

HORVÁTH MÁRTA
Szegedi Tudományegyetem

Feszültség, harag, undor

Irodalmi elbeszélés és morális ítélet Móricz *Barbárok* című novellája alapján

Absztrakt

A feszültség az irodalmi fikció egyik legalapvetőbb érzelmi hatása, amely nélkül egyes műfajok – például a krimi, a horror vagy a tragédia – elképzelhetetlenek, sőt bizonyos elméletek szerint a feszültségkeltés a populáris irodalom legfontosabb eszköze az olvasó figyelmének megragadására. A feszültségkeltés azonban jó esetben nem öncélú, hanem például az elbeszélés érzelmi „profilját” meghatározó morális emóciókat készíti elő. Tanulmányom első felében a feszültség, valamint az olvasó morális ítéletének alakulásában központi szerepet játszó harag és undor narratív befogadásban betöltött funkcióját vizsgálom, majd második lépésben egy klasszikus megvalósulását mutatom be a *Barbárok* című novella érzelmi hatásának elemzésével.

Kulcsszavak: feszültségkeltés, morális érzelmek, harag, undor, *Barbárok*, érzelmi hatás

Feszültség és narratív befogadás

A klasszikus elbeszéléselemélet alapvetően nem foglalkozott a befogadói érzelmekkel, mert tanácstalan volt abban a tekintetben, hogyan lehet megragadni azokat a szövegstratégiákat, amelyek felelősek a különböző olvasói érzelmek kiváltásáért, hol lehet megtalálni a szövegben az olvasói érzelmek forrását. Magát az olvasó embert pedig nem kívánta bevonni vizsgálódásaiba, mert nem látta az érzelmeknek azokat az egyetemes vonásait, melyek lehetővé teszik általános szintű megállapítások megfogalmazását és nem vezetnek a túlzott szubjektív útvesztőjébe. Kivételt ez alól a feszültség képzett, mert úgy tűnt, hogy különösen a meglepetéssel és a kíváncsisággal összehasonlítva jól megragadható az a szövegszerkesztési elv, amely képes feszültséget kiváltani az olvasóból. A feszültségnek a szövegben is utolérhe-

tő forrását a klasszikus narratológia az információátadás különböző módozataiban találta meg (Martínez és Scheffel 2012, 170–172). Feszültségkeltésre ebben az értelmezésben az a szöveg képes, amely az elbeszélés elején bemutat egy olyan kezdő eseményt vagy helyzetet, melynek folytatása, illetve következményei a főszereplő számára különösen előnyösek vagy hátrányosak lehetnek. A nyitott szerkezet miatt az olvasóban folyamatosan kérdések fogalmazódnak meg a végkimenetelre vonatkozóan, és mivel ezekre csak késleltetéssel kapja meg a választ, a nyitott kérdések permanens várakozást, azaz feszültséget keltenek benne. Például a szöveg elárulja az olvasónak, hogy idegen van a főhős lakásában, így miközben arról olvas, hogy a főhős jó hangulatban sétál hazafelé, feszültséget érez, mert nem tudja, hogy a lakásában levő idegen gonosz szándékkal tartózkodik-e ott vagy esetleg el is távozik, mire a főhős hazaér, és a főhősnek bántódása esik-e emiatt vagy nem. A feszültség tehát a részleges információátadásból adódik: az olvasó kellő mennyiségű tudás birtokában van ahhoz, hogy várhassa egy esemény megvalósulását, így amíg a várt esemény be nem következik vagy meg nem hiúsul, a feszültség fennmarad (Derry 2007).

A kognitív narratológia a klasszikus narratológiával szemben nemcsak a szöveg struktúrájára fókuszál, hanem a feszültség esztétikai hatását kutatja a jelenség komplex vizsgálatával, így a szöveg felépítése mellett legalább ilyen mértékben érdekli annak az értelemnek a struktúrája is, amelyet az elbeszélő szöveg az olvasóból kivált. Katja Mellmann a narratív feszültséget elemezve arra a megállapításra jut, hogy a feszültség nem is nevezhető igazán értelemnek, hanem sokkal inkább bizonyos érzelmek fizikai-viselkedési kísérőjelenségeinek együttese (Mellmann 2007). Feszültségről ugyanis akkor beszélünk, ha olyan fizikai elváltozásokat észlelünk magunkon, mint az izmok megfeszülése, az intenzívebb és egyenetlen légzés, megnövekedett fájdalomtolerancia és koncentrált figyelem, illetve egyfajta készenléti állapot a cselekvésre. Ezek jellemzően stressz érzékelésekor bekövetkező változások, ezért Mellmann a feszültséget gyakorlatilag a stresszel azonosítja.

Általános tapasztalat, hogy a valós életben a stresszes helyzeteket alapvetően kerüljük, ugyanakkor az is ismert tény, hogy fikcionális környezetben sokan kifejezetten keresik a feszültséget, és a médiatartalmak kiválasztásakor meghatározó szempontjuk az, hogy az adott mű megadja-e a borzongás élményét. Ez az első pillantásra ellentmondásosnak tűnő jelenség, mely a *fikció paradoxona* néven vált ismertté az irodalomelméletben, jól magyarázható abban az esetben, ha a feszültséget nem egyetlen negatív értelemként kezeljük, hanem összetett folyamatként, ahol a feszültség lefolyását is megvizsgáljuk. A feszültség ugyanis nem a mű teljes terjedelmében fennálló érzés, „a stresszkeltő ingerek hullámokban érkeznek, és a hullámok között megnyugtató szekvenciák találhatók” (Kovács 2022, 3). Ez az ún. kétfázisos modell magyarázatot ad arra, miért élvezzi a befogadók többsége a félelmet és a feszültséget. Nem arról van ugyanis szó, hogy az élvezet forrását

a feszültségtől való megszabadulás jelenti a mű végén, ahogy a korábbi katarzisz-elméletek feltételezték, valójában mindkét szekvencia, a feszültség érzése és a feszültség oldódása is, illetve a kettő folyamatos váltakozása okozza az élvezetet.

