér 2021.

hagyományos műfaji határok átlépéséről: Azt sugallják, hogy ebben a regényben a tematikus hangsúlyokon és az intellektuális igényen – a gépezet működésén – túl valami olyasmiről is szó lesz, amely különleges motivációval bír: olyasmiről, amit az olvasók mindezen felül *szeretni is fognak*. A következőkben a regény korábbi vizsgálatainak dilemmáiból és megoldási javaslataiból kiindulva ennek az ígértnak a megvalósulását szeretném görcső alá venni, magát az olvasási folyamatot, egy meglehetősen összetett szöveg fogyaszthatóságának kérdését állítva az előtérbe. Az olvasó motivációjáról lesz szó, éspedig kettős értelemben, narratológiai, illetve recepciós kategóriaként, melyek kölcsönhatásával kapcsolatban a kiinduló hipotézis szerint több nehézséget is le kell küzdeni, amíg minden vágy (mind a szerzőé/elbeszélőé, mind az olvasóé) teljesül.

### **„nem olyan szöveg, amely értelmezésre vár”**

A regény értelmezői, s még inkább kritikusai a megjelenése óta egyetértenek abban, hogy *A fajok eltörlése* tudatos kihívások elé állítja olvasóit. Míg a regényről szóló kritikák erre a maguk 'őszinte' módján reagálnak – „gyötrelmes, arrogáns, szétbeszélt, technológia-ittas” (Radisch 2008); „izgalmasnak tényleg nem nevezhető” (Anz 2008) –, az elemzések megpróbálják megragadni a szándékolt komplexitást és a mögötte álló koncepciót. „A szereplők, illetve azok cselekedetei és kapcsolatai viszonylag meghatározatlanok maradnak. Helyettük a regény mai diskurzusokat idéz fel, elidegenített perspektívából.” (Nitzke 2017, 72) „Szörnyfigurák” találkoznak itt „egy regényszörnyeteggel, amely az információk tömegében meghiúsítja egyetlen világos kritikai irány kiválasztását” (uo.). A vélemények megegyeznek abban, hogy a koncepció és irodalmi megvalósításának jellegzetesen Dath-i összefonódása különleges megközelítést igényel. Stephan Willer „erőfeszítésről” (Willer 2013, 395; vö. még Richter 2017, 316) beszél, amellyel számolni kell olvasás közben. Ezt Dath „protestáns munkaetikájával” hozza összefüggésbe, s mint ilyet különleges „produkciós és recepciós jelenségnek” (Willer 2013, 395) nevezi. Kappeler és Könemann szerint *A fajok eltörlése* „nem olyan szöveg, amely értelmezésre vár, hanem olyan játék, amely végső soron képessé teheti az olvasót a politikai emancipációra” (Kappeler/Könemann 2011, 46).

A szerzők egyetértenek abban, hogy a legkézenfekvőbb magyarázat a sajátosságokra Dath említett sci-fi-felfogásában rejlik, s abban a meggyőződésében, hogy a műfaj sokkal többre hivatott, mint triviális kezdetei sejtene engedték. *A fajok eltörlése* a határok radikális feloldásáról szól: a biológiai fajok felszámolásáról, amely az elképzelt poszthumán jövőben a szereplők önazonosságát – testét, nemi identitását és kommunikációját – éppúgy hatalmába keríti, mint az elbeszélői hangot és a fiktív tér-idő-kontinuumot. Amint maga Dath fogalmaz: „A könyvben az 'evolúció' nem más, mint az előfeltétele annak, hogy egyáltalán legyen cselek-

mény.” (Dath 2008b, 7. bekezdés) A regény „az emberi evolúció lehetőségeinek irodalmi kísérleti rendszere” (Richter 2017, 318). És valóban: Míg a történetben lejátszódó hosszú távú evolúciós folyamat a cselekmény szintjén a biológiai faji és nemi kötöttségektől való megszabadulásként jelenik meg, elbeszélői tekintetben következetesen úgy van megjelenítve, hogy a (valódi) események és a szereplők (tényleges) konstellációi csak töredékesen és nem is maradéktalanul tisztázódnak. Ez egyrészt a „szelektív információközvetítésnek” (Menninger 2017, 92) köszönhető, másrészt „a heterodiegetikus elbeszélő és a dominánsan belső fókuszálás kombinációjának” (Martínez/Scheffel 2009, 94), amely ráadásul különböző reflektorfigurákra bomlik, és amelyet még a megbízhatatlan narráció – a reflektorfigurák többszöri identitásváltása – is felerősít (vö. Menninger 2017, 83). S minél nyíltabbá válik a megjelenített ’evolúciós fejlődés’, annál sokrétűbb lesz a regény cselekménye is. „Folyamatos átalakulás váltotta fel a stabil identitásokat” – írja Steffen Richter –, a technologizált evolúció egyre újabb ciklusokba kezd, amelyek nem ismernek véget, csak plurális jövőket” (Richter 2017, 321). Dath „hiperromantikus” (Gerigk 2020, 163)<sup>3</sup> regénykoncepciója folyamatosan szolgál annyi meghatározatlan mozzanattal, amely az identitások változásának jegyében áll, illetve abban gyökerezik.

Ennek következtében még a regény tartalmi összefoglalása is olyan dologgá válik, amely már-már szellemi teljesítménynek számít.<sup>4</sup> Az olvasó egy olyan történetet követ, amelynek előzményei mintegy ötszáz évre nyúlnak vissza, illetve amelynek cselekménye legalább ugyanennyi időre terjed ki, bár ezek a hosszú időszakok is csak hozzávetőlegesen körvonalazódnak: A Homo sapiens letűnte után, amelynek fennmaradt utolsó közösségei már csak vegetálnak, illetve különböző genocidok áldozataivá válnak, az egykori európai kontinenst intelligens, kiborgtechnológiákkal felszerelkezett humanoid állatok, a „gentek” uralják. Radikális változékonyságuk dacára is hosszú életre képesek, ámde végül képtelenek ellenállást tanúsítani a „kerámiaiakkal”, az egykori dél-amerikai kontinensen létrejövő „első posztbiotikus szuperhatalommal” (Dath 2008, 106) szemben, amely már többdimenziós megtestesülési képességgel bír. Ez a fejlemény arra kényszeríti a genteket, hogy elhagyják a bolygót, és a Marson, illetve a Vénuszon új civilizációkat alapítsanak, s másként alkossák újra önmagukat. Ennek az új életformának a leszármazottai – egy különleges szimbolikus testvér-, illetve posztgentikus szerelmespár – a Földre visszatérve értesül a kerámiaiak végéről, akiknek agresszív létformája önmagát is felemésztette. A metafikcionális elbeszélői térben mindeközben olyan történetek is felbukkannak,

3. „A javasolt fogalom nem tekinthető sem korszakmegjelölésnek, sem stílusirányzatnak; a „hiperromantika” inkább elsősorban a formatudatos önreprezentáció és az egyetemes tudásformáció közötti kapcsolatot aktualizálja és problematizálja, beleértve annak kritikáját is. [...] E kétarcúság miatt a ’hiperromantikus’ kifejezés a regényfikció által közvetített elméleti hozzáállást jelöli.” Gerigk 2020, 163.

4. A legalaposabb ilyen jellegű kísérletre Nicholas Saul vállalkozott, nemcsak nagyon pontos megfigyelésekkel, de feltárva számos motivikus és intertextuális összefüggést is (Saul 2021).



amelyek szerint az emberektől a gentekig és a kerámiaiakig, a Földtől a Marsig és a Vénuszig, illetve azon túl nyúló ellenőrizhetetlen, évezredek 'evolúciós folyamata' a regény egyes, korábban emberi szereplőinek lázadásával és géntechnológiai szabotázsával vette kezdetét. Ezek a korábbi emberek gentekként soha nem látott szabadságot teremtettek maguknak, sőt részben azóta is érvényesítik akaratukat a regény tér-idő-kontinuumában (illetve azon túl).

Az említett elbeszélői és tartalmi megoldások tanulságos következményekkel járnak a regény egészére, illetve recepciójára nézve. Ami *A fajok eltörlésében* „tétova tempóban” (Saul 2021, 228), nagy késéssel (ha egyáltalán) értelmet nyer, utólag ugyan a „quod erat demonstrandum” státuszával bír, de olyan befogadási folyamat, amellyel tartalomismertetés éppúgy szembemegy, mint maga az újraolvasás.<sup>5</sup> „A regény cselekményének és politikai implikációinak megértéséhez szükséges tudás jó-részt csak a harmadik vagy negyedik könyvben dekódolódik” (Kappeler/Könemann 2011, 47), de ellentétben például a detektívtörténetekkel, itt nem a rejtélyek kései megoldása a tényleges cél. Az utólagosan (úgy-ahogy) összeálló cselekmény és a regényben közvetített fiktív világ keletkezésére történő utalás nem éri el ugyanazt a hatást, mint az evolúciós fejlődés irodalmi demonstrációja, amely „olyan történetként nyilvánul meg, amelynek mi is részesei vagyunk” (Saul 2021, 235).<sup>6</sup> Az evolúciós kísérlet 'üzenete' úgyszólván magában az olvasási aktusban teljeseedik ki. *A fajok eltörlése* emnyiben valóban „nem egy olyan szöveg, amely értelmezésre vár”, hanem olyan, amelyben az „erőfeszítés”, az 'út' maga a 'cél'.<sup>7</sup> Megrövidített narratív okozatisága azonban nem való mindenkinek.<sup>8</sup>

## Az olvasás (kerülő-)útjai

Tény mindazonáltal, hogy *A fajok eltörlése* sokkal szélesebb olvasóközönséghez jutott el, mint azt a „regényszörnyeteg” (Nitzke 2017, 72) és a szerző széljegy-

5. Az első olvasat funkciójával kapcsolatban csupán arra érdemes itt utalni, hogy az olvasás mint kultúrtechnika tekintetében egyetlen olvasat sem 'első olvasat': „Az egyedi szövegen túl az intertextuálisan ismétlődő utalások [...] irodalmi kontextusokat jelölnek, műfajokat, olvasói műfaji elvárásokat konstituálnak, ami az ismétlés elemének fontos helyet biztosít a recepcióesztétika elméletében és gyakorlatában, amennyiben az újraolvasás mindig a hagyomány vagy sorozat műfajkonstituáló pretextusaira is vonatkozik [...]”. Pontzen 2018, 302. Ennél is fontosabb, hogy minden újraolvasás különbözik az előzőtől: „[a]z ismétlés mint azonosság nem létezik, az ismétlés mindig különbséget (is) kitermel” (uo. 307).
6. „[A] történetek, amelyeket az antropocénben az evolúcióról mesélünk magunknak, rekurzív visszacsatolásban próbálnak hatással lenni az evolúció belső folyamataira.” Saul 2021, 235.
7. Úgy fogalmazhatunk, hogy itt transzfikcionális köntösben tér vissza a konstitutív és a performatív nyelv dekonstruktivista irodalomelméletekben megfogalmazott elválaszthatatlansága. Vö. Culler 2022, 112–126.
8. „[A] regény nagy műgonddal megteremtett, ám nem minden olvasó ízlését kielégítő bőbeszédűsége önreflexív és provokatív módon tetszeleg Dath irodalmi intertextuális inspirációiban.” Saul 2021, 219.

zetei sugallták. A regény 2008-ban felkerült a Német Könyvdíj jelölő listájára,<sup>9</sup> és 2009-ben „legjobb német nyelvű sci-fi-regény” kategóriában elnyerte a Kurd-Lasswitz-díjat is.<sup>10</sup> Ez az elismerés a fentiekből fakadó sajátos befogadói elvárások tekintetében is elgondolkodtató. Műveinek „produkciós és recepciós jelenségként” (Willer 2013, 395) való értelmezéséhez maga Dath is szolgált néhány további, érdekes kommentárral a Martin Hatzius által kiadott interjúkötetben. Írói gyakorlatában egyrészt a szövegekben megfogalmazott üzenetek ’magánjellegét’ hangsúlyozta, amely figyelmen kívül hagyja a szélesebb nyilvánosságot: „Egyetlen valaha írt elbeszélő szövegemnek sem volt négynél több címzettje, miközben készült. Gyakorta csak egyetlen egynek szólt” (Hatzius 2011, 112) – válaszolja implicit olvasóival kapcsolatban. „Én egy olyan [...] gyakorlatból jövök”, nyilatkozza újságírói pályájára utalva, „amelyben konkrét emberekről konkrét történeteket írok konkrét embereknek [...]. Ez ma sincs másképp: Minden egyes elbeszélő szövegnél pontosan meg tudom mondani, hogy kire irányul, kinek szól.” (i.m. 113)<sup>11</sup> Ha ezt megfordítjuk, ennek az attitűdnek a következményei legitimációra szorulnak a szövegek szélesebb közönsége előtt. Ezen a ponton Dath maga is beismeri a provokációt, de egyben instrukciókkal is szolgál:

Írásmódommal folyamatosan arra akarom rávezetni az embereket, hogy L. Ron Hubbard [...] és a diatetika-emberek tévednek a pedagógiai eszméjünkkel, amely így hangzik: Ha egy szövegben olyan szóval találkozom, amelyet nem értek, azonnal abba kell hagynom az olvasást, és meg kell tudnom, mit jelent az a szó. Ha így olvasnánk és tanulnánk, soha nem olvasnánk és tanulnánk semmit. (Hatzius 2011, 191)

James Joyce *Ulysses*ében például minden egyes fejezethez tartozik [...] egy egész, több réteggel bíró címlista. Ha lemondunk arról, hogy ezeket a rétegeket sorrendbe állítsuk, [...] nagyon különböző olvasók nagyon különböző pontokon léphetnek be a könyvbe. [...] A sok dolgot, amit úgy szednek fel, hogy nem ismerik a jelentésüket, először is elraktározzák: Rendben, ez nagyjából ebbe a szómezőbe tartozik. [...] Nem kell folyton rákattintani. (Uo., 195–196).

Dath magyarázataiban mindenekelőtt az az érdekes, amit a diatetikával kapcsolatban kifogásol. Feltehető, hogy az „analitikus elme” kitüntetése, illetve a „reaktív elme” (Fries 2017, 64) elutasítása foglalkoztatja, amellyel szemben Dath az olvasás szabadsága, a tudásról való lemondás, illetve a tudatosság hiányának elfogadása

9. <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2008> [2023.03.13.]

10. <http://www.kurd-lasswitz-preis.de/2009/KLP2009.htm> [2023.03.13.]

