

Aspecte ale unei poetici cognitive

Drd. Rñbert Fancsali
Universitatea din Budapesta
Prof. univ. dr. Levente Nagy (coord.)

Abstract

In this paper, I aim to explore the experience when the reader of a literary text or viewer of a film is unable to articulate the story of the work yet feels that it is a well-rounded, well-functioning world. These are dynamic, event-driven works that convey a sense of storytelling. By clearly separating the notions of story (fable) and narrative, this paper attempts to identify the mechanisms that can cause that experience. The focus of this cognitive narratological investigation is on the processes that generate affective patterns, such as the operation of certain cognitive schemas (mostly genre expectations) or complex metaphor or symbol networks. According to the model outlined, these procedures facilitate the process of narrativization during reading or watching and substitute for readerly apprehension, according to the notion of narrative explanation by David Vellemann.

Keywords: *cognitive poetics, cognitive narratology, narrativization, affective patterns*

Cu siguranță că pentru cititorul lucrării de mai jos nu este necunoscută experiența conform căreia povestea unei opere narative (pentru a simplifica lucrurile să luăm filmul sau proza) nu este ușor sau chiar deloc de a fi interpretată. Deși este vorba de un fenomen ce trece prin istoria literaturii universale, este prezent în mod accentuat și în cazul creațiilor tipic postmoderne și, de asemenea, în cazul filmului contemporan. Aceste texte și filme sunt pline de acțiune, sunt distractive, ceea ce creează iluzia narațiunii/narativității, în final însă poveștile nu se încheagă într-un întreg coerent.

Privind doar câteva exemple foarte recente din domeniul cinematografiei, putem menționa *Beau Is Afraid* al lui Ari Aster, tocmai lansat în cinematografe, *Everything Everywhere All at Once*, care a avut mare succes la Oscarurile din acest an, sau filmul *White Noise* de anul trecut de pe Netflix, cu Adam Driver, în regia lui Noah Baumbach. Doresc să menționez aici filmele de mai sus deoarece mi se pare că avem de-a face cu o nouă tendință la Hollywood, tendință pe care am observat-o până acum doar în cazul filmelor de artă, cum ar fi cele ale lui David Lynch și ale unora dintre colegii săi europeni. În alt domeniu, în literatură, acest tip de text caracterizează literatura mondială *mainstream* doar de câteva decenii.

Poveștile și relațiile cauzale în aceste narațiuni nu sunt dezvăluite, adică interpretarea sau explicația narativă a unui eveniment nu sunt accesibile cititorului. Cel mai interesant este că acest fenomen nu se articulează ca o experiență negativă, nu îl descurajează pe cititor să înceapă următoarea lucrare – dimpotrivă. O astfel de construcție este eficientă, lucrările funcționează bine. În următoarele rânduri ale lucrării voi încerca să examinez mai detaliat dihotomia, și anume, cum funcționează operele, ce le face ca lumea lor interioară (diegetică) să pară un întreg coerent și ce modelează calitatea de poveste sau, mai exact, sentimentul de a avea o poveste. Voi discuta în primul rând textul literar, dar cred că, cu mici modificări, afirmațiile sunt valabile și pentru film. Problema cheie a controverselor ridicate până acum este de natură prozaic-poetică și se învârtă în jurul cauzalității narrative. Un răspuns complex la întrebările propuse poate fi derivat din rezultatele teoretice ale studiilor literare cognitive contemporane. În lucrarea de față evidențiez principalele fundamente teoretice și prezint pe scurt propriile opinii, principalele aspecte teoretice ale unui model naratologic cognitiv.