Ennek az állításnak a meghökkenésre okot adó része az, hogy maga a feszültség érzése is nyújthat élvezetet. Ez azzal magyarázható, hogy a stresszel együtt járó fiziológiai változások, mint a pulzusszám növekedése, a megnövekedett fájdalomküszöb, az izmok megfeszülése stb. olyan funkcionális változások, melyek feladata a test védekező magatartásra, például menekülésre vagy a megküzdésre való felkészítése. Mivel a túlélést elősegítő, ugyanakkor igen megterhelő testi reakciókról van szó, az agy jutalmazó hormonok kibocsátásával motiválja az egyént a megküzdésre, és a testi változásokkal együtt jó érzést keltő hormonokkal (dopamin) is ellátja a szervezetet. Az a pszichológiai élmény, amely a feszültséget negatív érzelekként azonosítja számunkra, ezektől a fiziológiai reakcióktól elválasztható magasabb szintű kérgi válaszokból ered, melyek többek között a korábbi tapasztalatok és kontextuális információ alapján köti össze a feszültség testi állapotát a szenvedéssel (Kovács 2022, 6–8). Irodalmi vagy filmes befogadásnál jellemzően rövidebb ideig tartó és kisebb intenzitású feszültséget élünk át a valós helyzetekhez képest, mivel egyrészt a fikcionális környezetben még a viselkedéses válasz előtt, egy korai fázisban leáll az érzelem-program, hiszen a szervezet érzékeli, hogy nincs valós veszély, másrészt pedig a feszültségkeltő részeket folyamatosan stresszoldó szekvenciák szakítják meg. Így a feszültség ebben a kognitív keretben – természetesen egyéni hajlamok függvényében – a könnyű izgatottság pozitív élményét nyújthatja. Ez az oka annak, hogy az olvasók és filmnézők jelentős része kifejezetten keresi a feszültségkeltő tartalmakat, a populáris fikció pedig, őket kiszolgálva, szívesen él a feszültségkeltés eszközével.

Hozzá kell azonban tenni, hogy a feszültség-program fikcionális környezetben másképp zajlik le, mint valós helyzetben, hiszen legfőbb funkciója, a testnek a cselekvésre való felkészítése, az irodalmi befogadás esetében vakvágányra fut. Fikcionális környezetben ugyanis az olvasó felülbírálja cselekvéses motivációját, belátja, hogy nincs valódi veszélyben, ezért a motoros válasz rendszerint elmarad: az olvasó nem kapja fel az asztalán lévő nehezéket, hogy agyoncsapja vele a gonosz behatolót, és nem is bújik el az íróasztala mögé a szörnytől való félelmében. Irodalmi befogadás esetében ezért, ahogy Katja Mellmann megállapítja, a kognitív éberségre helyeződik át a hangsúly: figyelmünket összpontosítjuk, hogy a szöveg minden részletére kiterjedjen, és az eseménysort értően tudjuk követni (Mellmann 2007, 250). A feszültség funkciója ebben az értelmezésben tehát az olvasó kognitív és érzelmi aktivitásának növelése.

Az olvasó kognitív aktivitásának növekedéséhez járul hozzá a feszültségnek az az eleme is, amit a feszültségről szóló irodalom nagyrésze az egyik legfontosabb összetevőjének tart: az olvasói elvárások, anticipációk és preferenciák rendszere

(Rossholm 2017). Feszültség ugyanis ott jön létre, ahol az olvasó bizonytalan egy esemény végkimenetelében, és amíg a szöveg által adott megoldást meg nem ismeri, addig folyamatosan, de nem feltétlen tudatosan, különböző változatokat dolgoz ki a megoldásra vonatkozóan, és az olvasási folyamat alatt ezen félelmeinek és reményeinek bekövetkeztét várja. A feszültségkeltő szerkezet tehát Iser kifejezésével élve „üres helyeket” hoz létre a szövegben, melyek az olvasót arra ösztönzik, hogy intenzíven együtt gondolkodjon a szöveggel és a nyitott folytatásra vonatkozó forgatókönyveket találjon ki, ezáltal aktívan részt véve a történetalkotás folyamatában.

Noël Carroll azonban kiemeli, hogy nem minden kérdés-válasz szerkezetű eseménysor képes feszültséget ébresztetni a befogadóban. Carroll csak azokat a narratívákat tekinti kifejezetten feszültségkeltőnek, melyekben az alternatív válaszok a morális tengelye mentén alakulnak és ellentétben állnak vágyainkkal. Feszültségkeltő ebben az értelmezésben az az elbeszélés, melyben a jót veszély fenyegeti és a negatív végkimenetelnek nagy a valószínűsége, illetve ahol nagy az esélye annak, hogy a gonosz a történet végén győzedelmeskedik (Carroll 1990, 138). A feszültség megteremtéséhez ebben az értelmezésben nem elegendő a nyitott kérdés, mivel ha az olvasónak nincsenek preferenciái a végkimenetelre vonatkozóan, és nincs érzelmi viszonyulása a jelenethez – nem vágyja vagy féli a megoldást –, nem jön létre feszültség. A preferenciák pedig Carroll szerint elsősorban a morális megítélés függvényében alakulnak: azokkal a szereplőkkel szimpatizálunk, akiknek a cselekedeteivel és céljaival morális értelemben azonosulni tudunk, míg a morálisan elítélt hősökkel szemben ellenszenvet érzünk és bukásukat kívánjuk.¹

Carroll mindemellett azt is állítja, hogy a feszültség alapvetően a populáris fikció alapeszköze, illetve a populáris fikció jellemzően a feszültség narratív szerkezetét valósítja meg (Carroll 1990, 130). Kétségtelen, hogy bármely horrortörténet nehezen képzelhető el a feszültség hatása nélkül, de ugyanez elmondható például a krimiről is. Ugyanakkor az is közismert és általánosan elfogadott megállapítás, hogy a klasszikus drámai szerkezet dominánsan megcélzott hatása is a feszültség (Pfister 2001, 142; Szabó 2019, 450f), egyes megközelítések szerint a feszültség egyenesen műfajmeghatározó szereppel bír a dráma vonatkozásában (Staiger 1946). Mindez azt mutatja, hogy a feszültségnek a kognitív éberséget és érzelmi intenzitást növelő hatása többféle funkciót is elláthat az irodalmi fikcióban: alkalmas lehet arra, hogy pusztán az izgatottsági (arousal) szint növelésével és csökkentésével egyfajta érzelmi „hullámvasút” (Kovács 2022, 10) élményét kínálja, ezáltal élvezetet nyújtva a befogadónak. Ugyanakkor alkalmas lehet arra is, hogy a kognitív és érzelmi aktivitás növelésével az olvasó figyelmét a szerkezetileg lényeges elemekre irányítsa, és funkcionálissá tegye a megértés tekintetében.

