

2022/02

# Negatív érzelmek az esztétikai befogadásban

II.

*n* **COGNITO**

Kognitív Kultúraelméleti Közlemények

**nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények**

A Kognitív Poétika Kutatócsoport folyóirata

HU ISSN 2939-5658

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

**1. évfolyam (2022) 2. szám**

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

**KIADÓ**

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar  
dékánja

A KIADÓ SZÉKHELYE  
6722 Szeged, Egyetem u. 2.

**FŐSZERKESZTŐ**  
Szabó Judit

**FELELŐS SZERKESZTŐ**  
Horváth Márta

**SZERKESZTŐ**  
Domsa Zsófia

**WEBMESTER, BORÍTÓTERV**  
Kovács Bálint

A folyóirat a „Szegedi Germanisztikáért” Alapítvány támogatásával készült.

# Tartalom

<b>Negatív érzelmek az esztétikai befogadásban: félelem és undor</b>	<b>3</b>
<b>Negatív érzelmek Kafka <i>Az átváltozás</i> című művében és a mű olvasásakor</b>	<b>5</b>
<i>Szabó Erzsébet</i>	
<b>Feszültség, harag, undor</b>	<b>31</b>
Irodalmi elbeszélés és morális ítélet Móricz <i>Barbárok</i> című novellája alapján	
<i>Horváth Márta</i>	
<b>Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban</b>	<b>46</b>
<i>Nyusztay Iván</i>	
<b>”Semmi – gondolta – nem volt még ilyen érdekes”</b>	<b>60</b>
Pszichonarráció és a bizonytalanság megtestesült tudata Neil Gaiman gótikus meseregényében	
<i>Kérchy Anna</i>	
<b>A félelem játszóterén</b>	<b>72</b>
Érzelmi kompetenciafejlesztés negatív érzelmeken keresztül a gyermek- és ifjúsági irodalomban	
<i>Szilvássy Orsolya</i>	
<b>Értelem és érzelem Patrick Ness <i>Szólít a szörny</i> és Seanan McGuire <i>Mélybe ránt a Lápvilág</i> kisregényeiben</b>	<b>93</b>
<i>Limpár Ildikó</i>	

## *Negatív érzelmek az esztétikai befogadásban: félelem és undor*

Folyóiratunk jelen száma témájában és megközelítésében az előző szám folytatásaként jött létre; a két válogatással arra törekedtünk, hogy bepillantást nyújtsunk a negatív érzelmek fikciók olvasásában betöltött szerepének kognitív vizsgálatába. A témának szentelt tanulmányokkal egy régóta fennálló hiányt kívánunk pótolni, melyre mindeddig azért nem kerülhetett sor, mert az ehhez szükséges kutatási módszertan csak az utóbbi évtizedekben, a kognitív tudományok interdiszciplináris fejlődése révén vált elérhetővé. Természetesen az elmúlt évtizedekben is születtek olyan tudományos művek, melyek az érzelmek vizsgálatát helyezték a középpontba, azonban a tudományosság korábbi kritériumaira tekintettel ezek a kutatások nagyrészt az ábrázolt szereplői érzelmekre irányultak, és kevésbé merészkedtek az olvasói érzelmek elemzésének ingoványosnak tűnő talajára. Ez a távolságtartás mára már megszűnőben van, és ennek elsődleges oka az, hogy a kognitív irodalomtudomány megfelelő elméleti és módszertani keretet nyújt a befogadói érzelmek kutatásához. Nyilvánvaló, hogy az érzelmeknek számos individuális és kulturális aspektusa van, amelyek gátat szabnak a befogadasesztétikára vonatkozó univerzális kijelentéseknek, ugyanakkor az alapérzelmek – mint a jelen számban vizsgált félelem és undor is – alkalmasak arra, hogy általános mintázatokat azonosítsunk egyes szövegtechnikák és az általuk kiváltott érzelmek tekintetében, valamint körülírjuk az említett érzelmek lehetséges funkcióit.

A tanulmányok szerzői a félelmet és az undort nyelvileg, teátrálisan és vizuálisan közvetített averzív ingerekként, az esztétikai tapasztalat szélsőértékeiként, illetve a befogadás módozataiként vizsgálják. A szerzők folytatják a félelem mint olvasói érzelmek feltérképezését, azáltal, hogy bemutatják a félelem és szorongás életkorspecifikus feldolgozását a gyermek- és ifjúsági irodalomban. Másrészt betekintést engednek az undor változatos irodalmi megjelenítésébe, amelynek során az alapérzelemnek számító ún. magundor mibenlétét, illetve a morális undor szerepét értékelik irodalmi művek elemzése kapcsán. A válogatásunkban olvasható tanulmányokkal ellentmondásos recepcióesztétikai élményekre és ezekkel szorosan összefüggő összetett kognitív feldolgozási folyamatokra szeretnénk ráirányítani a figyelmet, amelyek jellegzetes vonása az érzékelésben jelentkező ellenállás, a feszültség, a magasszintű reflexió, illetve a figyelmi és emlékezeti folyamatok erőteljes aktivitása. Jelen folyóirat-számunk cikkeivel annak igazolására törekszünk, hogy

az említett kognitív aspektusok narratív, stilisztikai, műfaji és recepcióesztétikai szempontú kontextualizálása a negatív érzelmek vizsgálatát az irodalomtudomány számára is értékes területté avatja.

A szerkesztők

SZABÓ ERZSÉBET

Szegedi Tudományegyetem

## *Negatív érzelmek Kafka Az átváltozás című művében és a mű olvasásakor*

---

### Absztrakt

A tanulmány a negatív érzelmek szerepét tárgyalja Franz Kafka *Az átváltozás* című novellájában a kognitív narratológia eszközeivel. Alapvetően a főszereplőre adott érzelmekkel foglalkozik. Elsőként a családtagok fiktív érzelmi reakcióit, azaz az ábrázolt érzelmeket, majd a szövegstratégiák által támogatott befogadói érzelmeket vizsgálja. A szövegstratégiákat azonosítva bemutatja, hogy a szöveg az olvasóban Gregorral szemben egy a fikcionális szereplők által bejárt érzelmi úttal – a Gregortól való távolodás állomásait leíró félelem-undor-düh érzelmi ívvel – ellentétes, közelítő érzelmív kiváltódását támogatja. Továbbá a szöveg értelmezésén keresztül amellet érvel, hogy *Az átváltozás* alapvetően érzelmeket ábrázol és érzelmek kiváltására törekszik. Miközben a mű az értelmi megértés szintjén rejtélyes és szemantikailag széttartó, az érzelmi megértés szintjén egy irányba mutat, és egy univerzálisan érthető és elérhető megértési élményt nyújt.

**Kulcsszavak:** Kafka, *Az átváltozás*, negatív érzelmek, ábrázolt érzelmek, kiváltott érzelmek, undor, düh, félelem, értelmi megértés, érzelmi megértés

---

### Fikcionális világok mentális szimulációja

Az elmúlt években a kognitív poétika képviselői között egyre elfogadottabbá vált az az álláspont, hogy az irodalmi narratívák olvasása során az olvasók elméjében egy mentális szimuláció jön létre (Goldman 2006, Mar és Oatley 2008, Speer et. al 2009, Willems és Jacobs 2016, Willems és Jacobs 2017). Ez nem egy részletesen kidolgozott belső filmet jelent. A mentális szimuláció egy, a szöveg által ábrázolt fikcionális világhoz csak releváns tekintetekben hasonló reprezentáció, amely fel van dúsítva korábbi olvasói tapasztalatokból származó érzékleti (vizuális, auditorikus, haptikus, motorikus) modalitásokkal. Nem egy részletes mentális kép tehát (ennek előállítása jelentős kognitív költségekkel járna és túl sok időt igényelne),

hanem egy, az ábrázolt eseménysorhoz kötődő, sok tekintetben aluldeterminált multimodális világrepresentáció. A kísérletek szerint az olvasók e mentális világ-szimulációt (annak eseményeit) – annak szimulációs jellege miatt – a valós világ értelmezésére evolválódott kognitív képességeik és mentális moduljaik segítségével értelmezik. A szimulációban a valós világbeli tájékozódásukra szolgáló kognitív apparátusukkal tájékozódnak: a fikcionális szereplők szándékait, céljait, világmodelljeit, érzelmeit saját embertársaik, hús-vér emberek szándékainak, céljainak stb. értelmezésére szolgáló képességek és modulok, pl. elmeolvasás, metarepresentáció, kauzális attribúció, időutazás stb. segítségével értik meg (Goldmann 2006, Jacobs 2015, Zunshine 2006, Horváth 2020).

Ebből a koncepcióból kiindulva a kognitív tudományok képviselői (Hakemulder 2000) amellet érvelnek, hogy az irodalmi narratívákat nem tekinthetjük az ember cselekvési lehetőségeit feltérképező, kizárólag racionális feldolgozást igénylő eszközöknek, ahogy azt például a klasszikus irodalomelmélet és narratológia elgondolja (Genette 1972, Ricoeur 1992, Nussbaum 1990). A művek szimulációs feldolgozási módja azzal jár, hogy az olvasó a befogadás során racionális tapasztalatok mellett érzelmi tapasztalatokra is szert tesz. Egyrészt *ábrázolt érzelmek* széles skálájával szembesül, azaz a szereplők viselkedése mögött alapérzelmeket: örömet, szomorúságot, félelmet, haragot, meglepődést, undort, valamint összetett társas érzelmeket: felháborodást, szégyent, izgatottságot, lelkifurdalást, megkönnyebbülést stb. is azonosít (Ekman és Friesen 1971, Ekman 1990). Másrészt a szövegfeldolgozás szimulációs jellege miatt a szereplők, az események, történések „megtapasztalásakor” és értelmezésekor maga is számos érzelmi választ ad, és bizonyos ingerekre szimpátiával és azonosulással, másokra antipátiával, örömmel, szomorúsággal, félelemmel, undorral stb. reagál (*kiváltott érzelmek*) (Miall és Kuiken 2002, Oatley 2002, Johnsohn-Laird és Oatley 2008). A kognitív képviselők úgy vélik, hogy ez a két tapasztalat, a racionális és érzelmi befogadás, elválaszthatatlanul összetartozik. A szerző az irodalom nagy laboratóriumában az ember cselekvési lehetőségeinek racionális feltérképezése mellett az embernek a cselekvőkhöz és cselekvéseikhez való érzelmi viszonyulásával is kísérletezik. Vagyis az alkotás során a történet kitalálása mellett azt is eldönti, hogy azt az olvasókban szimpátiát keltő vagy inkább antipátiát ébresztő szereplőkkel, inkább pozitív vagy inkább negatív érzelmeket ábrázolva és ilyeneket generálva meséli el. Ezen döntései alapvető hatással bírnak az ábrázolt cselekmény racionális befogadására és megítélésére is.

Ebben az összefüggésben különösen figyelemre méltóak azok a művek, amelyek negatív érzelmekkel operálnak, azaz negatív érzelmeket ábrázolnak, és/vagy alapvetően negatív érzelmeket váltanak ki. A negatív érzelmek a művészetek és az irodalom, főként a fikcionális narratívák egyik kiemelt terepét képezik. Ez elsőségre azért meglepő, mert a mindennapokban hajlamosak vagyunk ezeket az érzelmeket elkerülni, felbukkanásukra alapvetően eltávolodással reagálunk. A művészetekben

és az irodalomban azonban kifejezetten keressük, de legalábbis élvezzük őket. Negatív szereplők sorsának követése, negatív érzelmi kísérletek befogadása, negatív érzelmi hatások (félelem, szomorúság, düh, szégyen, undor, irigység stb.) megélése esztétikai környezetben taszítás és eltávolodás helyett paradox módon sok esetben inkább vonzást gyakorol és tetszést okoz. A negatív szereplők és a negatív befogadói érzelmek erősebb emléknymot hagynak hátra, és intenzívebb esztétikai élményt váltanak ki, mint pozitív társaik (pl. Rozin és Royzman 2001). Az utóbbi években ezért a kognitív kutatók fokozottan foglalkoznak a negatív érzelmek felkeltésének és befogadásának elméleti és gyakorlati kérdéseivel (pl. Menninghaus et al. 2017, Tan és Visch 2017).<sup>1</sup>

A jelen tanulmány tárgyát képező szerzőről – Franz Kafkáról – közzismert, hogy a műveiben gyakran ábrázol negatív érzelmeket (Hillebrandt 2011, Menninghaus 2003), ahogy az is, hogy történetei az olvasókban erős érzelmeket, főként intenzív negatív érzelmeket váltanak ki. Mindezek fényében meglepő, hogy az érzelmek tárgyalása nem tartozott és máig nem tartozik a Kafka-szakirodalom által vizsgált témák közé (vö. Engel 2010b).

Ebben a tanulmányban ezért egy, a nemzetközi szakirodalom kontextusában is új területre merészkedem és Kafka egyik legismertebb művét, *Az átváltozást* (*Die Verwandlung*) veszem górcső alá. Azt vizsgálom, hogy milyen negatív érzelmeket ábrázol a mű, és milyen negatív érzelmek kiváltódását támogatja a szöveg az olvasás során. Hangsúlyozottan „támogatásról” beszélek, azaz a szöveg érzelme-kiváltó stratégiáit – Keith Oatley szóhasználatával a szöveg „érzelmi javaslatstruktúráját” (*emotional suggestion structure*, Oatley 1999, Oatley 2002) – próbálom feltérképezni, és nem az egyes olvasók tényleges reakcióit meghatározni.<sup>2</sup> Azért esett a választásom *Az átváltozásra*, mert az olvasók Kafka művei közül a *Fegyencgyarmaton* (*In der Strafkolonie*) mellett leggyakrabban ezt a művet kapcsolják össze negatív érzelmekkel, és mert úgy vélem, hogy a megközelítés új meglátásokhoz és felismerésekhez vezet a mű vonatkozásában. A továbbiakban elsőként felvázolok egy, a mű értelmezésére szolgáló általános keretelméletet, ezt követően térek rá a mű elemzésére. Ehhez elsőként az általam vizsgált három negatív érzelm, a félelem, az undor és a harag fogalmát és kiváltódási feltételeit határozom meg. Ezután a szereplők (alapvetően a családtagok) Gregor átváltozására adott negatív érzelmeivel (azaz az ábrázolt érzelmekkel), majd a szöveg által támogatott befogadói érzelmekkel (a kiváltott érzelmekkel) foglalkozom. A tanulmányt összegzéssel zárom.

1. A témával foglalkozó legismertebb koncepció Menninghaus *távolító-közvetítő modellje*. Magyar nyelvű bemutatásához (ld. Horváth 2020, 80–82).
2. Az „érzelemjavaslat” realizálása, azaz egy érzelm tényleges kiváltódása és intenzitása nem csak a szövegen, hanem az olvasó életkorán, nemén, személyiségén, tapasztalatain, emlékein stb. is múlik.

## Az átváltozás

Az átváltozás Franz Kafka egyik legismertebb műve, amely az író középső alkotási szakaszában, azaz az 1912 szeptembere és 1917 augusztusa közötti időszakban keletkezett (Engel 2010a, 82, 85–88). A művet későbbi menyasszonyának, Felice Bauernek írott levele szerint 1912. november 17-én kezdte,<sup>3</sup> és több kényszerű megszakítást követően három héttel később, december 7-én fejezte be. Max Brod naplójából tudjuk, hogy Kafka az elkészült mű első részét november 24-én, majd december 15-én is felolvasta barátai körében. Az írás végül különböző akadályok miatt csak 1915 októberében, azaz az első világháború alatt jelent meg nyomtatásban a *Die weissen Blätter* című expresszionista folyóirat lapjain (Poppe 2010, 164).

A történet Kafka több másik művéhez hasonlóan azzal kezdődik, hogy a főszereplő világába betör a fantasztikus: Gregor Samsa, utazóügynök egy reggel „szörnyű féreggé változva találja magát az ágyában” (81).<sup>4</sup> Emberi gondolkodási képessége, érzelmvilága nem változott, a teste és beszéde viszont teljesen átalakult. Ez az esemény az olvasó számára rejtélyes és nyugtalanító, ám a szereplők számára nem okoz semmilyen meglepetést. Sem Gregor, sem a családja nem kutatják az átváltozás okát. Azt sokkal inkább a világuk részeként, a mindennapok magyarázatot nem igénylő, természetes velejárójaként fogadják el, és próbálnak a megváltozott körülményekhez alkalmazkodni (Walzel 1980 (1916), Nagel 1983). Az alkalmazkodás mindegyikük számára mást jelent. A szülők és a hűg számára az élet akarásának megfogalmazását és az élet rendjébe való fokozatos visszatérést. Az átváltozott Gregor számára egy ezzel ellentétes folyamatot: az emberi élet rendjéből való fokozatos kilépést, a halál akarásának megfogalmazását, és a halál elfogadását (Kurz 1980). A történet végpontján Gregor már kész arra, hogy hűga halálos ítéletét végrehajtsa:

Meggyőződése, hogy el kell tűnnie, ha lehet, még határozottabb volt, mint a hűgáé. Az üres és békés szemlélődésnek ebben az állapotában volt, míg a toronyóra elütötte a hajnali hármat. A lassú derengést, amikor oldódni kezdett a sötétség az ablak előtt, még megélte. Ekkor feje, már nem akaratának irányítására, lehanyatlott, és orrlikaiból csendesen kiáradt utolsó lehelete. (205)

3. Kafka ezen a napon azt írja Felice Bauernek, hogy egy olyan történeten dolgozik, amely az ágyban fekvé jutott eszébe (Poppe 2010, 164).

4. A továbbiakban a művet Györffy Miklós fordítása alapján idézem az oldalszám megadásával: Kafka 1987. A német szövegben szereplő „Ungeziefer” kifejezés alapjelentése „kártevő”, azaz a Györffy Miklós által a magyar fordításban használt „féreg” szóhoz hasonlóan nem egy bizonyos élőlényt, hanem azok osztályát jelöli.

Az életből távozó Gregor képe meglátásom szerint minden tekintetben a nyitókép ellentéte. Míg Gregort a történet elején „nyugtalan álmom” kínozza (81), itt ébren van és elméjét békés gondolatok töltik ki („az üres és békés szemlélődés ezen állapotában volt”, 205). Míg ott nem hallja az ébresztőóra „bútorrengető csörömpölését” (85), itt hallja az idő múlását jelző toronyóra ütését („míg a toronyóra elütötte a hajnali hármát”, 205). Míg a történet elején épp felébred álmából (81), itt örök álomba szenderül („orrlyukaiból kiáradt utolsó lehelete”, 205), míg ott a felébredést követően a fejét akaratlagosan felemelve szemléli megváltozott alakját („ha kissé fölemelte a fejét”, 81), a feje itt akaratlanul lehanyatlak („akkor feje már nem akaratának irányítására, lehanyatlott”, 205). Míg ott hatalmas bogár, akit nagy szélesség és súly, valamint hatalmas étvágy jellemez, itt „teljesen lapos és száraz” (207) ízé („az az ízé”, 213), aki már hetek óta étvágytalan és szinte semmit sem eszik. Míg a történet elején egy reggel maga találja magát szörnyű bogárra változva, itt kora reggel a bejárónő talál rá élettelen testére. Míg ott maga próbál kihintázni az ágyból, itt a bejárónő tolja arrébb egy bottal, míg ott eszébe sem jut, hogy elhagyja a családját (101), itt maga látja be távozásának szükségességét. Hasonló ellentétek jellemzik a nyitó- és záróképet a család viszonylatában is: a történet elején ők szólnak be Gregor szobájába kívülről, itt az ő szobájukba kiabál be a bejárónő; kezdetben hárman három különböző irányból, három különböző módon szölongatják Gregort, itt kart-karba öltve egységként lépnek fel, stb.<sup>5</sup>

A fenti pontok között zajló, három felvonásból álló – Gregor az életbe való három visszatérési kísérlete köré épülő (Pfeiffer 1998, Poppe 2010) – eseménysort számos, főként negatív érzelmek kísérik mindkét oldalon. Közülük a leginkább meghatározó a félelem, az undor és a harag.

## Félelem, undor, harag

A kognitív és evolúciós pszichológusok az érzelmek többségét – szemben a hagyományos filozófiai és pszichológiai elképzelésekkel, amelyek élesen elválasztják az elme kognitív és emocionális aspektusait, és az emóciókat kognitív módon nem vizsgálható, irracionális, szubjektív reakcióknak tartják,<sup>6</sup> – Randolph M. Nesse-t, valamint Leda Cosmides-t és John Tooby-t követve az emberi evolúció folyamata során kialakult, az ősi környezet visszatérő problémáira adott sajátos válaszreakcióként fogják fel. Olyan komplex programokként, amelyek fiziológiailag és pszichológiailag felkészítik az egyént egy adott szituációban (pl. támadás vagy normaszegés

5. Természetesen mindegyik változáshoz az egész művön végigvitt motívumsorok kapcsolódnak. Pl. az utolsó fenti elemnél maradván először az anya fonódik rá az apára, majd a lány az apára, végül mindhárman összekapaszkodnak.