Pentru o înțelegere mai profundă, cred că este necesar să clarific, pe scurt, premisa naratologică, aparent banală, a relației dintre conceptele de poveste-intrigă-narațiune (story-plot-narrative). Povestea (ori fabula în sens larg), conform definiției sale obișnuite, se referă la o secvență logică, cauzală sau metonimică, de evenimente petrecute într-o narațiune. O poveste se prezintă ca o construcție ipotetică. Contrar convingerii generale („suntem înconjurați de povești”), noi, în cele mai multe cazuri, nu întâlnim povești, nu citim și nu privim povești. Avem de-a face cu texte sau filme narrative, narațiuni, și de obicei deducem povestea din elementele lor. Poveștile se formează în cadrul procesului de receptare. Într-un fel, acțiunea este un mijloc de a realiza tocmai înțelegerea, se referă la modul în care un set de evenimente figurează în narațiune. Prin urmare, acțiunea, intriga îmbracă povestea. Ele asigură logica și dinamica narațiunii, încât accentul se pune pe cauză și efect. Un concept-cheie în cercetarea de față este narațiunea, o schema cognitivă, care împrumută sens evenimentelor sau impulsurilor sistemului nervos.

În ultimii douăzeci de ani, odată cu apariția științelor cognitive, problema rolului emoțiilor în procesul de înțelegere – și anume cum să extindem formula clasică narativă care tocmai s-a prezentat mai sus – a devenit din ce în ce mai importantă. David Velleman, în lucrarea sa des citată, formulează o teză fundamentală pentru studiul de față: relațiile cauzale și explicația narativă sunt două domenii distincte ale înțelegerii și, trebuie subliniat că al doilea domeniu poate funcționa și independent. Se poate produce un sens (sau mesaj) coerent fără a construi o poveste bine formată. Velleman susține că poveștile bune se simt în interiorul nostru. „Povestea

este un ritm al trezirii și eliberării emoțiilor, un tipar programat biologic. Prin urmare, înțelegem poveștile în mod visceral, cu corpul nostru”.⁷ (Velleman 13) Dacă acceptăm această afirmație, rămâne întrebarea principală: care este principiul organizatoric prin care o narațiune asigură inteligibilitatea evenimentelor relatate? Esența narativității nu este cauzalitatea, adică nu povestea în sine, ci crearea unui cadru, a unui tipar emoțional. Potrivit lui, ideea clasică se bazează pe ideea greșită, conform căreia satisfacția cititorului se identifică mai degrabă prin prisma cauzelor evenimentelor decât prin efectele mai directe, uneori chiar senzoriale ale acestora.

De asemenea, Blakey Vermeule confruntă conceptul de euristică emoțională cu cel de înțelegere rațională. De remarcat totuși că autorii citați nu resping rolul poveștii în procesul înțelegerii, ci mai degrabă atrag atenția și se concentrează asupra complexității fenomenului și asupra unui alt element al acestuia, nediscutat anterior. (Vermeule 253) După cum susține filosoful american Gregory Currie, sintetizând parcă cele afirmate până acum, „răspunsul nostru afectiv la narațiune influențează măsura în care interpretăm evenimentele din poveste ca având legături raționale”. Percepția noastră reală sau falsă cu privire la aceste relații are apoi și alte efecte emoționale/afective. Acest lucru contribuie, la rândul său, la ideea că acest discurs este într-adevăr o poveste”. (Currie 313) În lucrarea sa de referință, William Flesch afirmă că mulți cred că cea mai importantă emoție pe care o trăim în timpul lecturii este reacția la nedreptate, emoție explicată neurologic. (Flesch 45)

Baza ipotezei de față este că nevoia elementară, bine cunoscută și acceptată a cititorului nu se referă la povești, ci la narațiuni. Dacă admitem faptul că cititorii vor să întâlnească narațiuni în loc de povești și că povestea nu este un element necesar al narațiunii, am evitat orice contradicție. O narațiune care „înlocuiește” o poveste cu o serie de – să le numim deocamdată – „scene afective” este la fel de capabilă să susțină entuziasmul și anumite așteptări ale cititorilor, ba în anumite situații chiar să creeze un sentiment de calitate asemănător unei povești. Pasajele din text, pe care le numim scene afective, și care provoacă intensități afective la nivelul percepției, sunt acționate de anumite figuri emoționale sau, mai precis spus, afective. De menționat aici faptul că cititorul model al poeziei cognitive dispune de abilități foarte fine de recunoaștere, de creare, de construcție și sinteză a structurilor și modelelor. Mintea umană găsește sau construiește structuri chiar și acolo unde ele nu sunt prezente în mod intenționat, și chiar le reconstruiește dacă informațiile primite nu corespund așteptărilor.