Úgy gondolom, hogy a feszültségkeltésnek az előbbi, öncélú alkalmazása alap-

1. Ugyanezt állítja és igazolja empirikus kísérletekkel Raney több kutatásában is (Raney 2005; 2011).

vetően a populáris fikció jellemzője, ez ugyanis kognitív szempontból kevésbé megterhelő a befogadó számára, ami a többségnek lényeges szempont a szórakoztató tartalmak megválasztásakor, ahogy Arthur Raney kutatásai mutatják (Oliver és Raney 2008). A szövegek egy jelentős része azonban kiaknázza azt a feszültségkeltésben rejlő lehetőséget, hogy a kognitív és érzelmi aktivitást a megértés szolgálatába állítsa. Véleményem szerint ennek az egyik legmagasabb szintű megvalósítása az, amikor a feszültség íve olyan morális érzelmek felé vezet, melyek sarkalatosak az olvasó morális ítéletének szempontjából, így alapvetően meghatározzák az értelmezést. A következő fejezetben ezért azzal foglalkozom, milyen szerepe van a morális érzelmeknek az olvasó erkölcsi ítéletében.

Elbeszélés és morális érzelmek

A kognitív pszichológiában néhány évtizeddel ezelőttig az volt az uralkodó nézet, hogy az erkölcsi ítéleteket alapvetően racionálisan hozzuk meg, és az erkölcsi ítélet egy kognitív erőfeszítést igénylő, ellenőrzött és tudatos gondolkodási folyamat eredménye. E felfogás szerint morális ítéleteink alapját a szocializáció során elsajátított normák képezik, és az ítéletalkotást megelőzi a mások viselkedésére való reflektálás. Az 1980-as években bekövetkezett „érzelmi fordulat” eredményeképp azonban felismerték, hogy kognitív működésünk elválaszthatatlan az érzelmektől, ezért nagyobb figyelmet fordítottak az érzelmek vizsgálatára. Ez a morálpszichológiában is fordulatot hozott. A kutatók belátták, hogy erkölcsi ítéleteink korántsem olyan tudatosak, mint gondolták, és gyakran ösztönösen, mindenféle megfontolás nélkül hozunk erkölcsi ítéleteket (is). Az érzelmi heurisztikák számunkra legfontosabb jellemzője, hogy kifejezetten érzékenyek a lokális és jelen idejű körülményekre és az azokban bekövetkező kisebb változásokra, míg érzéketlenek a térben vagy időben távoli körülményekre és nagyobb változásokra (Slovic et al. 2007). Ha például azt halljuk, hogy több száz ember meghalt egy másik kontinensen egy földrengés miatt, akkor ugyan megrendülhetünk, mert felfogjuk, hogy hatalmas katasztrófa történt, ugyanakkor érzelmileg sokkal erősebben érint minket egy, a szemünk előtt bekövetkező baleset, melyben egy ember veszti el életét.

Az elbeszélő szövegeknek, különösen a hosszabb terjedelmű elbeszéléseknek és regényeknek éppen az a sajátjuk, hogy az elbeszélés világát részletekben gazdagon ábrázolják, mintha egy térben és időben közel lévő megfigyelő szemlélné az eseményeket. Nemcsak a cselekmény szempontjából fontos körülmények, hanem plasztikusan kidolgozott helyszínek is megjelennek, hogy megteremtsék a valóságosság hatását, és az olvasó úgy érzékelje, mintha a szereplő egy általa jól megfigyelhető helyzetben cselekedne. Az elbeszélő szöveg emellett arra is képes, hogy a szereplő gondolatait, érzelmeit, motivációit mélyrehatóan bemutassa, és minden, a cselekvés pszichológiai hátterét képező részletet az olvasó elé tárjon. Mindez lehetővé

teszi, hogy az olvasó érzelmi viszonyt alakítson ki az ábrázolt szereplővel, amely kedvez az affektív heurisztikáknak és meghatározza az erkölcsi ítélet természetét.

Az erkölcsi ítélet tekintetében az érzelmek közül is a morális érzelmek a meghatározóak. Arra a kérdésre, hogy mely érzelmek tekinthetők morális érzelmenek, Jonathan Haidt adott a pszichológusok körében általánosan elfogadott választ (Haidt 2003). Haidt azokat az érzelmeket tartja morális érzelmenek, melyek vagy egy csoport egészének, vagy egy, a cselekvőtől, illetve ítélelhozótól különböző személynek az érdekeihez vagy jólétéhez kapcsolódnak, mint például a büntudat, amely egy embertársunk megbántásakor léphet fel. A morális érzelmek olyan társas eseményekre adott válaszok, amelyek nem köthetők közvetlenül az egyénhez, elsődleges funkciójuk az együttélés szabályozása.