6. „A filozófusok és a pszichológusok évezredek óta hasznosnak találták, hogy megkülönböztessék a megismerést és az érzelmeket, mint az elme különálló aspektusait.” (Ford. tőlem, LeDoux 1996, 29)

esetén) adható, a szituációnak megfelelő válaszra. Ezzel növelik rátermettségét és szelekciós sikerét. A kialakulás körülményeihez hasonló szituációk és ingerek észlelése, sok esetben már elképzelésük vagy a fennállásukban való hit esetén, az emóciók automatikusan (Antonio Damasio szerint tudat alatt, ld. Damasio 1994, 177–178)<sup>7</sup> kiváltódnak, még modern környezetben is. Kiváltódásukkal elindul egy komplex cselekvési program, amely az ingerekre effektív és gyors válaszreakciót ad (Nesse 1990, Tooby és Cosmides 2008). Egyes érzelmek a jövőre vonatkozó döntéseink negatív következményeinek zsigeri, szomatikus előrejelzésével a racionális döntési folyamatunkba is beleszólnak, azaz nem csak aktuális, hanem jövőbeli cselekvéseinket és gondolkodási folyamatainkat is meghatározzák (Damasio 1994, 173–180).

A kognitív kutatók a félelmet, az undort és a haragot, azaz a jelen tanulmány összefüggésében lényeges három negatív érzelmet, szinte egyöntetűen az alapérzelmek, vagyis az emberi viselkedésre univerzálisan jellemző érzelmek közé sorolják. A félelmet és az undort védekező, a haragot támadó válasznak tartják.

A kutatók szerint a félelem a fenti stimulusok, főként a hozzájuk kapcsolódó vizuális és auditorikus ingerek valós vagy vélt észlelésekor automatikusan kiváltódó, az egyén túlélési esélyeit növelő védekező mechanizmus. Jellemzően egy *elkerülő cselekvési programot*, azaz a szituáció elhagyását, menekülést, ritkábban támadó önvédelmet aktivál, esetleg lefagyást okoz, és különböző mentális programok elindításával és koordinálásával hatékonyan felkészíti az egyént ezekre a cselekvésekre. Egyrészt beindít különböző fiziológiai változásokat, pl. a szívverés felgyorsul, az adrenalin-szint megemelkedik, a vér elhagyja az emésztőrendszert és a perifériákba áramlik, az izmok megfeszülnek, remegni kezdenek, hogy az egyén hatékonyan menekülhessen vagy támadhasson. Emellett az érzékszervek kiélesednek: a pupillák a vizuális befogadóképesség növelése céljából kitágulnak, az állkapocs kinyílik, az orrcsatorna kitágul, ezzel is növelve az érzékelési felületet, csökken a szignáldetekciós küszöbérték, azaz már kevesebb ingert is fenyegetésként észlelünk. A figyelem irányultsága is módosul, pl. a támadó szándékainak feltérképezése érdekében annak tekintetére irányul. A biztonság elérése válik prioritássá, más célok és az azokat működtető komputációs rendszerek (fájdalom, éhség) deaktiválódnak. A fogalmi keretek automatikusan átalakulnak (pl. a tér észlelése a „biztonságos vs. veszélyes” oppozíció mentén történik, az embereket a „segíteni tudó vs. segíteni nem tudó” dichotómia mentén ítéljük meg), kommunikációs változások lépnek fel, és az összefüggő beszéd helyett inkább a sírás, sikoltás, vészjelzések kiadása, vagy ellenkezőleg, suttogás, esetleg beszédképtelenség jellemző. Végül speciális következtetési rendszerek is aktiválódnak, pl. a veszélyt jelentő elem helyzetéből és

7. A megfogalmazás arra utal, hogy az emóciók az elme a kogníció számára nem hozzáférhető részében, az ún. kognitív tudatalattiban (*cognitive unconscious*) keletkeznek. A kognitív tudattalan "olyan folyamatokból áll, amelyek az elme rutinszerű dolgairól gondoskodnak anélkül, hogy a tudatosság zavarná őket." (Ford. tőlem, Damasio 1994, 24)

tekintetének irányából való következtetés stb. (Cosmides és Tooby 2008, 118–119).

A másik ősi védekező válasz az undor. Az undor eredeti adaptív funkciója abban állt, hogy *meggátolja, hogy az egyén szervezetébe a szájon át mérgező vagy fertőző anyagok jussanak*. Kezdetben tehát kizárólag bizonyos ételekre, ill. szennyezett ételekre irányult (ún. *core disgust*, azaz „magundor”, Darwin 2014 (1872), Curtis et al. 2004). Ez az ingerkör Paul Rozin, Jonathan Haidt és Clark R. McCauley pszichológusok szerint az evolúció során jelentős változáson – bővülésen – esett át (Haidt et al. 1997, Rozin, Haidt és McCauley 2008, Curtis 2011). Egyrészt biológiailag változott. Fokozatosan kiterjedt minden olyan dologra, amely az emberi test külső burkán (tehát nem csak a szájon, hanem a bőrön, szemén, orron stb.) keresztül a test határainak megsértésével a külvilágból a szervezetbe vagy a lélekbe juthat és betegséget vagy fertőzést okozhat, azaz a higiénia hiányára, a halálra, pl. a bomló tetemekre, holttestekre, a fertőzés látható jeleire, valamint különböző testnedvekre, a veszélyes szexuális partnerekre. E kiterjesztés mögött Rozin és a kollégái pszichológiai motivációt sejtnek. Úgy vélik, hogy az undorral való kirekesztés első körben olyan dolgokra tevődött át, amelyek összefüggésben állnak az ember állati eredetével, ezért az undorválasz általánosan az állati létbe való lecsúszástól való félelemmel magyarázható, és az ember állati eredetére emlékeztető dolgoktól való erőteljes elhatárolódásként, az emberi-állati közötti határ meghúzásaként értelmezhető (*állati természet undor*): „Minden, ami arra emlékeztet minket, hogy állatok vagyunk, undort vált ki.” (Ford. tőlem, Rozin 2008, 761) Az undort kiváltó tárgyak és személyek köre ugyanakkor Rozin és kutatócsoportja szerint nem csak biológiailag, hanem az ember kulturális evolúciójával párhuzamosan, szociálisan is módosult. Az emberi társadalmakban az undorválasz nem csak az egyént, hanem a társadalmi rendet veszélyeztető személyekkel való kapcsolatra is áttevődött és a társas viszonyok szabályozásának, azaz a büntetésnek (stigmatizáció), valamint a szociális távolságtartásnak és kizárásnak az eszközévé vált. „Az egyén visszautasítja a kapcsolatot azokkal az emberekkel [sőt, az általuk birtokolt vagy használt tárgyakkal is], akik idegenek, deviánsak, vagy bármilyen okból nem kívánatosak, illetve nem követik a társadalom normáit.” (Horváth 2020, 123) Azaz undorral reagál a társadalmat, a társadalmi közösségeket veszélyeztető, valamint a megjelenésében vagy viselkedésében erősen deviáns, nem együttműködő vagy bizonyos szociális vagy morális normákat megsértő, pl. másokat eláruló, megtévesztő vagy kizsákmányoló egyénekre és csoportokra is, különösen, ha a normasértés fizikai undort is magában foglal és szándékosan követik el (*morális undor*) (Joness és Fitness 2008). Ezen ingerek észlelése esetén az ember évezredek óta a világon mindenhol, minden kultúrában ma is az állatokhoz nagyon hasonló módon: jellemzően a felső ajkak középső részének felhúzásával, az orrcimpák ráncolásával, az alsó ajkak behúzásával, a szemnyílás elkeskenyítésével vagy a szem becsukásával, erős undor esetén hányingerrel és a nyelv kiöltésével, öklendezéssel, esetleg hányással

reagál (Wolf et al. 2005, Ekman 1992). A szomatikus reakciókat kommunikációs megnyilvánulások mint „fúj” „ez undorító”, „vidd innen” stb., valamint a test az undor forrásától való elfordítása, hátrálás, a test védelme, pl. a száj vagy orr betakarása, kesztyűhúzás stb. is kísérhetik.

A harmadik itt tárgyalt univerzális alapérzelem a *harag*. A kutatók többsége szerint a harag olyan intenzív agresszív, támadó érzelem, amely alapvetően a *személyközi kapcsolatok, főként az egyének közötti kooperáció szabályozására, a kapcsolat a haragvó személy érdekében történő átalakítására szolgál*. Jellemzően olyan emberek (esetleg tárgyak) váltják ki, akikről az egyén azt feltételezi, hogy gátolják céljai elérésében, érdekei érvényesítésében, vagy olyanok, akik az egyén megítélése szerint valamilyen igazságtalanságot követtek el. Mindkét kiváltó ok esetében lényeges, hogy az egyén érzékelje vagy feltételezze, hogy a cselekedet mögött valamilyen negatív intenció, a károkozás szándéka áll, továbbá, hogy lássa a kár negatív következményeit (Russell és Roger 2011). Ezért is gondolja több kutató, hogy a harag – a morális undorhoz hasonlóan – morális érzelem. Míg azonban a morális undor védekező érzelem, amely a kiváltó forrástól való eltávolodásban nyilvánul meg, addig a harag agresszív, támadó reakció. Arra szolgál, hogy egyértelműen jelezze a másik félnek, hogy észleltük a viselkedését és nem toleráljuk azt: viselkedésének folytatása komoly kockázatokkal, adott esetben akár tényleges támadással és a kooperáció megszakításával is járhat rá nézve (Nesse 1990, 277). Lényeges, hogy aki haragszik, az elsősorban nem támadni akar. Ellenkezőleg: a harag azt mutatja, hogy a másik személlyel való kapcsolatát értékesnek tartja. Alapvetően azt szeretné elérni, hogy a másik hagyjon fel káros viselkedésével. Vagyis nem a kapcsolat megszakításának szándéka motiválja, hanem épp a másik diszpozíciójának megváltoztatása, a kapcsolat helyrehozása és annak fenntartása a célja (Tooby és Cosmides 2008, 131–132, Cosmides és Tooby 2000).

A haragot, lévén agresszív és támadó, a támadást elősegítő és a támadási szándékot jelző fiziológiai jellemzők kísérik: aki dühös, annak leereszkedik és összevonódik a szemöldöke, az arccsontja a húsos pofákkal együtt megemelkedik, ekként mintegy védett üregbe zárja sebezhető szeméit. Az ajkait sorosan összepréseli, azok elvékonyodnak és kifelé düllednek, az orr kiszélesedik, az ember (egyres támadó állatokhoz hasonlóan) mintegy felfújja az arcát, próbálja megfélemlíteni haragjának kiváltóját. A megfélemlítést szolgálja a mellkas kihúzása, méretének megnövelése is. Az izmok megfeszülnek, a szívritmus megemelkedik, a kéz ökölbe szorul, a beszélő az elszántságát demonstrálva és nyomatékositva egy helyettesítő tárgyat támad, pl. a falba bokszol vagy az asztalra csap, a hangja élessé válik, kommunikációja megváltozik: figyelmeztet („vigyázz!” „ha így folytatod” stb.), a hangját felemeli, esetenként kontrollálatlanul ordít, kiabál.

A kognitív pszichológiai és neurológiai kísérletek szerint az ember kb. 3-4 éves korától, elmeolvasási képessége (*Theory of Mind, Mindreading*) kifejlődésével kez-

dődően képes arra, hogy embertársai viselkedését mentális állapotuk alapján magyarázza, azaz képes fiziológiai jegyek, gesztusok és viselkedés alapján a viselkedés mentális okára – így többek között az érzelmekre – következtetni. Ez elengedhetetlen a mindennapi szociális interakciók átlátásához, mások viselkedésének megértéséhez, elemzéséhez és előrejelzéséhez. Kísérletileg igazolt, hogy ez a képesség nem csak valós, hanem fikcionális környezetben is működik. Az olvasók a szövegről alkotott mentális szimuláció szereplőinek cselekedeteit ellenkező információ hiányában elmeállapotaik alapján értelmezik (Zunshine 2006). Egy 7-8 éves korú gyermek már képes arra, hogy a fikcionális szereplők érzelmeinek széles skáláját, így az undort, a félelmet és a haragot viselkedésbeli jegyek alapján azonosítsa, azaz a viselkedés alapján a szereplők elmeállapotára következtessen (Widen és Russel 2010, Westby és Robinson 2014). Emellett az utóbbi években az is igazolást nyert, hogy az érzelmi programok a fikcionális szövegek feldolgozásának szimulációs jellege miatt e szövegek olvasásakor is kiváltódnak (Altmann 2012): az olvasó az undort kiváltó ingerek ábrázolására jellemzően undorral, haragingerek hatására haraggal, félelemkeltő helyzetekkel való „szembesüléskor” pedig – különösen immerzió, azaz a fikcionális világban való elmerülés esetén (Mar és Oatley 2008) – félelemmel reagál. A nyelvészet és a pszichológia viszonylag nagy bizonyossággal meg tudja jósolni, hogy a szöveg mely pontjai alkalmasak ezen érzelmek kiváltásának támogatására. Lényeges ugyanakkor, hogy a fikcionális befogadáskor az érzelemprogramok konkrét viselkedési elemi – pl. a hátrálás, menekülés, harc – elmaradnak. Az olvasó jól tudja, hogy kitalált történetet olvas, melynek szereplői fikcionális entitások. Ezért felülbírálja a cselekvéses motivációját, és képes az elindult érzelemprogram megszakítására (Mellmann 2006, 2007).

## **Félelem, undor és harag Kafka *Az átváltozás* című művében**

*Az átváltozás* alaphelyzete szerint a szereplők privátszférájában, a család lakásában, annak is a közepén – Gregor szobáját egyik oldalról ablak, három oldalról pedig a családtagok szobái és a lakószoba határolják – az egyik reggelen a főszereplő egy hatalmas, barna színű, erős állkapoccsal és páncélos háttal rendelkező, érthetetlen, állati beszédű, emberi kommunikációra képtelen szörnyű féreggé változva találja magát, majd a történet egy pontján kitör a szobájából és behatol a család életterébe. A jelenlévők (a cégvezető, az apa és az anya) a szobából kitörő, ám általuk egyértelműen Gregorként azonosított lényre erőteljes, túlzó gesztusokkal, mimikával és viselkedésformákkal, lényegében a *félelem* (cégvezető, anya, apa) és a *harag* (apa) univerzális, tankönyvi jeleivel reagálnak. A cégvezető, mikor észleli Gregor beszédének furcsaságát, feltűnően lehalkítja a hangját (107), majd Gregor látványára hangosan felkiált (111), „lassan hátrálni kezd” (111), megfordul, és meg-megránduló válla fölött visszatekintgetve, „Gregort szüntelenül szemmel

tartva” (115), kalapját, felöltőjét, botját hátrahagyva lassan kimegy a lakásból a lépcsőházba (115), ahol „egyszerre több lépcsőfokot átugorva” (119), kiáltozva elmenekül. Az anya a fia látványára először összeesik és „lefagy” (111), majd miután magához tér, hirtelen felugrik, segítség után kiált (117), és a cégvezetőhöz hasonlóan Gregort folyamatosan szemmel tartva hátrálni kezd (119), a biztonságosnak tűnő asztalra menekül (119), onnan pedig, mikor Gregor az erős állkapcsával ösztönösen az asztalról lefolyó, kiömlött kávé felé kap, egy ordítással a férje karjaiba hanyatlik (119). Az apa először ugyancsak elcsendesül. Gregort megpillantva azonban ellenséges arckifejezéssel és ökölbe szorított kézzel (111) (azaz a félelem és a düh keverékével), majd (miután bizonytalanul körülnéz) összeomlással (sírással) (111), végül, a cégvezető távozása után dühös agresszióval reagál: egy újsággal, valamint a cégvezető által hátrahagyott bot fenyegető lóbálásával és erős lábdobbanásokkal (119), azaz a haragra jellemző viselkedési elemek segítségével az ajtóhoz tereli (121), majd egy rúgással berepíti Gregort a szobájába és becsapja az ajtót (123). Lényeges, hogy az elbeszélő a cégvezető és a szülők érzelmeit nem nevezi meg. Azokat itt is és a későbbiekben is csak indirekt módon, kívülről, a fiziológiai jegyek, a gesztusok, az arckifejezések, a figyelem, a viselkedés és a kommunikációs megnyilvánulások pontos leírásával ábrázolja, e jegyek értelmezését azonban az olvasótól várja: az olvasó elmeolvasási képességére apellál. Vagyis a fenti ábrázolási móddal Kafkának nem egy gesztusnyelv kialakítása a célja, ahogy pl. Theodor W. Adorno és Walter Benjamin gondolja (Adorno 1953, Benjamin 1981, 9-39), és nem is a kínai vagy a jiddis színház hagyományainak továbbvitelére törekszik, ahogy pl. Evelyn Torton Beck és a Kafka-szakirodalom jelentős része állítja (Beck 1970; a színházzal kapcsolatos szakirodalmi álláspontok áttekintéséhez ld. Mihály 2015). A szerző meglátásom szerint a szereplői gesztusokkal, mimikával, viselkedési módokkal az olvasók számára jól azonosítható módon érzelmeket ábrázol, ezzel pedig a cselekmény értelmezése szempontjából lényeges – a szövegből hiányzó (a szöveg üres helyeit képező) – információkat közvetít: az érzelmekhez kapcsolódó, és a szereplők által leplezett viselkedési programokra, rejtett intenciókra, célokra, és személyközi kapcsolatokra utal. Az első fejezetet domináló félelem azt jelzi, hogy a családtagok az átváltozást követő első órákban Gregorral szemben alapvetően a védekezés cselekvési programját futtatják és menekülni próbálnak Gregor, ill. a kialakult szituáció elől.

A történet második részében a család érzelmi reakciója alapvetően módosul. A családtagok reakcióiban az első fejezetben is jelen lévő *félelem* (a család a Gregor szobájából kiszűrődő legkisebb zajra azonnal elnémul, figyel) és a *düh* (apa: „mit csinál már megint”, 141) jelei mellett megjelennek, majd egyre dominánsabbá válnak a *magundorra* és az *állati természet undorra* utaló jelek.<sup>8</sup> Azaz Gregor

8. A magundorra és az állati természet undorra a továbbiakban együtt *zsigeri undorként* fogok hivatkozni.

irányába egy *a testi és lelki kizárást szolgáló érzelmi program* válik meghatározóvá. A családtagok az átváltozott Gregorra az undor legalapvetőbb megnyilvánulásai-val: eltávolodással, a közvetlen emberi kapcsolat megszakításával, fizikai elkülönítéssel (a szobába utasítással, a szobaajtó kívülről történő kulcsra zárásával, 127, 131), valamint a kommunikáció teljes befagyasztásával<sup>9</sup> reagálnak. Egyedül a húga érintkezik vele, aki a testvére szobájába lépve az undor univerzális fiziológiai jeleit és a hozzá kapcsolódó cselekvési elemeket produkálja. Hányingerrel és fulladással küzd, bármilyen hideg is van kint, nyomban az ablakhoz rohan, felrántja azt, és mélyen beszívja a levegőt (145); Gregornak még a látványát is elviselhetetlennek tartja (nem néz rá), az otthagyt ételleit szemétként összesöpri, egy külön vödörbe gyűjti, az étkezésre szolgáló táljához is csak ronggyal nyúl. Gregor második „kitörésekor” – azaz a kialakult együttélési szabályok Gregor részéről történő megsértésekor – ugyanakkor sokasodnak és a hűg viselkedésében is megjelennek a *haragnak*, azaz az egyének közötti kooperáció agresszív szabályozására szolgáló érzelmenek a jelei: a hűg az anya ájulása után „kezét ökölbe szorítva, metsző pillantással” (161), hangját felemelve („kiáltotta”, 161) megfenyegeti („Te, Gregor!”, 161), majd „fojtott hangon” (163) és az igazság elferdítésével beáurulja az apánál („Gregor kitört”, 163). Az apa erre az agresszivitásba forduló harag jeleivel reagál: a nappaliba lépve dühösen felkiált („Ó”, 165), majd „zord tekintettel” (167) és fenyegető testtartással aktív támadásba lendül: üldözni kezdi, súlyosan megsebesíti, és kis híján megöli a fiát. Csak az ajtót felrántó és a szobába rohanó két nő, a sikoltozó hűg és az apához futó, őt fizikailag visszatartó, a gyermeke életéért könyörgő anya menti meg az életét (169).