Totuși, este necesară încă o scurtă completare. Efectul discutat până acum, bine cunoscut de toți cititorii, ar putea fi asociat la prima vedere cu conceptul *tensiunii*. Tensiunea (suspansul) a constituit subiectul a numeroase

⁷ Toate traducerile următoare aparțin lui Fancsali Rîibert.

discuții în științele cognitive. Cred că teoriile discutate au cercetat elemente importante în abordarea cognitivă a narațiunii, dar asta au făcut-o conform schemelor naratologiei clasice. Metoda de analiză se formează, în fiecare caz, în raport cu povestea, prin urmare nu a reușit să răspundă tocmai la cele mai importante întrebări. Însă dacă ne îndreptăm atenția spre procesele cognitive ale cititorului, spre cele explicabile în termeni evolutivi, observăm că categoria confuză, numită colocvial tensiune, se referă în mod evident la mai multe fenomene diferite, totuși bine diferențiate. Într-un studiu detaliat, Katja Mellmann se ocupă de conceptul tensiunii și concluzionează că aceasta, în esență, nu se poate distinge de stres. Mai bine zis, de grupul sentimentelor numite stres. Ea susține că, în situațiile în care suntem expuși la stimuli negativi, respingători sau amenințatori, organismul nostru declanșează mecanisme motorii și cognitive care ne determină să ne implicăm într-un comportament aversiv. Stresul este însoțit de relaxare și încordare musculară, ritm cardiac încetinit sau accelerat, respirație regulată sau neregulată, toleranță crescută sau scăzută la durere, salivatie, apetit sexual, capacitate crescută de concentrare, oboseală etc. (Mellmann 202) Toate acestea, adică nevoia de a ne menține activitatea motorie în stare de alertă, sunt, desigur, în concordanță cu conceptul Cosmides-Tooby (2000) al psihologiei evoluționiste și sugerează că astfel de sisteme fizice de reglementare pot juca un rol important în cadrul unui răspuns comportamental care s-a dovedit util, din punct de vedere evolutiv, de-a lungul timpului. Mellmann clarifică această formă de comportament, spunând că tensiunea se referă la sentimente somatice de excitație și neliniște și, prin urmare, la o anticipare anxioasă, o concentrare asupra unui singur lucru și ignorarea tuturor celorlalte (203). Ideea este întărită de opinia lui Smuts, conform căreia cea mai puternică experiență de lectură este inerția și nerăbdarea. (Smuts 284) Comportamentul față de evenimentul dorit este, de asemenea, un argument relevant în abordările psihologiei evoluționiste.

De menționat aici importanța percepției senzoriale, adică a percepției corporale. Dacă ne gândim la tensiune „doar” ca la o stare cognitivă apărută în timpul lecturii, iar la senzații corporale ca la niște simple elemente concomitente, urmărim vechea logică ierarhică a schemei. În propunerea de față însă modul de operare care activează schemele afective se bazează tocmai pe presupunerea că răspunsurile cognitive și corporale în timpul lecturii sunt de aceeași importanță în ceea ce privește narativizarea și, prin urmare, percepția și înțelegerea. Ideea presupune, de asemenea, că tensiunea este doar unul dintre răspunsurile posibile ale cititorului, adică este ea însăși un afect. Fără a respinge teza, consider că construcția narativă (narativizarea) nu se poate baza doar pe o emoție sau pe așteptările asociate acesteia, adică pe construcția unei scheme emoționale – cum se susținea până acum. În acest punct, pentru a rezuma ceea ce s-a afirmat până acum, susțin că reacțiile

cititorilor la anumite elemente textuale proeminente în timpul lecturii, sau la câteva dintre acestea, ar trebui numite *intensități afective*, și că acestea pot fi concepute ca niște efecte psihofizice atât emoționale, cât și senzoriale, cognitive și corporale, răspunsuri la anumiți stimuli textuali. În opinia mea, formularea unei narațiuni coerente poate fi realizată și prin dozarea stimulilor, adică – din punct de vedere prozaic-poetic – prin așezarea acestor *scene afective*, în ritmul și în cantitatea potrivită. Asemenea reacții nu pot fi plasate într-o relație ierarhică, ele sunt echivalente, interacționează reciproc și realizează împreună operațiunea narativizării prin intermediul capacităților umane de recunoaștere, construcție și reconstrucție a modelelor, structurilor. Din punct de vedere receptiv, prezența constantă a unor intensități afective poate oferi o experiență de lectură la fel de intensă. Și, în același timp, poate crea o senzație a poveștii.