11. Dath cikkeinek implicit/explicit olvasóival kapcsolatban vö. Lovenberg 2023.

mellett érvel. A Dath-regényekben felidézett tudásterületek – szakkifejezések, elméletek és intertextuális utalások – tagadhatatlanul alkotóelemei a szövegnek, s éppúgy hozzájárulnak komplexitásához, mint az általa generált narratív bizonytalansághoz. De a 'nem mindenre rákattintani' imperatívusza, az olvasótól megkövetelt befogadói nyitottság – a meg nem értett dolgokon való botladozás mint olyan – túl is mutat ezen a pozitív, „enciklopédikus” (Willer 2013) igényen: a regényben megjelenő 'nem mindent kimondani' gesztusának befogadói ellenpárjával szolgál. Olvasás közben szabad bizonyos kérdéseket figyelmen kívül hagyni, és olyan dolgokat, amelyek elsőre nem világosak, egyszerűen elengedni. Mert csak az olvasás folyamatában megvalósuló nyitottság, a meg nem értésre való hajlandóság teszi lehetővé, hogy formát nyerjen a kontrollálatlan evolúció, hogy az olvasó megtapasztalja az ember radikális átalakulását, s ezáltal mintegy benne teljesüljön ki az emberi diszpozíció vége utáni állapot fikciója. Kitartás a kattintás helyett, nyitottság a jelentésbeli lekorlátozás helyett – ez tehát ennek az olvasásnak a tulajdonképpeni 'értelme'. A „protenzió és a retenzió dialektikájában” (Iser 1990, 182) a hangsúly itt határozottan az előbbire esik, a radikális befogadásesztétikai „jövőhorizontra” (uo.).

Ha ez a megfontolás helyes is, és regényepoétikai funkciója van annak, amit az olvasó nem, vagy a végére is csak megközelítőleg értett meg, akkor is felmerül a kérdés, hogy mi tartja fenn ezt az olvasási folyamatot annak részleteiben. Milyen 'úton lenni' egy olyan szövegben vagy fiktív világban, amely felfüggeszti a narratív okozatiságot, és alig szolgál támponttal a cselekmény és a szereplők interakciónak megértéséhez? Miképp szólítja meg a regény a 'tudatalattit', és hogyan viszonyul ehhez az olvasó? E folyamat megközelítésének első, látszólag triviálisnak tűnő lépéseként fontos felidézni a regény négy „tételre”, tizennyolc fejezetre és összesen 121 alfejezetre való felosztását. Míg a „tételek” kifejezetten egy szimfónia szerkezetét ismétlik, és a regény ezen túlmenően is erős, 'kattintható' zenei értelmezést kínál (Luckscheiter 2021, 112ff), addig a fejezetek a cselekmény nagyobb, hosszú időtartamokon átívelő lépéseit jelölik. Jelen összefüggésben azonban a legérdekesebbek az epizodikus, időnként más vizuális eszközzel, kis képecskékkel, ismétlődő állatszimbólumokkal (vö. Dath 2008b, 10. bekezdés) is tarkított alfejezetek. E szövegszint elemei úgy illeszkednek egymáshoz, mint egy kirakós játék darabjai, amelyek azonban lineárisan nem szükségszerűen világítják meg egymást. Inkább elliptikusan kapcsolódnak az adott fejezet vagy a regény egészének cselekményéhez.

Ezen a szinten zajlanak a szereplők találkozásai, párbeszédei, akik túlnyomórészt gentek (az embereknek és a kerámiaiaknak jellemzően nincs sok mondandójuk). Az oroszán, Cyrus Iemelian Adrian Vinicius Golden mint a 'gentek királya' mellett egy szitakötő, egy denevér, egy borz, egy majom és egy szamár, illetve, az oroszán ellenzékeként, a farkas Dmitri Stepanowitsch, egy mangalica, egy fogassüllő és más állatfigurák tartoznak ebbe a repertoárba. Időnként történetbeli-

koncepcionális meghatározatlanság jellemzi ugyan őket – az oroszán hitvese egy-fajta rovarraj, lánya, Lasara „hiúzocska” (Dath 2008, 129), a róka, Ryuneke végig láthatatlan –, de többnyire mégis „a karakterek következetes állapota” (Lessing, idézi Schönbeck 2020, 257) az uralkodó jellemvonásuk. Dath „A fajok eltörlése” című internetes platformján maga is hivatkozik az állatmesékre és állattörténetekre mint olvasmányaira (Dath 2018b, 4. bekezdés). Az állatmesék és a filozófikus állattörténetek felvilágosodás kori konjunktúrájuk óta sem veszítettek irodalmi-elméleti relevanciájukból (vö. Blumenberg 1989). A rejtett és a nyílt jelentések, a cselekményközpontú allegória és az értelemteremtő metafora közötti játék (Schönbeck 2020, 246) mindmáig izgalmas irodalmi-műfaji eszközzé avatják őket. További jelentőséget kölcsönöz az állatmesének az újabb keletű állat-tudományok [animal studies], illetve ember-állat-tudományok (human-animal studies) témáihoz való közelsége. Az emberi civilizáció uralma alól való regénybeli „megszabadulás” (Dath 2008a, 11), az „unalom” (uo. 18) korszakának erőszakos vége ugyanis párhuzamba állítható az „állati cselekvőképesség” (Wirth 2016) eszméjével, amint a fajok biotechnológiai „eltörlése” is olvasható az „antispeciecizmus” (Kurth 2011, 89) beteljesülésének ironikus víziójaként. Ebben a tekintetben a regény világa beteljesíti, de túl is szárnyalja azt a kortárs eszmét, amely szerint az emberi érdeklődés, kiszabadulva a biológiai naturalizmus (az állatok mint kémiai folyamatok képzetének) és a filozófiai idealizmus (lélek nélküli állatok képzetének) korlátai közül, képes „magukhoz az állatokhoz” (Straubinger 2015) fordulni. Azon igény, hogy az állatokat „megjelenési formájukban történetileg változó és kontingens módon” (uo., 312) értsük meg, itt nemcsak egy az ember utáni, hanem egyáltalán mindenféle faj, illetve fajelmélet utáni jövő fikciójába fordul.

A jelen tanulmányban képviselendő vélemény szerint a gentek kiemelt szerepe a cselekményben, és mindenekelőtt dialógusaik terjedelme és ’beszédessége’ a regény azon eszközének bizonyul, amely hozzásegít a szöveg megértéséhez, és szabályozza az olvasás menetét. „Az állatmese műfaja a maga individualizált és megtestesült szereplőivel kapcsolódási pontot kínál a jövő tudományos-technikai és társadalmi forgatókönyveihez, illetve azok szubjektumon túli episztémikus és politikai szempontokra nyitott befogadásához.” (Kappeler/Könemann 2011, 45–46) Ez nemcsak koncepcionálisan fontos, hanem főképp a befogadástechnikai szempontból is. A fajok eltörlésében a fent említett ’állati’ találkozások épp az a ’rövid lélegzet’ jellemzi, amely az állatmesék egyik sajátossága. Ezek hagyományával egy saját dramaturgiával rendelkező „kis irodalmi forma” (Hilzinger 2002) ágyazódik be a regény szövetébe.<sup>12</sup> Ezen a szinten a regény mesegyűjteménynek bizonyul, aminek az a következménye, hogy a visszatérő állatfigurák (és szimbólumok) olyan kap-

12. Egy hasonló, de nem az állatmesére alapozott vélemény szerint „az Odüsszeia és a pikareszk hagyományra jellemző kalandos-regényes történetvezetésben bármi megtörténhet. *A fajok eltörlése* ezt a kalandos történetmesélést folytatja.” Richter 2017, 316.

csolatokat teremtenek, amelyeket egyébként nehéz vagy lehetetlen létrehozni. A „szabadság birodalmának felépítése” (Dath 2008a, 51),<sup>13</sup> amelyre a gentek törekszenek, az egyéni karakterisztikumban<sup>14</sup> és ennek megfelelő viszonyokban nyilvánul meg (ideértve nem utolsósorban a szerelmi szálakat is). A határok konceptuális feloldását ellensúlyozza a jelentések ilyen ismételt, rövid távú lezárására való törekvés. A történet a „magukhoz az állatokhoz” fordulás imperatívuszának jegyében áll, az olvasó pedig helyenként kizárólag ezt a fonalat követve realizálja a történetet: a szereplők konstellációjának – hosszú időszakokon átívelő – epizodikus követhetőségén keresztül. A gentek azon felül, hogy bármikor bármi mássá is változhatnak, nagyon is konkrét figurákként jelennek meg, és ezt a konkrét alakíságot – a leírások alapján, de saját állat-képzeteinkre is támaszkodva – lépésről lépésre hasznosítjuk.

Bár az ábrázolt világ bizonyíthatóan nem a kölcsönös szereteten alapuló utópisztikus-humanisztikus társadalom, hanem egy olyan világ, amelyben a gentek (és az utánuk következő lények) kedvük szerint teszik a dolgokat, mégis árad a szereplőkből egyfajta, életvilágbeli klisékre támaszkodó antropomorf-állati 'vonzerő'. Például akad mit csodálni a denevér és a szitakötő szerelmi röptében:

Ráfeküdtek a szélre, majd alámerültek a meleg fuvallatokban, játszottak egymással, mint az utalások; úgy siklottak a feketeségben, hogy ettől a denevér közben folyton elfelejtette, hogy a csillagokat látják-e maguk felett vagy a város fényeit maguk alatt, és hogy a mennydörgés a felhőkben lakozik vagy az elektromos hálózat motorjaiban.

A szitakötő épp fehér fénnel írt vázlatokat rajzolt a Hattyú csillagképébe Borbruck kibővítéséről, amikor a denevér siklórepülésre váltott, és odakiáltott neki: „Leszálljunk? Holnap megbeszélés lesz az udvarban, ennem kéne még valamit.” (Dath 2008a, 48)

Az idézett passzus a két eredetileg gyökeresen különböző 'faj' képviselői közötti szerelmi kapcsolatról és annak a 'hagyományos' elképzelésekkel szembemenő, provokatív magától értetődőségéről szól. De olyan képeket is felidéz, melyeket

13. Ez az eszme egybevág Dath elképzeléseivel a biztonságos keretek között kibontakozó szabadságról és haladásról: „Számomra a társadalmi haladás az élet élıhetőségének megsokszorozódása. A haladás annak a biztonságnak a növekedése, hogy akkor sem kell nyomorba süllyednünk, ha rossz életdöntést hoztunk.” Hatzius 2011, 10.

14. „Dath regényében [...] a gentek és megteremtőik mint mesebeli állatok vonásait viselő egyéni karakterek is megjelennek. Nem válnak el egymástól az egyedi és a tipizált szereplők, a figurális események és a motivált történetszálak. Csupán a kerámiaiak jelentenek némi kivételt, de róluk nem lehet szórakoztató történetet mesélni.” Kappeler/Könemann 2011, 45.

egyébként a szitakötő, illetve a denevér röptével szokás összekötni, azzal a következménnyel, hogy az olvasó felismeri azok cikkcakkos mozgásának kölcsönösségét, amely feloldja a transzgenerikus összefüggés programszerűségét. Egy másik, új és régi reflexeket kombináló példával szolgál Cyrus Golden leírása. Még az uralkodói méltóságában általában csak közvetve ábrázolt oroszlánról is elmondható, hogy a cselekmény előrehaladtával – egyúttal hatalmának csökkenésével – egyre láthatóbb alakot ölt:

Magának az oroszlának a színe elé járulni erőt próbáló megtiszteltetés.

Gentek vesztették már el ettől az eszüket; azok közül, akik visszatértek, csak kevesen tudták leírni a látottakat.

Az arc: a sörény kanyargó fonatait fények övezték, mint a vízfolyások, a szemek úgy ragyogtak, mint a kettős napok, a szavak olyanok voltak, mint a mennydörgés, s óriási fogak látszottak.

Két szeme volt, vagy három, vagy csak egy, amely azonban mindent látott? [...]

Az oroszlán képe megrázta magát, bundájából felhőként szállt az anyag-talan pollen. A farkas azt gondolta: ennek a pornak nyelve van. Dmitrij félt, de összeszedte magát. (Dath 2008a, 165–166)

Az állati és ekképp ismerős képze a szimbolikus „testvérek” (Dath 2008a, 479), Tűz és Padmasambhava megteremtésének bolygóközi projektjében is jelentőségre tesz szert. A két szereplő további lépést jelent a Föld korábbi, „természetes” evolúciós morfológiájától való eltávolodásban, mindketten a gentek és a kerámiaiak utáni következő ’evolúciós’ szintet képviselik. Mindazonáltal alakjukban mindketten félreismerhetetlenül valamiféle ’származásra’ is utalnak: Tűznek (a későbbi Fiamettinának) „biohistorikus előképe” (Dath 2008a, 305) a Homo sapiens, Padmasambhava pedig kezdetben kecses „hüllőlánynak” (uo., 332) mutatkozik. Ráadásul fiatal egyedekként lépnek be az események sorába, akiket a gentekre emlékeztető „szőrös barátok” (Dath 2008a, 304) gondoznak és nevelnek. Ennek az utódgondozásnak a képei pedig enyhítik a faji polimorfizmus ideologikus célzatosságát, amennyiben a meghaladott, ámde ’meghitt’ speciecizmust idézik:

Néha, amikor Tűz erősen koncentrált egy szellemi feladatra, hajvégződése úgy csillogtak, mint az izzó szénpöttyök. Az arca szép és keskeny volt, az orra finom, az arccsontja magas, az ajka telt, a szeme mandulaalakú, fehér-arany, fekete, macskaszerű pupillákkal. Amit a szőrös barátok ezekben az első években a legutósebbnek találtak benne, azok a hosszú,

hegyes fülek voltak, amelyek kagylójában finom érhálózat rejtőzött, mint néhány óvilági sakálnál és hiúznál. (Dath 2008a, 306)

„Milyenek voltak a gentek?” Tűz szerette volna őket végre elképzelni.

„Mint mi, gondolom.”

„Te és én?”

„Nem, mi ... te nem. A szőrös barátaid, ahogy te mondod, és a szalamandrák odalent, meg a madarak odaát. Nem emberi, nem gépi, de a nyelv birtokában.”

„Hfff”, mondta Tűz, demonstrálva, milyen kevésbé érdekli ez a képesség. [...]

Tűz nem értette, hogyan akarhatott valaki ember lenni. Ő inkább a szőrös barátokhoz szeretett volna tartozni, és következésképpen – gondolta – a gentekhez. Sok mindent meg kellett még tanulnia. (Dath 2008a, 311–312)

A gentek e két leszármazottjának és „szőrös barátainak” története az állatmesék pedagógiáját idézi, s e tanulságos párbeszédnek ezen felül korábban elhallgatott információkat is hordoznak. A ’testvérpár’ története emellett rávilágít arra, ami a regény történeteit a legegységesebben az állatmesék hagyományához kapcsolja. A Tűz, Padmasambhava és „szőrös barátaink” alakjai kiváltotta együttérzés Lessing meseelméletének éppoly fontos mozzanata, mint a kortárs állatetikának, illetve az említett tudományos irányzatoknak. „Az irodalom, elmélyítő hatása révén, különösen alkalmas az érzelemkeltésre” (Hayer 2019, 288) – írja Hayer a Lessing meséiben megjelenő erőszakreprezentációkról szóló elemzésében. Az „érzékeny hozzáállás szükségessége” (uo.) Dath esetében bevallottan nem olyan típusú, amelyre az állatetika hivatkozik. De határozottan érzelmi tényezőként jelen van nála is, és pedig az olvasást motiváló funkciójában. A szereplők morfológiája és egymással való interakciója életvilágbeli tapasztalatokra, „a recipiens sajátját képező érzelmekre” (Mellmann 2017, 244) apellál, amelyeket a regény nemcsak nem zár ki, de a figurális repertoár horizontjában határozottan fenn is tart. Bár tudjuk, hogy az oroszlan nem oroszlan, mégis egy oroszlan képe lebeg a szemünk előtt. Ahelyett, hogy Tűzet és Padmasambhavát genetikai-technikai szabadságukban, csodás lényekként vagy akár szörnyetegekként képelnénk el, két védelemre szoruló, „szőrös barátoktól” körülvelt gyermeket látunk bennük. És mivel még a legfélelmetesebb ellenség utódjában is van valami kedves, az olvasó az ember után is ’nagyon is emberi’ módon rendezkedik be a regény világában, és már nem fél a poszthumán jövőtől.