A harmadik részben az étvágytalan és álmatlansággal küzdő Gregor veszít félelmet keltő, hatalmas méreteiből és egyre több állatias, az undor kiváltódására alkalmas tulajdonságra tesz szert: a hátába fűródott alma belerohad a húsába, a rothadás környéke begyullad; ő maga egyre közömbösebbé, egyre igénytelenebbé és egyre elhanyagoltabbá válik, szobája porlepte állati odúvá alakul. A sérülés miatt büntudatot érző családtagok próbálják „lenyelni az iránta érzett undort” (171): Minden este kinyitják a nappali ajtaját, hogy enyhítsék büntudatukat (171). Viselkedésükben azonban továbbra is az undor jelei mutatkoznak: a fizikai kirekesztés, eltávolodás mellett és után – Gregor a nyitott ajtó ellenére sem hagyhatja el a szobáját (185) – itt immár lelkileg is kirekesztik: Egyre inkább elhanyagolják, tárgyiasítják, az életüket megnyomorító akadályként (175) tekintenek rá, helyét a fölöslegessé vált tárgyak és a háztartási szemét között határozzák meg. Gregor harmadik visszatérési próbálkozásakor a viselkedésükben immár a szociális kapcsolatok szabályozására szolgáló düh jelei dominálnak: a hűg az asztalra csapva, emelt hangon, nyomatékosan a kapcsolat új alapokra helyezése mellett érvel: meg

9. Ennek az is az oka, hogy azt gondolják, Gregor nem érti őket: „az ő beszédét ugyanis nem értették, ezért senki sem gondolt arra, még a húga sem, hogy ő viszont érti a többieket.” (135)

kell próbálni „ettől az állattól” (199) megszabadulni. Gregor emberi identitásának megtagadásával és a családi kapcsolat megszakításának megfogalmazásával a kirekesztés eléri a végpontját. És az álláspont ellen immár az anya sem tiltakozik.

Ha ezen a ponton áttekintjük a családtagok Gregor átváltozását követő viselkedési reakcióit, azt látjuk, hogy a fikcionális világon belül a Gregorhoz való érzelmi viszonyuk leírása szinte tudományos igénnyel és pontossággal kidolgozott. E viszony a domináns érzelmeket nézve a mű három fejezetében *egy, a félelemtől a zsigeri undoron át a haragig terjedő ívvel, azaz a védekezéstől, az elhatárolódáson át a kapcsolat a családtagok érdekében történő agresszív újraszabályozásig, Gregor teljes megtagadásáig terjedő cselekvési programmal írható le*. Ennek viszonylatában meglepő, hogy *a szöveg a befogadóban egy teljesen más érzelmi ív kiváltódását támogatja*.

## Negatív érzelmek Az átváltozás olvasásakor

A szöveg első két mondata kiemelkedően magas undorkiváltó „érzelmi potenciállal” (vö. Jacobs 2015) rendelkezik, több tekintetben is:

Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában. Páncélszerűen kemény hátán feküdt, és ha kissé fölemelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hasát, amelyen alig maradt már meg végleg lecsúszni készülő paplana. (81)

Mind a szövegrész által ábrázolt alaphelyzet: a főszereplő emberi külsejének megváltozása, az állati külső megjelenése, azaz az ember és az állat közötti biológiai határ átlépésének megtörténte, mind az állat „féregként” („Ungeziefer”) való megnevezése, továbbá a féreg külsejének plasztikus, részletes leírása – a páncélszerű hát, a kemény, szelvényekkel ízelt, barna has említése – tipikus undorkiváltó ingerek. Alkalmassak arra, hogy az olvasóban Gregorra vonatkozóan mindjárt a történet kezdetén, a fikcionális világba való belépés pillanatában intenzív *zsigeri undort* (állati természet undort és magundort) váltsanak ki. Ezt az érzelmi hatáslehetőséget tovább fokozza, hogy az olvasó a férget magának a féregnek, azaz a legintenzívebb undoringernek számító lénynek a perspektívájából kénytelen észlelni és az undorkiváltásra alkalmas lény mentális modelljét magának a lénynek a perspektívájából felépíteni. A szöveg ugyanis, ahogy a fenti idézetből is jól látható, az ábrázolt világot alapvetően a főszereplő perspektívájából: az ő tudatára fókuszált – ún. belső fókuszáció, az ő tudattartalmait közvetítő –, jegyzőkönyv-szerű narrációval tárja az olvasó elé. Az olvasó arról kap tárgyilagos hangú, tényközlő tájékoztatást,

amit a főszereplő egy adott pillanatban a fikcionális világból észlel, illetőleg amit a fikcionális világról, magáról és a többi szereplőről, azok kapcsolatairól és viselkedéséről, valamint a viselkedés mögött álló szándékokról, célokról, vágyakról, hitekről, gondolatokról és érzelmekről gondol, azaz, arról, hogy hogyan mentalizál. Tehát alapvetően egy külső pozícióból rögzített, tényközlő elneprotokollt olvas, a Gregor Samsa által észlelt objektív feljegyzését, Gregor átváltozásától annak önkéntes haláláig.<sup>10</sup> Ez az elbeszélési mód a vonatkozó neurológiai és pszichológiai kutatások szerint az emberi gondolkodást alapvetően jellemző *kognitív empátia*, azaz a másik nézőpontjának gondolati úton való megértésére való törekvés, a másik nézőpontjába való gondolati behelyezkedés képessége miatt azt támogatja, hogy az olvasó az olvasás során mentálisan behelyezkedjen a szöveg által felkínált szereplői perspektívába (vö. pl. Salem et al. 2017, Hakemulder 2000, Peer és Maat 2001, Bálint és Kovács 2016), jelen esetben Gregor nézőpontjába, és ezzel a féregtest leírását magának a féregnek, az ébredező és új külsejével ugyancsak ismerkedő lénynek a perspektívájából ismerje meg. Ennek következtében a fenti szövegrész elbeszélési módja egy olyan szereplővel való empatizálásra ösztönöz, akinek a vonatkozásában a szöveg tartalma a zsigeri undor kiváltódását támogatja, és akitől ezért – annak emberi gondolatai, érzelmei ellenére is – épp hogy eltávolodna. Ezzel az olvasó egy meglehetősen ellentmondásos helyzetbe kerül. A szövegrész stratégiái egyszerre közelítik és távolítják a figyelmét középpontban álló főszereplőtől. Közelítik azzal, hogy segítik, hogy gondolati úton megértse és követni tudja nézőpontját, feltevéseket fogalmazzon meg mentális állapotára nézve, azaz kognitív empátiát érezzen iránta. De egyben távolítják is tőle, mivel az undoringerek nagy száma miatt azt már nem támogatják, hogy irányába *érzelmi empátiát* alakítson ki, azaz nézőpontjának gondolati rekonstruálásán túlmenően osztozzon érzelmi élményében is, ne csak megértse, hanem át is élje a helyzetét és érzelmeit (az empátia típusairól ld. Blair 2005). Ez az ellentmondás erős érzelmi és gondolati hatást gyakorol, emellett pedig az emlékezeti bevésődést is támogatja (a negatív érzelmek és az emlékezet kapcsolatáról ld. Menninghaus et al. 2017).<sup>11</sup>

A történet első fejezete a későbbiekben is több alkalmat ad arra, hogy az olvasóban Gregor iránt zsigeri undor alakuljon ki, pl. a hasán található, fehér pontokkal borított viszketű hely (83), hangjának csipogása (87), a szájából folyó barna színű testnedv (109), lábai dudorain lévő tapadóanyag (109), a fehér ajtón hagyott csúnya horzsolásnyomok (123) stb. leírásának olvasásakor. Meglepő módon mégsem

10. Kafka egy heterodiegetikus elbeszélőt léptet fel, aki a főszereplőre koncentrálna, és hol kívülről mutatja, hol pedig jegyzőkönyv-szerűen a tudattartalmát protokollálja, azaz egy ún. belső fokalizációs elbeszélő módot használ, amelyet szabad függő beszéddel (erlebte Rede) kombinál. Ez az elbeszélési mód Kafka szinte valamennyi művére jellemző (vö. Oschmann 2010, Herrmann 2017, Scheffel 2002; a belső fokalizációhoz vö. Niederhoff 2019, 6. bekezdés).
11. Nem véletlen, hogy ez a felütés a világirodalom egyik legismertebb történetkezdeteként, amelyet sokak évtizedek múltán is képesek felidézni.

az undor az az érzelem, amelynek kialakulását a szöveg a történet első részében elsődlegesen támogatja. A szöveg stratégiái a továbbiakban épp az undor, a Gregorral szemben kiváltódó *zsigeri undor intenzivitásának tompítására* irányulnak. Egyrészt az Ernst Jentsch értelmében vett *das Unheimliche* felkeltése, azaz az olvasó intellektuális elbizonytalanítása révén.<sup>12</sup> Az olvasó az első fejezetben folyamatosan zavarban van Gregor féreg-voltával, annak mibenlétével kapcsolatban, mivel a szöveg az átváltozás tényleges megtörténte mellett és ellen egyformán szolgáltat érveket. Gregor helyenként maga is bizonytalan átváltozása tényében.<sup>13</sup> Másrészt egy esztétikai minőség, a *komikum* és a komikumot kísérő nevetés felkeltése által. A kognitív nyelvészek többsége jelenleg Salvatore Attardo és Viktor Raskin inkongruencia-elméletéből kiindulva (Attardo és Raskin 1991) úgy gondolja, hogy egy szöveg akkor komikus, ha egyszerre két ellentétes kognitív séma vagy forgatókönyv alapján értelmezhető,<sup>14</sup> továbbá, ha a sémák vagy a forgatókönyvek közötti inkongruencia feloldhatatlan és az érintettek nézve nem jár negatív következményekkel (Kindt 2011). *Az átváltozás* első részében pont ez történik. A fokalizált elbeszélés révén az olvasó könnyen felismerheti, hogy Gregor gondolatait és cselekvéseit továbbra is szokásos emberi forgatókönyvei irányítják (pl. MUNKÁBAMENÉS: felkelni, felöltözni, reggelizni, elkészülni, elindulni, AJTÓNYITÁS: kulcs elfordítása, kilincs lenyomása, ajtó kitérítése; BETEGSÉG: sok munka, kimerülés, ágynak esés, gyógyulás, KATASZTRÓFA MEGAKADÁLYOZÁSA: „A cégvezetőt vissza kellett tartani, megnyugtatni, meggyőzni és végül megnyerni”, 117), melyek éles ellentétben állnak állati teste korlátaival, amelyeket észlel ugyan, de folyamatosan ignorál (erről ld. bővebben De Rentiis 2013, 109–130). Ez a Gregor elméjét meghatározó, a narráció által explicit módon hozzáférhető inkongruitás támogatja a komikus hatás kiváltódását. A fejezet második részének, azaz a Gregor kitérését követő résznek a fokalizációs stratégiája egy másik inkongruitást is érzékelhetővé tesz. Itt internális és externális fokalizációs narráció váltakozik. Az internálisan fokalizált részek alapján az olvasó betekintést kap Gregor gondolataiba és érzéseibe, és megérti, hogy Gregor célja a család anyagi katasztrófájának elkerülése. Ennek érdekében kétségbeesetten próbálja a cégvezetőt maradásra bírni és meggyőzni (ÉRVELÉS). Az externális fokalizáltságú részek a szituáció többi résztvevőjének,

12. A fogalmat az Ernst Jentsch, német pszichiáter által bevezetett – tehát a Freud előtti – eredeti értelmében használom (Jentsch 2008 (1906)). Mivel itt egy kognitív, nem pedig érzelmi hatásról van szó, ezért a történetnek ezzel az elemével nem foglalkozom részletesen.

13. „mohón várta, hogy mit szólnak majd a többiek, akik annyira szeretnék látni, ha megpillantják. Ha megijednek, őt nem terheli többé felelősség, és megnyugodhat. Ha viszont mindent nyugodtan fogadnak, akkor neki sem lenne oka nyugtalanságra, és ha siet, nyolcra csakugyan a pályaudvaron lehet.” (89)

14. A séma (schema) egy adatstruktúra, amellyel a világról alkotott individuális tudásunkat tároljuk. A forgatókönyv (script) az emlékezetünkben tárolt sztereotipikus eseménysor egy adott kontextusban megtapasztalt rutinszerű cselekvésekről. Ismert forgatókönyv pl. az ÉTTERMI ÉTKEZÉS, a BUSZOZÁS, az ORVOSLÁTOGATÁS (Schank and Abelson 1977, 38–41.)

a cégvezetőnek és a szülőknek a viselkedését ábrázolják. Az olvasó itt automatikusan megpróbálja a látható viselkedés mögötti elmeállapotokat feltárni, és megérti, hogy a cégvezető és a szülők Gregor törekvését FENYEGETÉSKÉNT értékeli és társalgás helyett a félelem, ill. (az apa esetében) a harag cselekvési programjával reagálnak. A komikum a két perspektíva váltogatásából, az ellentétes értelmezések és cselekvési programok egy szituáción belüli együttes jelenlétéből fakad.<sup>15</sup> Látni kell, hogy Kafka Gregor felébredését és az életbe való első visszatérési kísérletét számtalan egyéb módon is elbeszélhette volna. Ő azonban a szöveget úgy alkotta meg, hogy az az olvasóban a történet első részében az undor mellett az intellektuális bizonytalanság (az *Unheimliche*) és a *komikum* kiváltódását is támogassa, ami, ahogy fentebb említettem, azért lényeges, mert mindkét hatás alkalmas az undor intenzitásának csökkentésére. Az *Unheimliche* magát az undort kiváltó tárgyat teszi zárójelbe azáltal, hogy a szöveg Gregor perspektívájának külső megerősítéséig bizonytalanságban hagyja az olvasót arról, hogy Gregor valóban átváltozott-e, vagy átváltozása nézőponthoz kötött és metaforikusan vagy szimbolikusan értenődő. A *komikum* kognitív szempontból az érzelmreguláció eszköze. Meggátolja a negatív helyzetbe való involválódást azáltal, hogy a figyelmet eltereli és a negatív érzelm erejét csökkenti (Martin 2007, Strick et al. 2009). Mindez, több más, főként a féreg vizualizálhatóságát, konkrét elképzelhetőségét megakadályozó stratégiával – a lény megnevezésének („Ungeziefer”, „féreg”) általánosságával, leírásának töredezettségével (szakadozottságával) és ellentmondásosságával (az olvasó nem képes pontosan azonosítani a lényt, és nem képes koherens képet alkotni róla)<sup>16</sup> – együtt arra utal, hogy a szöveg első része határozottan nem támogatja, hogy az olvasóban az olvasás során Gregorral szemben intenzív zsigeri undor alakuljon ki. Ennek okát a történet második részében értjük meg.

A történet második részében az olvasó a család és Gregor múltjáról addig szerzett információi meglepetésszerűen új megvilágításba kerülnek, és *új olvasói érzelmi viszonyok kialakításának ágyaznak meg*. A történet első részében kiderült, hogy a családnak korábban volt egy saját üzlete, amely 5 évvel ezelőtt az apa „bűne” vagy „hibája” („Schuld”) miatt csődbe ment, és a család eladósodott Gregor akkori és jelenlegi főnöke irányába (137).<sup>17</sup> A főnök üldözte a családot a követeléseivel (101). Gregor ekkor egyik napról a másikra átvette apjától a családfenntartó sze-

15. Max Brodtól tudjuk, hogy Kafka hangosan nevetett a mű első fejezetének felolvasásakor, vagyis a komikum kiváltódása megfelel a szerzői intenciónak (Poppe 2010).

16. A szöveg sehol nem nevezi meg pontosan, hogy Gregor milyen féreggé változott, a lény külseje vonatkozásában töredékes és ellentmondó információkkal szolgál. Azt is tudjuk, hogy Kafka határozottan tiltakozott Gregor a kiadó által tervezett képi ábrázolása ellen, és megtiltotta, hogy a borítón bármilyen konkrét bogár, rovar stb. megjelenjen. Az olvasó ezért nem tud mentális képet alkotni a lényről, ezért a kép gyors emlékezeti előhívására, mobilizálására sem képes (vö. Pfeiffer 1998).

17. A német nyelvű szövegben szereplő szó („Schuld”) mindkét értelmezést („bűn”, „hiba”) megengedi. A műnek ezzel a szakirodalomban gyakran tárgyalt aspektusával itt nem foglalkozom.

repét (85). A cégnél maradt, utazó ügynök lett, élete azóta kizárólag az adósság törlesztésében, lélektelen, emberi kapcsolatok nélküli, szolgai munkában (87), „különösebb emberi melegség” nélküli családi viszonyok között telik (139). Ugyancsak az első részből tudjuk, hogy Gregort a történet kezdete előtt egy inkasszóval bízták meg. Az útról való hazatérése óta, azaz egy hete ki sem mozdult otthonról. Űlt az asztalnál, csendben újságot olvasott vagy a menetrendet tanulmányozta (99), íróasztala fölé egy szinte teljesen szőrmébe burkolózó, kezével mintegy hívogatóan intő hölgy képét függesztette, majd pár napra rá, a történet kezdetén, átváltozva ébredt (81, 99). A kognitív narratológia kísérleti eredményei alapján feltételezhetjük, hogy az olvasók többsége fokozottan figyel ezekre a szöveg első részében elszórtan szereplő, a közeli vagy távolabbi múltra vonatkozó információkra. Ennek nem egyszerűen az az oka, hogy az ember a jelent – fikción belül és kívül – alapvetően a múlt következményeként érti meg, vagyis a jelen eseményeinek megértéséhez megpróbálja azok múltbeli előzményeit feltárni és a múlt eseményeitől a jelenben zajló eseményekig vezető ok-okozati összefüggéseket, az események kauzális láncolatát rekonstruálni. A fikcionális narratívák megértésével kapcsolatos empirikus pszichológiai kísérletekből ugyanis tudjuk, hogy ez a típusú oksági megértés az olvasás során egyáltalán nem gyakori. Bár a fikcionális narratívák megértése alapvetően kauzális jellegű (a korábbi eseményeket a későbbi események kauzális feltételeinek tekintjük), a narratívák olvasása során mégsem keressük automatikusan analitikusan az elbeszélte események okait (Cheng és Novick 1991). A legtöbb esetben egyszerűen elfogadjuk, hogy az általunk olvasott, időben egymásra következő események között – azok egymásutánisága miatt – fennáll valamiféle oksági kapcsolat, de nem teszünk fel analitikus kérdéseket a kapcsolatra, annak pontos mibenlétére nézve (Schlottman és Shanks 1991, Kovács 2011). Kizárólag a szokatlan, szabálytalan, rejtélyes, meglepő események készítenek minket arra, hogy megtörténtükre a múlt eseményeiben kutakodva oksági magyarázatot keressünk (Kovács 2011, 51–52). Kafka elbeszélésének olvasója pedig épp ilyen szokatlan, szabálytalan, rejtélyes eseményekkel (Gregor átváltozásával, felettesének gyors felbukkanásával stb.) szembesül. Mivel ezekre a jelenben nem kap explicit magyarázatot,<sup>18</sup> ezért megértésükre törekedve figyelme fokozottan a múlt eseményeire irányul: megpróbálja a múltbeli események sorát rekonstruálni, és a történetből hiányzó, a múltból a jelenbe vezető kauzális kapcsolatokat, a miértekre adható válaszokat feltárni. Például a szöveg alapján feltételezheti, hogy Gregort a rábízott inkasszó, a behajtandó pénzösszeg miatt várta a bolti szolga az átváltozás reggelén az állomáson; hogy a cégvezető a várt pénzösszeg elmaradása, azaz üzleti okok miatt jelent meg a család lakásán; hogy az állati külsővel rendelkező (szinte teljes egészben szőrmébe burkolózó), hívogatóan intő hölgy képének az inkasszót követő

18. Ez Kafka valamennyi művét jellemzi: az események közötti kauzális kapcsolatok a mű üres helyeit alkotják, rekonstruálásuk az olvasó feladata (ld. Scheffel 2002).

kifüggesztése az emberi élet rendjéből való kilépés vágyaként, az állati lét kísértésének megjelenéseként értelmezhető, mely vágy és kísértés megjelenése egyrészt az inkasszó amoralitásával magyarázható (Gregornak olyan munkát kellett elvégeznie, amely öt évvel ezelőtt saját családja nyomorát okozta), egy tágabb kontextusban pedig Gregor életének kiüresedtségével, Gregor kiszolgáltatott, fogságszerű munkahelyi helyzetével, végső soron pedig mindezek végső okával, az apa bűnével és e bűn önkéntes átvállalásával áll kauzális kapcsolatban stb.<sup>19</sup> A második részben azonban az olvasó váratlanul megtudja, hogy a család vagyoni helyzete nem is volt olyan rossz, mint ahogy azt az apa sejtetni engedte, és ahogy Gregor gondolta:

Az apa már az első napon feltárta az anyának és lányának vagyoni helyzetüket és kilátásaikat. (...) [Gregor addig] azt hitte, hogy apjának semmije sem maradt abból az üzletből, apja legalábbis nem mondott semmit, ami ennek ellentmondott volna, igaz viszont, hogy Gregor nem is kérdezte. (137f)

Gregor ekkor kielégítő részletességgel megtudta – apja ugyanis magyarázatai közben gyakran ismételte szavait, részben azért, mert ő maga is régen foglalkozott már ezekkel a dolgokkal, részben pedig mert az anya nem értett meg mindent elsőre –, hogy bármilyen szerencsétlenség zúdult is rájuk, azért maradt még némi vagyonuk, ha kicsi is, amelyet az azóta érintetlenül hagyott kamatok valamelyest megnöveltek. No meg azt a pénzt, amelyet Gregor adott haza havonta – magának mindössze néhány forintot tartott meg –, ezt sem éltek fel teljesen, és kis tőkévé halmozódott fel. (141)