În acest punct al lucrării se impune să identificăm elementele textuale non-narative implicate în construcția narativă, pe care le-am numit mai sus scene afective. Cred că există cel puțin patru astfel de procedee prozaic-poetice încadrate bine în modelul de față. Cauzalitatea și, prin urmare, narațiunea, ca așteptare a cititorului, este adesea marcată de anumite elemente stilistice. Pot fi elemente care aparțin genurilor literare, cum ar fi romanul istoric sau de aventuri, romanul polițist, povestea de dragoste (episodică sau una care domină întregul text), sau chiar naratorul care ne amintește, în cazul realismului magic de pildă, de un cronicar. Mulți ar susține că utilizarea acestor influențe de gen și, în special, a tehnicilor asociate cu construcția intrigii, se bazează pe nevoia receptorului de a obține o poveste. Personal, consider însă că ceea ce intră în joc aici este operarea unor modele narative stabilite, parțial bazate pe experiența lecturii și parțial folosite în viața de zi cu zi. Schema narativă este, în acest caz, organizarea cunoștințelor de care cititorul dispune în avans, din experiență și care ocupă un rol crucial în recunoașterea, organizarea și memorarea tiparelor narative. Prin urmare, după opinia mea, activarea schemelor pomenite nu se leagă direct de povestire. Pe de o parte, cititorul experimentează plăcerea recunoașterii care îi asigură un sentiment de satisfacție și mândrie, pe de altă parte, tiparele recunoscute activează procese și programe cognitive care aduc un sentiment și o imagine de joc și de practică producând plăceri instinctive cititorului (emoție, sentiment de eliberare etc.). Deși cu un scop diferit, experiența plăcerii artistice (imitația) era deja discutată de Aristotel în *Poetica* sa. Un exemplu prototipic îl reprezintă modelele familiare în romanele polițiste, cum ar fi modul special de lectură, căutarea constantă a răspunsurilor și contextului de interpretare – toate fiind elemente fundamentale pe care autorii le folosesc adesea în procesul de narativizare.

În strânsă legătură cu elementele pomenite se prezintă cea de-a doua tehnică, punând accentul pe utilizarea „rețetelor de simboluri”, cu efect direct

în astfel de situații, devenind nu doar elemente care să ajute receptarea și interpretarea, ci și un puternic determinant al semnificației. Se evidențiază importanța unor simboluri clasice precum moartea, păcatul, străinul, profețiile, diversele imagini asociate cu corpul și cu cele mai variate obiecte materiale (pentru o discuție despre realismul magic, a se vedea relațiile sexualitate-superstiție-moarte la Marquez sau chiar cearșaf-erou-națiune la Salman Rushdie) – care sunt dispuse în rețelele pătrunzătoare în opere și sunt incluse în scene cheie pentru înțelegere, punându-le mereu în prim-plan și dându-le sens. În alte cazuri, mai ales în cele contemporane, inversarea tuturor lucrurilor pomenite primesc un rol mai important. Rețeaua de simboluri este construită în mod obișnuit, ajutând întotdeauna procesul de narativizare, menținând sensul și posibilitatea de a povesti, dar până la sfârșitul operei sensul ei a rămas nedevelopat. Rețeaua nu permite reconstrucția relațiilor cauzale, adică nu explică anumitele elemente ale poveștii. Astfel, prezența sa poate fi definită și ca fiind „doar” un mijloc de a crea tensiune.