Haidt az erkölcsi érzelmeket két nagy csoportra osztja, megkülönböztetve a másokkal szembeni és az önmagunkkal szembeni erkölcsi érzelmeket. A másokkal szembeni erkölcsi érzelmek embertársaink viselkedésére adott érzelmi reakciók, ilyen például a harag, undor, sajnálat vagy hála, míg az önmagunkkal kapcsolatos érzelmek csoportjába tartoznak a saját viselkedésünk által kiváltott erkölcsi érzelmek, mint például a szégyen vagy a büntudat. Az olvasói érzelmek jellemzően a szereplők viselkedésének vonatkozásában jelennek meg, így többségükben másokkal szemben érzett erkölcsi érzelmek. A szégyen és a vele rokonságban álló kínosság ábrázolásának ugyan lehet hatása a befogadóra is, ez azonban marginális a haraghoz és undorhoz képest, melyek a narratív befogadás tekintetében a legerősebb morális érzelmeknek tekinthetők, és meghatározóak az olvasó morális ítélete, így a költői igazságosság tekintetében.² Mivel Móricz novellája is e két olvasói érzelem irányába épít ki feszültséget, ezekkel foglalkozom a továbbiakban.

A harag, mint minden morális érzelem, a társas kapcsolatok szabályozására szolgál. Haragot jellemzően akkor érzünk, mikor igazságtalansággal szembesülünk, legyen az igazságtalan bántalmazás célpontja maga az egyén vagy egy embertársunk. A haraggal együtt járó viselkedéses tendencia a megtorlás, ami bizonyos esetekben a megtorló személyes érdekeit követi, de a harag motiválja az önzetlen, altruista büntetést is. Ez jellemző fikcionális narratívák olvasásakor is: az olvasó mint szemlélő, illetve megfigyelő van jelen az események világában, és érzelmileg is szemtanúként éli meg az ábrázolt világ eseményeit.³ Az igazságtalan bántalmazó elleni haragja és megtorlás iránti vágya mindig altruista motivációval rendelkezik.⁴ Ez a motiváció olyan erős, hogy amint Haidt és Sabini kimutatták, a befogadók jellemzően elégedetlenek azokkal a narratívákkal, amelyek végén az áldozat lelki

2. A költői igazságosságról bővebben ld. a Helikon 2021/3. *Költői igazságosság* című teljes számát, különösen a bevezető tanulmányt: Horváth és Szabó 2021.

3. Arról az elképzelésről, miszerint a befogadó (Tan esetében néző) passzív szemtanúként van jelen az ábrázolt világban ld. Tan 1994.

4. Egyes elméletek szerint az elbeszélés éppen az altruista büntetés fundamentális motivációját tudja kielégíteni. Ld. Flesch 2007.

nagysága abban mutatkozott meg, hogy belenyugszik a sérelembe és megbocsájt a bántalmazónak. Ehelyett az teszi őket elégedetté, ha a történet végén szenvedni látják a bűnöst (Haidt 2003, 856).

A harag kétarcú érzelem abból a szempontból, hogy nem olyan egyértelmű az adaptív értéke, mint például a félelemé. Pozitív hatása, hogy szervezi és szabályozza azokat a fizikai és pszichológiai folyamatokat, amelyek támogatják az önvédelmet és segítenek uralni egy adott helyzetet. Ha például valamilyen cél megvalósítása elé akadályok gördülnek, a harag hozzájárul az akadályok leküzdéséhez (Lemerise és Dodge 2008, 730). Mobilizálja az egyén energiáit és a negatívan értékelt helyzet helyreállítására motiválja. Ebben a tekintetben ellentétes a szomorúsággal: míg szomorúság akkor jelentkezik, ha megváltoztathatatlanak ítéljük a negatív helyzetet, haragot akkor érzünk, ha úgy értékeljük a szituációt, hogy képesek vagyunk megoldani a problémát (Harmon-Jones és Harmon-Jones 2016, 776). Ugyanakkor a haragnak sok esetben negatív következményei is lehetnek. Amennyiben az egyén nem tudja megfelelően kezelni a haragot, az komoly nehézségekhez vezethet a társas érintkezésben: igazságtalan megtorlásba torkollhat, és ezáltal kárt okozhat a társas kapcsolatokban. Ezért minden társadalom nagy hangsúlyt fektet a harag szabályozásának és megfelelő kifejezésének fejlesztésére.

Az undor a haraghoz hasonlóan másokra vonatkozó morális érzelem, mégis jelentős különbségeket mutat a haraghoz képest, aminek az irodalmi szöveg befogadására nézve is fontos következményei vannak. Az undornak két típusa van: amennyiben tárgyra vonatkozik, fizikai undorról (vagy magundorról) beszélünk, míg egy súlyos erkölcstelenséget elkövető cselekvővel szembeni érzelmet morális undornak nevezzük. Fizikai undort jellemzően mérgezett vagy romlott étellel, testnedvekkel, bizonyos szexuális viselkedésfajtákkal, halállal vagy a halottal történő kapcsolat esetében, a test külső határának megsértése (vagy deformációja), elégtelen higiénia, emberek közötti fertőzés következtében érzünk (Rozin, Haidt és McCauley 2008). Összességében azt láthatjuk, hogy azok a dolgok keltenek undort az emberben, melyek saját állati eredetére emlékeztetik és mindarra, ami máig is állati benne: a testi sérülékenységre, a halandóságra, a bomlásra. Bizonyos elképzelések szerint (W. I. Miller 199, S. B. Miller 2004) egy társadalom civilizációs foka azon mérhető le, hogy hol tudta meghúzni a határt önmaga és az undorító között, mert ezáltal szabja meg az emberi és az állati, önmaga és saját állatiassága közötti határt. Az undorban így végső soron az embernek a saját állatiasságával való problematikus kapcsolata jelenik meg.

A morális undor megőrzi a fizikai undor legfőbb jegyeit, funkciója azonban nem az egyén túlélésének támogatása, hanem a társas kapcsolatok szabályozása. Morális undor jellemzően akkor jelentkezik, ha az erkölcstelen cselekedetnek a szexualitáshoz van köze, például a bizonyos partnerek (mondjuk vérrokonok) közötti szexuális aktust jellemzően undorítónak találjuk, ha a testi erőszak valamilyen for-

májáról, például megcsonkításról van szó, vagy ha a bántalmazó tettel az egyén spirituális egysége sérül, például megalázó tettekre kényszerítik (Rottman, DeJesus és Gerdin 2018, 35). Ebben a típusú undorban felfedezhető még a fizikai undorra jellemző védekezés a fertőző érintkezéssel szemben. A morális undornak azonban van egy kifejezetten a társas viszonyokra vonatkozó aspektusa is: azt jelzi, hogy az egyén visszautasítja a kapcsolatot azokkal az emberekkel, akik idegenek, deviánsak vagy bármilyen egyéb okból kívülállók a társadalomban, illetve nem követik annak normáit.