## Érzelmi kádenciák

Történetek: Mindig Szkülla és Kharübdisz között, hisz minden igazán jó történetnek nagyon személyesnek kell lennie – tehát nincsenek univerzális szabályok –, és ugyanakkor törekednie kell a szubjektumon túlmutató érvényességre, hogy hallgatókra találjon, akik nélkül a történet nem történet. (Dath 2008a, 461)

Ha igaz, hogy az olvasót fejezetről fejezetre műfaji mintázatok és érzelmi hatások motiválják, miért ne lehetne az összkoncepcióban is ehhez hasonló recepciós kínálatot felfedezni? A regény értelmezői valóban szolgálnak erre utaló kijelentésekkel. Roland Innerhofer írja:

Bár a szagok általi kommunikáció az evolúcióban előrelépésnek tűnik, azok tartalmukban hasonlítanak az emberi kommunikációra. Ennek eredményeképpen a közismert emberi értékrend gyakran inkább megerősítést nyer, mint cáfolatot. A vezetőszerp és a sokszor erőszakos érdekérvényesítés olyan magatartásformák, amelyeket Dath alternatív jövőbeli világának társadalma is jutalmaz. Különösen a saját (csoport)identitás és a másság kölcsönös viszonya egyértelműsíti, hogy a Dath megtervezte jövőbeli társadalom nem szabadult meg a humanista koncepciók összes maradványától. (Innerhofer 2022, 192)

„Az állatok birodalma tehát nem volt más, mint az emberi világ refrénje” (Richter 2017, 318). A látszólag elavult emberi értékrendre és ideológiai eszközökre való hivatkozás – „a Dath formatárában fennmaradó antropocentrizmus” (Saul 2021, 231)<sup>15</sup> – még az egyébként legradikálisabbnak tűnő mozzanatokban is visszatér: A gentek korába torkolló géntechnológiai szabotázs a történet – meglehetősen kései és töredékes – információi szerint két homoszexuális emberpár vágyainak beteljesülése: A hajdani géntechnikus, a későbbi oroszán „az egész emberiséget kiirtotta, hogy színre vihesse szenvedés- és szerelmi történetét, és kisebb mértékben az enyémét is” – vallja be Cordula Späth a regény végén (Dath 2008a, 548, vö. még

15. „Abban, ahogy az ember és az emberi cselekvés visszatér a poszthumán világban, az ember iránt megőrzött, illetve alapvetően kognitív érdeklődés nyilvánul meg.” Saul 2021, 231. „[A] gentek és a kerámiaiak *A fajok eltörlésében* különböznek ugyan a hagyományos emberektől [...]. Mégis a 21. század eleji ember marad a részben nyilvánvaló, részben rejtett vonatkozási pontjuk [...]” Höppner 2023, 87–88.



520). Mindazonáltal Kappeler és Könemann ezzel az előzménnyel kapcsolatban megjegyzi, hogy

a biológiai és társadalmi reprodukció regényben ábrázolt átalakítási kísérletei eleinte részben a polgári és heteroszexuális család logikáját követik. [...] *A fajok eltörlése* nemcsak kimérának tekinthető életformákat ábrázol, hanem maga is a nemek közötti hagyományos viszonyok és az azokat megváltoztató modellek kiméréja. (Kappeler/Könemann 2011, 43)

S valóban: az oroszán uralma a „megszabadulás” után is, minden tudatos, radikális változékonysága dacára is a hagyományos családtagok és alattvalók rendjén alapul. Ugyanígy Tűz és Padmasambhava kapcsolatában, az evolúciós és nemi átalakulás dacára is a ’testvéri’ szeretet, illetve a szerelem bizonyul dominánsnak. Ebben a tekintetben ismételtén egyet lehet érteni Nitzkével abban, hogy a regény „egyetlen működőképes politikai ’üzenet’ helyett [...] olyan narratívát kínál, amely megsokszorozza az alternatívákat. *A fajok eltörlése* nem a végről szól, hanem bizonyos értelemben a túlterhelt eszmék felszámolásáról. Teszi ezt úgy, hogy éppen ezt a túlterheltséget viszi át az abszurdba” (Nitzke 2017, 82–83.).

Nos, ezt a ’nagyon is emberit’ a regény egészében is meg lehet keresni. Ahogy a ’mesegyűjtemény’ a radikális megszabadulás és a határok feloldásának gondolatát a jelentés narratív lekerekítésével, ismerős, már-már meghitt dolgok érvényesítésével ellensúlyozza, akként az egész cselekményszerkezetben is felfedezhető egy bizonyos mintázat, egy „érzelmi kádencia” (Vellemann 2003, 18), amely „képes arra, hogy az elbeszélést az események érthetőségének erejével ruházza fel” (uo.).<sup>16</sup> Tagadhatatlan, hogy az ’evolúciót’, ha egyszer elszabadult, és túllépett a genetikai és organikus akadályokon, nem lehet többé megállítani. Járja a maga útját, és az embereken, a genteken és a kerámiaiakon keresztül kérlelhetetlenül halad tovább. Ugyanakkor bizonyos hangsúlyok mégis megjelennek a különböző lények korszakainak sorrendjében és ábrázolásában: A gentek sokkal több figyelmet kapnak, mint a kerámiaiak. Bár az utóbbiak azáltal, ahogy felülmúlnak minden korábbi, maguk is „széppé [...], összetetté és rejtélyessé” (Dath 2008a, 37) válnak.<sup>17</sup> Ám kétségtelenül halálos veszélyt jelentenek azokra a szereplőkre, akiket az olvasó az

16. „Egy történet kezdetének oksági vagy valószínűségi szempontból mindig elegendő előzménye van, és zárata elegendő további fejleményt kínál. Az események folyamatában nincsenek kezdetek vagy végek. Az az értelem, amely tekintetében semmi sem előzi meg egy történet kezdetét vagy követi annak befejezését, érzelmi jellegű. [...] [A]z érzelmek sora képes létrehozni azt, amit én kádenciának neveztem. Az érzelmek természetes módon, különböző vonásaik révén minősülnek indítéknak és lezárásnak [...]” Vellemann 2003, 14–15.

17. Meglepődve tapasztaljuk „nemcsak e szörnyek felsőbbrendűségét, de szépségét is. Képességük, hogy magasabb dimenziókban mozognak, lenyűgözi a ’hősöket’ [...]” Nitzke 2017, 79.

állatmesei orientáció révén mintegy 'szívébe zárt'. Ezen felül a kerámiaiak által kikényszerített menekülés a Marsra és a Vénuszra egyfajta megváltástörténetet is elindít: A két bolygón megszülető posztgentikus „testvércivilizációk” (Dath 2008a, 347) a szükségmegoldás jellegét hordozzák, de egyben Tűz (Mars) és Padmasambhava (Vénusz) szülőhelyei is, akiknek létezése ezen túlmenően egyfajta problémamegoldásként jelenik meg, sőt olyan valamiként, amely harmóniát és beteljesülést hoz magával. A szimbolikus testvérpár az első találkozást követően közvetlenül a Földön találja magát, ahol nyomban az ellentétek kölcsönös kiegészülésének és egyesülésének tevékeny részeseivé válnak:

Ilyen dolgokat már eleve tudtunk egymásról, gondolta Padmasambhava meglepetten és elragadtatva, és miért? Mert nemcsak mi magunk vagyunk, hanem valahogyan már a másik is. (Dath 2008a, 526)

A két égi gyermek rájött, hogy fiatalabbak, mint amikor elindultak, ami az ő emlékezetükben csupán alig néhány perccel azelőtt volt. Boldogok voltak, hogy közelíthettek egymáshoz és karjukba vehették a másikat. A nap gyorsan süllyedt, és érzékeny orrukba egy újabb régi üzenet jutott el: „E ponton járt, s reggel lett – (este otthon / mert míg az egyik féltekét homályban / hagyja, másokra fényburkolatot von)”.<sup>18</sup>

Szárnyak, leplek, lengések az erkélyeken, a kertekben és Szemiramisz teraszain, gondolta Tűz és megcsókolta a testvérét. Az csak virágokat, leveleket, rózsákat és kacsokat látott. Amint egyre sötétebb lett, együtt süllyedtek a hamuszürkeségbe, és szeretkeztek, harapták egymást, hosszan játszottak. Amit kaptak és adtak, maga a kéjjé nemesedett vágyakozás volt kettőjük gyermekkorából. De úgy tűnt nekik, mintha eközben fontos munkát is végeznének, egy művön dolgoznának, amely beteljesedve, újjáépülve, összeillesztve végre megfelelően működött. Addig szerették egymást, amíg kellőképp összemaszatolták magukat, leizzadtak és sokkal nyugodtabbak lettek. (Dath 2008a, 528–529)

Ezzel az egyesüléssel – egyfajta totális teremtményi napéjgyenlőséggel – a cselekmény más irányt kap, mint amit az evolúciós fejlődés pusztán váltakozó állapotainak egymásutánja sugall.<sup>19</sup> Tűz és Padmasambhava többek önmaguknál, gentszerűek is, és más tekintetben emberiek is – mindösszesen több annál, mint

18. Dante 1942, 352 (A Paradicsom I/43–45).

19. “A bioinformatikai kódoknak a konkrét anyagi és testi hordozóktól való teljes elszakadását, amely vagy egy téren és időn túli, mindenható szubjektum férfi-projekciójához (Cyrus és Ryuneka), vagy egy mitikus differenciálatlansághoz (Katahomenleandraleal) kötődik, a regényben az állat-, illetve kimérafigurák akadályozzák meg.” Kappeler/Könemann 2011, 45.

csupán a következő, még sikeresebb evolúciós konstrukció. Azon kiválasztottaknak bizonyulnak, akikhez az események vezetnek, illetve akiktől kezdve minden megváltozik. A kerámiaiak uralmának önfelszámolása után egy magasabb rend tér vissza a Földre. A regény végén végső soron valami megnyugtató, beteljesülést idéző állapot lesz úrrá az eseményeken:

A jövő kétségei a puszta túlélésnél érdekesebb dologra irányultak.

A gentek büszkék lettek volna rájuk; az oroszlán megköszönte volna nekik.

Ketten az életben, közeli barátok, egymásnak ígérve. (Dath 2008a, 552)

„Amint *A fajok eltörlésének* zárlata is mutatja, az itt megrajzolt jövő minden küzdelem és torzulás dacára sem sötét, hanem óvatosan reményteli.” (Innerhofer 2022, 193) Igaz, ez is csak visszavonásig, csupán „ötszáz eljövendő esztendőre” (Dath 2008a, 552) szól, és azt is tudjuk, hogy ezzel is csak „életek kezdődnek, amelyek eddig még nem voltak” (uo.). Ám, mint a regény végén beteljesedő állapot, ez mégis valamiféle boldogító üzenetet hordoz – egy happy endet rejt magában. Arisztotelési értelemben megfelel egy olyan történet követelményeinek, amely

lehetővé teszi a közönség számára, hogy az eseményeket ne a dolgok megtörténének megszokott rendjéhez, hanem inkább az általuk keltette érzések megszokott mintázataihoz igazítsa. [...] Bár a közönségnek nincs diszkurzív emléke a történethez hasonló eseményekről, mégis megtapasztalja a *deja senti* [ismerős érzés] élményét, mert érzelmi érzékenysége természetes módon követi a történet hegy- és lejtmenetét, amint az izomzat is természetes módon követi az összehúzó és az ellazulás ritmusát. (Vellemann 2003, 19)

Ez a „szívizom-emlékezetben” (uo., 9.) jelentkező ritmus *A fajok eltörlésében* is szerepet kap, és pedig ellentétben a végtelen evolúció, illetve az annak jegyében megnehezített olvasmány üzenetével. A féktelen „megszabadulás” regénye mintegy lekerekedik, és valóban „evolúciós románcként” ér véget. Ezáltal persze a regény témáinak egyike semmi sem veszít érvényéből. A fajok eltörlésének zárlata mindazonáltal rávilágít arra, hogy mi tesz még egy rendkívül összetett szöveget is olvashatóvá, hogy mi az, ami még egy olyan projektnek is sikert biztosít, mint „az emberi evolúció lehetőségeinek irodalmi kísérleti rendszere” (Richter 2017, 318). Az evolúció folytatódhat, de a regény azért véget ér.

## **A romance of evolution. Emotional motivation in Dietmar Daths novel *The Abolition of Species* (2008)**

Dietmar Daths novels are anything but easy-to-read science fiction. The reason for this is, on the one hand, the decidedly intellectual subject matter and, on the other, the complex literary presentation, which converges in Daths thesis according to which SF becomes as an art a “machine for opening up ways of knowing as well as results of knowing that could not be thought otherwise than with it and through it” (Dath 2019, 99). The thought experiments of the SF are coupled with the intention of a literary communication that enriches the possibilities of knowledge that goes beyond it. Their difficulty comes from the thing itself, the ‘science fiction’. This is also true of the novel *The Abolition of Species* (2008, engl. 2013), which has attracted the most attention in his oeuvre. “If Charles Darwin had written *War of the Worlds*”, says the blurb written by Dath, “a book like this would have come out of it: an adventurous love song, an epic meditation on the theory of evolution and an attempt to uncover fossils of creatures that have not yet lived.” (Dath 2008a) The novels posthuman future scenario shows a world of extreme biological-technical mutability that surpasses the imagination as well as overrides the usual reader routines. The irritation felt about this was expressed in several book reviews. This is where the analysis begins. In controversy to previous research, which focuses on deciphering critical messages (f.e. Nitzke 2017), and partly also contrary to the supposed intention of the author ([www.cyrusgolden.de](http://www.cyrusgolden.de)), it is argued that there are certain “emotional cadences” (Velleman 2003, 15), “sympathies” developed by readers and felt for the characters, which help to overcome the gaps of the novel, its “game” (Kappeler/Könemann 2011, 46) with narrative focalisation and unreliability (Menninger 2017), and the deliberately arranged staggering of meta-narrative and metafictional interventions. With recourse to the animal fable as the source of Daths “evolutionary romance” (Dath 2008b, paragraph 4), the article attempts to prove that “affects” are a constitutive reader-controlling procedure for understanding the intended “effects” of the novel.

