

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 láttak, 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 hallgatólágosan is feltételezett okozati viszonyok. Ugyanerre a felfogásra épül David Bordwell (1985) kognitív alapú elbeszéléselmélete 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 „veszélyeztetettnak”: „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 megszokott 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 találhatók, 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 oktatájdónítás, 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 kevésbé 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 vezeti: „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 kísértene” (*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 erővel (vagy emberi törvényszerűségekkel) 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 megalkotva, hogy azokban újra meg újra felfedezhető legyen a bennük működő okozati erő. Másrészt a befogadó folyamatosan szembesíti saját elvárásait (felfogását a szituációban 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 tette „alkalmassága” bizonyítékeként, 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 feltáruló 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 családmoddellből 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 kiállásának. 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 gyerekrajzról. 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 gyerekrajzok 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 törik 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 zárlata 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 ujját, torkán akad, és elpusztul. Pádraic figyelmezteti Colmot, hogy másnap 2-kor felgyújtja a házát, 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 zárlatá 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 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 fölérzti, hogy otthagya a vízért könyörgő túlélőt. Beül az autójába, és visszamegy a helyszínre egy kanna vízzel. Mire odaér, az illető már meghalt, viszont megérkezik 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 fölbérli 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 szükségletlensége érzékelteti, hogy olyan karakterről van szó, aki bárkit bármikor okkal vagy ok nélkül megölhet, és hogy megteszi-e, teljesen kiszámíthatatlan. Ennek az ismétlődő sorozatát 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 történetszálát 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 hőstét 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 találékonysággal 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 találékonnyá, 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 véletlenek 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 előzménynélküli 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.