A számunkra legfontosabb különbség a harag és az undor között a viselkedéses tendenciában van. Míg ugyanis a harag jellemzően egy agresszív támadó magatartásra sarkallja az egyént, melynek célja a büntetés és a másik viselkedésének megváltoztatása, addig az undorra, ahogy korábban írtam, az eltávolodás, elutasítás, elfordulás jellemző (Molho et al. 2017). Éppen ezért az undort kevésbé kívánatos és bántóbb reakciónak tartják az emberek, mint a haragot (Rottman, DeJesus és Gerdin 2018, 36).

Ennek a különbségnek jelentős hatása van az irodalmi elbeszélő szövegek befogadásakor is. Attól függően ugyanis, hogy milyen olvasói viszonyulást akar támogatni a szöveg egy szereplővel szemben, ábrázolhatja a szereplőt olyan módon, hogy az haragot váltson ki az olvasóból, és úgy is, hogy undort. Természetesen a harag is egészen különböző intenzitású lehet, és a haragot kiváltó szereplőt is lehet olyan gonosznak ábrázolni, hogy a szöveg a felmentés semmilyen formáját ne támogassa. Összességében mégis azt lehet mondani, hogy ha a szerző egy szereplőt valamilyen okból abszolút negatívnak, a gonoszság megtestesítőjeként akar ábrázolni, akkor olyan cselekedeteket vitet vele véghez, melyek az olvasóból jellemzően undort váltanak ki (Vaage 2015). Margrethe Bruun Vaage szerint például a maffia-narratívákban nehéz azt állítani bizonyos szereplőkről, hogy jók, hiszen gyakorlatilag a történet összes cselekvő hőse törvénysértő agresszor, akinek a kezéhez vér tapad. Hogy az elbeszélés mégis különbséget tudjon tenni az adott világ viszonylatában jónak és rossznak értékelendő szereplők között, az undor kiváltásának eszközéhez folyamodik: azok a szereplők, akik az abszolút rosszat képviselik, olyat tesznek, ami a befogadóból undort és ezáltal egyértelmű elutasítást vált ki. Ilyen undort kiváltó cselekedet például a nemi erőszak, a kínzás, csonkítás vagy megalázás. A maffia-történetek kevésbé negatív szereplői, bár sokat gyilkolnak igazságtalanul, nem követnek el nemi erőszakot, nem árulók és nem kínozzák áldozataikat, így nem válnak undor tárgyává. Így alapozza meg a film az egyébként összességében negatív szereplőkkel szemben az eltérő viszonyulást.

Ugyanakkor az sem mindegy, hogy az elbeszélés mely része kelti fel az olvasó haragját. Az érzelmek, ahogy Peter Goldie is hangsúlyozza (Goldie 2012, 58), nem pillanatnyi állapotok, hanem időben zajló folyamatok, melyeknek megvan a narratív struktúrája. A harag lefolyását két momentum határozza meg: egy igaz-

ságtalan cselekedettel való konfrontáció mint kiváltó, és a megtorlás vágya mint következmény. Az arisztotelészi értelemben zárt szerkezetű elbeszélésnek mindkét momentumot tartalmaznia kell, mivel a történet mindaddig nyitva marad az olvasó számára, amíg a bűnös el nem nyeri méltó büntetését. Azok a narratívák, amelyekben nem teljesül be a cselekmény zárataként a költői igazságosság, feszültséget, frusztrációt és elégedetlenséget okoznak az olvasó számára. Természetesen a nyitott elbeszéléseknek is megvan a funkciójuk, hiszen az ábrázolt világban felébresztett harag és büntetésvágy az olvasási folyamat lezárása után is fennmarad az olvasóban és ezáltal cselekvésre készítheti, azaz elkötelezetté teheti valamely társadalmi ügy iránt.

Mindezek az érzelmek természetesen nem törvényszerűen váltódnak ki az olvasás során. A szöveg felkínál olyan ingereket, melyekre az olvasó nagy valószínűséggel bizonyos érzelmekkel reagál, hogy azonban az adott érzelem valóban kialakul-e egy konkrét olvasónál, az számos, a szöveg felépítésétől és az érzelem struktúrájától független – individuális és kulturális – tényezőtől is függ, és empirikus kísérletekkel igazolandó. Ezért a továbbiakban az olvasói érzelmekről beszélve potenciálisokról, a szövegszerkesztési sajátosságok fényében valószínűsíthető érzelmekről beszélek. Ezek alapját az univerzálisnak tekintett alapérzelmeknek az érzelempszichológiában kidolgozott sémajegyei képzik, melyeket a következő fejezetben röviden bemutatok.⁵

Feszültség, harag és morális undor Móricz Zsigmond *Barbárok* című elbeszélésének olvasásakor

A feszültségkeltés elsődleges technikája, a kihagyásos elbeszélés, mely üres helyek által készíti az olvasót az elvárások és anticipációk mentén történő megértésre, az egyik legfontosabb sajátossága Móricz novellájának. A *Barbárok*at (1931) a szakirodalom ezért műfajilag a balladával rokonítja, egyrészt a cselekvések motivációjának elhallgatása (Szirák 2001, 236), másrészt a gyilkosság érzelmentes, tárgyilagos leírása miatt (Féja 2005, 93). Bár az irodalomtörténet Móricz életművét a történeti vagy kritikai realizmus egyik legfontosabb magyarországi megvalósulásának tartja, a *Barbárok* kihagyásos elbeszélési stílusa ennek részben ellentmond, és a novellát sokkal inkább az archaikus népi költészet hagyományához köti. Az információadagolás művészi kezelését emeli ki a novella egyik kortárs méltatója, Kosztolányi Dezső is, aki szerint Móricz mindig épp csak annyit ad az olvasónak, amennyivel figyelmét tökéletesen fenntartja (Kosztolányi 2007, 177–178).