**Keywords:** science fiction, german literature, posthumanism, reader motivation

## Hivatkozások

Anz, Thomas. „Ein neuer Himmel auf einer neuen Erde”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2008. dec.13.). URL: <https://www.faz.net/-gbn-119yi>.

Blumenberg, Hans. „Wolf und Lamm und mehr als ein Ende”. *Akzente* 36.1 (1989), 18–27.

Culler, Jonathan. *Irodalomelmélet. Nagyon rövid bevezetés*. Ford. Füzi Péter & Pikó András. Veszprém: Tempevölgy, 2022.

Dante. *Isteni színjáték*. Ford. Babits Mihály. Budapest: Révai, 1942.

Dath, Dietmar. *Die Abschaffung der Arten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008 (2008a).

Dath, Dietmar. *Die Abschaffung der Arten*. (2008b). URL: [http://www.cyrusgolden.de/index\\_js.html](http://www.cyrusgolden.de/index_js.html).

Dath, Dietmar. *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin: Mattes & Seitz, 2019.

Dath, Dietmar. *The Abolition of Species*. Ford. Samuel P. Willcocks. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2013.

Fries, Wolfgang. *Rückführung. Einführung und Kurzanleitung*. Norderstedt: BoD, 2017.

Gerigk, Anja. „Hyperromantik. Zum Lucinde-Komplex bei Juli Zeh (Corpus Delicti) und Dietmar Dath (Die Abschaffung der Arten)”. *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 30 (2020), 141–166.

Hatzius, Martin. *Dietmar Dath. Alles fragen, nichts fürchten*. Berlin: Das Neue Berlin, 2011.

Hayer, Björn. „Gegen den Strich gelesen Gotthold Ephraim Lessings Fabeln aus Sicht der Literary Animal Studies”. *Tierethik transdisziplinär. Literatur – Kultur – Didaktik*. Szerk. Björn Hayer & Klarissa Schröder. Bielefeld: Transcript, 2019, 281–291.

Hilzinger, Sonja. *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Höppner, Stefan. „Das utopische Moment in Dietmar Daths Science”. *In Verben denken. Dietmar Dath Arbeitsbuch*. Szerk. Christian Hippe & Philipp Theisohn. Berlin: Verbrecher Verlag, 2023, 75–94.

Innerhofer, Roland. „The End of Humanity’s Monotony: Posthumanism and Artificial Life in Dietmar Dath’s “The Abolition of Species and Venus’ Victory””. *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*. Szerk. Lars Schmeink & Ingo Cornils. Studies in Global Science Fiction. Cham: Palgrave Macmillan, 2022, 187–210.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 3. München: Fink, 1990.

Kappeler, Florian & Könemann, Sophia. „Jenseits von Mensch und Tier. Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman „Die Abschaffung der Arten““. *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Menschen und Andere* 1 (2011), 38–47. DOI: 10.25969/mediarep/2528.

Kurth, Markus. „Von mächtigen Repräsentationen und ungehörten Artikulationen. Die Sprache der Mensch-Tier-Verhältnisse“. *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Szerk. Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies. Bielefeld: Transcript, 2011, 85–119.

Lovenberg, Felicitas von. „Für wen Dath eigentlich schreibt“. *In Verben denken. Dietmar Dath Arbeitsbuch*. Szerk. Christian Hippe & Philipp Theisohn. Berlin: Verbrecher Verlag, 2023, 199–202.

Luckscheiter, Christian. *Durchbruch, Tier-Werden, Weltrevolution. Zur »Neuen« Musik, insbesondere Gustav Mahlers und Luigi Nonos, in der Literatur Dietmar Daths oder: Wer ist Cordula Späth?* Berlin: Kadmos, 2021.

Martinez, Matias & Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. München: Verlag C.H. Beck, 2009.

Mellmann, Katja. „Emotionalisieren“. *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Szerk. Matias Martinez. Stuttgart: Metzler, 2017, 243–249.

Menninger, Julian. „Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper. Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath“. *Komparatistik Online* Metamorphosen, Travestien und Transpositionen (2017). Szerk. Nils Penke. URL: [https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik\\_online/article/view/177](https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/177).

Nitzke, Solvejg. „Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths Die Abschaffung der Arten“. *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2017), 71–84. DOI: 10.14361/zfk-2017-0207.

Pintér, Károly. „Az evolúció szörnye és a szörny evolúciója: a földön kívüli lény értelmezési lehetőségei H. G. Wells Világok harca című regényében“. *Rémesen népszerű: Szörnyek a populáris kultúrában*. Szerk. Ildikó Limpár. Budapest: Athenaeum Kiadó, 2021, 59–86.

Pontzen, Alexandra. „Relektüre – Wiederlesen“. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*. Szerk. Rolf Parr & Alexander Honold. Boston: De Gruyter, 2018, 294–322.

Radisch, Iris. „Dieses Buch ist quälend, arrogant, verlabert, technikbesoffen. Es ist eine Erleuchtung“. *Die Zeit* (2008. okt. 9). URL: <https://www.zeit.de/2008/42/Darwin-Dath>.

Richter, Steffen. „Tiergeschichte(n). Natur als Zeuge und Projekt bei Marcel Beyer und Dietmar Dath“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 67.3 (2017), 309–322.

Saul, Nicholas. „Chapter 7: Posthumanism: Failure and Reinvention of the Human in Dietmar Dath”. *Interrogations of Evolutionism in German Literature 1859–2011*. Brill, 2021. DOI: 10.1163/9789004427075\_009.

Schönbeck, Sebastian. *Die Fabeltiere der Aufklärung Naturgeschichte und Poetik von Gottsched bis Lessing*. Berlin: Metzler/Springer, 2020.

Straubinger, Franz. „Zu den Tieren selbst? Versuch einer systematischen Annäherung”. *Tiere, Texte, Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies*. Szerk. Reingard Spannring és tsai. Bielefeld: Transcript, 2015, 297–315.

Velleman, J. David. „Narrative Explanation”. *The Philosophical Review* 112.1 (2003), 1–25.

Willer, Stefan. „Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction”. *Arcadia* 48.2 (2013), 391–410.

Wirth, Uwe és tsai., szerk. *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Bielefeld: Transcript, 2016.

TURCSIK BÍBORKA

ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskola

## *Kauzalitáson innen és túl*

Az okszerűség megbomlása és újraértelmeződése egy faulkneri nem természetes elmerereprezentációban

---

### Absztrakt

A nem természetes narratívák tudatfolyam-ábrázolásainak keretes szöveggént, sőt narratívaként való értelmezhetősége Emmott (1999) szövegtipológiája alapján megkérdőjelezhető. Tanulmányomban Faulkner *A hang és a téboly* című regényéből (1956) Benjy monológját elemzem és arra a következtetésre jutok, hogy a személyközi, tér- és időviszonyok ábrázolásában nem épül ki az a kontextuális keret, amely a regény narratívaként való felfogását lehetővé tenné. Ez az észrevétel szorosan összefügg a szövegbeli kauzalitás – mint keretépítő tényező – alapvető hiányával és az érzelmi motiváció – mint az asszociatív jelenetváltásokat implikáló jelenség – előtérbe kerülésével (vö. Velleman 2003).

Jelen tanulmányban a nem természetes narratív sémák feltárásának céljából egy egyszerre szövegtani és stilisztikai kiindulópontú (Gibbons–Whiteley 2018; Stockwell 2009), poétikai (Stockwell 2002; Turcsik 2019, 2020) valamint egy *mind style*-vizsgálaton (Fowler 1977) alapuló elemzéssel azt mutatom be, hogy hogyan bomlik meg és értelmeződik újra a Benjy-monológbeli kauzalitás.

**Kulcsszavak:** nem természetes narratívák, narratív sémák, Emmott szövegtipológiája, kauzalitás, érzelmi motiváció, *mind style*, *A hang és a téboly*

---

## 1 Bevezetés

A nem természetes narratívák vizsgálatában, azok közös mintázatainak feltárásában sokféle kiindulópontból szemlélődhethetünk. A témát megközelíthetjük például a poétika, a narratológia, a szövegtan és a stilisztika felől is. Jelen tanulmány az említett tudományágak közös metszetében teszi meg észrevételeit egy konkrét írói reprezentáció vizsgálatában.



## 1.1. Témaválasztás, a vizsgált jelenség

Dolgozatom tudományos kontextusát az atipikus, **nem természetes elmék** írói reprezentációinak<sup>1</sup> vizsgálata, azok **narratív sémáinak** feltárása adja. Célom, hogy választ adjak arra a kérdésre, hogy a megszokott narratív sémákhoz képest hogyan és milyen eljárásokkal létesülnek a nem természetes elmeműködést felvonultató szövegek.

A vizsgálódás kiindulópontját a kognitív nyelvészet (Tolcsvai Nagy 2013) ke-retrendszere szolgáltatja. Az alapvetően szövegtani, narratológiai kérdéseket a kognitív poétika (Stockwell 2002) és stilsztika (Gibbons–Whiteley 2018) felől is reflektálom – tekintetbe véve a téma sokoldalúságát és tudományterületeken átívelő mozaikszerűségét.

Jelen tanulmány a nem természetes narratívákhoz tartozó sémák feltárásának céljából William Faulkner *A hang és a téboly* című regényének első monológjára, a Benjamin Compson szemszögéből és hangján íródott elbeszélésre fókuszál egy szűkebb problémakört a középpontba helyezve. A továbbiakban főként arra keresem tehát a választ, hogy az említett szövegben hogyan bomlik meg, illetve értelmeződik újra, hogyan válik nem természetessé a **kauzalitás** – és hogy mindez mit árul el a monológot konstruáló eljárásokról.

## 1.2. A tanulmány felépítése

A következőkben kifejtem a vizsgált problémát (2.), előzetes kérdésfeltevéseimmel és a tágabb kontextus rögzítésével (2.1.) alapozom meg a vizsgálatot. Ezt követően rögzítem azokat a szaktudományos megközelítéseket (2.2.), amelyek jelen tanulmány gondolatiságának támpilléreit adják, melynek alkalmazását a 3. fejezet elemzései adják. Az összegzést követően a további kutatási lehetőségeket is sorra veszem (4.).

## 2 A vizsgált probléma és a vizsgálat megalapozása

A nem természetes narratívák kategóriájának áttekintése, újraalkotása adja jelen tanulmány tágabb tudományos kontextusát. Az említett kategória meghatározására, jellemzésére több javaslat is született (Alber–Iversen–Nielsen–Richardson 2018; Tóth 2018), a téma szerteágazósága miatt azonban az egységes álláspont rögzítése még várat magára. Dolgozatom egy olyan hosszabb kutatási folyamat részeként

1. Az irodalmi szövegekben megjelenő nem természetes elmék egyik meghatározása szerint az olvasót jellemző módon arra ösztönzik, hogy felidézzen egy elmét, de ezt „a folyamatot meggátolja, eltorzítja vagy más módon erőpróba elé állítja a narratíva egy azonosítható és leírható eleme.” (Alber–Iversen–Nielsen–Richardson 2018, 122)

teszi meg a javaslatát, amely a nem természetes narratívák kategóriájának leszűkítését, majd a szűkítés mentén megvalósítható újradefiniálását tűzi ki célként. A 2.1. fejezetrész rövid áttekintést ad az általam vizsgált *nem természetes elmék írói reprezentációit* felvonultató szövegek egységességéről, az atipikus humán elmék kategóriájáról.

Emellett azt is fontos előzetesen rögzíteni, hogy pontosan mit értünk hagyományos, megszokott **narratív sémák** alatt, vagyis hogy melyek lesznek azok az aspektusok, amelyek mentén a nem természetest felvonultató szövegek létesülésének módjait vizsgálhatjuk. Ehhez nyújt segítséget a 2.2. fejezetrészben közölt, Emmott (1999) nevéhez fűződő szövegtipológiai felosztás, illetve a kauzális gondolkodás és az érzelmi motiváció kettősének körüljárása az elbeszéléselemletekre vonatkozóan (Velleman 2003; Vermeule 2011; Horváth 2020). A szövegbeli nem természetesség és okszerűség összeférhetőségének tárgyalását pedig a stilisztika oldaláról is vizsgálom (Gibbons–Whiteley 2018; Stockwell 2009).

## 2.1. A nem természetes narratívák és a *mind style* jelensége

A nem természetes narratívák kategóriájának és mintázatainak feltárásában célszerűnek, sőt szükségszerűnek tűnik előzetesen rögzítenünk, hogy pontosan mit értünk nem természetes alatt. Ez az elhatározás magában foglalja a vállalkozás elsődleges problémáját, vagyis azt, hogy a fogalom meghatározása nem egységes.<sup>2</sup> Ugyanitt fontos hangsúlyozni, hogy a tágabb kutatási folyamat éppen a kategória újraalkotását tűzte ki célul – külön figyelmet fordítva az elnevezés átgondolására is, amely tévesen azt a szembenállást sejteti, hogy a nem természetest a természetessel szemben kell értelmeznünk.<sup>3</sup> Holott az előzetes kutatási eredmények (Turcsik 2019; 2020) éppen arra mutattak rá, hogy a nem természetes elmeműködés egyik fontos jellemzője, hogy bizonyos tulajdonságaiban rokonítható a természetessel, tehát nem minden elemében nem természetes. Ezt az észrevételt tekintve két jogos igény is felmerül. Az egyik, hogy a nem természetes narratológiára úgy kellene tekintenünk, mint a kognitív narratológia egyik, határokat kiszélesítő ágára – és kevésbé mint annak eszközeit, elméleteit elutasító irányzatra (vö. Herman 2009, 79–118; Tóth 2018, 91–113; Jeney 2017). A másik, hogy a prototípuselv (Tolcsvai Nagy 2017, 215) szerinti rendszerezés mentén célszerű a két kategóriát egy skála mentén ábrázolni és értékelni (ld. 1. ábra) – a skála egyik végpontján a természetest, a másikon a nem természetest rögzítve. A különböző elmereprezentációkat így aszerint helyezhetjük el a skálán, hogy azok milyen mértékben viselik a természetesség, ille-

2. Vö. pl. Alber (2009, 80; 2016, 25) gondolatait Richardson (2006, 1; 2011, 34) vagy éppen Nielsen (Alber–Iversen–Nielsen–Richardson 2013: 103–104) megközelítésével.

3. A gondolat onnan eredeztethető, miszerint a nem természetes narratológia célja nem más, mint feltárni és beemelni olyan szövegeket a korpuszba, amelyek értelmezésében a hagyományos narratológia eszközei csődöt mondtak (Tóth 2018, 91).



1. ábra.

tőleg a nem természetesség tulajdonságait (vö. Alber–Iversen–Nielsen–Richardson 2018, 123).