Ez a szövegrész – amely a mű első fordulata – a *meglepetés* erejével hat az olvasóra.<sup>20</sup> Az olvasó rájön arra, hogy a Gregor perspektívája alapján alkotott értelmezési sémái nem működnek. A család nem is volt olyan reménytelen helyzetben, mint ahogy azt addig gondolta, és Gregor önkizsákmányolása és munkahelyi szenvedése is sok tekintetben teljesen felesleges volt. Gregor nem hős megmentő, hanem kijátzott áldozat, saját apja áldozata, aki tudatosan becsapta és elárulta fiát. Emellett

19. Az olvasó természetesen más (a szövegtől akár teljesen elrugaszkodott) magyarázó összefüggéseket is létrehozhat. Az olvasmányélményeket tárgyaló olvasói platformokon (pl. a magyar <https://moly.hu/konyvek/franz-kafka-az-atvaltozas> oldalon), ill. a szakirodalomban számos más magyarázó összefüggést is megfogalmaznak az olvasók és az értelmezők, a szöveg ugyanakkor meglátásom szerint alapvetően a fenti kapcsolatoknak a létrehozását támogatja.
20. A meglepetés a kognitív elméletek szerint olyan kognitív állapotot jelöl, amelyet egy, az előzetes várakozásainknak nem megfelelő, váratlan információ vált ki, és a befogadót értelmezési sémáinak módosítására készíti (vö. Reisenzein 2000).

az is világossá válik, hogy Gregor helyzetértékelésével, reakcióival nincs minden rendben. Becsapták és kijátszották, ám düh, csalódás, fájdalom és elkeseredettség helyett örömet érez (139, 141), az árulás hallatán buzgón bólogat, dicséri apja előrelátását és takarékoságát (141). Mindez arra készíti az olvasót, hogy *a múlt-ról alkotott reprezentációját, addigi magyarázó sémáit felülbírálja*, és a szereplők viselkedésének értelmezésére új magyarázó stratégiákat, új kauzális magyarázatokat alakítson ki. Miért csapta be az apa Gregort? Miért hagyta szenvedni? Miért nem dühös Gregor a megtévesztés miatt? Az olvasó lázasan kutat valamiféle magyarázat után.<sup>21</sup> Ezzel egyidejűleg az új információk *az apa és Gregor irányába új érzelmi viszonyulások* kialakítását is ösztönzik. Az apa viselkedése alkalmas arra, hogy az olvasóban morális undort váltson ki. Morális undort, ahogy említettük, olyan személyek iránt érzünk, akiknek a cselekedete sérti a társas együttélés normáit. Az apa tettei – az árulás, a hazugság, a megtévesztés, továbbá az a tény, hogy mindezt a fiával szemben teszi, aki ráadásul a „megmentője” – olyan cselekvések, amelyek kultúránkban normasértőnek, amorálisnak számítanak. Mi több, az is világos, hogy apa maga is tisztában van tettei amorálisával, hiszen elmesélésükkor próbálja azok súlyát elbagatellizálni (a két évre elegendő vagyont „némi” vagyonnak, „kis” tőkének nevezi (141), az öt éven át kapott kamat elmondása szerint csak „valamelyest” növelte a család vagyonát). Gregor viselkedése ellenben a *szánalom* (ill. *részvét*) kiváltódására alkalmas. A szánalom és a részvét egymáshoz közel álló, összetett érzelmek, amelyek az emocionális empátián alapulnak, azaz az empátia azon fajtáján, ahol nem csak megértjük valaki nézőpontját, hanem érzelmileg is involválódunk, és át is érezzük helyzetét. Mindkét érzelmet egy ártatlan individuum szenvedése válthatja ki, azzal a különbséggel, hogy részvét esetén megfogalmazódik bennünk a segítségnyújtás szándéka is.<sup>22</sup> A szöveg többféleképp is támogatja ezeket az érzelmeket a fokozatos kiépülését és a fordulóponton történő kiváltódását. Egyrészt oly módon, hogy belső fokalizációval, azaz közvetlen módon, és külső fokalizációval, azaz közvetetten is kezdettől fogva hozzáférést nyújt a főszereplő nagyon is emberi lelki szenvedéséhez, bemutatja és meg is nevezi Gregor gyötrődését, félelmeit, szégyenérzetét, szenvedését. Másrészt úgy, hogy ugyanezzel a fokalizációs technikával élénk tárja Gregor naivitását és a családtagok viselkedésével szembeni tévképzeteit, háritásait. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy a szöveghely által kínált új információ, Gregor kijátszottsága, becsapottsága egy érzelmi fordulót is kiválthasson, és az olvasó Gregorral szembeni meghatározó érzelmi viszonya a komikum és zsigeri undor helyett a szánalom (vagy részvét)

21. Maga a szöveg ezen a ponton (a legtöbb Kafka nűhöz hasonlóan, vö. Scheffel 2002) rendkívül nyitott, számos értelmezést megenged. Az értelmezők többsége a jelenetet az apa-fiú rivalizálás kontextusában magyarázza, amely nyilvánvalóan hibás, hiszen nem tudja megmagyarázni Gregor szokatlan érzelmi reakciót.

22. Mindkét érzelmnek többféle definíciója is létezik (ezekről részletesen ld. Goetz és Simon-Thomas 2017).

legyen. Egyben *a vele szemben érzett (és a szöveg által különböző módokon tompított) zsigeri undor a Gregor gyöngülésével* egyre vitálisabbá és hatalmasabbá váló *apa irányába érzett morális undorba csaphasson át.*

A harmadik részben folytatódik ez a folyamat. A szöveg stratégiai arra irányulnak, hogy az olvasó Gregor iránt továbbra is szánalmat érezzen, a morális undor tárgyát képező családtagok köre azonban egyre tágabb legyen. A harmadik rész a megtévesztés, a hazugság és az árulás különböző módozatainak bemutatásával először a Gregort egyre jobban elhanyagoló és tárgyiasító húgot, majd az anyát is a morális undor kiváltódására alkalmas módon ábrázolja. A szöveg stratégiáira reagáló olvasó morálisan egyre jobban undorodik az erkölcsi normákat szándékosan megszegő, Gregornak tudatosan ártó, és emellett a fizikai undor kiváltódására is alkalmas tulajdonságjegyekre szert tevő családtagoktól.<sup>23</sup>

## Összegzés

A tanulmány elején abból indultam ki, hogy Kafka *Az átváltozás* című novellájának szövegközeli értelmezései a novellában két egymással ellentétes átváltozás-folyamatot tételeznek: A főszereplő útja az életből a halálba vezet, a családtagoké pedig fordítva: egy, a halálhoz hasonló statikus állapotból az élet felé halad.

Ha megnézzük a szöveg Gregorhoz kapcsolódó érzelmi stratégiáját, egy ennél komplexebb képet látunk. A szöveg az *ábrázolt érzelmek* terén megerősíti ezt a folyamatot. A családtagok Gregor irányába tanúsított viselkedése a domináns érzelmeket tekintve három negatív érzellemmel, egy *félelem-undor-harag* érzelmi ívvel írható le, mely érzelmi ív - ha az érzelmek adaptív funkcióit tekintjük - egy, a családtagok által követett rejtett cselekvési programra, Gregor a családi és emberi kötelekekből való kirekesztésének folyamatára utal a védekezéstől, az eltávolodáson át a kapcsolatok újraszabályozásáig (az életből való kizárásig).

A szöveg *befogadóra irányuló érzelmekiváltó* stratégiai ugyanakkor egy, a fikcionális szereplőktől teljesen eltérő út bejárását támogatják. A mindenkori valós olvasó a távolító érzelmívet (*szánalom-morális undor*) a családtagok irányába élheti meg. A szöveg Gregor irányába a *fizikai undor-szánalom* érzelmi ív kiváltódását segíti, amely az érzelmek adaptív funkcióját tekintve egy, a kirekesztéssel ellentétes folyamatot, az emberi közösség kötelekébe való befogadás folyamatát jelzi. Bár Gregor a fikció világában a családi és az emberi kötelekekből és közösségből kirekesztett „féregként” hal meg, a szöveg azt támogatja, hogy a halála pillanatában, a valós világban, a mindenkori olvasó érzelmileg az emberi közösség szerencsétlen sorsú tagjaként tekintszen rá.

23. Különösen az apa az, akinek az irányába a szöveg a zsigeri undor kiváltódására alkalmas leírások által a morális undort erősíti, pl. az egyenruhája piszkosságának leírásával (173).

Mint látjuk, Kafka *Az átváltozás* című műve az érzelmi feldolgozás szintjén minden tekintetben koherens érzelmi ívű történet ábrázol. A szöveg mind az ábrázolt érzelmek, mind a befogadói érzelmek terén egységes, egy irányba mutató szövegstratégiákat működtet. Ez azért különösen érdekes, mivel Kafka művei az oksági kapcsolatok és az oksági megértés szintjén a bennük lévő üres helyek nagy száma miatt nehezen érthetőek, sok esetben ellenállnak az olvasó az értelmi koherencia létrehozására, az egyes események közötti analitikus kapcsolatok feltárására irányuló törekvéseinek. Az olvasót rejtélyek elé állítják, töprengésre készítik és zavarba hozzák. Mégis újra és újra kézbe vesszük és elolvassuk ezeket a történeteket. Ennek legfőbb oka meglátásom szerint épp a szövegek fenti tulajdonságában áll. Az érzelmi megértés szintjén Kafka művei, így *Az átváltozás* is koherensen befogadhatók. A befogadókban az értelmi törekvések csődje miatt sem alakul ki hiányérzet a történet olvasása során, mivel a szöveg érzelmi stratégiái, ha tudatában vagyunk, ha nem, az érzelmi megértéssel járó elégedettség érzését keltik bennünk.

### **Negative emotions in Kafka's *Die Verwandlung* and during reading the work**

In this paper I discuss the role of negative emotions in Franz Kafka's novella *Die Verwandlung* using the tools of cognitive narratology. I mainly focus on the emotions given to the protagonist. By identifying the perceived emotions and the triggered emotions, I show that the text supports the elicitation of an approximating emotional arc in the reader towards Gregor, opposite to the distancing emotional path followed by the fictional characters. Furthermore, through the interpretation of the text, I argue that Kafka's *Die Verwandlung* fundamentally depicts emotions and aims to evoke emotions. While the work is enigmatic and semantically diverging at the level of cognitive understanding, it points in one direction at the level of emotional understanding and provides a universally comprehensible and accessible experience of coherent understanding.

**Keywords:** Kafka, *Die Verwandlung*, negative emotions, perceived emotions, triggered emotions, disgust, anger, fear, cognitive understanding, emotional understanding

## Hivatkozások

Adorno, Theodor W. „Aufzeichnungen zu Kafka”. *Die neue Rundschau* 3 (1953), 325–353.

Altmann, Ulrike et al. „The power of emotional valence: From cognitive to affective processes in reading”. *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (2012), 1–15. doi: 10.3389/fnhum.2012.00192.

Attardo, Salvatore & Raskin, Victor. „Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model”. *Humor* 4 (1991), 293–347. doi: 10.1515/humr.1991.4.3-4.293.

Bálint, Katalin & Kovács, András Bálint. „Focalization, attachment, and film viewers’ responses to film characters: Experimental design with qualitative data collection”. *Making Sense of Cinema*. Szerk. CarrieLynn D. Reinhard & Christopher J. Olson. New York: Bloomsbury Publishing, 2016, 187–217.

Barrett, Lisa Feldman. „Solving the emotion paradox: Categorization and the experience of emotion”. *Personality and Social Psychology Review* 10 (2006), 20–46. doi: 10.1207/s15327957pspr1001\_2.

Beck, Evelyn Torton. „Kafkas ’Durchbruch’: Der Einfluss des jiddischen Theaters auf sein Schaffen”. *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1970, 204–223.

Benjamin, Walter. „Franz Kafka: Zur Wiederkehr seines Todestages”. *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Szerk. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, 9–39.

Blair, Rachel J. „Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy”. *Consciousness and Cognition* 4 (2005), 698–718. doi: <https://doi.org/10.1016/j.concog.2005.06.004>.

Bortolussi, Marisa & Dixon, Peter. *Psychonarratology. Foundations for the empirical study of literary response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Cheng, Patricia & Novick, Laura. „Causes versus enabling conditions”. *Cognition* 40 (1991), 83–120.

Cosmides, Leda & Tooby, John. „Evolutionary psychology and the emotions”. *Handbook of emotions*. Szerk. Michael Lewis & Janette M. Haviland-Jones. New York: Guilford Press, 2000, 91–115. doi: 10.1007/978-3-319-28099-8\_516-1.

Curtis, Valerie. „Why disgust matters”. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 366 (2011), 3478–3490. doi: <http://doi.org/10.1098/rstb.2011.0165>.

Curtis, Valerie, Aunger, Robert & Rabie, Tamer. „Evidence that disgust evolved to protect from risk of disease”. *Proceedings of the Royal Society B* 4 (2004), 131–133. DOI: <http://doi.org/10.1098/rsbl.2003.0144>.

Damasio, Antonio R. *Descartes' error: Emotion, reason and the human brain*. New York: Avon Books, 1994.

Darwin, Charles. „The expression of the emotions in man and animals”. *Hauptwerke der Emotionssoziologie*. Szerk. Konstanze Senge & Rainer Schützeichel. Wiesbaden: Springer VS, 2013.

De Rentiis, Dina. *Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2013.

Ekman, Paul. „An argument for basic emotions”. *Cognition and Emotion* 6 (1992), 169–200. DOI: <https://doi.org/10.1080/02699939208411068>.

Ekman, Paul. „Basic emotions”. *Handbook of cognition and emotion*. Szerk. Tim Dalgleish & Mick J. Power. Chichester, U.K.: John Wiley és Sons Ltd, 1999, 45–60. DOI: <https://doi.org/10.1002/0470013494.ch3>.

Ekman, Paul & Wallace, V. „Constants across cultures in the face and emotion”. *Journal of Personality and Social Psychology* 17 (1971), 124–129. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0030377>.

Engel, Manfred. „Drei Werkphasen”. *Kafka-Handbuch*. Szerk. Manfred Engel & Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2010a, 81–90.

Engel, Manfred. „Kafka lesen: Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen”. *Kafka-Handbuch*. Szerk. Manfred Engel & Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2010b, 411–427.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Goetz, Jennifer L. & Simon-Thomas, Emiliana. „The landscape of compassion: Definitions and scientific approaches”. *The Oxford Handbook of compassion science*. Szerk. Emma Seppälä és tsai. New York: Oxford University Press, 2017, 3–15.

Goldman, Alvin I. *Simulating minds: The philosophy, psychology, and neuroscience of mindreading*. New York: Oxford University Press, 2006. DOI: 10.1093/0195138929.001.0001.

Haidt, Jonathan és tsai. „Body, psyche, and culture: the relationship of disgust to morality”. *Psychology and Developing Societies* 9 (1997), 107–131. DOI: <https://doi.org/10.1177/097133369700900105>.

Hakemulder, Jemeljan. *The moral laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. New York: Oxford University Press, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1075/upal.34>.

Herrmann, J. Berenike. „In a test bed with Kafka: Introducing a mixed-method approach to digital stylistics”. *Digital Humanities Quarterly. Special Issue DH Benelux Conference 2015* 4 (2017). Szerk. Sally Chambers és tsai. URL: <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/11/4/000341/000341.html>.

Hillebrandt, Claudia. *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin: Akademie Verlag, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1524/9783050057163>.

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

Jacobs, Arthur M. „Neurocognitive Poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception.” *Frontiers in Human Neuroscience* 9 (2015). DOI: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00186>.

Jacobs, Arthur M. „The fictive brain: Neurocognitive correlates of engagement in literature”. *Review of General Psychology* 2 (2018), 147–160. DOI: <https://doi.org/10.1037/gpr0000106>.

Jentsch, Ernst Anton. „On the psychology of uncanny”. *Uncanny Modernity*. Szerk. Jo Collins & John Jervis. London: Palgrave Macmillan, 2008, 216–228. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230582828\\_12](https://doi.org/10.1057/9780230582828_12).

Johnson-Laird, Philip N. & Oatley, Keith. „Emotions, music and literature”. *Handbook of emotions*. Szerk. Michael Lewis, Janette M. Haviland-Jones & Barrett Lisa Feldmann. New York és London: Guilford, 2008, 102–113.

Jones, Andrew & Fitness, Julie. „Moral hypervigilance: The influence of disgust sensitivity in the moral domain”. *Emotion* 5 (2008), 613–627. DOI: 10.1037/a0013435.

Kafka, Franz. „Az átváltozás”. *A fűtő*. Ford. Györffy Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987, 80–215.

Kindt, Tom. *Literatur und Komik: Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1524/9783050053585>.

Kovács, András Bálint. „Causal understanding of narration”. *Projections* 1 (2011), 5–68. DOI: 10.3167/proj.2011.050105.

Kurz, Gerhard. *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1980.

LeDoux, Joseph. *The emotional brain: The mysterious underpinnings of emotional life*. New York: Simon Schuster, 1996.

Mar, Raymond A. „The function of fiction in the abstraction and simulation of social experience”. *Perspectives on Psychological Science* 3 (2008), 173–192. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2008.00073.x>.

Martin, Rod A. *The psychology of humor: An integrative approach*. Burlington: Elsevier Academic Press, 2007.

Mellmann, Katja. „Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des ‚paradox of fiction‘”. *Heuristiken der Literaturwissenschaft*. Szerk. Uta Klein, Katja Mellmann & Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis, 2006, 145–166.

Mellmann, Katja. „Vorschlag zu einer emotionspsychologischer Bestimmung von ‚Spannung‘”. *Im Rücken der Kulturen*. Szerk. Karl Eibl, Katja Mellmann & Rüdiger Zimmerer. Paderborn: Mentis, 2007, 241–268.

Menninghaus, Winfried. *Disgust: Theory and history of strong sensation*. Albany: State University of New York Press, 2003.

Menninghaus, Winfried et al. „The distancing-embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception”. *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017). DOI: 10.1017/S0140525X17000309.

Miall, David S. „A feeling for fiction: Becoming what we behold”. *Poetics* 30 (2002), 221–241. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(02\)00011-6](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(02)00011-6).

Mihály, Csilla. *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater*. Wien: Praesens, 2015.

Nagel, Bert. *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*. München: Winkler, 1983.

Nesse, Randolph M. „Evolutionary explanations of emotions”. *Human Nature* 1 (1990), 261–289. DOI: 10.1007/BF02733986.

Niederhoff, Burkhard. „Focalization”. *The living handbook of narratology*. Szerk. Peter Hühn és tsai. Hamburg: Hamburg University, 2019. URL: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/18.html>.

Nussbaum, Martha C. *Love’s knowledge: Essays on philosophy and literature*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990.

Oatley, Keith. „Why fiction may be twice as true as fact: Fiction as cognitive and emotional simulation”. *Review of General Psychology* 3 (1999), 101–117. DOI: 10.1037/1089-2680.3.2.101.

Oschmann, Dirk. „Kafka als Erzähler”. *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Szerk. Max Engel & Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2010, 438–449.

Öhman, Arne. „Fear and anxiety, overlaps and dissociations”. *Handbook of emotions*. Szerk. Michael Lewis, Janette M. Haviland-Jones & Lisa Feldmann-Barrett. New York - London: Guilford, 2008, 709–729.

Peer, Willie Van & Henk, Pander Maat. „Narrative perspective and the interpretation of characters’ motives”. *Language and Literature* 3 (2001), 229–241.

Pfeiffer, Joachim. *Franz Kafka: "Die Verwandlung". "Brief an den Vater": Interpretation*. München: Oldenburg, 1998.

Poppe, Sandra. „Die Verwandlung”. *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Szerk. Max Engel & Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2010, 164–172.

Reisenzein, Rainer. „The subjective experience of surprise”. *The message within: The role of subjective experience in social cognition and behaviour*. Szerk. Herbert Bless & Joseph P. Forgas. Philadelphia: Psychology Press, 2000, 262–279.

Ricoeur, Paul. *Oneself as another*. Ford. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

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

Rozin, Paul & Royzman, Edward B. „Negativity bias, negativity dominance, and contagion”. *Personality and Social Psychology Review* 5(4) (2001), 296–320. DOI: [https://doi.org/10.1207/S15327957PSPR0504\\_2](https://doi.org/10.1207/S15327957PSPR0504_2).

Russell, Sophie & Giner-Sorolla, Roger. „Moral anger, but not moral disgust: Responds to intentionality”. *Emotion* 2 (2011), 233–240. DOI: <https://doi.org/10.1037/a0022598>.

Salem, Susanna, Weskott, Thomas & Holler, Anke. „Does narrative perspective influence readers’ perspective-taking? An empirical study on free indirect discourse, psycho-narration and first-person narration”. *Glossa: a journal of general linguistics* 1 (2017), 1–18. DOI: <https://doi.org/10.5334/gjgl.225>.

Schank, Roger C. *Scripts, plans, goals and understanding: An inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.

Scheffel, Michael. „'Das Urteil': Eine Erzählung ohne 'geraden zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn'? Strukturalismus mit strukturaler Erzähltheorie”. *Kafkas "Urteil" und die Literaturtheorie*. Szerk. Oliver Jahraus & Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam, 2002, 59–77.

Schlottman, Anne & Shanks, David. „Evidence for a distinction between judged and perceived causality”. *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 2 (1992), 321–342.