Az irodalomtörténeti korszakolásnak és stílus-behatárolásnak másrészt ellentmond a novella morális elkötelezettsége is. Míg a történeti realizmus egyik elvárása

5. Az érzelem-sémákról és a szöveg által megidézett sémajegyek érzelmkiváltó potenciájáról ld. bővebben Mellmann 2012.

az erkölcsi semlegesség (Szirák 2001, 232), Móricz novellája kifejezetten intenzíven mozgatja meg morális érzelmeinket, melyek kimozdítják az olvasót a társadalmat szenvtelenül elemző megfigyelő pozíciójából.

A novella fent említett két jellegzetessége – a kihagyásos ábrázolási technika érzelmekre is kiterjedő megvalósítása, és az olvasói érzelmek intenzív felkeltése – nem mond egymásnak ellent. A novella ugyanis nagyon érdekes szöveg abban a tekintetben, hogy egészen máshogy bánik az ábrázolt érzelmekkel, mint az olvasói érzelmekkel. Gyakorlatilag egyetlen szereplő érzelmeit sem ábrázolja explicit leírások által, az egyébként is ritkán „megszólaló” narrátor sosem kommentálja a szereplők cselekedeteit olyan módon, hogy betekintést nyújtana érzéseikbe, gondolataikba, vágyaikba. A szöveg ebben a vonatkozásban hézagos, számtalan meghatározatlan helyet tartalmaz, melyeket az olvasónak kell kitöltenie, az ő feladata, hogy az ábrázolt cselekedetektől a szereplők érzelmeire következtessen. A szöveg ugyanakkor implicit módon is kevés érzelmet sejtet a juhászok vonatkozásában, az egyetlen, amire a szöveg utal, a félelem, az embert az állatvilággal összekapcsoló, archaikus érzelm. Bodri juhászban felébred a félelem, mielőtt megölik, hiszen megnézi, hogy a keze ügyében van-e a botja, és felugrik, mikor a nagyobbik vendég-juhász kézbe veszi a maga botját. A gyermek sápadt arca pedig arra utal, hogy megijedt, és a veres juhász is a félelem miatt hőköl vissza a kilincsre akasztott szíj láttán. A félelmen kívül azonban a novella implicit módon sem utal a szereplők érzelmeire. A juhászokat inkább érzelemmentes, egyszerű lelki életet élő embereknek mutatja be, ami a paraszti világ ábrázolásához járul hozzá.

Ezzel szemben számos olvasói érzelmet mozdit meg, mégpedig meglehetősen intenzív módon. Egyrészt alkalmas arra, hogy szimpátiát és sajnálatot ébresszen Bodri juhász és családja iránt. Már Bodri juhász is kiválthatja az olvasó szimpátiáját azáltal, hogy rézzel kivert szíjat készített magának és fiának, mert ebben az egyébként egyszerű ember esztétikai érzéke és szép iránti vágya jelenik meg, ami az ábrázolt világ többi szereplője fölé emeli. Az ő halála után azonban még erősebb aggodalmat érzünk a fiúért. Az olvasó a gyermekszereplővel szinte mindig szimpatizál, mert a gyerek az irodalmi szövegben általában az ártatlanság és tisztaság megtestesítője. Szimpátiát és sajnálatot érezhet az olvasó a feleség alakjával szemben is. Bár a gyilkosság és annak leleplezése szempontjából az asszony hosszú keresése pusztán egy epizódnak lenne tekinthető, a varázsmesék logikáját követve a megölt juhász felesége válik főszereplővé, hiszen ő a kereső hős (Szilágyi 2013, 473). Az asszony népmesei figurája, állhatatos keresése, szeretete, hűsége és kitartása szimpátiát válthat ki az olvasóból, ami keveredhet a sajnálattal és szomorúsággal annak tudatában, hogy az olvasó a kezdetektől tudja, hogy az asszony keresése hiábavaló.

A szöveg első és harmadik szerkezeti egysége azonban három másik olvasói érzelmeket céloz meg elsősorban: a feszültséget, a haragot és a morális undort. A

rövid szöveg két feszültségkeltő szekvenciát is tartalmaz. Először az első részben, amely a Bodri juhász meggyilkolásával és elásásával fejeződik be, a novella ugyanis mindjárt az első mondatától kezdve olyan információkat közöl az olvasóval, melyek előre vetítik egy tragikus esemény lehetőségét: a kutya ugatnak, az érkező juhászok hallgatnak és nem árulják el jöttük okát. A szöveg többször is tesz baljóslatú utalásokat, maga a gyilkosság azonban csak egy késleltető párbeszéd után történik meg. Ugyanígy feszültségkeltő az utolsó rész is, ahol a vizsgálóbíró vallomásra igyekszik bírni a veres juhászt, ő azonban ellenáll, így a beismerés csak egy viszonylag hosszabb késleltető fázis után történik meg.