A prototípuselv szerinti megközelítés azért alkalmas a két kategória összevetésére, mert pontosan arra mutat rá, hogy a természetes és a nem természetes elmeműködés között nem feltételezhetünk éles határvonalakat, és hogy amellet, hogy vannak olyan, nem természetes elmeműködést reprezentáló szövegek, amelyek leggyakoribb és leglátványosabb elemeikben atipikusak, addig fellelhetők olyanok is, amelyek már-már hagyományosnak tekinthetők, csak egy-egy jellemzőjükben hordozzák a nem természetességet, és így tovább.

Az egyes reprezentációk leírásában, így a skálamenti elhelyezésükben a **mind style**-vizsgálatok segíthetnek, amelyek a fowleri (1977, 103) megközelítésből kiindulva az egyes szövegekre vonatkozóan nem implicálják a természetesség vagy a nem természetesség értékítéletét, egyszerűen csak az ábrázolt elmék gondolatvilágának sajátosságait igyekeznek feltárni, így egyúttal fel is oldják a két kategória határvonalait.<sup>4</sup>

A felvázolt problematika mellett azonban az is elmondható, hogy a kategória szűkítésében jó kiindulóponttal lehetünk a nem természetesség előzetes meghatározásában. Tehát már itt érdemes hangsúlyozni, hogy az elemzések kizárólag **humán elmék** vizsgálatára fókuszálnak. Ezekkel összhangban nem foglalkozom a poszthumán, humanoid, hibrid esetekkel, sem az állati elbeszélőkkel vagy éppen a mindentudó narrátor nem természetességével. A példákból is látszik és fontos kiemelni, hogy egy elbeszélés rendkívül sokféle módon lehet nem természetes. A beszélő állatok jelensége aligha tekinthető természetesnek, ugyanakkor a hozzájuk kapcsolódó mesék gondolatvilágukat, elbeszélésmódjukat tekintve mégis a természeteshez közelítenek, hiszen az alapvető és átlagos humán tudatműködést hivatottak reprezentálni és tanítani a gyerekek számára, így maga a narráció, az elbeszélés módja természetesként értékelhető. Hasonlóképp jellemezhető a mindentudó narrátor esete, aki határtalan és végtelen tudásából adódóan egyáltalán nem tekinthető természetesnek, az általa képviselt tudatműködés azonban mégis

4. A mind style jelenségét elsőként leíró Fowler (1977, 103) meghatározása szerint a *mind style* magában foglalja mindazon jellegzetes, megkülönböztető, sajátosan egyéni nyelvi megnyilvánulásokat, amelyekkel az egyén mentális énjének jellemzői, tudatának működése egy szövegben kifejeződik. Ezek mentén a különböző *mind style*-vizsgálatok (pl. Semino 2014; McIntyre 2005; McIntyre–Archer 2010) általánosan az elbeszélői, szereplői gondolkodásmód, világnézet feltárását tűzik ki célul – a nyelvi megformálást a középpontba helyezve.

a természetesség jegyeit hordozza magán.

Még fontosabb kitérni arra a kérdésre, hogy mi a normális (vagy épp természetes), akkor is, ha nem igazán tudjuk megválaszolni. Ugyanakkor azt rögzíthetjük, hogy mi az, ami természetesen elvárható egy narratívától. Ebben lesznek segítségünkre a 2.2. fejezetrészben bemutatott megközelítések.

## 2.2. Szaktudományos megközelítések

Az alábbiakban a vizsgálódás alapjául szolgáló elméletek áttekintése következik. Bemutatom egyfelől Emmott (1999) szövegtipológiai felosztását, majd tárgyalom azokat a kérdéseket, amelyek a csoportosítás kapcsán a nem természetes narratívák sémáinak feltárásában előzetesen felvetődtek. Ezt követően áttekintem a narratív megértés tárgyában a kauzalitás és az érzelmi motiváció kettősére vonatkozó elbeszéléseleméleti elgondolásokat – felvetve a Faulkneri monológ feldolgozásának ide kapcsolódó dilemmáit. Végül – a szövegbeli okszerűség későbbi feltárásához – néhány stilisztikai vonatkozásról is számot adok.

### 2.2.1. Az emmotti keretrendszer

Emmott (1999, 20–23) hangsúlyozza, hogy a különböző típusú szövegek különböző feldolgozási módokat igényelnek. E felosztása szerint kétféle szövegtípust különíthetünk el egymástól: a keretes (framed) és a keret nélküli (unframed) szövegeket.

A keretes szövegekre jellemző, hogy „a szövegvilágról szerzett ismeretek, a szövegvilág térbeli, időbeli és személyközi viszonyrendszerének reprezentációja kontextuális keretbe szerveződve segíti az aktuális diskurzusegységek értelmezését, hiszen biztosítja mindazon információ elérhetőségét a háttérben, amely az egyes referenciális jelenetek konceptualizálásához, valamint azok összekapcsolásához szükséges” (Simon 2012, 127). Ezek a szövegek „kumulatív jellegűek, mert a szövegvilágról szerzett ismeretek az értelemszerkezet részeként folyamatosan közreműködnek a jelentésképzésben, biztosítva azt a szövegvilágbeli alaprétetet, amelyhez a referenciális jeleneteket lehorgonyozzuk. A keretes szövegek mentális reprezentációjában tehát központi jelentősége van a kontextuális keretnek, amely a szöveg elemi tér-, idő- és személyközi viszonyainak rendszerszerű reprezentációs újraírásával jön létre, következésképpen ezeket a szövegeket propozicionálisan értjük meg” (ld. Tátrai 2008, 51; Simon 2012, 127–128).

Simon (2012, 128) Emmott (1999) nyomán még így összegez: „a keret nélküli szövegek befogadásakor nem épül ki reprezentációszerűen kontextuális kontinuitás, a befogadó nem konstruál több referenciális jelenetet átfogó kontextuális kereteket. Az ilyen típusú szövegek esetében a szövegvilág összefüggéseinek megszervezéséhez, az egyes nyelvi szimbólumok referenciális értelmezéséhez, valamint a szöveg értelemszerkezetének koherenssé tételéhez a világról való generikus tudás nagyobb fokú

alkalmazásba vétele szükséges, tehát ezeknél a szövegeknél procedurális megértést hajtunk végre (ld. Tátrai 2008, 51). Mindez nem jelenti, hogy a keret nélküli szövegekben ne lennének koreferenciaviszonyok, azonban ezek nem állnak össze teljes kontextuális keretté, így az indirekt viszonyok jelentősége megnő.”

A nem természetes narratívák sémáinak feltárásában annak a csoportosításnak az újragondolása lesz még érdekes, amely szerint a keretes szövegek közé tartoznak a narratív szövegek, míg keret nélküli szövegeknek azokat az egymástól nagyon különböző szövegeket tartjuk, „amelyeknek az értelmezéséhez nem szükséges a kontextuális integráció, kumuláció, ugyanakkor a világról szerzett ismeretek sematikus szerkezeteire kell támaszkodni: referenciális jelenetekre töredező szövegek, mint amilyenek például a mozaikszerű tájleírások, felsorolások, listák.” (Simon 2012, 128; vö. Emmott 1999, 21).

A fenti gondolatok mentén *A hang és a téboly* Benjy-monológjának értékelésében több kérdés és probléma is felmerül. Egyfelől eddig narratív szöveggént, vagyis keretes szerkezetűként hivatkoztunk rá; a monológ olvastán azonban mégis azt vehetjük észre, hogy a kontextuális keret kiépülése korántsem azon kritériumok mentén zajlik, ami a keretes szövegekre jellemző. Így a monológ narratívaként való felfogása is megkérdőjelezhetővé válik. Ez alapján célszerűnek tűnik a Benjy-elbeszélés tér-, idő- és személyközi viszonyainak áttekintése és a keretépítési folyamatra tett reflexió megfogalmazása, hogy választ találjunk arra a kérdésre, hogy az emmotti felosztás szerint milyen típusú szöveggént tekinthetünk a nem természetes narratívák ezen példájára, illetve hogy a monológot a tulajdonságok mentén kezelhetjük-e egyáltalán narratívaként.

### 2.2.2. Kauzalitás és érzelmek a narratívákban

Az okszerűség témaköre több ponton is kapcsolódik a nem természetes narratív sémák feltárásához. A kauzalitás tárgykörét – kognitív nyelvészeti vizsgálatokba illesztve – célszerűnek tűnik elsődlegesen a kognitív pszichológia felől megközelíteni. És habár az utóbb említett tudományterület adós marad a szabatos definícióval (vö. Waldmann 2017), a téma filozófiai vonatkozásairól mégis megemlékezik (Waldmann 2017, 3). A fogalom értelmezéséhez segítséget nyújt például Hume meglátása: „a kauzalitás – ha úgy tekintjük, mint valamit, ami a 'tárgyakban', a 'természetben' vagy a 'világban' létezik – semmi más, csupán szabályszerű egymásutánosság” (Buskó 2000). Arisztotelész (1975) *Eudémoszi etikájában* pedig így fogalmaz: „a lélek megfontolóképesége: valamely ok szemlélésének a képesége. Ugyanis az, ami végett cselekszünk: az okok egyike. Mert azt, ami miatt cselekszünk: ok. Ami végett valami van vagy keletkezik, azt okszerűnek nevezzük”. Jelen dolgozat egyfelől a hume-i gondolatokhoz kíván kapcsolódni a nem természetes elemreprezentáció narratív sémáinak, szabályszerűségeinek, ismétlődő jelenségeinek feltárásában; másfelől Arisztotelész meghatározására reflektál a korábbi kognitív

poétikai elemzés új szempontok szerinti áttekintésében.

Mindezek tükrében, ha – a fenti szövegtipológiai problémák mellett – figyelmet szentelünk az egyik kiinduló kérdésnek is, vagyis, hogy mégis mi az, ami egy narratívától természetesen elvárható, akkor kézenfekvőnek tűnik a benne felvázolt események közötti oksági kapcsolatok meglétének igényét kiemelni (ld. Prince 1973). Ez szorosan kapcsolódik a kontextuális keret kiépítésének folyamatához, hiszen az események közötti ok-okozati viszonyok segíthetnek abban, hogy az olvasó az új információkat beleillessze az épülő keretbe.

Itt fontos megjegyezni azt is, hogy a Faulkneri Benjy-monológot tekintve nem mehetünk el a nyilvánvaló tulajdonság mellett, miszerint a szöveg nehéz érthetősége éppen az események és jelenetek közötti asszociatív idő- és térbeli ugrásokkal magyarázható. Meggyőződésem szerint bizonyos kauzális kapcsolat ugyan fellelhető az események effajta szerveződésében, de az expliciten nincs kifejtve. Ezzel összefüggésben az olvasónak a hagyományos olvasási stratégiák alkalmazásán túl más eszközöket is be kell vetnie nemcsak a monológ hatékony nyomon követéséhez (ld. Turcsik 2019; 2020), hanem a szöveget átívelő ok-okozati viszonyok feltáráshoz is. Meglátásaim rokoníthatók a kognitív narratológia gondolataival, miszerint az oksági kapcsolat leginkább az olvasó elméjében alakul ki (ld. Horváth 2020).

A kauzalitás mellett az érzelmi motiváció is felmerül a narrativitás lényegi összetevőjeként. J. David Velleman (2003) gondolatai szerint „a történetek 'saját magyarázó erejüket aknázzák ki, amely nem függ a szövegben fellelhető bármely kauzális információ értékétől.' Nem tagadja [...], hogy az oksági kapcsolat egybeesik néha a narratív magyarázattal, ám ennek nem szükséges így történnie.” (Idézi Vermeule 2021, 406) Velleman szerint tehát egy különös, zsigeri érzelmi hatás játszik szerepet a történetek megértésében (Vermeule 2021, 407). Ennek okán felmerül a kérdés, hogy nem valamilyen érzelmi hatást kellene-e tekintetbe venni, amely mentén a vizsgálandó nem természetes narratíva asszociatív jelenetváltásai szerveződnek.

Összegezve a fentieket, a következő kérdéseket célszerű a vizsgálódás előterében tartanunk: Milyen mértékben játszik szerepet a kauzalitás, illetve az érzelmi motiváció a nem természetes narratívák szerveződésében? És a kérdést leszűkítve, konkrétan: a Benjy-monológ asszociatív idő- és térbeli ugrásai oksági kapcsolaton vagy inkább érzelmeken alapulnak?

### 2.2.3. A stilisztika felől. A stockwelli attraktorokról

A Faulkneri monológ olvasatához és feldolgozásához tartozó okszerűség feltárában célszerű a kognitív stilisztika hívószavain keresztül is közelítenünk. Amellett, hogy a már meglévő fogalmi integráción alapuló elemzések más szempontrendszerre mentő áttekintése is megtörténik (3.1.), arról is kiemelten fontos szót ejtenünk, melyek az ábrázolt tudatműködés azon jellemzői, amelyek a figyelem előterébe ke-

rülve mintegy áthidalják a kauzális kapcsolatokat (3.2.). Ehhez nyújt segítséget a figura–alap viszony témaköre.

A **figure and ground**, vagyis a figura–alap viszony jelensége arra a figyelemirányítási és fókuszálási aktusra hívja fel a figyelmet, miszerint mindennapi tapasztalásunkra, a szövegolvasásra és -értelmezésre is igaz, hogy a feldolgozás során mindig vannak bizonyos részek, amelyek előtérbe kerülnek, a többiek pedig a háttérben maradnak. Ez alapján különböztetjük meg az előtérben álló figurát és az e mögötti háttértartományt. (Gibbons–Whiteley 2018, 150; Pethő 2011, 188)

Hogy egy szövegben pontosan mi kerül előtérbe, ahhoz a stockwelli (2009, 25) lista ad megbízható útmutatást. Stockwell a figyelemfelhívó tényezőket következetesen attraktoroknak hívja, és ezek részletes bemutatásában egyúttal azt is rögzíti, hogy ezek miért kerülnek a figyelem előterébe. Attraktorként tekint az újdonságra: Stockwell hangsúlyozza, hogy olvasás közben mindig arra fókuszálunk, amit éppen a jelenbeli pillanatban olvasunk, a korábbi pillanatokban olvasottak a háttérbe kerülnek. Így az olvasó figyelme folyamatosan vált az attraktorok között, ahogy átfut a szövegen. Emellett Stockwell szerint a főnévi szerkezetek cselekvő pozícióban sokkal jobban felkeltik az olvasó figyelmét, mint passzív pozícióban, azaz a cselekvő rendszerint a figyelem előterébe kerül. A topikalitás szempontjából pedig jobban fókuszálunk az alanyra mint mondjuk a tárgyra. Az empatikus felismerhetőség szempontjából hangsúlyozza, hogy jobban figyelünk az élő, mint az élettelen dolgokra; és inkább a határozott főnévre, mint a határozatlanra. Figyelmünket az aktivitást kifejező igék is felkeltik. Attraktortényező még a világosság, a telítettség, a nagyság, a magasság és a hangosság. És végül az esztétikai különbséget is elválasztja a normától – erre épül a nem természetesség hagyományos, devianciaalapú megközelítése. (Gibbons–Whiteley 2018, 153)

Az a kérdés, hogy a faulkneri szövegben, vagyis Benjy számára milyen tényezők és azok milyen gyakorisággal, ismétlődéssel, milyen mintázatok mentén működnek attraktorként, a 3.2. fejezetrészben kerül kifejtésre. Az alábbi szövegrész vizsgálata ezekbe az elemzésekbe ad betekintést.