Cea de-a treia tehnică prozaic-poetică apelează la cele mai elementare instincte umane și generează cele mai greu de explicat reacții în timpul lecturii în stadiul actual al științelor cognitive. Ele sunt, în opinia mea, elementele textuale care se concentrează pe descrieri de gesturi corporale puternice, cum ar fi cele legate de mâncare, tortură (sau moarte în general) și, mai important, intimitatea corporală (cel mai adesea sexualitatea). Aceste elemente textuale sunt, în cele mai multe cazuri, foarte detaliate, directe, deseori crude, consolidând adesea rețelele de simboluri discutate în paragrafele anterioare, dar, mai presus de toate, chiar și singure (fără context) sunt capabile să aibă un impact direct (fizic) asupra cititorului. În bibliografia internațională a temei, există mai multe lucrări deja publicate, inclusiv ale grupului de cercetare cognitivă de la Seghedin, care examinează semnele fizice ale fricii în timpul lecturii (transpirația, creșterea pulsului, adrenalina etc.). Iar cititorul lucrării de față își poate aminti cu ușurință experiențe puternice de lectură care i-au indus alte reacții fizice (salivație crescută, foame, piele de găină, excitare sexuală). Trebuie menționat faptul că unul dintre domeniile centrale de interes în cercetarea cognitivă este domeniul divers și fascinant al neuronilor-oglină; un subiect cu interes deosebit din partea colegilor maghiari preocupați de arta filmului. Deși rezultatele cercetărilor elementare își limitează în mod clar domeniul de aplicare la capacitatea de a vedea o imagine, experiența primară a cititorului dovedește totuși că astfel de elemente textuale produc un efect similar asupra simțurilor umane și în timpul lecturii. Cercetarea și delimitarea mecanismelor precise trebuie să facă parte dintr-un proiect pe termen mai lung, care necesită crearea unei echipe de cercetare multi-instituțională.

A patra procedură, bazată pe psihologia cognitivă și evoluționistă, susține, de asemenea, că emoțiile negative joacă un rol esențial în aprecierea operelor de artă prin creșterea implicării emoționale, a concentrării atenției și a memoriei pe termen lung. Conform modelului actual *Distancing-Embracing*, sub influența emoțiilor negative, implicarea în operele de artă este mai intensă și mai emoționantă. Contracarând efectele emoțiilor negative, există mecanisme cognitive și emoționale asociate activităților estetice. Acestea sunt activate de estetica compoziției, de schemele și cadrele de reprezentare și de scenariile de gen, ceea ce ne readuce la primul nostru punct.

Pentru a rezuma ceea ce s-a spus mai sus, și a reveni la ideea inițială, susțin că unele dintre afirmațiile făcute despre modul de funcționare a textelor beletristice și tezele formulate din perspectiva teoriilor cognitive conduc la o diferențiere a conceptelor de poveste și narațiune. Dacă facem distincția între aceste două concepte, este necesar să definim „ceea ce ține narațiunile împreună”, ceea ce ne face să le considerăm povești. În a doua parte a acestei lucrări am încercat să adaug câteva observații inițiale la această temă, deocamdată doar sub forma unui eseu. Iar această separare a conceptelor de poveste și narațiune nu are doar o semnificație teoretică literară, deoarece poate pune într-o nouă perspectivă citirea literaturii, dar și modul de receptare a lumii din jurul nostru. Nu este greu de observat că această idee poate avea o semnificație fundamentală în profesia publicitară, în politică, în conducerea de organizații, dar și în întreaga viață de zi cu zi.

Bibliografie

- Cosmides, Leda and Tooby, John. „Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation”. Sperber, David (ed.). *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*. Vancouver Studies in Cognitive Science. New York: Oxford University Press, 2000.
- Currie, Gregory. „Narrative Representation of Causes”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 3, 2006.
- Flesch, William. *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge–London: Harvard University Press, 2007.
- Mellmann, Katja. „A feszültség fogalmának érzelemszichológiai megközelítése”. *Helikon*, 2013/2.
- Smuts, Aaron. „The Desire-Frustration Theory of Suspense”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 66, No. 3, 2008.
- Velleman, J. David. „Narrative Explanation”. *The Philosophical Review*, Vol. 112, No. 1, 2003.
- Vermeule, Blakey. „A Comeuppance Theory of Narrative and Emotions”. *Poetics Today* 32, no. 2, 2011.