A feszültségkeltés Móricz novellájában jelentős funkcióval bír: mindkét esetben a cselekmény valamely fontos szerkezeti elemét készíti elő és arra szolgál, hogy az olvasó figyelmét a cselekmény központi jelentőségű eseményeire összpontosítsa: az első esetben a „tetőpontjára”, a gyilkosságra, a második esetben a „megoldásra”, a beismerésre. A feszültségkeltő fázis lezárása azonban nem egy érzelmi nyugvópontot hoz, hanem a feszültséget mindkét helyen morális érzelmekbe vezeti át. Az első rész végén a két gyilkosság ábrázolása az olvasó haragjának kiváltására alkalmas. A juhász meggyilkolását ugyanis a szöveg nyilvánvalóan igazságtalan bántalmazásnak ábrázolja, hiszen a juhász nem tett semmit a társa ellen, ami a gyilkos vallomásában el is hangzik. Az igazságtalanság ábrázolása pedig az érzelempszichológiai elméletek szerint a szemlélőből haragot vált ki és a bűnös megbüntetésének vágyát. A novellában a harag intenzitását tovább növeli a gyermek megölése, ami még elfogadhatatlanabb az olvasó számára. Az első rész záró jelenete, melyben a gyilkos juhászok a kutyaikkal kapartatnak gödröt a holttesteknek, majd miután betemetik őket, a síron tüzet raknak a ganéból, és jóízűen megvacsoráznak, a haragon kívül morális undor kiváltására is alkalmas. A gyilkosok ugyanis ezzel az áldozatok spirituális egységét sértik, melyet az emberi kultúra a halott tiszteletével, méltó temetésével biztosít. Az evéssel kapcsolatos motívumokban gazdag Móricz-próza „legkísértetiesebb evési jelenetének” (Benyovszky 2010, 164) aposztrofált epizódja ebben az értelmezésben az étkezők állatias, barbár, kulturálatlan mivoltára utal, melyet az érzelempszichológia az undor-séma egyetemes jegyének tekint (S. B. Miller 2004), és benne az ember saját állatiasságával való problematikus viszonyának kifejeződését találja meg.

A novella zárójelenete nem nyújt megnyugtató végkifejletet. Egyrészt ugyan lezárul a novellának az az érzelmi íve, amely a feszültségkeltéssel indul és a haragba torkollik, mert az olvasó vágya, hogy a bűnöst bűnhődni lássa, teljesül, a gyilkos megkapja a bűnéhez mért büntetést. A feszültség által előkészített másik morális érzelm, az undor fenntartását azonban a novella az utolsó szövegig támogatja, mivel a veres juhász és társainak állatias mivolta ebben a részben újra központi szerepet kap. A kihallgatás dialógusát ugyanis a civilizált társadalom morális normái és a civilizáció előtti ősi, mondhatni állatias ösztönök konfliktusa szervezi, vagy a freudi

terminológiával fogalmazva az ösztönök és a kultúra világa kerül összetűzésbe egymással (Szirák 2001, 233). Az emberi közösség szabályainak betartásához ugyanis az is hozzátartozik, hogy a normasértő beismeri tettét és megbánást mutat, mert ez jelzi azt, hogy az illető készen áll cselekedetének jóvátételére és helyre kívánja állítani a megsérült kapcsolatot. A veres juhász hajthatatlanságát azonban nem törik meg a morális természetű érvek. A vizsgálóbiztos reakciója a juhász hallgatására, érzelmi kitörései („Szembe köpöm kendet” és „Nem akarom többet kendet látni”) értelmezhetőek úgy, mint a morális undor megnyilvánulásai, amelyekkel a biztos tudomásul veszi, hogy a veres juhász nem akar és nem képes annak az emberi közösségnek a része lenni, melyet ő képvisel. A biztos viszonyulásában ebben az értelmezésben már nem a büntetés vágya, hanem az elfordulás jelenik meg, ami a harag és az undor közti legfontosabb különbség a cselekvéses reakció tekintetében. A másiktól való elhatárolódás vágya a legutolsó jelenetben csúcspontot ér el, mikor a juhász meglátja a szíjat a kilincsen, és félelmében beismeri az addig tagadott bűntényt. A biztos ítélete: „Barbárok”, így többek között arra is vonatkozhat, hogy ezek a juhászok nem részei az erkölcsi törvények által szabályozott emberi közösségnek, hanem egy erkölcs előtti archaikus, sőt állatias világot képviselnek. A veres juhász bűne mindazonáltal nem egy rossz döntés vagy erkölcstelen vágy következtében megvalósult egyszeri cselekedet, a gyilkosság bizonyos szempontból „megmagyarázhatatlan, és épp ezért hátborzongató” (Szilágyi 2013, 474). Hátborzongató volta abból adódik, hogy nem egyetlen ember erkölcstelenségét mutatja be, hanem egy teljes társadalmi rétegre kiterjedő alapvető hiányt.⁶

Az elbeszélés kettős érzelmi hatás kiváltására alkalmas. Egyrészt igazságot szolgáltat a novella végén és ezzel az olvasó számára megnyugtató módon lezárja a történetet, amennyiben haragját megszünteti. A harag feloldása azonban csak annyit jelent, hogy az olvasó nem vágyja többé a megtorlást. A harag elmúlásával párhuzamosan azonban egy másik érzelm felerősítését alapozza meg a szöveg, melyben már a lemondás gesztusa jelenik meg: a morális undort, ami azt jelzi, hogy nem kívánunk egy közösségbe tartozni az illető személlyel, elhatárolódunk tőle és elutasítjuk. Így a szövegben megjelenő társadalomkritika értelmezésében nem teszi az olvasóját szociálisan elkötelezetté és nem készíti cselekvésre, hiszen a haragot megszünteti, és helyette az elfordulást támogatja.⁷

6. A „Barbárok” ítélet természetesen nemcsak egy érzelmi viszonyulást takar, a novella zárlata talán az egyik legtalányosabb a Móricz-novellisztikában, Móricz kihagyásos elbeszélői technikája itt különösen nagy kihívást intéz az olvasóhoz. A „Barbárok” ítélet vonatkozhat például a bíróra is, hiszen a halálra ítélt ember megbotozása is tekinthető barbár feudális gesztusnak (Angyalosi 2005, 45), de a moralizáló olvasattól eltérő értelmezések is felvetődnek a „barbár” szó antik jelentésrétegeinek feltárásával (Hoványi 2015).

7. A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének IKT és Társadalmi Kihívások Kompetenciaközpontja támogatta. A szerző a Kulturális örökség és digitális társadalom (KÖRDIT) kutatócsoport tagja.

Suspense, Anger, and Disgust: Literary Narrative and Moral Judgment based on *Barbárok* by Zsigmond Móricz

Suspense is one of the most fundamental emotional effects of literary fiction, without which certain genres – such as crime and horror stories or tragedies – would be unthinkable. However, suspense is not merely a means to an end in itself, but functions, for example, as a preparation for moral emotions that characterize the emotional „profile“ of the narrative text. In this study, I will present a classic realization of this by analyzing the emotional impact of the short story *Barbárok* (Barbarians) by Zsigmond Móricz. I will argue that suspense prepares the reader of *Barbárok* for two of the most dominant moral emotions in literary narrative: anger and moral disgust.