Speer, Nicole K. és tsai. „Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences”. *Psychological Science* 8 (2009), 989–999. DOI: 10.1111/j.1467-9280.2009.02397.x.

Strick, Madelijn és tsai. „Finding comfort in a joke: Consolatory effects of humor through cognitive distraction”. *Emotion* 4 (2009), 574–578. DOI: 10.1037/a0015951.

Tan, Ed S. & Visch, Valentijn T. „Genre scripts and appreciation of negative emotions in the reception of film”. *Behavioral and Brain Science* 40 (2017). DOI: 10.1017/S0140525X17001844.

Tooby, John & Cosmides, Leda. „The Evolutionary psychology of the emotion and their relationship to internal regulatory variables”. (2008). Szerk. Michael Lewis, Janette M. Haviland-Jones & Lisa Feldmann-Barrett, 114–137.

Walzel, Oskar. „Logik im Wunderbaren (1916)”. *Franz Kafka*. Szerk. Heinz Politzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 33–38.

Westby, Carol & Robinson, Lee. „A developmental perspective for promoting theory of mind”. *Topics in Language Disorders* 4 (2014), 362–382. DOI: 10.1097/TLD.000000000000035.

Widen, Sherri C. & Russell, James A. „Children’s scripts for social emotions: Causes and consequences are more central than are facial expressions”. *British Journal of Developmental Psychology* 3 (2010), 565–581. DOI: <https://doi.org/10.1348/026151009X457550d>.

Willems, Roel M. & Jacobs, Arthur M. „Caring about Dostoyevsky: The untapped potential of studying literature”. *Trends in Cognitive Sciences* 20 (2016), 243–245. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.12.009>.

Wolf, Karsten és tsai. „The facial pattern of disgust, appetite, excited joy and relaxed joy: An improved facial EMG study”. *Scandinavian Journal of Psychology* 46 (2005), 403–409. DOI: 10.1111/j.1467-9450.2005.00471.x.

Zunshine, Lisa. *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

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 érzelemnek 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 érzelemnek, hanem sokkal inkább bizonyos érzelmek fizikai-viselkedéses 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 érzelmként 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.<sup>1</sup>

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 szolgálataiba 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 érzékeli, 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Az igazságtalan bántalmazó elleni haragja és megtorlás iránti vágya mindig altruista motivációval rendelkezik.<sup>4</sup> 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 zárlataként 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.<sup>5</sup>

## 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 hézagossá, 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 érzelmek. 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 érzelmeket 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 szóig 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup>

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.

NYUSZTAY IVÁN

Eötvös Lóránd Tudományegyetem

*Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban***Absztrakt**

Az undor és a részvét Samuel Beckett két kései, minimalista drámájának, a *Nem énnel* és a *Katasztrófának* az alapélményei. Az előbbi darabban az undor a szavak feltartóztathatatlan áradása által kiváltott alapérzés, amellyel egy én nélküli beszélő küzd. A Václav Havelnek dedikált *Katasztrófában* ugyanakkor az undor mellett megjelenik a részvét is, egy diktátor által megalázott polgár iránt. A *Nem énnel* szemben, amelyben az én darabjaira hullik, ezúttal egy újraépítő, konstruktív mozzanatnak lehetünk szemtanúi, az együttérzésnek, amelynek köszönhetően az én önazonossága feltárul.

**Kulcsszavak:** én, önazonosság, undor, együttérzés, részvét, test, beszéd, nyelv, töredezettség

Az undor a Beckett-hősök élményvilágának többé-kevésbé szerves része, mondhatni az egész életművön átívelő alapérzés. Számtalan változata között ugyanakkor a kései minimalista darabokban 'ölt testet' legközvetlenebb és legerőteljesebb formában. Mivel megjelenése elválaszthatatlan a testérettől, a testben léttől, figyelembe kell vennünk a testképzet funkcionális módosulásait Beckett művészetében. Beckett nagy drámái és a kései minimalista darabjai közötti különbség többek között éppen a test szerepének átértékelődéséből adódik. A kései művek egy részében az emberi test egésze teljesen eltűnik, és átadja a helyét önnön részeinek vagy funkcióinak.<sup>1</sup> Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a nagy drámákban a test képességek, funkciók és hiányosságok akkumulációja, összessége, addig ezekben a kései művekben az egyes testrészek és funkciók eluralkodását találjuk.<sup>2</sup> Az egyes testrészek

1. P. Müller Péter megfogalmazásában a test szerepének átértékelődése Beckett-nél művei világának „lezárlhatatlanná tételét,” „dekonstrukció”-ját szolgálja (2008).

2. Leslie Hill megfogalmazásában a test Beckett-nél az aporia és fragmentáció alakzata: „The body is used as a figure of aporia and fragmentation, of differences set down and effaced, of parts of bodies no longer subordinated to their organic function or purpose” (Hill 1990, 144).

ugyan kiemelkedő jelentőségre tehetnek szert a korai drámákban is, mint a kéz az *Ó, azok a szép napokban* (1961), a láb a *Godot-ra várva*ban (1955), a belek *Az utolsó tekercsben* (1958). A partikularizáció ezen formái azonban szimbolikusak, szemben a testrészek későbbi, színekdochikus megjelenítésével. A fragmentálódás akkumulatív megnyilvánulása után a fragmentumok önmagukban jelennek meg, mint színekdochikusan funkcionáló maradványok. Testrészek és érzékszervek e Beckett-darabok többségének főszereplői, mint a Fejek a *Játékban* (*Play*, 1962-63), a Száj a *Nem énben* (*Not I*, 1972), a Szem a *Filmben* (*Film*, 1963). Hangra és arcra összpontosít a *Mondd, Joe* (*Eh Joe*, 1965) című televíziójáték; kiáltásra, lélegzetre a *Lélegzet* (*Breath*, 1970). A rádiójátékok mellett a hang primátusára épít a *Léptek* (*Footfalls*, 1975), az *Akkor* (*That Time*, 1974), a *Kísértettrió* című televíziójáték (*Ghost Trio*, 1975) és az *Altatódal* (*Rockaby*, 1979-80). A *Sitt* (*Quad*, 1982), *Jövés-menés* (*Come and Go*, 1965), a *Mit hol* (*What Where*, 1983) című darabokban pedig a testek csupán lépkedő automatizmusok, egy előírt útvonalat járnak be a szerző rajzai alapján. Jelentőségük funkcionalitásukban rejlik, lehetőségeik minél alaposabb kimerítésében. A test fragmentálódása a Beckett-korpusz fragmentálódása is, a kései művek felfoghatók „maradványok maradványainak,” Leslie Hillel fogalmazva.<sup>3</sup>

Az undor és a részvét Samuel Beckett két kései, minimalista drámájának, a *Nem énnek* és a *Katasztrófának* legmeghatározóbb alapélményei. Az előbbi darabban az undor a szavak feltartóztatathatatlán áradása által kiváltott alapérzés, amellyel egy én nélküli beszélő küzd. Ez a küzdelem azonban a szerző elégedetlensége is saját szavaival, tehetetlenségének tanúja pedig közönsége. A Václav Havelnek írt *Katasztrófában* az undor mellett ugyanakkor megjelenik a részvét is, egy diktátor által megalázott polgár iránt. A politikai kontextusban a darab nem más, mint a színház tiltakozása az elnyomás ellen. Tanulmányomban arra vagyok kíváncsi, hogy Beckett e kései művészetében milyen szerepet kap a sartré-i értelemben vett egzisztenciális alapélmény, az undor mellett a részvét. Az előbbi érzésre válaszreakcióként értelmezhető együttérzés és szolidaritás az abszurd határait súrolják, amennyiben egy politikai állásfoglalás finom körvonalazódását sejtetik. Az átmenet az undorból a részvétbe Beckett-nél egyben kilépés az énből a másik felé. Persze az én korántsem egy tisztán megragadható totalitás Beckett számára, hanem önmagában is kérdéses jelenség. Az én meghaladása a kései minimalista darabokban az első lépés a másik ember felé, akinek jelentősége legkonkrétabban a Havelnek dedikált műben körvonalazódik. A továbbiakban először tehát a beckett-i énképzet és az undor kapcsolatának drámai megjelenítését mutatom be, majd rátérek a részvétnyilvánító darabra.

3. „Beckett’s late residua function like a residue of a residue,” (144).

## *Nem én*

Az 1972-ben írt *Nem énben* (*Not I*) egy Száj töredezett monológot mond a színpad másik oldalán, egy pódiumon álló Hallgatónak. A színpad sötét, csak a Száj és a Hallgató vannak megvilágítva, az arc többi része árnyékban marad. A monológ közben a Száj felé forduló Hallgató a „tehetetlen sajnálkozás gesztusa”-ként három ízben, egyre kevésbé észlelhetően felemeli és visszajéti karjait. Kísérő mozdulata ez a Száj abbéli tiltakozásának, hogy lemondjon a nyelvtani harmadik személy használatáról. A monológ már a függöny mögött elkezdődik, és egy ideig még folytatódik az után is, hogy a függöny lement. A beszéd tehát az érthetlenségből tart az érthetlenségbe, miközben érthető szavak áradataként is csak „zümmögés”, „vízfolyás”, ahogy maga a Száj fogalmaz.

Beckett saját bevallása szerint a darab képi megformálását Caravaggio *Keresztelő Szent János lefejezése* című képe inspirálta, amelyet Máltán látott, 1971-ben. Gontarski felhívja a figyelmet a képen látható két börtöntársra, akik, mint a Hallgató a *Nem énben*, tehetetlen együttérzésükről tesznek tanúbizonyságot. A fókuszálás mind a Beckett-darabban, mind a Caravaggio-festményen a fény játékkal történik (Gontarski, 1985, 132). A testről levált fej képe állhat az arcról levált száj gondolatának hátterében.<sup>4</sup>

Caravaggio festménye mellett más művek is ihlethették a *Nem ént*. Enoch Brater két avantgárd darabot emel ki, a dadaista Tristan Tzara 1920-ban írt darabját, a *Gáz-szívet* (*Le coeur á gaz*), amelyben nemcsak száj, hanem fül, orr, nyak és szemöldök is szerepel, valamint Jean Anouilh és Jean Aurenche 1929-ben, közösen írt négyfelvonásosát, *A néma Humulust* (*Humulus le muet*), amely szintén Száj és Hallgató kettősén alapszik (Brater 1987, 25–26).

A többnyire összefüggéstelen szavak áradatából kibontakozó főbb témák többször megismétlődnek, mint a koraszülöttség; a szeretet hiánya otthon; a bűnhődés; a szavak zümmögése és a fénysugár, a gyöngéd kegyelem. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy fő téma alkotja a darab gerincét: a szavak áradása, amely hol csillapíthatatlan zümmögésként, hol feltartóztathatatlan vízfolyásként jelenik meg. A Száj 3. személyben beszél egy hetvenéves öregasszonyról,<sup>5</sup> akinek élete szeretet nélkül, értelmetlenül telt, és aki most a semmibe bámul, és tehetetlenül hallgatja saját szavainak zümmögését:

4. Testnélküli fejek szerepelnek a *Játékban* is.

5. Beckett nem egy konkrét személyt jelenít meg, hanem, mint barátaival közölte, az ír vénasszonyokat, akiket személyesen hallott így beszélni (vö. Gontarski 1985, 132).

könyörög a szájnak, hogy hagyja abba...pihenjen egy percig [...] és nincs válasz...mintha nem tudná abbahagyni egy másodpercre se...mint aki megőrült...az egész együtt...hegyezi a fülét...hogy összeillessze...és az agy...félrebeszél...megpróbál értelmet találni benne. (Beckett 2006, 448, a továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozom.)

Beckett saját szinopszisa öt részre tagolja a Száj múltbéli élményeit: 1. Kankalinszedés. 2. Bevásárlóközpont. 3. Croker's Acres,<sup>6</sup> könnyektől nyirkos tenyér, csend. 4. Bírósági incidens, csend. 5. Mosdó-incidens, a szavak áradása (Gontarski, 1985, 146). Az utolsó rész, a mosdó és a szavak feltörésének összefüggése, „kirohan, megállítja az elsőt, aki az útjába...a legközelebbi vécé...kezdi rázúdítani” (450) más Beckett-művekből is ismerős. Mint láttuk, Krapp tekerese (spool), amely saját szavait rögzíti, ürülékre utal (stool), akárcsak neve (crap). A *Nem én* vénasszonya keres valakit az utcán, akire rázúdíthatja visszatarthatatlan szómenését. A szó ürülék, de áradása egyik esetben sem hoz megkönnyebbülést, Krapp számára szorulása miatt, a vénasszony számára pedig a szavak végtelen bősége és értelmezhetetlensége<sup>7</sup> miatt. A *Nem én*ben talán ez a komikum egyetlen előfordulása, amelyet Gontarski hiányol a darabból, mint a pátosz és túláradó érzelem beckettii ellenpontját<sup>8</sup> Gontarski olvasatában a magára hagyott gyermek történetének szentimentalizmusáról annak ontológiai kiterjesztése és univerzális jelentősége vonja el a figyelmet. A gyermekét elhagyó apa így a teremtett világot magára hagyó isten: „Az apa eltűnt...nyomtalan...amint begombolta a nadrágját” (443–444).

A zümmögés definiálatlan, helye bizonytalan: „...hogyishívják...a fülben...vagyis hát persze...nem is a fülben...a koponyában...tompá zúgás a koponyában” (445). A szómenés és a koponya, mint színhely egy korábbi Beckett-műből ismerős, a *Zsarátnok* című rádiójátékból (*Embers*, 1959). Ada figyelmeztetése a *Nem én* alapötleteként is felfogható: „Egyedül leszel a hangoddal, végképp egyedül, nem lesz más hang a világon, csak a tiéd” (306). Férje, Henry a tengerparton elhunyt apja képzeletbeli alakjához („vak, bolond öregember”) majd feleségéhez Adához beszél, szüntelenül: „El kellene menned az orvoshoz ezzel az örökös beszélhetnékkel” (303). Gramofont cipel magával mindenhova, hogy elnyomja a hangját, de „semmi értelme”. Fia, Addie hallja, amint a vécén is beszél: „mondd neki azt, hogy imádkozom” (304). Az ima és a szómenés a *Nem én*ben is összekapcsolódik, hiszen a vénasszony könyörgése, hogy legyen vége az egésznek, csak olaj a tűzre.

6. Személyes vonatkozású, közel esik Beckett születési helyéhez (vö. Gontarski, 1985, 149).

7. „I am not unduly concerned with intelligibility, I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect” – fogalmazott Beckett egy Jessica Tandynek adott interjúban (idézi Brater, 1987, 23; magyarul: „Nem érdekel mindenáron az érthetőség. Remélem ez a darab a nézők idegeire hat, nem az intellektusára.”)

8. Szerinte mindez megtalálható *Az utolsó tekercsben* és az *Ó, azok a szép napokban* is, de teljességgel hiányzik a *Nem én*ből (146).

Henry ugyanakkor nem irtózik annyira saját beszédétől, mint a vénasszony. Verbális foglalatosságja apjával és történeteivel az idő kitöltésének egyetlen lehetséges módja,<sup>9</sup> „minden szótag: egy megnyert másodperc” (306).<sup>10</sup> A kapcsolat az apával, családjával, a semmibe tartó történetek Boltonról és Hollowayról, mind „haldokló zsarátnok” (298).

A *Nem énben* a zümmögést egy szintén bizonytalan eredetű<sup>11</sup> fénysugár kíséri,<sup>12</sup> amely „csak azért van, hogy...kínozzon.” Beckett számára a fény az abszurd nélkülözhetetlen eleme: „Ha mindent sötétség borítana, az egyértelmű volna. A fény jelenléte azonban megmagyarázhatatlanná teszi helyzetünket.”<sup>13</sup> A Godot-ra várók életében a fénysugarat a küldönc fiú jelenti, aki újra és újra feltűnik, hogy késleltesse a nagy találkozást. A késleltetés egyben a remény fenntartása is, hogy a várakozás nem hiábavaló. Beckett ellenpéldája Racine *Phaedrája*, amelyben a klasszikus dráma szabályainak megfelelően a végzet a kezdetektől determinálja a hősnő sorsát. Nincs kétség afelől, hogy Phaedra a sötétségbe tart, és közben megvilágosodik, „de nekünk, akik sem görögök, sem janzenisták nem vagyunk, nem adatik ilyen világosság” – fogalmaz Beckett.<sup>14</sup>

A szavak áradásának lehetséges kezdőpontja a *Nem énben* az az áprilisi reggel, amikor „kankalint gyűjtött céltalan”, és „akkor hirtelen...lassanként...minden első-tétült” (444). Ez az állítás nemcsak önmagával kerül ellentmondásba, hanem a következő megállapítással is, amely szerint a roham mindig télen kezdődik, „a hosszú esték [...] a sötétség órái”-ban (450). Miközben mindene mozdulatlan, a reflexek még működnek: „a szemhéj rezdülése...érzékkelhető...feltehetőleg...néha...kirekeszti a fényt...reflexnek hívják” (446). Bár az összeköttetés az aggyal megszűnt, a szemhéj reflexszerűen védekezik a kínzó fény ellen.

A beszélő harmadik személyben reflektál önmagára, fülel, hogy „valamit kihámozzon [...] saját gondolataiból” (447), mint egy kívülálló, megfigyeli testének működését: „mintha az egész test megszűnt volna [...] az ajkak...a pofacsont...az áll...a nyelv...nem nyugszik egy pillanatig se...a száj lángol [...] fogalma sincs miről

9. Egy alapvető különbség a nagy drámákhoz, mindenekelőtt a *Godot-ra várva*hoz képest. Az idő kitöltését célzó dialógus internalizálódik, áthelyeződik az emberi tudatba. A *Zsarátnok* egy elszigetelődött emberi agyban zajló történéseket mutatja be, amelyben a kitalált (Bolton, Holloway) és a valós személyek (Henry apja) közti különbség alig észlelhető.

10. Ezzel együtt azzal is tisztában van, hogy hova tartanak a szavai: „szerelő kilencre? (*Szünet*) Ja, persze, a lefolyó. (*Szünet*) Szavak” (308–309).

11. „mint a holdfény...de valószínűleg nem [...] nem a hold” (445).

12. Vö. a *Zsarátnok* abszurd színesztéziájával: „Hallgasd a fényt” (296) („Listen to the light”) – mondja Henry vak apjának.

13. „If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness, but also light that our situation becomes inexplicable” (Tom Driver-interjú in Graver és Federman 1979, 220).

14. „For us who are neither Greek nor Jansenist there is not such clarity” (uo.).

beszél” (447).<sup>15</sup> Ahogy a Száj a megvilágítás révén leválik az arcról, úgy függetlenedik az agy is a beszédétől, az önérzékelés az egyes szám első személytől („nem én”). Az asszony nedves tenyeréről tudja meg, hogy sír: „ül és a kezét bámulja...ott az ölében...tenyérrel fölfelé...hirtelen meglátta hogy nedves...a tenyere...alighanem könnyek...alighanem az ő könnyei” (448).

A test megszűnésével az én is megszűnik, feldarabolódásával az én is önálló, egymással kapcsolatba nem hozható részfunkciók halmazává válik. Ugyanakkor a test más megközelítésben „gépezet”, amely meghibásodott,<sup>16</sup> és amelynek részfunkcióit az agy már nem képes koordinálni. Ha öntudattal rendelkezik is a beszélő, az éntudat teljességgel hiányzik belőle. Felmerül a kérdés, hogy a szavak áradása milyen ént konstruál.

Roland Barthes *A szerző halála (La mort de l'auteur)* című esszejéből tudjuk, hogy „a nyelvnek 'alánya', nem 'személye' van” (Barthes 1996, 52). A *Nem énben* a szavak az alanyiságot, mint olyat is felfüggesztik, illetve átruházzák arra a bizonyos harmadik személyre: „mi? ...kicsoda? ...nem! ...ő!” (446). De honnan ered a szavaknak árja? A szavak nem egyidejűek az öntudatra ébredéssel, hanem megelőzik azt, más szóval nem az én beszél a nyelvet, hanem a nyelv az ént. Nem kétséges, hogy a töredezett, inkohereus nyelv esetében egy töredezett, inkohereus én konstituálódásáról beszélhetünk, vagyis a nyelv olyan ént beszél, amilyen maga a nyelv.

Gyermekkorában lencként arra nevelték, hogy higgyen egy könyörületes istenben. A könyörületes isten említésére azonban minden alkalommal „kurtán felnevet”, talán mert „a szeretet semmilyen fajtáját” sem tapasztalhatta meg. A normális létezés egyenlő a szenvedéssel, amelyre csak azért nem képes, mert meghibásodott gépezetként funkcionál a teste. A könyörületes isten iránti cinizmust indokolhatja az is, hogy könyörgése, „hogyan legyen vége az egésznek...megválaszolatlan ima” (450). A szeretet hiányából fakad a „gyöngéd kegyelem” („tender mercies”) bibliai frázisának<sup>17</sup> kiforgatott mantrázása.