(1) She gave me a flower and her hand went away. (Faulkner 1956, 9.)

A részletben Caddy az, aki virágot ad Benjynek, így egyfelől ő jelenik meg attraktorként mint cselekvő személy és topik, rá irányul Benjy figyelme – a tárgy szerepét betöltő virág mellett. Az első tagmondatban tehát két teljesen tipikus attraktor működését látjuk kirajzolódni. A mondat második fele már inkább a nem természetes gondolkodást mintázza. Itt Caddy keze nem tipikus attraktorként jelenik meg egy metonimikus konstrukción alapuló megszemélyesítés által. Valójában nem Caddy keze az, ami elmegy, hanem Caddy az, aki elveszi a kezét Benjytől. A példa érdekessége, hogy Benjy nem számol be arról, feldolgozza-e a kéz eltűnésének

akaratlagos jellegét, az okszerűséget; így olvasóként nem tudjuk, Benjynek van-e fogalma arról, hogy Caddy irányítja a saját kezét. Ehhez hasonló metonímiák és megszemélyesítések sokasága adja Benjy nem tipikus attraktorait, ezek bemutatására vállalkozik a 3.2. fejezetrész. Ebben azt figyelhetjük meg, hogy a monológot a kauzalitás reflektátlanságában tipikus és nem tipikus attraktorok megjelenése szövi át, alátámasztva azt a már rögzített, korábbi vizsgálati eredményt, miszerint a nem természetesség magában hordoz természetes és nem természetes jellemzőket egyaránt.

A kauzalitás és az attraktorok témakörének metszetében tehát az a kérdés merül fel, hogy melyek azok a szövegbeli tényezők, amelyek áthidalják a kauzális kapcsolatok hiányát?

### 3 Elemzések

A következőkben elsőként (3.1.) a faulkneri monológ keretépítési eljárásait igyekszem feltárni néhány aspektus körüljárásával. Az emmotti tér-, idő- és személyrendszer Benjy-monológbeli vonatkozásainak bemutatásánál a korábbi fogalmi integráción alapuló elemzéseket (Turcsik 2019; 2020) más megvilágításba helyezem. Mindeközben a kauzalitás szerepét is a fókuszban tartom. A kauzalitás témaköre átível a következő (3.2.) fejezetrészre, amelyben a stockwelli attraktorokon keresztül a metonimikus gondolkodásmód fontosságáról lesz szó. Az elemzések eredményének összevetésében a két megközelítésmód közös hozadékaira hívom fel a figyelmet (3.3.).

#### 3.1. Az emmotti keretrendszer, a kauzalitás és a Benjy-monológ blendjei

Emmott (1999, 16) szerint a kontextuális keret kiépítésének és működtetésének lényege, hogy az olvasónak olvasás közben nincs szüksége arra, hogy a szöveg újra és újra bemutassa a szereplőit és folyton rögzítse, milyen térben és időben íródnak az események. Mindezeket az olvasó az első említéskor a keretbe illeszti, és a további információkat a már meglévőkhöz igazítva dolgozza fel az olvasás során – így szerveződik dinamikusan a kontextuális keret a szöveg tér-, idő- és személyközi viszonyainak újraírásában. A továbbiakban arról lesz szó, a Benjy-monológ esetében mennyiben nem teljesül ez a szerveződés.

##### 3.1.1. Személyközi viszonyok

A Benjy-elbeszélés olvasása közben az az intuitív gondolatunk támadhat, hogy a fentebb megfogalmazottakkal szemben Benjy az elvárthoz képest sokkal többször tesz említést az őt gondozó emberekről, és igen ritkán hivatkozik rájuk koreferens



névmások által. Külön érdekesség, hogy a karakterek néven nevezése kiemelt segítséget nyújt az olvasónak az események időben való elhelyezéséhez (Benjy különböző életszakaszaiban különböző gondozók játsszák a főszerepet).

Az említett olvasói megérzést a számok is igazolják. A 20 404 szövegszavas Benjy-monológ leggyakoribb szavait listázva az alábbiakat figyelhetjük meg. Az elbeszélés 30 leggyakoribb szava között szerepel *Caddy*, *Dilsey*, *Luster*, *T. P.*, *Quentin* és *Versh* neve is. *Caddy* 280 előfordulással a monológ 8. leggyakoribb szava,<sup>5</sup> *Dilsey* 191 előfordulással a 16., *Luster* 150 példával a 21., *T. P.* 145 elemmel a 22., *Quentin* 137 előfordulással a 24., míg a 30. helyen *Versh* zárja a sort, akinek a neve 123-szor kerül említésre a szövegben (ld. 2. ábra). Természetesen névmások is szerepelnek az első harminc találat között, de arányaiban mégis sokkal ritkábbak, mint a regény többi monológjában. Hogy a személynevek említése mennyiben számít valóban gyakorinak, azt a Quentin- és Jason-monológ áttekintése mentén rögzíthetjük a relatív gyakoriság segítségével (ld. 1–3. melléklet). A Quentin által legtöbbször használt személynév *Shreve*, aki az abszolút gyakorisági listán csak a 74., illetve a Jason által legtöbbet emlegetett anya (*mother*), aki az abszolút gyakorisági listán csak az 55., is elenyésző számban fordul elő a Benjy által közölt nevekhez képest. Példának okáért csak a leggyakoribb névemlétekre fókuszálva: 10 000 esetből Benjy 444-szer említi Caddyt, míg Quentin csak 19-szer Shreve-t és Jason 33-szor anyát.

Az, hogy a Benjy-monológban a 30 leggyakoribb szó ötödét adják a fentebb említett családtagok és gondozók nevei, egyfelől információkat ad arról, hogy Benjy kivel tölti a mindennapjait, másrészt kik azok, akikhez emlékek kapcsolódnak, amelyek asszociatív váltásokban sejlenek fel Benjy tudatában. Jól látszik, hogy szűk határok közt mozgó életében a gondozóké a főszerep, közülük valamennyi megjelenik a felsorolásban. A leggyakrabban említett mégis *Caddy*, akihez a legtöbb érzelmi viszony fűzi Benjyt; ő az, aki a leggyakrabban visszatér az emlékezesekben és motiválja a jelenetváltásokat (vö. Turcsik 2019; 2020). Ezen észrevétel mentén, a jelenetváltásokhoz tartozó **érzelmi motivációk** feltárásában hasznosnak tűnik a korábbi fogalmi integrációs elemzésből kapott adatok újbóli áttekintése. A számadatok szintjén érdemes megnézni, hogy a különböző jelenetváltások hány százalékában jelenik meg *Caddy* mint a váltást motiváló tényező. Egyúttal rögzíteni kell azt is, hogy a *Caddy* által motivált váltásokban milyen arányban jelenik meg Benjy reakcióiban a sírás, a nyöszörgés, a bömbölés stb. mint egyértelmű érzelmi megnyilvánulás. Ez az utóbb felvetett vizsgálódás a jelen kutatás keretébe a téma eleve adott szerteágazó jellege folytán nem fért bele, mindazonáltal adalékokat szolgáltat egy olyan tanulmányhoz, amely a jelenet- és térváltásokat szervező érzelmi motivációk tárgykörét vizsgálja. A továbbiakban (ld. 3.1.3.) a kauzalitás

5. Jóval gyakoribb, mint a *she* vagy a *her*, amelyek utalhatnak akár *Caddyre*, de *Dilsey-re*, *Quentinre* és anyára is.

▼ Corpus	Corpus 1	▼ Frequency	▼ Dispersion	▼ Type
Type	▼ Frequency: 01 - Freq	Dispersion: 01_CV		
said	907.000000	0.000000		
the	860.000000	0.000000		
and	681.000000	0.000000		
you	679.000000	0.000000		
to	592.000000	0.000000		
i	568.000000	0.000000		
it	333.000000	0.000000		
he	310.000000	0.000000		
caddy	280.000000	0.000000		
on	245.000000	0.000000		
in	239.000000	0.000000		
him	219.000000	0.000000		
we	197.000000	0.000000		
was	193.000000	0.000000		
she	192.000000	0.000000		
dilsey	191.000000	0.000000		
me	184.000000	0.000000		
up	169.000000	0.000000		
a	162.000000	0.000000		
went	160.000000	0.000000		
luster	150.000000	0.000000		
t	145.000000	0.000000		
p.	142.000000	0.000000		
that	140.000000	0.000000		
quentin	137.000000	0.000000		
her	133.000000	0.000000		
going	130.000000	0.000000		
they	130.000000	0.000000		
of	127.000000	0.000000		
here	127.000000	0.000000		
versh	123.000000	0.000000		

2. ábra.

megbomlásának kifejtése mellett egy-egy elemzés keretében az érzelmi motivációk szövegszervező kapacitásába is bepillantást nyújtok.

A Benjy-monológ gyakori névemlítése számos jelenetváltást, így a jelenetváltásokat jelző régi-új szereplők megjelenését is rögzítik. Emiatt a Benjy-monológra tekinthetünk széttöredezett, fragmentáltságában dinamikusan szerveződő szöveggént. Az elbeszélés ezek alapján akár lista- vagy mozaikszerűként is értékelhető, amely már-már a keret nélküli szövegek csoportjába is utalhatná a monológot (vö. Emmott 1999, 21). Az időjelölések hiánya (ld. 3.1.2.) tovább erősíti ezt az észrevételt.

### 3.1.2. Tér és idő

Az emmotti kontextuális keret tér- és idővonatkozásait figyelembe véve a Benjy-monológ kapcsán érdekes hiányosságokra lehetünk figyelmesek. Az ábrázolt tér egyfelől meghatározatlan és szűk hatókörű. Benjy nincs tisztában azzal, melyik városban, melyik országrészben él, mindennapjait a házban és az udvaron töltött tevékenységek keretezik. Ezek földrajzi elhelyezkedését Quentin elbeszéléséből ismerjük meg, akinek leírásában a tér is kitér: Harvardra költözése új helyszínt jelöl, s otthonára való emlékezéséből azt is megtudjuk, Benjy mindennapjai Mississippiben zajlanak. (Utóbbira a főváros, Jackson említése is utal a regény első negyedében.)

Benjy szemszögéből az idő a tér szűkösségéhez képest mindvégig végtelen és időtlen. Ha úgy tetszik: bármi, ami van, olyan, mintha jelen lenne – annak ellenére, hogy az elbeszélés múlt időben íródik. A szöveget az időre való utalások tekintetében is szegényesség jellemzi. Benjy az alábbi, időviszonyokat tükröztető kifejezések egyikét sem használja: *tomorrow, yesterday, (to)day, last... , morning, afternoon, evening, midday, noon, midnight, up to that*. Nincs utalás évszámokra, hónapokra sem. A *now* összesen kétszer jelenik meg a szövegben, megragadva a pillanatnyiságot, amit Benjy képes érzékelni és ilyenformán reflektálni:

(2) I was crying **now**, and something was happening inside me [...]. (15)

(3) It was two **now**, and then one in the swing. (27)

A *night* egyetlen példája egy nem tipikus stockwelli attraktorként jelenik meg egy metonimikus konstrukcióban. Az estét nem hallhatja Benjy, feltehetőleg a kertből beszűrődő éjszakai hangokra gondol.

(4) I could hear it getting night. (40)

A *before* szintén csak egy előfordulást jegyezz, hatóköre ennek is szűk: Benjy és Luster árnyékának mozgását rögzíti.

(5) Our shadows were on the grass. They got to the trees before we did.  
Mine got there first. (31)

Benjy által az egyetlen gyakrabban használt időjelölő szó a *then*, amely szintén kis hatókört mintáz 63 előfordulásában. A teljesség igénye nélkül az alábbi példák a golfozók sétáját, Caddy közeledtét mutatják be.

(6) Then they put the flag back and they went to the table [...]. (6)

(7) Caddy was walking. Then she was running [...]. (7)

Összefoglalásként elmondható, hogy Benjy tudata az emlékek közt lavírozva egyfelől térben és időben is elveszik, másfelől az eltévelyedés magától értetődő egy olyan

tudatfolyam ábrázolásában, amely egy kisgyermek szintjén képes csak érzékelni az őt körülvevő világot.

A keretépítés szempontjából fontos megemlíteni, hogy a meghatározatlan tér és a jelöletlen idő a szöveg fragmentáltságában kirajzolódó lista- és mozaikszerűséget erősíti. Az olvasónak nincs is szüksége tér- és időjelölésre, a szöveg nem kínál fel egy ilyen (térben és időben meghatározott) narratívát. Ha úgy tetszik, a Benjy-monológ a személyközi, tér- és időviszonyokat tekintve önmagában se nem keretes szerkezetű, se nem narratívászerű, hiszen a kontextuális keretet az olvasó nem tudja felállítani; annak hiányai azonban szükségszerűek, és a többi monológ által egészülnek ki egy közös narratívává. Ebben a tekintetben Faulkner jogosan nyilatkozta azt, hogy a megértéshez a regényt érdemes minél többször elolvasni (Lakner 2017; Stein 1956).

### 3.1.3. A kauzalitásról

A figyelmeztetés nélküli szereplőmegjelenések szegélyezte jelenet- és térváltások asszociativitásában azt a kérdést érdemes feltennünk, miként jelenik meg a kauzalitás (és/vagy az érzelmi motiváció), ha megjelenik egyáltalán, ezekben az idő- és térbeli ugrásokban. Mindezt a meglévő (Turcsik 2019; 2020) vizsgálatokhoz és a készülő *mind style*-elemzésekhez igazítva érdemes áttekinteni.

A blending<sup>6</sup> alapján történő elemzés egyfelől lehetőséget teremtett arra, hogy a monológ idő- és térbeli ugrásait minél hatékonyabban nyomon követhessük, másfelől a generikus terek csoportosításában a váltásmotivációk természetének feltárását is támogatta. Azonban nem szolgáltatott információkat arról, hogy az ok-okozati összefüggések milyen szerepet játszanak a váltásokban. Az első gondolatunk talán az lehet, hogy az intuitív térváltások nem utalnak okszerűségekre, azonban ha figyelembe vesszük azt, hogy Benjy emlékeinek egy részét a bennük megjelenő és határaikon át húzódó forgatókönyvszerű események szegélyezik, az okszerűség mint tényező mégis kapcsolatba hozható a jelenetváltásokkal. A forgatókönyvszerű események vázát éppen a logika lépései adják, amely logika ugyan se nem összetett, se nem bonyolult az idiótának bélyegzett elbeszélőnk gondolatiságában, a maga értelmi szintjén viszont mégiscsak az okszerűség nyomait mutatja. A (8) szövegrész első jelenetében Benjy Lusterrel ér oda a kerítés kitört részéhez, az ő jelenletében akad be a ruhája egy szögbe, viszont már egy másik jelenetben, Caddy által kerül kiszabadításra, és Benjy nővérével (Caddyvel) folytatja útját. A forgatókönyvszerű eseménysor (ld. Turcsik 2019, 118) lépései tehát gond nélkül, a hétköznapi

6. A mentális terek (Fauconnier 1994, 1997) gondolkodásunk részleges fogalmi struktúrái, a köztük lévő megfelelések a beszéd közben zajló jelentéskonstruálási folyamatra világítanak rá (Kövecses-Benczes 2010, 159). Amennyiben a mentális terek között nemcsak megfelelések alakulnak ki, hanem bizonyos elemeik integrálódnak is egymással, akkor már fogalmi integrációról / jelentésintegrációról / blendről beszélünk (Kövecses-Benczes 2010, 173).

elgondolások és az okszerűség mentén követik egymást.