Keywords: suspense, moral emotions, anger, disgust, *Barbárok*, emotional impact

Hivatkozások

Angyalosi, Gergely. „Megjegyzések Móricz novellisztikájáról”. *Alföld* 56.9 (2005), 40–45.

Benyovszky, Krisztián. „Évődés. Az ételek és az evés szemiotikája Móricz Zsigmond műveiben”. *Fosztogatás: Móricz-elemzések*. Pozsony: Kalligram, 2010, 151–175.

Carroll, Noël. *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

Derry, Charles. „A suspense, amitől a néző visszafojtja lélegzetét”. Ford. Kis Anna. *Metropolis* 3 (2007), 30–46.

Féja, Géza. *Móricz Zsigmond*. Budapest: Mundus, 2005.

Flesch, William. *Comeuppance. Costly signaling, altruistic punishment, and other biological components of fiction*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2007. DOI: 10.1353/phl.0.0044.

Goldie, Peter. *The mess inside. Narrative, emotion, and the mind*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Haidt, Jonathan. „The moral emotions”. *Handbook of affective sciences*. Szerk. Richard J. Davidson, Klaus R. Sherer & H. Hill Goldsmith. Oxford: Oxford University Press, 2003, 852–870.

Harmon-Jones, Eddie & Harmon-Jones, Cindy. „Anger”. *Handbook of emotions: Fourth edition*. Szerk. Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis & Jannette M. Haviland-Jones. New York, London: Guilford, 2016, 774–792.

- Horváth, Márta & Szabó, Judit. „Régi toposz új köntösben? A költői igazságosság újabb koncepcióiról”. *Helikon* 67.3 (2021), 369–381.
- Hoványi, Márton. „Ki a barbár?": *Móricz a jelenben*. MIT konferenciák 2. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015, 179–188.
- Kosztolányi, Dezső. „Barbárok”. *Fáklya volt kezemben. In memoriam Móricz Zsigmond*. Szerk. Márkus Béla. Budapest: Nap, 2007, 175–179.
- Kovács, András Bálint. „A félelem élvezete. A „horror-paradoxon””. *nCOGNITO. Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1.1 (2022), 5–19. DOI: 10.14232/ncognito/2022.1.5-19.
- Lemerise, Elisabeth A. & Dodge, Kenneth A. „The development of anger and hostile interactions”. *Handbook of emotions: Third edition*. Szerk. Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones & Lisa Feldman Barrett. 3. New York, London: Guilford, 2008, 730–742.
- Martínez, Matias & Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. aktualizált és átdolgozott kiadás. München: C. H. Beck, 2012.
- Mellmann, Katja. „Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslösequalität filmischer und literarischer Attrappen”. *Emotionen in Literatur und Film*. Szerk. Sandra Poppe. Film - Medium - Diskurs 36. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, 109–125.
- Mellmann, Katja. „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von 'Spannung'”. *Im Rücken der Kulturen, Poetogenesis vol. 5*. Szerk. Karl Eibl, Katja Mellmann & Rüdiger Zymner. 2007, 145–167.
- Miller, Susan B. *Disgust. The gatekeeper emotion*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press, 2004. DOI: 10.4324/9780203780558.
- Miller, William I. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Molho, Catherine és tsai. „Disgust and anger relate to different aggressive responses to moral violations”. *Psychological Science* 28.5 (2017). Number: 5, 609–619. DOI: 10.1177/0956797617692000.
- Oliver, Mary Beth & Raney, Arthur A. *Development of hedonic and eudaimonic measures of entertainment motivations: The role of affective and cognitive gratifications*. Montreal, Canada, 2008.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. kiad. UTB. Stuttgart: Wilhelm Fink, 2001.
- Raney, Arthur A. „Punishing media criminals and moral judgment: The impact on enjoyment”. *Media Psychology* 7 (2005). Number: 7, 145–163. DOI: 10.1207/S1532785XMEP0702_2.

Raney, Arthur A. „The role of morality in emotional reactions to and enjoyment of media entertainment”. *Journal of Media Psychology* 23.1 (2011). Number: 1, 18–23. DOI: 10.1027/1864-1105/a000027.

Rottman, Joshua, DeJesus, Jasmine M. & Gerdin, Emily. „The social origins of disgust”. *The moral psychology of disgust*. Szerk. Nina Strohminger & Victor Kumar. London, New York: Rowman és Littlefield, 2018, 27–53.

Rozin, Paul, Haidt, Jonathan & McCauley, Clark R. „Disgust”. *Handbook of emotions*. Szerk. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones & Lisa Feldman Barrett. New York: Guilford, 2008, 757–776.

Slovic, Paul et al. „The affect heuristic”. *European Journal of Operational Research* 177.3 (2007), 1333–1352. DOI: 10.1016/j.ejor.2005.04.006.

Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis, 1946.

Szabó, Judit. „Tragikus feszültség. A tragédia paradoxonának kognitív és evolúciós pszichológiai magyarázata”. *Literatura. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének Folyóirata* 45.4 (2019), 450–460. URL: <https://ojs.mtak.hu/index.php/literatura/article/view/2536/1810>.

Szilágyi, Zsófia. *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram, 2013.

Szirák, Péter. „Az ösztön "nyelve" és a nyelv cselekedtető ereje. Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához”. *A kifosztott Móricz? Tanulmányok*. Szerk. Fenyő D. György. Budapest: Krónika Nova, 2001, 226–240.

Tan, Ed. „Film-induced affect as a witness emotion”. *Poetics* 23 (1994), 7–32. DOI: [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)00024-Z](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00024-Z).

Vaage, Margrethe Bruun. „On the repulsive rapist and the difference between morality in fiction and real life”. *The Oxford handbook of cognitive literary studies*. Szerk. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 2015, 421–439.