Az örömeiket egész életében úgy kerülte, mint a fényt, és „bűnhődéstudata” („notion of punishment”) van attól, hogy nem érez semmi örömet, „amikor nyilvánvalóan örömet akartak szerezni neki”. A bűnhődéstudat, mint minden érzés vagy állapot, bizonytalan és ellentmondásos: „egyik vagy másik bűnéért...vagy mindért...vagy különösebb ok nélkül...öncélúan” (445) tör rá. El nem követett bűnökért bűnhődik, miközben sziszüphoszi küzdelmet folytat saját szavai ellen. A

15. Vö. a *Monológ* testkoncepciójával: „A szavak kiesnek a száján. Működik még a szája” (498, ford. Romhányi Török Gábor).

16. Ez az ok, hogy képtelen szenvedni: „megtehetné hogy...nyöszörög...néha...vonaglni nem tudott...mintha igazán szenvedne...de nem tudott...nem bírt semmiképp...valami hiba volt a szervezetében...képtelen tettetni...vagy a gépezetben...sokkal inkább a gépezetben...nincs összeköttetés...sosem kapja meg az üzenetet...vagy nincs ereje válaszolni” (445).

17. Jeremiás 3:22–23 (vö. Gontarski, 1985, 146).

bűnhődéstudat vallásos kontextusban és társadalmi vonatkozásban egyaránt felmerül. Utóbbi színtere a bíróság, a felelősségre vonás, ahol „valamit...mondani kellett [...] akkor a bíróságon...mit tudott felhozni a mentségére...bűnös vagy nem bűnös...álljon fel...hangosabban...ott állt a semmibe bámult...a szája félig nyitva mint rendesen...várta hogy elvezessék” (449). A „valamit mondani kellett” az egész darab mottója lehetne, és egyben a szerző apológiája is. A bíróságon elhangzó „nem én” egy értelmetlen felelősségre vonás értelmetlen háritásának beszédaktusa.<sup>18</sup> Közölni a szavakat elválasztó pontokat, az értelem hézagjait lehet, a semmibe tartó, hirtelen (vagy lassanként) elillanó életet.

A bíróság ezzel együtt egy másik értelemben vett felelősségre vonás színtere is. Az egyes szám első személytől ódzkodó beszélő kerüli az azonosulást saját szavaival. A „Nem én” ebben a kontextusban inkább „Nem én mondtam”, „Nem én vagyok az, aki ezt meg ezt mondta” és így tovább. Egy olyan vádlott háritása, aki nem képes felelni saját kijelentéseiért vagy azonosulni velük. Bár az egyes szám első személlyel való azonosulás már a regénytrilógiában is központi probléma, Brater helyesen állapítja meg, hogy míg ott a főszereplő (Malone, vagy a megnevezhetetlen) keresi az egybeesés lehetőségét, a *Nem én* vénasszonya minden erejével elhatárolódik tőle (Brater 1987, 23). A tárgyra és szemre szétválasztott főszereplő a *Film*ben is önmaga elől menekül. A szem (a kamera) az üldöző, az üldözött pedig az én maga. Az önazonosítás, ellentétben a *Nem én*nel, bekövetkezik, hiszen, ahogy a szerző megállapítja: „a nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén megghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen”. Ez a kijelentés természetesen nem általános érvényű, hiszen a szerző rögtön hozzáteszi: „A fentieknek igazságértéke nincsen, mindössze szerkezeti és dramaturgiai fogásnak tekintendő” (*Film*, 384). A *Nem én*ben az önérzékelés elkerülhetőnek látszik, még a bírósági „eljáráson” is, amely éppúgy elvarratlan szál a darabban, mint a többi, ezért semmiképp sem jelenik meg az azonosítás olyan kényszerítő erővel, mint – ahogy látni fogjuk – a *Katasztrófában*.

Meglepő módon sem Brater sem Gontarski nem tematizálják mélységében a *Nem én* ömiróniáját. A Száj természetesen a szerző szája is, a Hallgató pedig sajnálkozó közönsége. A *Nem én* című darab tehát végeredményben nem különbözik a vénasszony fejében hallható zümmögéstől. Zümmögés maga is, amely visszavezethető a semmitmondás közléskényszerének beckett-i *ars poeticájára*. Olyan művészeteszmény ez, amely egy feloldhatatlan ellentmondást testesít meg. A művészet feladata nem más, mint „annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége”.<sup>19</sup>

18. Innen a kényszeres 3. személy használata.

19. „The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (idézi

Az asszony „egész lénye csüng a szavain,” hogy felfogjon valamit értelmükből, ahogy a Hallgatóval együtt mi is csüngünk a darab pontokkal, kihagyásokkal tarkított szövegén, hogy „kihámozzunk belőle valamit”. Igyekezetünk, hogy összefüggést teremtsünk mondatrészek és gondolat között, töredék és egész között, analóg a vénasszony agyának abbéli törekvésével, hogy koordinálja a test részeinek funkcióit. Beckett ebben az értelemben talán a *Nem én*ben találja meg a legmegfelelőbb formát közléskényszeréhez. Ha viszont a zümmögés nemcsak a beszélő számára adódik az undor tárgyaként, hanem a szerző is hasonlóan tekint saját művészetére, akkor az én meghaladására tett kísérlet egyben Beckett saját korlátainak túllépése is.

### ***Katasztrófa***

A Václav Havelnek ajánlott darab (*Catastrophe*, 1982) egy színházi próba. A színpad üres, leszámítva a középén, talapzaton álló főszereplőt, aki mezítláb áll, lehajtott fejjel, miközben a rendező karszékben, a színpad előteréből diktatórikus utasításait intézi a segédrendezőhöz. A főszereplő a darab során egy szót sem szól, vele kapcsolatban minden információt a segédrendező közöl a rendező kérdéseire válaszolva. A rendező kérdései a mi kérdéseink is lehetnének, amennyiben a főszereplő külsejére, helyzetére és testtartására vonatkoznak. A kérdések figyelmünket meghatározott részletekre irányítják, ám egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy ezek valójában számonkérések. A kérdések elsődleges üzenete, hogy ami kérdés tárgya lehet, az magyarázatra szorul. A talapzatra, közszemlére állított főszereplő testének minden sajátsága, apró részlete a rendező górcsőve alá kerül a segédrendező agresszív faggatása során. Ez a rendezői kíváncsiság ellentmond a szerzői utasítás azon kitételének, hogy a talapzaton álló ember „kora és külseje közömbös”. Vagyis a rendező követelőző kérdéseit nem a főszereplő küllemének markáns vagy feltűnő jellege magyarázza, hanem az a rendezői látásmód, amely a közömbös külsőben is a markánsat, a feltűnőt látja, keresi.

A „bokáig érő fekete háziköntös” eltakarja a főszereplő testének nagy részét és ezzel akadályozza a minden részletre kiterjedő rendezői megfigyelést. A rendezőt zavarja minden, ami nem látható (kivéve az arcot, de erre még visszatérek). A főszereplő keze nem maradhat a köntös zsebében, és idővel maga a köntös is lekerül róla, felfedve a „kopott szürke pizsamát”, és az ökölbe szorított kezeket. A kezek nem maradhatnak így,<sup>20</sup> a segédrendező a parancsnak engedelmességgel kifeszeti

Kennedy 1991, 14; magyarul: Beckett 1989, 387). A meglepő fordulat: „plusz a kifejezés feltétlen kötelessége” élesebb és precízebb, mint Romhányi fordítása: „még ha van is valami kifejezési készletés” (Calder 2006, 135).

20. Nem maradhatnak ökölbe szorítva, hogy látszódjának az „ínsorvadásos, karomszerű kezek” (530). Enoch Brater figyelmeztet a meglepő önéletrajzi utalásra, Beckett kezei éppolyan ínsorvadásosak voltak (Brater 1987, 146). Emellett az ökölbe szorított kéz utalhat a lelkiállapokra is, ami

az ujjakat,<sup>21</sup> majd mikor ez sem bizonyul elfogadhatónak, mellmagasságban összeszeri a főszereplő kezeit. A darab során ez az első tettleges beavatkozás, amelyet több is követ – a fej lenyomása,<sup>22</sup> a mellény szétgombolása, a nadrág felhúzása – egy mindvégig homályban maradó koncepció érdekében. A talapzatot meg kell emelni, hogy a nézőtérről is jól láthatók legyenek a főszereplő lábujjai, és így végképp semmi ne maradjon rejtve.<sup>23</sup>

A mindent látni akaró rendező egy dologra nem kíváncsi: az arcra. A kalap kezdettől azért van a főszereplő fején, hogy takarja az arcát (529), és mikor lehajtott fejről végül leveszik a kalapot, azt a koponya ellenőrzése végett teszik, az arc végig láthatatlan marad. A koponya „kopasztott, cafatokban vedlik”, színe „hamu” (530). Az elsötétített színpadon külön megvilágítást kap, de úgy, hogy közben az arc egy pillanatra sem látszódhat:

S: (félénken) Mi lenne ha...esetleg...felemelné a fejét...egyetlen pillanatra...hogyan lássuk az arcát...csak egy pillanatra.

R: Micsoda? Hát még mit nem! Még hogy a fejét? Mit gondolsz, hol vagyunk? Talán Patagóniában? Még hogy emelje föl a fejét? Micsoda ötlet! Hát ez a mi katasztrófánk, nem egyéb! (535)

A kecec, elégedetlenkedő rendező és segédje számára úgy tűnik, jó néhány dolog elfogadhatatlan. A főszereplő viseletét érintő megszorítások mellett további szabályozások lépnek életbe. Elképzelhetetlen az arc megmutatása, akár csak a szájpecek alkalmazása, avégett, hogy a főszereplő meg ne szólaljon. De vajon mitől félnek? Mi történik, ha esetleg meglátjuk az arcát vagy ha megszólal? Mit fejez ki az ökölbe szorított kéz, ami akkora veszélyt jelent a rendezői koncepció számára, hogy tilalom tárgya lesz („Tilos!”, 530)? A koncepció főként ezen tiltások, rendszabályozások révén sejtethető, ha nem is konkretizálódik.

A katasztrófa, mint a fenti idézetből is látható, megnyilvánulása valami olyasminnek, ami nem illik a koncepcióba, sőt minden bizonnyal azzal ellentétes, annak érvényét, hitelét veszélyezteti. A segédrendező ugyanakkor két ízben is megállapítja, hogy a főszereplő reszket, amelyre a sokatmondó válasz: „Nagyon helyes” (532). A reszketés tehát az egyetlen mozzanatot, ami (kozmetikázás nélkül) beleillik a képbe.

veszélyeztetheti a rendezői elképzelések sikeres megvalósulását.

21. A kezeket tilos ökölbe szorítani (ld. 530).

22. Hogy ne látszódjanak az arcvonásai (vö. 533).

23. Az létezik, ami látható. Szép példa ez George Berkeley axiómájának, az *esse est percipi*-nek beckettii adaptációjára. Mint Rákóczy Anita kimutatja, még hatásosabb formája ennek a kamera működése Beckett *Filmjében* (44).

Nem válik kérdés, illetve számonkérés tárgyává, nem okoz megütközést. A megütközést inkább az okozza az olvasóban és a nézőben, hogy nem okoz megütközést a rendezőben.

Utóbbi figyelmét jobban leköti a test fontosabb részeinek kifehérítése. Fehérbre kell sminkelni a koponyát, a kezeket, a meztelen lábszárakat, azaz minden fedetlen testrészt. Lukács, a világosító a rendező utasítására sötétbe borítja a színpadot, hogy a végén csak a kifehérített koponya látszódjon, ami végül elnyeri a rendező tetszését: „Szép” (534). A fekete köntös,<sup>24</sup> a sötét színpad és a fehér testrészek kontrasztja a képszerőség meghatározó eszköze a darabban.

A rendező és segédje közötti kapcsolat meglehetősen hierarchizált. A már említett kérdés- és számonkérés-sorozaton kívül több jel mutat a rendező teljhatalmára, a parancsuralmi rendszerre, továbbá arra, hogy hatalmi pozíciójával tisztában van és a cél érdekében azt gátlástalanul fel is használja. Utasítgatás közben szivarozik, ismételten tüzet kér a segédjétől, aki folyamatosan egy füzetbe jegyzeteli az elvégzendő feladatokat. A segéd az utasítások hallatán gyakran zavarba jön, a rendező viszont türelmetlen, egyre sürgeti: „Gyerünk! Vedd le róla azt a köntöst! (Megnézi az óráját) Mozgás! Ülésem van” (531). A segéd félénk, a rendező többször felháborodik: „Micsoda ötlet! Örökké csak ez a mániákus egyértelműség-hajhászás!<sup>25</sup> Apró szájpecket! Nahát! Vége az i-knek!<sup>26</sup> Apró szájpecket! Micsoda ötlet!” (532). A hierarchikus, imperatívuszokkal operáló nyelvhasználat a Beckett-életműben egyedülálló (kivéve talán Pozzo utasítgatásait a *Godot-ra várva*ban). A hatalmi nyelvhasználat az abszurd színház brit hagyományán belül leginkább Harold Pinter drámáira jellemző, gondoljunk csak *Az ételliftre* (*The Dumb Waiter*), Ben és Gus párbeszédére. Ugyanakkor felsejlik egy korábbi, a Beckett-párok gondolatának részben alapjául szolgáló burleszk duó is, a „Laurel and Hardy” (Stan és Pan) kettőse is. A *Katasztrófa* sajátossága azonban többek között abban áll, hogy nélkülözi a hierarchizált dialógusnak az elődökre jellemző felhőtlen komikumát.<sup>27</sup>

A felhőtlen komikum hiánya a darab politikai aktualitásában keresendő. Beckett Václav Havel cseh drámaíró tiszteletének adózott ezzel az írással.<sup>28</sup> Akárcsak Ionesco, Beckett is saját eszközeivel tiltakozott Havel bebörtönzése és meghurcol-

24. A köntöst ugyan hamar leveszik, hogy látszódjon, amit eltakar, de a színpadi világítás kikapcsolásával előálló sötétség ismét köntösként borul a főszereplőre.

25. „This craze for explicitation!” A francia eredeti és az angol fordítás is az ’explicitation’ szót használja. Jelentése ’explicitté, nyilvánvalóvá tesz’.

26. „Every i dotted to death!” (299). Vagyis minek az i-re pontot tenni. Minek mindent túlmagyarázni, amikor anélkül is elboldogulunk.

27. Kivéve a rendező érzelgős kitörését, amelyet segédje szó szerint továbbít a világosítónak: „Még egyszer és már itt sem vagyok!” (535). Természetesen a tiszta komikum hiányáról van szó, az abszurdban állandóan jelenlévő tragikummal kevert komikum, vagyis a groteszk a *Katasztrófa*ban is meghatározó műfaji sajátosság.

28. Az eredetileg franciául írt mű keletkezési ideje 1982. július 21. (ld. Brater 1987, 139).

tatása<sup>29</sup> ellen. Hogy Havel mennyire meghatotta a nemzetközi szolidaritás, és különösen a *Katasztrófa*, azt egy levélből tudjuk, amelyet Beckettnek írt szabadlára helyezése után:

Börtönéveim alatt a feleségem megdöbbentő hírt közölt velem, évente négyszer engedélyezett egyórás látogatásai egyikén. Mint mondta, Avignonban szolidaritási estet szerveztek a tiszteletemre, és Ön élt az alkalommal, hogy megírja és bemutassa darabját, a *Katasztrófát*. Az öröm és meghatottság utána hosszú ideig elkísért a börtönben, és megkönnyítette életemet a mocskok és fürtelem közepette.<sup>30</sup>

A Beckett-dráma súlyát jelzi az is, hogy Havel egy darabot írt válaszként a *Katasztrófára*, *Hiba* (*Chyba*, 1983; angol fordításban ld. Havel 1993) címmel.<sup>31</sup> A darab – nem meglepő módon – egy börtönben játszódik, ahol Xiboy, az újonc hibát követ el: dohányzik reggeliosztás előtt. A börtönhierarchiát megjelenítő Király és alattvalói, az egyes, kettes és hármas számú rabok, fenyegetően körbeállják Xiboyt, és számonkérlik rajta tettét, amellyel porszem került a gépezetbe. Xiboy zavartan hallgat, egy szót sem szól egész idő alatt, ami csak további olaj a tűzre. Hallgatásával felbosszantja a rabokat, akik egyre agresszívebben kiabálnak vele és sértegetik: „Mekkora fafej! [...] A kurva anyádat!” (273, ford. tőlem). A rövid, egyfelvonásos darab végére az egymást hergelő rabok Királyukkal az élen idegennek titulálják, kiközösítik és vészjóslóan megindulnak felé: „Ütött az utolsó órája” (uo. ford. tőlem). A darab hasonlóan ér véget, mint Harold Pinter *Az ételliftje*, a kivégzést sejtető mozzanattal. Xiboy ugyanúgy hallgatólag áldozata a fölé tornyosuló agresszióknak, mint a *Katasztrófa* főszereplője. Tette porszem a (politikai) gépezetben, akár a főszereplő gesztusa Beckett művében, de utóbbival szemben nem darabzáró mozzanat, hanem kezdőpont, helyrehozhatatlan, eredendő bűn.

A politikai kontextusban a *Katasztrófa* rendezője főtiszt, aki segédtisztjének aktív, szervilis közreműködésével, a főszereplő nyilvános megalázásán fáradozik. Luckyval rokonítható figura, akit a rendező-Pozzo elképzeléseinek, megrögzöttségeinek köteleivel rángat. A zsarnoki attitűd ráadásul némi öntelt férfigőggel párosul, ha figyelembe vesszük, hogy a segédasszisztens nő.

29. Havel 1979 és 1983 között ült börtönben írásai miatt (ld. Brater 1987, 140).

30. „The shock I experienced during my time in prison, when on occasion of one of her one-hour visits allowed four times a year, my wife told me at Avignon there took place a night of solidarity with me, and that you took the opportunity to write, and to make public for the first time, your play, *Catastrophe*. For a long time afterwards there accompanied me in prison a great joy and emotion and helped to live on amidst all the dirt and baseness” (idézi Brater, 1987, 140, ford. tőlem).

31. A *Katasztrófát* és a *Hibát* kétrészes előadásként mutatták be a stockholmi Stadsteaterben, 1983 november 29-én, a Havel és társai iránti szolidaritási est részeként (Brater 1987, 140).

Ugyanakkor a nyilvánvaló politikai allegória mellett nem szabad megfeledkezünk arról, hogy a *Katasztrófa* egy színházi próbáról szól. Beckett és Havel színháza ugyanúgy működik: a rendező a legtöbb esetben egy zsarnok, aki elsősorban saját elképzeléseit igyekszik a próbán megvalósítani. A színész(ek)re erőltetett rendezői koncepcióval dolgozó színház önkritikája a pillanat, amikor a darab végén a főszereplő saját akaratából felemeli a fejét, és ezzel mindent a feje tetejére állít.

A világozás a darabban olyan kiemelt jelentőségű, hogy a világozónak neve is van (Lukács), és pontos helye a hierarchiában. Lukács ugyan végig a háttérben marad, de munkája a rendezői koncepció kivitelezésében kulcsfontosságú. Végülis egy színpadi kép megformálásáról van szó, amely a sötétség és a fények kontrasztja révén válik teljessé. A *Katasztrófa* zárójelenetében a rendezői utasítások elfogynak, átadják helyüket az önelégült tetszésnyilvánításnak:

*Az összfény lassan kiálszik. Szünet. F teste lassan elmerül a sötétben. Csak a feje kap fényt. Hosszú szünet.*

R: Kolosszális! Velőtrázó sikere lesz! Már innen hallom.

*Szünet. Távoli taps zaja. F fölemeli fejét, a közönséget nézi. A taps akadozik, majd elhal. Csönd. Hosszú szünet. A fej lassan elmerül a sötétben. (535).*

A fény- és hangeffektusok (elhaló taps) átveszik a terepet, és egy olyan mozzanatra irányítják a figyelmet, amely az egész rendezői koncepcióval ellentétes. Minden parancs és tettlegesség (a fej többszöri lenyomása) ellenére a főszereplő végül mégis felemeli a fejét és megmutatja arcát. Ez az epifánia<sup>32</sup> a katasztrófa maga („hát ez a mi katasztrófánk, nem egyéb,” 535), amely révén feltárul, ami tiltva van. A politikai azonosítás kudarca, hogy a rögzített kép, illetve szobor megelevenedik, és kibújik az azonosítás kényszerzubbonyából, hogy felfedje, ami a legelemibb sajátja: önazonosságát.

Nagy lépés ez az én undor által vezérelt meghasonlásától, amely a *Nem énben* véglegesnek, meghaladhatatlannak látszott. Az én szavakkal történő szétszaggatása, fragmentálása és ezzel radikális megkérdőjelezése itt átadja a helyét egy újraépítő, konstruktív pillanatnak, az én epifániájának. Az akadozó, majd elhaló taps a rendező teljhatalmi törekvéseinek látványos kudarca, ám ezzel együtt a szerzői együttérzés és részvét nyomatékos kifejeződése. Ez utóbbi nyilvánvaló jeleként az én végül feltárul az arcban, amely a beckett-i világban egyedülállóan hú tükörképe.