(8) We went along the fence and came to the garden fence, where our shadows were. My shadow was higher than Luster's on the fence. We came to the broken place and went through it.

“Wait a minute.” Luster said. “You snagged on that nail again. Cant you never crawl through here without snagging on that nail.”

*Caddy uncaught me and we crawled through. Uncle Maury said to not let anybody see us, so we better stoop over, Caddy said. Stoop over, Benjy. Like this, see. We stooped over and crossed the garden, where the flowers rasped and rattled against us. The ground was hard. We climbed the fence, [...]. (6. Kiemelés az eredetiben.)*

Az idézett szöveg alapján aligha tudnánk érzelmi motivációt társítani a fenti eseményekhez, de ez nem érvényes a monológ összes jelenetváltására. A különböző rohamokba torkolló Caddy- emlékek, illetve a percepció és a gondozói megszólalás által motivált térváltások sokkal inkább érzelmi indíttatások mentén szerveződnek. Egy példát rögzít az a szövegrész (9), amelyben Benjy egy múltbeli emlékből Caddy után sír, mire Luster a jelenben gorombán lecsendesíti. A térváltást (ld. Turcsik 2019, 114) így egyfelől egy érzelmi kirohanás implikálja, másfelől az okozatiság is megjelenik: a sírásra a lecsendesítés, elhallgattatás a következő reakció.

(9) Caddy smelled like trees and like when she says we were asleep. *What are you moaning about, Luster said. You can watch them again when we get to the branch. (7. Kiemelés az eredetiben.)*

A fenti példák áttekintéséből kirajzolódik egy olyan érzelmek alapján megragadható történet, amelyet David Velleman elméleti szinten megfogalmazott. A történet nyomon követésében mind a kauzalitás, mind az érzelmi motiváció is fontos szerepet kaphat. A további kutatások lehetséges iránya a Benjy-monológ valamennyi jelenetváltásának újbóli, fenti szempontok mentén végbemenő szisztematikus áttekintése. A kauzális kapcsolatok és az érzelmi motiváció szövegszervező elvként betöltött szerepének feltérképezése a kontextuális keret építése szempontjából is lényeges, mert információkat szolgáltat arról, hogyan lavírozik Benjy tudata az egyes jelenetek és az olvasói megértés a különböző váltások között, ezáltal hogyan megy végbe a keretépítés.

A szisztematikus áttekintés és a kvantitatív vizsgálat, az adatok számszerűsítése jelen tanulmány keretei közé ugyan nem fért bele, de a fenti és az alábbi néhány példa elemzésével megragadhatóvá válnak a kauzalitás nyomai az egyes jelenetváltásokban. Így például Benjynek a hideggel kapcsolatos érzékelését és gondolatait példázzák a következő idézetek (10 és 11).

(10) We stooped over and crossed the garden, where the flowers rasped and rattled against us. The ground was hard. We climbed the fence, where the pigs were grunting and snuffing. I expect they're sorry because one of them got killed today, Caddy said. The ground was hard, churned and knotted. **Keep your hands in your pockets, Caddy said. Or they'll get froze. You don't want your hands froze** on Christmas, do you.

“**It's too cold out there.**” Versh said. “You dont want to go out doors.”  
(6. Kiemelés tőlem.)

A 10. idézetben a jelenet- és térváltást a gondozók hidegre tett megjegyzései implikálják (ld. Turcsik 2019, 105), Benjy gondolatiságában ugyanakkor az okszerűség jeleit is észrevehetjük. Az első jelenetben Caddy tesz említést arról, hogy ha Benjy kivesszi a kezét a zsebéből, akkor az megfagyhat; a következő pillanatban pedig már egy másik térben és időben járva Versh megjegyzését olvashatjuk a kinti hidegről. A percepción alapuló asszociatív váltásban tehát a hideg mint ok és a fagy mint okozat is megjelenik.

A 11. idézet a hideggel kapcsolatos érzékelés témájában egyúttal átvezet minket a stockwelli attraktorokhoz kapcsolódó elemzésekhez.

(11) The sun was cold and bright. (7)

Benjy megállapítása, miszerint a nap hideg és fényes volt, érzékelteti a percepciók kavardását, a metonimikus konstruálás meghatározó szerepét a karakter gondolatvilágában. Nem a nap volt hideg, hanem a kinti levegő volt az; ugyanakkor a nap természetszerűen „kint” van, és meleget ad, amely jelen érzékelésben nem valósul meg, következésképpen Benjy szerint a hideg az, amit a fényforrás szolgáltat.

### 3.2. A metonimikus konstruálás mint kauzalitást áthidaló tényező

A továbbiakban egy stockwelli attraktorokon alapuló elemzést mutatok be, látatva azt is, hogy Benjy metonimikus gondolkodásmódja hogyan írja felül, illetve helyettesíti a hiányzó kauzalitást mint keret- és szövegszervező tényezőt. Az alábbi

idézet a szövegben megjelenő tipikus és nem tipikus attraktorok együttes megjelenését mintázza. A részletben azt láthatjuk, hogy Benjy figyelmét a szokványos és nem szokványos attraktorok dinamikus váltakozása, a vizuális és audiális hatásokon alapuló jelenségek, illetve a metonimikus figyelemáthelyeződésen alapuló észlelések irányítják – a metaforikusság és a megszemélyesítések tehát fontos szerepet játszanak az egyes történések, mások cselekedeteinek feldolgozásában.

(12) “You cant blow out no candles.” Luster said. “Watch me blow them out.” He leaned down and **puffed his face. The candles went away.** I began to cry. “Hush.” Luster said. “Here. **Look at the fire** whiles I cuts this cake.”

**I could hear the clock, and I could hear Caddy standing behind me, and I could hear the roof.** *It’s still raining, Caddy said. I hate rain. I hate everything. And then her head came into my lap and she was crying, holding me, and I began to cry. Then I looked at the fire again and the bright, smooth shapes went again. I could hear the clock and the roof and Caddy.*” (32. Félkövér kiemelés tőlem.)

Az idézetben elsőként (és több ízben is) Luster jelenik meg attraktorként, mert ő az, aki beszél, rá figyel Benjy. Egy metonimikus figyelemáthelyeződésben Benjy fókuszja Lusterről annak arcára közelít (*puffed his face*), így egy vizuális hatás mentén egy újabb szokványos attraktor jelenik meg.

A „The candles went away” a fény kialvásának szokványos figyelemfelkeltése mellett jóval atipikusabb jellemzőket is magában hordoz. Egyfelől itt Benjy mozgásként észlel valamit, ami legfeljebb csak metaforikusan értelmezhető annak. Másfelől a gyertyák cselekvőként való megjelenítésében egy metonimikus konstrukción alapuló megszemélyesítés körvonalazódik, hiszen nem a gyertyák azok, amelyek elmennek, hanem azoknak csak a lángja az, ami kialszik. Benjy szavaiból az tűnik ki, hogy nem érti, de legalábbis nem reprezentálja nyelvileg az okszerűséget Luster arcfölfújása és a lángok eltűnése között; sőt mintha a lángok és a gyertyák között sem tudna különbséget tenni.

Az attraktorok váltakozásában egy hagyományos, vizuális hatáson alapuló példát rögzít a pillanat, amikor Luster a fényforrás, a tűz felé irányítja Benjy figyelmét. Az „I could hear the clock” megnyilatkozás viszont már több szempontból is érdekes: egyfelől általa egy hanghatásra figyel fel Benjy, másfelől újfent egy metonímián keresztül értelmezi azt: valójában nem az órát hallja, hanem annak a kattogását. Még inkább az atipikus gondolkodást mintázza az alábbi, szintén metonimikus részlet: „I could hear Caddy standing behind me” – valakinek az állását nem szoktuk hallani, Benjy feltehetőleg Caddy lélegzetvételére utalhat, hiszen

legfeljebb azt hallhatja. A hanghatásoknál maradva, az „I could hear the roof” szintén az ok-okozatiság megbomlásában rögzít egy metonímiát: Benjy valójában nem a tetőt hallja, hanem az eső kopogását a tetőn, erre utal aztán Caddy is.

Caddy új megszólalóként egy szokványos attraktori szerepbe lép, hogy aztán – akárcsak Luster példájában – egy metonimikus figyelemáthelyeződésben egy testrésze vegye át a fókusz szerepét: „her head came into my lap”. Caddy fejének külön megszemélyesítése azért érdekes, mert általa a nyelvi szerkezet mintegy leválaszt egy lényegi elemet egy egésztől, mintha nem Caddy teste mozdulna, csak egy önállósodott testrésze. A lány sírása hagyományos attraktorként, egy egyszerre audiális és vizuális hatás folytán jelenik meg, érzelmi reakciót is kiváltva Benjyből: ő is sírni kezd. A kandalló tüze szintén hagyományos alakzatként, fénye által kelti fel újra Benjy figyelmét: „I looked at the fire again”.

Nem teljesen egyértelmű, hogy mire utal a „the bright, smooth shapes went again” jelensége. A szövegben több ízben is feltűnnek a csillogó, sima foltok – vonatkozhatnak egyfelől a fény-árnyék hatásra, de Benjy rohamaira is. Ami viszont biztos, hogy attraktori szerepben, metaforikusan értelmezhető mozgás mentén jelennek meg. Egyszerre csillogók és simák, ellentétes ingerkeveredésben fejeződnek ki. Az idézet lezárásaként az újra megjelenő metonímiahármasra lehetünk figyelmesek: „I could hear the clock and the roof and Caddy”, amely keretbe zárja az észleléseket.

A fenti elemzésből is látszik, hogy a különböző típusú attraktorok dinamikusan szerveződve szövik át a szöveget. Érdeemes hangsúlyozni, hogy Benjy figyelmének irányításában vezető szerepet töltenek be a metonimikus fókuszáthelyeződések: ezek magukban hordozzák a számára ismeretlen ok-okozatiság jelenségének hiányát, ezáltal a kauzalitás szövegbeli megbomlását; valamint mindezek mentén a különböző ingerekre ható történések nem tipikus felfogását és feldolgozását is.

### 3.3. Az elemzések eredménye

A fent leírtakat összegezve megfogalmazhatjuk, hogy a kauzalitás és az érzelmi motiváció tárgyköre tudományterületeken átívelő tényezőként jelenik meg a nem természetes narratívák közös mintázatainak és sémáinak feltárásában. A 3.1.1. és a 3.1.2. fejezetrész egyfelől adalékot szolgáltatott arról, miért nehéz megragadni a Faulkneri Benjy-monológ jellegét az emmotti szövegtipológiai, narrativitást értékelő felosztás által. Az emmotti keretrendszer alapján problematikus a vizsgált elbeszélés keretes szöveggént, narratívaként való felfogása; ugyanakkor fel kell vetnünk annak a lehetőségét is, hogy a keret nélküli szövegek csoportjába sem illik bele tökéletesen a vizsgált monológ – így a tágabb kutatási folyamatban elengedhetetlennek látszik az elbeszélés keret nélküli szöveggént való felfogásának fenntartásokkal való kezelése és e téma körüljárása is. Egy pontosabb kép felvázolása érdekében a további elemzések konkrét céljai közt szerepel a kulcsszókereső és



-elemző eljárások vizsgálatba történő bevonása is (vö. Szemes 2023, 196–207).

A 3.1.3. fejezetrész a kauzalitás és az érzelmi motiváció mint keretépítést segítő, illetve áthidaló tényezők szövegbeli megnyilvánulásainak tárgyalásával (a blindingen alapuló elemzések más megvilágításba helyezésével, illetve a téma stilisztikai vonulatának (3.2.) vizsgálatba való beemelésevel) szintén új kutatási irányokat jelelt ki. A kutatás jelen fázisában úgy látszik, hogy a kvantitatív vizsgálódás mellett a nem tipikus stockwelli attraktorokon alapuló elemzések is válaszokat adhatnak a nem tipikus elmereprezentációról, az ábrázolt gondolkodásmód működéséről, illetve arról, hogy miért tudjuk a kauzalitás nagyfokú hiányában is nyomon követni az elbeszélést.

## 4 Összegzés és kitekintés

A jelen tanulmány bepillantást nyújtott a nem természetes elmereprezentációk mint kategória értékelésének és beosztásának nehézségeibe, tehát a nem természetes narratív sémák megragadhatóságának problémáiba. A sémák és mintázatok témakörében a kauzalitás vizsgálatával a következő belátást is megfogalmaztuk: az elemzett nem természetes elmereprezentáció alapvető sajátossága, hogy nem ad számot a jelenségek és események közti ok-okozati viszonyokról, és ezt a szembeűnő hiányosságot más eszközök működtetésével, metaforikus és metonimikus konstrukciókkal tölti ki. A későbbiekben egy-egy *mind style*-vizsgálat keretében érdemes lesz megnézni, hogy más nem természetes narratívákra is jellemző-e a kauzalitás ilyen fokú hiánya, és ha igen, milyen eszközökkel pótolják a szövegek a meg nem jelenített okszerűség tartozásait.

A tágabb kutatási folyamat többirányú jellege is kirajzolódni látszik. Egyfelől szükséges lehet más, nem természetes elmereprezentációk átgondolása az emmoti szövegtipológia alapján, valamint a keretépítési folyamat feltárásának hatékonyabb, szisztematikusabb megtámogatása a szövegekben megnyilvánuló kauzalitás és/vagy érzelmi motiváció megértésének érdekében. Mindez vélhetőleg közelebb visz minket a nem természetes narratív sémák azonosításához.

A másik irány a stockwelli attraktoroknak közeget adó *mind style*-vizsgálatok képében körvonalazódik. Egyéb nem természetes narratívák által működtetett attraktorok feltárásában hasonló és más, kauzalitást áthidaló tényezőket is azonosíthatunk, ezáltal új válaszokat kaphatunk az ábrázolt tudatfolyamok működéséről és közös mintázataikról is. Utóbbiak összegyűjtése és rögzítése információkat szolgáltatathat arról, hogy a nem természetes narratívák kategóriáját milyen szempontok mentén érdemes értékelni a korábban felvetett prototípuselv szerinti felosztásban.