32. Vagy Gontarski szavával „reveláció” („revelation”) (Gontarski 1985, 141).

## Nausea and Compassion in Samuel Beckett's Late Play

Nausea and compassion constitute the fundamental experiences in Samuel Beckett's late, minimalist plays, *Not I* and *Catastrophe*, respectively. In the former piece, nausea is triggered by the unstoppable flow of words with which a selfless speaker is hopelessly struggling. In *Catastrophe*, however, a play dedicated to Václav Havel, nausea is accompanied by compassion for a citizen humiliated by a dictator. In contrast with *Not I*, where the self appears in fragments, here we witness a constructive moment of recovery as self-identity crystallizes through compassion.

**Keywords:** Self, identity, nausea, sympathy, compassion, fragmentation, body, speech, language

### Hivatkozások

- Barthes, Roland. *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter. Budapest: Osiris, 1996.
- Beckett, Samuel. *Előre vaknyugatnak: Válogatott kispróza*. Ford. Takács Ferenc. Budapest: Európa, 1989.
- Beckett, Samuel. *Happy days*. London: Faber és faber, 1966.
- Beckett, Samuel. *Összes drámái: Eleutheria*. Budapest: Európa, 2006.
- Beckett, Samuel. *The complete short prose 1929-1989*. Szerk. S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1987.
- Brater, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Calder, John. *Samuel Beckett filozófiája*. Szerk. Bart István. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Európa, 2006.
- Gontarski, S. E. *The Intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Graver, L. & Federman, R. *Samuel Beckett: The critical heritage*. London: Routledge és Kegan Paul, 1979.
- Havel, Václav. „Mistake”. *The garden party and other plays*. Ford. George Theiner. New York: Grove Press, 1993.
- Hill, Leslie. *Beckett's fiction in different words*. Cambridge University Press: Cambridge et. al, 1990.
- Kennedy, Andrew K. *Samuel Beckett*. Cambridge University Press: Cambridge, 1991.

P. Müller, Péter. „Testfogyatkozás: A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban”. *Jelenkor Online* 51.6 (2008). URL: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1497/testfogyatkozás>.

Rákóczy, Anita. *Samuel Beckett's Endgame and hungarian opening gambits*. Budapest, Paris: L'Harmattan, 2021.

KÉRCHY ANNA

Szegedi Tudományegyetem

## "Semmi – gondolta – nem volt még ilyen érdekes"

Pszichonarráció és a bizonytalanság megtestesült tudata Neil Gaiman gótikus meseregényében

---

### Absztrakt

A korporeális és kognitív narratológia eszköztárára támaszkodó, szövegközeli olvasat Neil Gaiman *Coraline* című regényében a gyerek főhős belső monológjaira koncentrál, melyek a 'kísértetiessel' való fizikális konfrontációk során fogalmazódnak meg elméjében, mint a bizonytalanság elmondhatatlan testi élményének ön-reflexív manifesztációi. A freudi pszichoanalízis értelmében a furcsamód ismerős, visszataszítón vonzó, elfojtott ösztönkésztetéseket idéző, s így az értelmezhetőséget és megfogalmazhatóságot meghaladó kísérteties élményének megfogalmazása lesz a tét. Coraline pszichonarrációja (Cohn, Nikolajeva) megkísérli a zavaros és zavaró érzékszervi benyomások keltette kognitív disszonancia közvetítését, igyekszik megfelelő nyelvi formát találni a tudatelőtti, homályos érzések és észlelések kifejezésére, melyek valójában sosem hangoznak el, hiszen mindvégig csak a fókuszátor elméjében jelennek meg. A gyerekgótika narratív sajátosságai nyomán a kísérteties *uncanny* végül szórakoztató *funcanny* élménybe torkollik.

**Kulcsszavak:** gyerekgótika, pszichonarráció, kísérteties, funcanny, Gaiman

---

Neil Gaiman *Coraline* (2002) című, sokszorosan díjazott ifjúsági kalandregénye a misztikus *dark fantasy*, a manapság fokozott népszerűségnek örvendő és önálló műfaji kategóriaként tételezett gótikus gyerekirodalom (*children's gothic*, Jackson et al. 2008) zsánerével társítható. Az angolszász irodalomban komoly hagyománnyal rendelkező műfajról van szó. A 18. század végén, a 19. század elején, a romantika korában meghatározó gótikus rémregények és kísértethistóriák társadalmi, morális és testi tabutörő határsértéseket tematizáltak a szorongás aurája által meghatározott fantasztikus narratívákban.

Ezt az alapreceptet variálták a zsáner cizellálódása során létrejövő különböző alműfajok. A *női gótika* (*female gothic*) szövegei a románcos és horror trópusok hibrid elegyében a szörnyet a patriarchális ragadozóval társítják. Az *otthonos*

*gótika* (*homely gothic*) az elátkozott erdők és szellemjárta kastélyok távoli helyei helyett az otthon ismerős és biztonságos terét alakítják át a radikális idegenség elborzasztó helyévé, a lakók mentális, fizikális épségét fenyegető veszélyzónává. Az *ökogótika* (*ecogothic*) az elvaduló természet, a környezeti katasztrófa, az embert bekebelezéssel fenyegető flóra és fauna fantáziaképeivel riogat a növényhorrortól a vízi gótikáig. A *queer gothic* a nem-normatív identitás-performanszok, a homoerotikus vágyak és a kulturális másság formáit köti az elborzasztás affektív és narratológiai stratégiáihoz.

A gótikus regény Linda Williams értelmében vett test-műfaj (*body genre*): pontosan kiszámítható/kiszámított testi reakciókat stimulál a műélvező befogadóban (Williams 1991). A szapora szívverés, felgyorsult légzés, verejtékezés, lúdbórzés, reszketés a kellemes borzongás velejárói, hiszen intellektuálisan kontrollálható esztétikai élmények, melyek elkülönülnek a valódi trauma élménytől, az uralhatatlan érzések tapasztalatától.

A gótikus regény feszültségkeltésének egyik fő eszköze a freudi pszichoanalitikus elméletben részletesen tárgyalt kísérteties (*unheimlich*) (Freud 1998). Ez a váratlanul rejtélyesként felsejlő, önmagaságából kifordult, lényegiségében megkérdőjelezett 'ismeretlen ismerőssel' való találkozás élménye, az elfojtott tudattartalmak, a tabusított alapvető ősi testi ösztönkésztetések felszínre türemkedésének tapasztalata, kristevai terminussal a szubjektum abjektifikációjával való kénytelen, kényszerű szembesülés (Kristeva 1980).

A gótika a biztonság világát összezavarva az ártatlansággal azonosított gyerekkor fetiszált, idealizáltságukban érinthetetlennek remélt támpontjait destabilizálja. Ezért vág elevenünkbe a baba, a gyerekjáték, az anya, az otthon démonizálódása, a kisgyermek szörnyűséges alakváltozása, s ezért lesz különösen izgalmas, hogy a gyerekirodalmi szövegben, s főként a gyereknézőpont előtérbe helyezésével miképpen fejeződnek ki ezek a demisztifikációk (ld. Bacon és Ruickbie 2020).

A számos fantasy műfajban alkotó, népszerű kortárs brit író, Neil Gaiman 2002-ben publikált, *Coraline* című kisregénye a kísértetiesség érzetével játszó gyerekgótikus szöveg egy már-már túlírtnak ható iskolapéldája. A történet szerint a címszereplő Coraline kalandvagyó, élénk fantáziájú, kíváncsi kislány, a ma már klasszikusnak számító gyerekirodalmi szöveg, a gótikus szorongásokat abszurdba és nonszensz mesefantáziába fordító *Alice Csodaországban* álomutazó kis hősnőjének modern örököse. Coraline egyke gyerek, akit folyton elfoglalt szülei magára hagynak nagy házukban. Unalmában felfedezőútra indul, és fantáziája segítségével kalandokat keresve az ismerős teret ismeretlen perspektívából szándékozik újra feltárni. A lakást bejárva egy titkos ajtóra bukkan, amely egy másik házba vezet, egy foucault-i értelemben véve heterotopikus (a hagyományos térfelfogásunkat megzavaró) másholba (Foucault 1974), mely otthonuk pontos mása, ám egy sokkal színesebb, izgalmasabb változatban. Az ajtón túli, torzítva tükrözött más-világ

egyik lényegi különbsége, hogy gondtalan szórakoztatásra kész, vicces, törődő, gondoskodó „másik szülők” fogadják benne szívélyesen Coraline-t. Azonban lassacskán kiderül, hogy a másik anyja – az angolban szójátékosságában is baljósan hangzó Other Mother – egy gyerek-lelkek elrablására szakosodott boszorkány, aki gombokat akar varrni Coraline szemé helyére, hogy örökre magához láncolva az idők végezetéig egy elátkozott gyermekkor statikus, élőhalott állapotában tartsa. A talpraesett Coraline szellemgyerekek, egy beszélő fekete macska és egy vénséges ikerpár segítségével legyőzi a banyát, visszanyeri szabadságát, hogy igazi felmenői és önmaga tökéletlenségével megbékélve visszatérjen esendőségében emberi családjához. A *dark fantasy* idomul a gyerekirodalom és a tündérmese konvencióihoz, mert empátiás elfogadásra buzdít és a gonosznak a gyermeki leleményességével történő legyőzhetőségét mutatja be.

Kísérteties alakok és jelenségek széles tárházát lelhetjük fel a szövegben, kezdve a hátborzongató hasonmás figurától, a szörnyeteggé váló anyától, az eleven eltemtetéstől való rettegésen át a megvakulástól való szorongásig. Ez utóbbi tipikus gyermeki frusztrációhoz kapcsolódik; a szülei által elhallgattatott, korlátolt gyermek kontrollvesztés-érzetéhez köthető rémkép. Karen Coats szerint a gyerekgótika lényege éppen az, hogy olyan kimondatlan, ködös, gyermekkori félelmeket, infantilis fóbiákat ábrázol, melyek nem érik el a tudatos verbalizálás szintjét. „Az éjszakai zajok, zörejek, neszek, az ágy alatt megbújó szörny, a pince és padlás sötét helyei, a rejtett sarkokban felsejlő árnyékok, az otthon biztonságos terébe behatoló idegen” fantazmagóriái mind az anyaméh ős-otthonától való elszakadás, a szeparációs szorongás ősi rettenetének homályos rémképei (Coats 2008, 80). Ezek konkrét formát öltenek a rémisztő szörnyek, gonosztevők és kísértetek alakjaiban, akik alkalmat adnak az ifjú olvasónak arra, hogy az aggodalmakat megfoghatóvá tegyék, a veszélyhelyzetekre válaszreakciókat, megoldásokat dolgozzanak ki, és ezzel, a narratív mintha-játék révén, viszonylagos uralmat nyerjenek a félelmek felett.

A 'kísértetiesessé' való szembesülés során legtöbb esetben a bizonytalanság nehezen artikulálható testi és kognitív élményének önreflexív manifesztációi jelentkeznek a gyermek főhős belső monológjaiban. Az elmondhatatlanság kényszeres túlbeszélésének esetei ezek, melyek párhuzamosan korporeális és kognitív narratológiai elemzésre invitálnak.

A gyerekeknek a kísértetieshez fűződő attitűdjét ambivalencia, kognitív/affektív disszonancia, a képzeleti tevékenység túlműködéséből, a racionális tudás és a fantasztikus spekuláció kontrasztjából fakadó zavar, egy a jelenlét és hiány közti konfúzió jellemzi. Az ontológiai elbizonytalanodás során olyan dolgok sejlének fel előttünk, melyekről *tudjuk*, hogy nem léteznek, és olyanok tűnnek láthatatlannak, melyekről *tudjuk*, hogy létezniük kell (Zolkover 2011, 70). Mikor a gyerekszoba nappal ismerős bútorai éjszaka ismeretlen szörnyként köszönnek vissza, a gyermek *tudja*, hogy az csak egy karosszék, de azt *képzeli*, és időnként még el is *hiszi*, hogy

egy emberevő rém. A kisgyermeki animizmus látásmódja, a mintha-játék eredményeképp ugyanaz a tárgy, mely világosan önfeléd játék eszköze, sötétedés után az életre kelt élettelen irtózatot határsértésével riaszt. Erre a kettős percepcióra találunk számos példát a *Coraline* szövegében, mely Pék Zoltán fordításában is sikeresen kifejt a Gaiman által szándékolt hatást, a kísértetiesel való találkozás keltette zsigeri érzeteket és kognitív zavart.

Coraline nagy levegőt vett, és belépett a sötétbe, ahol idegen hangok suttoztak és távoli szelek süvöltöttek. Biztos volt benne, hogy van valami a sötétben: valami, ami igen vén és igen lassú. Szíve olyan erősen és olyan hangosan vert, hogy már attól félt, kitör a mellkasából. Lehunyta a szemét. Végül beleütközött valamibe, mire ijedten kipattant a szeme. Egy fotel volt az a társalgóban. Mögötte a nyitott ajtót durva vörös téglafal zárta le. Hazatért. (Gaiman 2017, 49)

Itt a szorongás érzete abból fakad, hogy a világos tudás és a homályos sejtés különálló élményei egybemosódnak. A bizonytalanság válik bizonyossággá. Az észlelés tudatos(uló) szintjén (a percepcióból a kognícióba való átmenetkor) a fizikális testi létélmény lesz elsődleges. Az öntudatra ébredés ('én vagyok') az én fenyegetettségének felismerésével ('lehet, hogy én nem leszek') fonódik össze, s ráadásul ebben a módosult tudatállapotban valamiféle mágikus kauzalitással az ok-okozati viszonyok felcserélődnek. Coraline biztos benne, hogy van valami a sötétben (a Valami a bizonytalanság maga), mert idegen suttogásokat hall, távoli szeleket érez a bőrén. Koromsötétbe bámul, de nem lát semmit, és a szíve olyan hevesen ver, hogy majd kiugrik a mellkasából. Nem azért ver hevesen a szíve, mert van ott valami, hanem fordítva, onnan tudja, hogy van ott valami, hogy hevesen ver a szíve. Testi reakciói írják át a valóság szövetét. Maga a fantáziatévékenység is testi jelleggel bír: a szemhéjak lecsukódásának és felpattanásának taktilis-vizuális élményei keretezik a képzelgés aktusát, a bútorba botlást követő éles fájdalomérzet az ébredés kiváltója. A hazatérés a másik otthonból az egyik otthonba sem hoz megnyugvást, hiszen csak az alternatív párhuzamos valóságok könnyen egybemosódó, összetéveszthető, kaleidoszkopikus alakváltozataira figyelmeztet.

Coraline figuráját erős introspekció és önreflexió jellemzi. Gaiman szövegének elevenségét az adja, hogy komplex betekintést nyújt szereplője gondolataiba, Dorrit Cohn szavaival „áttetsző tudatot” (*transparent mind*) körvonalaz. Ráadásul az értelmezhetőséget és megfogalmazhatóságot meghaladó kísérteties élményének gyerekszempontú megfogalmazása lesz a tét. A pszichonarrációnak (Fludernik 1993, 297) nevezett elméműködés-elbeszélési stratégia során a mindentudó narrá-

tor reflektál a szereplő tudati folyamataira, ugyanakkor önelbeszélése során maga a szereplő is megfogalmazza mentális folyamatait.

Coraline nagy levegőt vett. – **Nem félek**. – **biztatta magát**. – Nem én. *Maga sem hitte el*, mégis felmászott a régi színpadra, amely annyira elkorhadt már, hogy ujjai a fába vájtak, miközben felhúzta magát. [...] A micsoda a zsákban szörnyen formátlannak és befejezetlennek látszott, akárha két gyurmaembert felmelegítettek, összesodortak és egybepasszíroztak volna. [...]

Coraline **TÉTOVÁZOTT**, **NEM AKART** közelebb menni. [...] *Talán itt nem is rejtettek el lelket, gondolta. Talán inkább máshol kellene keresnem*. [dőlt az eredetiben] [...]

Coraline lassan áttipegett a nyirkos színpadon, s igyekezett a lehető legkisebb zajt csapni, mert attól **FÉLT**, hogy ha megzavarja azt a micsodát a zsákban, akkor kinyitja a szemét, meglátja őt, és...

**NEM TUDOTT ELKÉPZELNI** annál ijesztőbbet, mint hogy az a micsoda ránéz. Szíve dübörgött a mellkasában. Még egy lépést tett előre. Soha életében nem **FÉLT** még ennyire. [...] (Gaiman 2017, 94–5)

A fenti passzust szövegközeli olvasatban a kísérteties gyermeki megtapasztalásának a következő jelentés-rétegeire szálazhatjuk szét, a különböző szövegkiemelési megoldásokat feloldandó:

Aláhúzott: önkéntelen testi cselekmény, automatikus szomatikus esemény, jel vagy tünet.

**KISKAPITÁLIS**: a szorongás pszichés, affektív megnyilvánulása, következménye.

**Vastagon szedett**: a főhős hangosan kinyilatkoztatott, monologikus önreflexiója.

*Dőlt*: a bizonytalanságnak a főhős által diszkurzív módon nem artikulált, a narrátor általi kifejezése.

Ahogy a fenti tipográfiai megkülönböztetésből kitűnik, a tudatfolyam ábrázolását radikális disszonancia jellemzi. Az elbeszélő vélekedései Coraline érzeteiről (fél, tétoვzík, vonakodik), Coraline magában elmormogott, önmagát biztató monológja (nem félek), és a saját szavait felülíró gondolatai (maga sem hitte el, talán nem is igaz, talán máshol kellene keresnem, lennem) kontrasztos egymásnak feszülése jól tükrözi a kísérteties élmény ellentmondásosságát, a zavaros, zavaró érzékszervi impressziók (a rémisztő valami, a formátlan, befejezetlen micsoda) keltette kognitív disszonanciát.

Dorrit Cohn szerint a pszichonarráció különösen azért izgalmas kihívás, mert adott esetben, s így Coraline-nál is, a tudatos gondolatfolyamatok mellett olyan „tudatelőttés, homályos, kimondatlan, elbeszéletlen érzetek, érzések, észlelések közvetítésére kell megfelelő nyelvi formát lelnie,” melyek valójában sosem hangoznak el, hiszen mindvégig csak a fokalizátor elméjében vannak jelen (Cohn 1996, 12–46). Maria Nikolajeva a pszichonarrációs elbeszélő technikát morálisan aggályos és anakronisztikus temporális zavarnak titulálja a gyerekirodalmi művek esetében, mert e retorikai stratégia révén a felnőtt olyan szofisztikált költői nyelvezetet tulajdonít a kiskorú szereplőnek, és ad a szájába, amely éretlensége folytán sem a gyerek szereplőnek, sem a gyerekolvasónak sem sajátja (Nikolajeva 2002, 182–185). (Ugyanezen aggály, a retrospektív, nosztalgikus, felnőtt nézőpontnak a tudat-konceptualizálás során fellépő, torzító hatása merülhet fel a kísérteties vagy az abjekt sajátosan gyermeki megtapasztalásának teoretizálási kísérletei során, hiszen – ahogy azt a pszichoanalitikus elméletek is leszögezik – ezen ellentmondásos élmények lényege éppen az, hogy a szimbolizáción-szocializáción *túlról* löknek vissza egy vágyott-rettegett, elfeledett, az elfojtott, tabuizált testiség által meghatározott, az én körvonalait elcseppfolyósító, szemiotikus őszállapotba. Nehéz tehát megmondani, hogy a szimbolikus és szemiotikus határvidéken álló gyermek miképp éli meg a felnőtt által határsértésként azonosított élményt.)

Véleményem szerint azonban Gaiman pszichonarratívája nem szakad el a gyerekvilágtól. A kísérteties élményének megfogalmazása során a kisebbek számára is értelmezhető „keveset mondás,” (a túlírás helyett az „alulírás”) retorikai alakzatait alkalmazza: főként kihagyásos alakzatot („meglátja őt, és...”) és tagadó szerkezeteket („nem tudott elképzelni,” „soha nem félt még ennyire”). A szövegbe ékelt hiátusok a nemtudás bizonytalanság-élményének stilisztikai, narratológiai közvetítői, s ugyanakkor az eltűnés rémképét idézik. Ezeket a narratív megoldásokat kiemelve idézem újra a fenti szövegrészt, hogy érzékeltessem az elbizonytalanodás-érzet elsöprő erejét, melyet az ismételt tagadásból felszerkenő affirmáció retorikai trükkje, a nem-lét rémképének árnyékában felbukkanó én-tudat<sup>1</sup> élménye idéz elő:

1. Az idézett Gaiman passzus felidézi a félelem révén való öntudatra ébredés gyermeki élményét Charles Dickens Freud kedvenc olvasmányaként számon tartott *Great Expectations* (magyar fordításban *Nagy Várakozások* vagy *Szép remények*) című fejlődésregényének nyitóoldalin, ahol a főhős egy, későbbi identitását meghatározó, gyermekkori traumaélményre emlékezik: „Ha nem csalódom, az első eleven, világos benyomás a dolgok azonosságáról egy emlékezetes nyirkos délután támadt bennem, estefelé. Akkor állapítottam meg határozottan, hogy ez a csalánnal benőtt pusztaság hely a temető; és hogy Philip Pirrip, ennek az egyházközségnek néhai tagja, valamint Georgiána, az előbbinek hitvestársa, halott és a föld alatt pihen; és hogy Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias és Roger, az imént nevezettek csecsemőgyermekai, szintén halottak és a föld alatt pihennek; és hogy a temetőn túl az a sötét, lapályos pusztaság, amelyet árkok, töltések és sorompók szaggatnak meg és amelyen szanaszét barmok legelnek, a lápvidék; és hogy amott túl, lent az az ólomszínű vonal a folyó; és hogy az a távoli vad térség, ahonnan a szél fújta suhogva, a tenger; és hogy az a kis didergő valaki, aki mindettől félt és sírva fakadt, Pip.” (Dickens 1924, 11)

Coraline nagy levegőt vett. – **Nem félek.** – biztatta magát. – **Nem én.** Maga **sem hitte el**, mégis felmászott a régi színpadra, amely annyira elkorhadt már, hogy ujjai a fába vájtak, miközben felhúzta magát. [...]