A jövőbeli kutatások vonatkozásában elmondható, hogy a folyamatosan bővülő és épülő nem természetes elméket felvonultató szövegek korpuszának vizsgálatában az irodalomtudományi (többek között kognitív narratológiai) vonatkozások

(vö. Lamár 2023) is előtérbe kerülhetnek. Az alapvetően nyelvészeti kiindulópontú vizsgálódás hangsúlyának áthelyeződésében olyan kérdések lehetnek irányadók, hogy mit árulnak el az eredmények a Faulkner-prózáról, a modern regényről vagy éppen magáról a tudatfolyam-ábrázolásról.

### Mellékletek a Lancsbox programból

Corpus: Corpus 1 | Language: English | 1 files  
20404 tokens | 1471 types | 1487 lemmas

Type	Frequency: 02 - Relative_freq	Dispersion: 01_CV
said	444.520682	0.000000
the	421.485983	0.000000
and	333.758087	0.000000
you	332.777887	0.000000
to	290.139188	0.000000
i	278.376789	0.000000
it	163.203293	0.000000
he	151.930994	0.000000
<b>caddy</b>	<b>137.227995</b>	<b>0.000000</b>
on	120.074495	0.000000
in	117.133895	0.000000
him	107.331896	0.000000
we	96.549696	0.000000
was	94.589296	0.000000
she	94.099196	0.000000
<b>dilsey</b>	<b>93.609096</b>	<b>0.000000</b>
me	90.178396	0.000000
up	82.826897	0.000000
a	79.396197	0.000000
went	78.415997	0.000000
<b>luster</b>	<b>73.514997</b>	<b>0.000000</b>
<b>t.</b>	<b>71.064497</b>	<b>0.000000</b>
<b>p.</b>	<b>69.594197</b>	<b>0.000000</b>
that	68.613997	0.000000
<b>quentin</b>	<b>67.143697</b>	<b>0.000000</b>
her	65.183297	0.000000
going	63.712997	0.000000

they	63.712997	0.000000
of	62.242698	0.000000
here	62.242698	0.000000
versh	60.282298	0.000000
now	59.302098	0.000000
come	59.302098	0.000000
jason	57.341698	0.000000
mother	56.851598	0.000000
down	56.851598	0.000000
dont	55.871398	0.000000
out	55.381298	0.000000
all	54.891198	0.000000
my	54.891198	0.000000
get	53.910998	0.000000
hush	52.440698	0.000000
what	51.460498	0.000000
go	50.970398	0.000000
with	48.519898	0.000000
came	48.519898	0.000000
at	48.519898	0.000000
them	48.029798	0.000000
got	47.539698	0.000000
aint	47.539698	0.000000
then	47.049598	0.000000
back	42.638698	0.000000
your	42.148598	0.000000
father	41.168398	0.000000

1. táblázat: Benjy leggyakoribb szavai

Corpus: Corpus 3 | Language: English | 1 files  
31757 tokens | 3851 types | 3714 lemmas

Type	Frequency: 02 - Relative_freq	Dispersion: 01_CV
the	563.025475	0.000000
i	329.691092	0.000000
and	314.891205	0.000000
a	220.738735	0.000000
you	207.828195	0.000000

to	201.215480	0.000000
it	166.577447	0.000000
of	165.317883	0.000000
in	128.790503	0.000000
he	115.250181	0.000000
said	108.637466	0.000000
was	108.007683	0.000000
that	101.080077	0.000000
on	95.097144	0.000000
my	80.297257	0.000000
her	77.778128	0.000000
me	74.629216	0.000000
she	73.054760	0.000000
at	70.220739	0.000000
then	63.608023	0.000000
his	62.348459	0.000000
like	58.884655	0.000000
with	58.569764	0.000000
not	56.680417	0.000000
for	55.735743	0.000000
have	54.791070	0.000000
all	49.752810	0.000000
but	47.548572	0.000000
out	46.603898	0.000000
up	45.974116	0.000000
him	43.140095	0.000000
do	39.046509	0.000000
into	38.731618	0.000000
they	38.731618	0.000000
we	38.731618	0.000000
what	36.842271	0.000000
had	36.842271	0.000000
one	36.527380	0.000000
be	35.267815	0.000000
there	35.267815	0.000000
dont	34.323141	0.000000
back	33.693359	0.000000
when	33.693359	0.000000

went	33.378468	0.000000
is	33.378468	0.000000
go	32.433794	0.000000
could	32.118903	0.000000
your	31.804012	0.000000
them	31.174229	0.000000
if	30.859338	0.000000
just	29.284882	0.000000
about	28.655100	0.000000
as	28.655100	0.000000
down	28.025317	0.000000
no	27.395535	0.000000
little	27.395535	0.000000
see	26.765752	0.000000
looked	25.821079	0.000000
again	25.506188	0.000000
know	25.191296	0.000000
would	24.876405	0.000000
so	23.931732	0.000000
can	23.616840	0.000000
now	23.301949	0.000000
come	23.301949	0.000000
got	22.987058	0.000000
this	22.357276	0.000000
get	21.727493	0.000000
were	21.412602	0.000000
water	21.097711	0.000000
did	20.467928	0.000000
or	20.153037	0.000000
away	19.523255	0.000000
are	19.208364	0.000000
shreve	19.208364	0.000000

2. táblázat: Quentin leggyakoribb szavai

Corpus: Corpus 4 | Language: English | 1 files  
27178 tokens | 2537 types | 2446 lemmas

Type	Frequency: 02 - Relative_freq	Dispersion: 01_CV
i	541.614541	0.000000
to	362.425491	0.000000
says	296.195452	0.000000
the	294.355729	0.000000
and	271.175215	0.000000
you	266.759879	0.000000
a	211.568180	0.000000
it	185.076165	0.000000
she	163.735374	0.000000
that	125.837074	0.000000
her	124.365295	0.000000
of	118.846126	0.000000
in	105.968062	0.000000
he	92.722055	0.000000
on	91.618221	0.000000
me	88.674663	0.000000
have	80.579881	0.000000
was	73.956877	0.000000
all	67.701818	0.000000
for	62.182648	0.000000
if	61.814703	0.000000
do	59.607035	0.000000
got	58.135256	0.000000
at	57.031422	0.000000
like	56.663478	0.000000
with	55.559644	0.000000
they	54.087865	0.000000
just	52.984031	0.000000
up	52.984031	0.000000
out	52.984031	0.000000
what	52.616087	0.000000
be	51.512253	0.000000
know	50.408419	0.000000
my	49.672529	0.000000
then	48.568695	0.000000

but	47.096917	0.000000
dont	45.993083	0.000000
had	44.889249	0.000000
not	44.521304	0.000000
about	41.577747	0.000000
your	40.473913	0.000000
one	39.738023	0.000000
back	39.370079	0.000000
when	39.370079	0.000000
so	38.266245	0.000000
get	38.266245	0.000000
went	37.530355	0.000000
there	36.794466	0.000000
can	36.794466	0.000000
time	36.058577	0.000000
now	36.058577	0.000000
go	34.586798	0.000000
right	34.218853	0.000000
as	33.482964	0.000000
mother	33.115020	0.000000

3. táblázat: Jason leggyakoribb szavai

### **Beyond Causality. The disruption and reinterpretation of causality in a Faulknerian non-natural mental representation**

The study of non-natural narratives, such as stream-of-consciousness representations, has prompted questions regarding the interpretability of these texts as framing narratives. Although some scholars, including Alber, Iversen, Nielsen, and Richardson (2018) and Tóth (2018), have posited that these texts can be regarded as narratives, according to Emmott's text-typological criteria (1999) this interpretation can be challenged. When analyzing the Benjy monologue in Faulkner's (1956) novel *The Sound and the Fury* using the Emmott framework, it is evident that the representation of interpersonal, spatial, and temporal relations does not adhere to the conventional narrative structure necessary for the text to be interpreted as a narrative. This observation is closely linked to the fundamental absence of textual causality as a factor in constructing the narrative frame and the prevalence of emotional motivation, which results in associative scene-shifting (as noted by Velleman in 2003). To investigate non-natural narrative schemata, I demonst-

rate how causality is dismantled and reinterpreted in Benjy's monologue through an analysis that employs both textual and stylistic approaches (Gibbons-Whiteley 2018; Stockwell 2009), poetics (Stockwell 2002; Turcsik 2019, 2020), and mind style analysis (Fowler 1977).

**Keywords:** non-natural narratives, narrative schemata, Emmott's text-typological criteria, causality, emotional motivation, mind style, *The Sound and the Fury*

## Hivatkozások

Alber, Jan. „Impossible Storyworlds – and What to Do with Them”. *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 1 (2009), 79–96. DOI: 10.1353/stw.0.0008.

Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

Alber, Jan és tsai. „Nem természetes narratívák, nem természetes narratológia: a mimetikus modelleken túl”. *Helikon. Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 2 (2018), 122–124.

Alber, Jan és tsai. „What Really Is Unnatural Narratology?": *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 5 (2013), 103–104. DOI: 10.5250/storyworlds.5.2013.0101.

Arisztotelész. *Eudemoszi Etika. Nagy etika*. Ford. Steiger Kornél. 1975.

Buskó, Tibor László. „Egy rendhagyó Hume-Értelmezés”. *Magyar Filozófiai Szemle* 1.3 (2000). URL: <https://epa.oszk.hu/00100/00186/00006/busk.htm>.

Emmott, Chaterine. „Embodied in a constructed world. Narrative processing, knowledge representation, and indirect anaphora”. *Discourse studies in cognitive linguistics*. Szerk. Karen Van Hoek, Andrej Kibrik & Leo Noordman. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1999, 5–28. DOI: 10.1075/cilt.176.03emm.

Fauconnier, Gilles. *Mappings in language and thought*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997.

Fauconnier, Gilles. *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. New York: Random House, 1956.

Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen, 1977.

Gibbons, Alison & Whiteley, Sara. *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.



Herman, David. „Cognitive approaches to narrative analysis”. *Cognitive poetics. Goals, gains, and gaps*. Szerk. Geert Brone & Jero-En Vandaele. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2009, 79–118. DOI: 10.1515/9783110213379.1.79.

Horváth, Márta. *A történetmondás eredete. Irodalom, evolúció, kogníció*. Budapest: Typotex, 2020.

Jeney, Éva. „Kognitív narratológiák”. *Literatura* 43.3 (2017), 230–238. URL: <http://real.mtak.hu/id/eprint/70900>.

Kövecses, Zoltán & Benczes, Réka. *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

Lakner, Dávid. „Ha harmadjára sem érthető, olvassák el négyszer!”: *Magyar Nemzet* (2018. nov. 18).

Lamár, Erzsébet. „„Átlátszó tudatok” vs. „lehetetlen elmék”. A nem-természetes narratológia és a kognitív tudomány”. *Műhely, Kulturális Folyóirat* 4 (2023), 47–57. URL: [https://epa.oszk.hu/02900/02978/00088/pdf/EPA02978\\_muhely\\_2022\\_4\\_47-57.pdf](https://epa.oszk.hu/02900/02978/00088/pdf/EPA02978_muhely_2022_4_47-57.pdf).

McIntyre, Dan. „Logic, reality and mind style in Alan Bennett’s *The Lady in the Van*”. *Journal of Literary Semantics* 34.1 (2005), 21–40. DOI: 10.1515/jlse.2005.34.1.21.

McIntyre, Dan & Archer, Dawn. „A corpus-based approach to mind style”. *Journal of Literary Semantics* 39.2 (2010), 167–182. DOI: 10.1515/jlse.2010.009.

Pethő, József. „A figura-alap viszony a nyelvben és a nyelvreírásban”. *Magyar Nyelvőr* 135.2 (2011), 187–194. URL: [http://real-j.mtak.hu/6065/1/MagyarNyelvor\\_1984.pdf](http://real-j.mtak.hu/6065/1/MagyarNyelvor_1984.pdf).

Prince, Gerald. *A Grammar of Stories*. Boston: Walter de Gruyter, 1973.

Richardson, Brian. *Unnatural Voices, Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

Richardson, Brian. „What Is Unnatural Narrative Theory”. *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Szerk. Jan Alber & Rüdiger Heinze. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011, 23–40. DOI: 10.1515/9783110229042.23.

Semino, Elena. „Pragmatic failure, mind style and characterisation in fiction about autism”. 23.2 (2014), 141–158. DOI: 10.1177/0963947014526312.

Simon, Gábor. *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása*. Doktori disszertáció. ELTE BTK. 2012.

Stein, Jean. „William Faulkner, The art of fiction”. *The Paris Review* (1956). URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/4954/william-faulkner-the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>.

Stockwell, Peter. *Cognitive poetics. An introduction*. London, New York: Routledge, Taylor Francis Group, 2002.

Stockwell, Peter. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Szemes, Botond. „A befejezetlen mondat hasonlatainak világa”. *Jelenkor* 66.2 (2023), 196–207.

Tátrai, Szilárd. „Narratív távolság és lírai közvetlenség”. *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan*. Szerk. Tátrai Szilárd & Tolcsvai Nagy Gábor. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008, 49–55.

Tolcsvai, Nagy Gábor. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Budapest: Osiris, 2013.

Tolcsvai, Nagy Gábor, szerk. *Nyelvtan*. Budapest: Osiris, 2017.

Tóth, Csilla. „Nem természetes narratológia”. *Helikon. Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* (2018), 91–113. URL: [http://epa.niif.hu/03500/03580/00002/pdf/EPA03580\\_helikon\\_2018\\_2\\_091-113.pdf](http://epa.niif.hu/03500/03580/00002/pdf/EPA03580_helikon_2018_2_091-113.pdf).

Turcsik, Báborka. „Egy nem természetes elme poétikus reprezentációja Faulkner A hang és a téboly c. regényében”. *Ösvények* (2020), 101–134. URL: <https://osvenyek.elte.hu/archivum/2019?m=6250>.

Turcsik, Báborka. *Nem természetes narratívák poétikai elemzése és tanítási lehetőségei*. Szakdolgozat. ELTE BTK. 2020.

Velleman, J. David. „Narrative Explanation”. *The Philosophical Review* 112.1 (2003), 1–25. DOI: 10.1215/00318108-112-1-1.

Vermeule, Blakey. „Elbeszélés, érzelmek és a megérdemelt sors elmélete”. Ford. Simon Gábor. *Helikon. Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 3 (2021), 393–414. URL: [https://epa.oszk.hu/03500/03580/00023/pdf/EPA03580\\_helikon\\_2021\\_3\\_393-415.pdf](https://epa.oszk.hu/03500/03580/00023/pdf/EPA03580_helikon_2021_3_393-415.pdf).

Waldmann, Michael R. „Casual Reasoning: An Introduction”. *The Oxford Handbook of Casual Reasoning*. Szerk. Michael R. Waldmann. Oxford: Oxford University Press, 2017, 1–18.

Wetherill Baker, Julia K. „Review”. *New Orleans Times-Picayune* (1930. okt. 26).