Coraline tétovázott, **nem akart** közelebb menni. [...]

*Talán itt nem is rejtettek el lelket, gondolta. Talán inkább máshol kellene keresnem.* [...]

Coraline lassan áttipegett a nyirkos színpadon, s igyekezett **a lehető legkisebb zajt csapni**, mert attól félt, hogy ha megzavarja azt a micsodát a zsákban, akkor kinyitja a szemét, meglátja őt, és... .

**Nem tudott elképzelni** annál ijesztőbbet, mint hogy az a micsoda ránéz. Szíve dübörgött a mellkasában. Még egy lépést tett előre.

**Soha életében nem félt** még ennyire. [...] (Gaiman 2017, 94–5)

Másrészt a kísérteties megtapasztalása nem csak a tudatfolyamban, de az érzelemáramlásban, és hangsúlyozottan a testi észlelésben is fennálló zavarként jelenik meg. Ezen tünetek nyomán a szöveg szomatizálódik: a verbális narratívába valamiféleképp beszüremkedik, utat tör magának a kimondhatatlan, a korporeális létélmény; a testiség (a dübörgő szív, a ziháló lélegzet, a reszkető hús; a félelem szimptomái) jelenléte szét/megszakítja a reprezentáció szövetét. A fenti passzusban, az intenzív rettenet kikristályosodott pillanatában az olvasót legközvetlenebbül megérintő, bevonó fizikális tevékenységek az érzékszervi tapasztalatokhoz köthetők. Ez a korporeális aspektus egyformán összhangban áll a gyermeki létélménnyel a kis- és nagykorú befogadó számára is, és ezzel a Sandra Beckett által *cross-over fiction*-nek nevezett, duális célközönséget megszólító műfajhoz közelíti Gaiman kisregényét (Becket 2008).

A Gaiman-regény pszichonarrációs passzusaiban a kísérteties élmény jelenlétét közvetlenségében megtapasztaló 'én' és arra a reprezentáció révén reflektáló 'elbeszélő én' (*narrating and experiencing self*) kettőssége álom és ébrenlét közötti köztes tudatállapotokban jelentkezik, olyan álmodozások, képzelgések és töprengések során, mikor a mentális elkalandozást kísérő tudatáramlás az én elbizonytalanodását örvényli körül. Tünetes fantáziaképeiben az „én mint másik,” az „én mint nem-tudom-ki/ akárki”, az „én mint senki” rémségében is lenyűgöző ábrándja sejlik fel. Paradox módon az álomban megtapasztalt nem-lét (máshol-lét) kitapogatása éppen a kognitív kapacitásai révén az önmagaságára, önmaga újragondolhatóságára való ráébredés által válik lehetségessé. Ezekben a lehetetlen pillanatokban Coraline egyszerre tudja tűpontosan és felejt el végzetesen, hogy kicsoda. A horror rettenete helyett azonban az átmeneti identitás-válságot – a gyerekgótika szabályai szerint – valami homályosan felderengő, sejtelmes életöröm érzete hatja át. Ennek oka az az egyszeri s ugyanakkor egzisztenciálfilozófiai mélységgel bíró okoskodás, hogy ha el tudom gondolni, hogy nem vagyok, az azt feltételezi, hogy vagyok. Ezen

én-epifániákat az én (s vele együtt a tudat!) megtestesültségét intenzíven megélő – a kognitív reflexió fölé kerekedő – élmény jellemzi olyan már-már banális, és Gaiman egyszerű megfogalmazásában a legnagyobb természetességgel bíró jelenségekben, mint mikor „Coraline egyesével szedte a lépcsőket a lakásuk felé. Érezte az összekoccanó üveggolyókat a zsebében, érezte a lyukas követ, érezte a testének nyomódó macskát.” (115) Egy másik hosszabb szövegrész is kiválóan példázza ezt a pszichonarrációs stratégiát:

A délelőtti nap ébresztette Coraline-t, amely rásütött az arcára. Egy pillanatig zűrzavar uralkodott a fejében. Fogalma sem volt, hol van; abban sem volt egészen biztos, hogy kicsoda. Elképesztő, hogy abból, amik vagyunk, milyen sok kötődik az ágyhoz, amelyben reggelente felébredünk, és az is elképesztő, mennyire törékeny ez a kapcsolat. Coraline néha megfélekedett róla, hogy kicsoda, miközben arról ábrándozott, hogy az Északi-sarkot fedezi fel, vagy az amózinai esőerdőket, vagy éppen a Fekete-Afrikát, és csak amikor a nevét hallotta, vagy megkopogtatta valaki a vállát, akkor röppent vissza millió mérföld messzeségből, összerendezve, és a másodperc tört része alatt emlékeznie kellett arra, kicsoda, mi a neve, és hogy egyáltalán ott van-e, ahol van. Most süti a nap az arcát, és Coraline Jones-nak hívják. Igen. És a szoba zöldje és rózsaszínje, meg a mennyezetnél verdeső, nagy festett pillangó susogása arról árulkodott, hogy ébren van. (67)

Az arcát cirógató napsugár termikus-taktilis stimulusa, a susogó lepkeszárny akusztikus ingere intenzív létélményként emlékezteti arra, hogy van, és hogy e létezés tapasztalatának egyformán része a fejben uralkodó zűrzavar és az elmetisztító megvilágosodás, az öntudatra ébredés és – a potencialitásában az aktualitást folyamatosan árnyaló, beárnyékoló – másik volt, másikká „leendés” – a deleuze-i *devenir* értelmében –, a nem-létezővé enyészés lehetősége.

A megtestesült tudattapasztalat különös jelentőséget nyer a gyerekirodalom esetében, izgalmasan formálja át a kísérteties élményt. Angol nyelvű szójátékkal *uncanny*-ból *funcanny* lesz, amint a kísérteties kalandként jelenik meg. A gyerekirodalom műfajában a félelem tematizálásakor a félelem legyőzése áll a középpontban. Sőt, a szörnyetegség lényegének meghatározási nehézségéből eredően a szörny félelmetes, hibrid másságában a groteszk komikum is felsejlik, mint például a *Coraline*-ban a muzsikáló patkányok esetében (ld. Kérchy 2021). Gaiman regényének didaktikus mottója Chestertont parafrázálja: a mesék üzenete nem csak az, hogy sárkányok léteznek, de az is, hogy le tudjuk győzni őket. A biblioterápiás jellegből

fakadóan a fantázia cselekvőkészséggel társul: a képzelet, a mintha-játék segítségével tudja legyőzni Coraline a boszorkát is. Érdekes, metafikcionális vetületet ad a regénynek, hogy a kislány sikeréhez a gótikus irodalom narratív fordulataiban való jártassága is hozzájárul. A gonosz legyűréséhez szükséges lehetséges forgatókönyveket végigfuttatva a fejében a klasszikus gótikus, majd horror zsáner hősnőinek kudarcos megküzdési módjaiból okulva Coraline újragondolja a műfaj konvencióit, kilép a hagyományos történetből, átírja azt, és a cselekmény új, más fordulatot vesz annak köszönhetően, hogy félelmét a fikcióba keretezve dolgozza fel; tudatosítja, textualizálja, elidegeníti: „Coraline-nak egyetlen szívdobbanásnyi idő állt a rendelkezésére, hogy reagáljon. Két dolgot tehetett. Vagy sikoltva megpróbál elszaladni, és akkor egy félhomályos pincében addig üldözi a hatalmas lárvaság, amíg el nem kapja, Vagy mást csinál. Mást csinált.” (104)

A regény végén Coraline a tündérmeséket és fejlődésregényt jellemző *happy end* során jut arra a következtetésre a konszenzusos valóság hétköznapi létélményét összegezve, hogy „soha semmi nem volt még ilyen érdekes” (124). Tehát az ismeretlen ismerős, a másságában feltáruló azonosság, az újdonságában felsejlő megszokottság a kísérteties *unheimlich* egy komfortos, szórakoztató *funcanny* aspektusát villantja fel.<sup>2</sup>

A képzelgés végül valamiféle statikus, nyugalmi, elégedettségi állapotban, kifejezetten infantilis test-tapasztalatba torkollik. A bizonytalanság ellentéte a *joie de vivre*, az életöröm közönyös, rendületlen nyugalma. A világ érdekessége nem izgalmat, hanem belefeledkezést, s mély, álomtalan álmot (az eredetiben álomtalan alvást) idéz elő, a világ idegenségébe való belesimulást. A fotel nem rémisztő, éntől idegen, illetve az ént elidegenítő tárgy, hanem a dologi valóság mássága is az én kiterjesztése. Fenomenológiai értelemben az *embodiment* (megtestesülés) összeér az *enworldedness* (világba vetettség, illetve ez esetben a világba belefészkelődés) állapotával; az én és a másik kapcsolatiságába, összeköttetésébe, az izoláció helyett a folytonosságba való belenyugvással.

Coraline nézte a leveleket a fákon, meg a fény-árny mintákat az ablak előtti bükkfa repedezett kérgén. Aztán lenézett az ölébe. Az erős napfény megcirógatta a macska fején a szőrszálakat, és minden fehér bajuszát aranyra festette. Soha semmi nem volt még ilyen érdekes. Coraline belefeledkezett a világ érdekességébe, és észre se vette, hogy macskaszzerűen összekuporodik a nagymamája kényelmetlen foteljában, sem azt, hogy mély, álomtalan álomba merül. (Gaiman 124)

2. Bár a gótikus rémregényben megjelenő kísérteties rokoníthatjuk a bahtyini karnevál „szörnyűséges vidámságával” a népi groteszk tabusított alakváltozataként, itt mégsem arról a dionüszoszi vígadalomról van szó, melyet „később a keresztény értékrend [és a pszichés elfojtás] tölt meg negatív benyomásokkal” (Kérchy 2019, 92), hanem sokkal inkább valamiféle csendes boldogulás-érzet érvényesül.

A világot félálomban – ébrenlét és álom mezsgyéjén – hiper-intenzíven érzékelő Coraline egy kicsit macska, egy kicsit nagymama és egy kicsit fotel is, „álmában csönget egy picit”, de az én biztos elbizonytalanodása (bizonyosságérzet/egyensúlyvesztés), a múlt jelenbe mosódása (unoka/nagymama), az élettelen és élő megkülönböztetlensége (fotel/gyerek) rettenet helyett kellemes megnyugvással, jóérzéssel tölti el. Végre hazaér.

Ez a konklúzió egybecseng az objektum-orientált ontológia (Harman 2018) filozófiai irányzatának alaptételével, mely elutasítja az antropocentrikus elfogultságot és megkérdőjelezi az emberi lét kiváltságait a nem emberi tárgyak létezésével szemben. Gaiman regényének záróképe tehát túlmutat a tündérmesei idillen és érdekes kihívás elé állítja a kognitív narratológiai elemzést, hiszen éppen a dolgoknak az emberi gondolkodástól független, rejtett, fel nem tárulkozó sajátosságainak, összefüggéseinek felfedezésére hív, az elgondolhatóság és elbeszélhetőség határait is pedzegetve.

### **"Nothing, she thought, had ever been so interesting." Psychonarration and the embodied cognition of uncertainty in Coraline, a children's gothic novella by Neil Gaiman**

My close reading analysis of Neil Gaiman's horror fantasy novella Coraline relies on the methodological apparatuses of corporeal narratology and cognitive poetics with the aim to scrutinise the child protagonist's internal monologue as a self-reflective manifestation of the embodied cognition of uncertainty that surfaces during the psychic and physical confrontation with the Freudian uncanny experience. Coraline's „psychonarration” (Cohn, Nikolajeva) attempts to convey the cognitive dissonance caused by troubling and troubled sensorial impressions. It is an odd attempt to silently verbalise subconscious, unspoken emotions and perceptions which rarely gain vocalisation as they take shape only fleetingly within the focaliser's mental landscape. Through a special narratological, rhetorical feat of the children's gothic genre the uncanny eventually turns funcanny, and invites readers to associate the embodied cognition of uncertainty with pleasurable thrills and dark humour.

**Keywords:** children's gothic, psychonarration, funcanny, Gaiman

## Hivatkozások

- Bacon, Simon & Ruickbie, Leo. *The cultural construction of monstrous children: Essays on anomalous children from 1595 to the present day*. Anthem studies in gothic literature. New York: Anthem press, 2020.
- Beckett, Sandra L. *Crossover fiction: Global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2011.
- Cohn, Dorrit. „Áttetsző tudatok”. *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Ford. Gács Anna & Cseresnyés Dóra. Pécs: Jelenkor, 1996, 81–193.
- Dickens, Charles. *Nagy várakozások*. Ford. Mikes Lajos & Telekes Béla. Budapest: Genius, 1924.
- Fludernik, Monika. *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*. London; New York: Routledge, 2014.
- Foucault, Michel. „Of other spaces: Utopias and heterotopias”. *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Szerk. Neil Leach. Ford. Jay Miskowicz. New York: Routledge, 1997, 330–336.
- Freud, Sigmund. „A kísérteties”. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Szerk. és ford. Bókay Antal & Erős Ferenc. Budapest: Filum, 1998, 65–82.
- Gaiman, Neil. *Coraline*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2009.
- Gaiman, Neil. *Coraline*. London: Bloomsbury, 2013.
- Jackson, Anna, Coats, Karen & McGillis, Roderick. *The gothic in children's literature haunting the borders*. New York; London: Routledge, 2009.
- Kérchy, Anna. *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and curiouser new forms of a children's classic*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2016.
- Kérchy, Anna. „Humor, horror, hiátus. A groteszk gyerektest mint szövegmotor Kócos Petitől Pacasrácig”. *Medialitás és gyerekirodalom*. Szerk. Hermann Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 2021, 63–76.
- Kérchy, Vera. *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”*. Apertúra könyvek. Szeged: Pompeji, 2019.
- Kristeva, Julia & Roudiez, Leon S. *Powers of horror: An essay on abjection*. European Perspectives. New York, NY: Columbia Univ. Press, 2010.
- Nikolajeva, Maria. „Imprints of the mind: The depiction of consciousness in children's fiction”. *Children's Literature Association Quarterly* 26.4 (2001), 173–187. DOI: 10.1353/chq.0.1496.
- Williams, Linda. „Film bodies: Gender, genre, and excess”. *Film Quarterly* 44.4 (1991), 2–13. DOI: 10.2307/1212758.

Zolkover, Adam. „King rat to Coraline: Faerie and fairy tale in british urban fantasy”. *Postmodern reinterpretations of fairy tales*. Szerk. Kérchy Anna. Lewiston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011, 67–83.

SZILVÁSSY ORSOLYA  
Gál Ferenc Egyetem

## *A félelem játszóterén*

Érzelmi kompetenciafejlesztés negatív érzelmeken keresztül a  
gyermek- és ifjúsági irodalomban

---

### **Absztrakt**

A tanulmány az érzelmi és irodalmi nevelés kapcsolatára fókuszál egy negatív érzelem, a félelem vonatkozásában. Az írás a kognitív gyermekirodalom-kritika nézőpontjához igazodva azon a belátáson alapul, hogy az irodalom által fejleszthető képességek és ismeretek elválaszthatatlanok a valós tapasztalatoktól, továbbá az irodalmi befogadás nemcsak elősegíti a kognitív és érzelmi fejlődést, hanem ez utóbbiak nélkülözhetetlen előfeltétele is. A tanulmány különböző szövegfajták vizsgálatával több példán keresztül azt mutatja be, hogy hogyan megy végbe a „játékos tanulás” irodalmi terepen, milyen tipikusnak mondható technikákkal és stratégiákkal jelenik meg a félelem motívuma és érzése a különböző korosztályokat megszólító gyermek- és ifjúsági irodalmi szövegekben, illetve mivel gyarapodhat általuk a kiskorú befogadó a „félelem játszóterén”. A vizsgálat eredményeként levonható az az általános következtetés, hogy a gyermek- és ifjúsági irodalmi szövegek a negatív érzéseket az olvasó korosztály igényeinek megfelelően a művészi ábrázolás bevált technikái révén határok közé szorítják, illetve az irodalom érzelmi literációs funkciója olyan inherens funkció, amely elválaszthatatlan az esztétikai hatástól.

**Kulcsszavak:** gyermek- és ifjúsági irodalom, érzelmi intelligencia, negatív érzelem, félelem, empátia, horror, elmeolvasás

---

„Életem egyetlen szenvedélye a félelem volt.”

*Thomas Hobbes*

Köztudott, hogy a gyermek- és ifjúsági irodalom<sup>1</sup> esztétikai funkciói mellett pedagógiai funkciókat is betölt, s ezáltal egy olyan, sok tekintetben elkülönült korpust képez, amire az általános irodalomelméletek, így a kognitív poétika is csak ritkán hivatkozik, mivel a szövegeknek ezt a csoportját jobbára perifériusnak tekinti. Ugyanakkor fontos látnunk azt is, hogy a fiatalkorú olvasóknak szóló irodalom az elmúlt évtizedekben határozottan a „nagykorúsodás” irányába mozdult el, esztétikai kvalitásai nagyobb hangsúlyt kaptak és elismertsége az összirodalmon belül növekedett (vö. Lovász 2015). Több síkon és szempontból megfigyelhető a két korpusz közeledése és érintkezése. A gyermek- és ifjúsági irodalom bizonyos mértékű elkülönülése ellenére átfedéseket is képez a felnőttirodalom alakító rendszerekkel, például azzal a cselekvési rendszerrel, amelyet a produkció, közvetítés és fogyasztás pólusai mentén többek között szerzők, kiadók és olvasók alkotnak. Vagyis annak ellenére, hogy a gyermekirodalom esetében a közvetítés oldalán az oktatás és nevelés nézőpontjait képviselő szereplők is megjelennek – és optimális esetben az egész rendszer a befogadó sajátosságait figyelembe véve működik –, a felnőttirodalomtól intézményi struktúrák szintjén sem határolható el teljesen.

A mérvadó kortárs gyermekirodalom-elmélet területén konszenzus van abban a tekintetben, hogy a felnőtt- és gyermekirodalom között lévő különbségek a szimbólumrendszerek szintjén sem lényegiek, és nem mutathatók fel normatív igényvel olyan szövegszintű megkülönböztető jegyek, amelyek a konkrét szövegek besorolásának egyértelmű támpontot adnának. Vagyis a gyermek- és ifjúsági irodalom sem anyagában, sem kifejezőeszközeiben, sem pedig műfajaiban nem választható el kategorikusan a felnőttirodalomtól. A köztük lévő határok átjárhatóságára olyan jelenségek is felhívják a figyelmet, mint az úgynevezett *crossover* művek, amelyek többféle olvasati szintet kínálva egyszerre szólítják meg a felnőtt és fiatalkorú olvasót, vagy megemlíthetők még a szerzői szándéktól függetlenül a szakmai közösség által gyermekirodalomként besorolt szövegek, melyeket kisebb változtatásokkal a gyerekkorú olvasók számára is befogadhatóvá tesznek.

Ebből fakadóan nincs okunk arra, hogy a két korosztálynak szóló irodalmat az esztétikai minőség szempontjából megkülönböztessük egymástól, és a gyermek- és ifjúsági irodalmat művészileg eleve kevésbé értékesnek tüntessük fel. A különbség „csak” pragmatikus síkon, a recepció oldalán ragadható meg, mert az leginkább a

1. A továbbiakban a gyermek- vagy gyerekirodalom kifejezéseket is a gyermek- és ifjúsági irodalom szinonimájaként használom.

befogadó kognitív és érzelmi fejlődésének dimenziójában releváns, miközben azt is hangsúlyozni kell, hogy természetesen itt is van átfedés a szövegek értő befogadását és élményszerű átélését lehetővé tevő, evolúciósan kialakult humán kognitív apparátus tekintetében. A gyermek- és ifjúsági irodalom befogadása is ugyanúgy kognitív műveletek, érzelmi válaszok sorára vezethető vissza, mint a felnőttirodalomé, és csak abban tér el attól, hogy a befogadó itt tapasztalatlanabb, ezért másfajta válaszokat produkál. A kognitív gyermekirodalom-kritika egy empirikus kutatásokra támaszkodó gyermekolvasó modellel dolgozva erre a másságra helyezi a hangsúlyt, és a gyermekirodalmi korpuszt egy olyan, jól hasznosítható adathalmaznak tekinti, amely a gyermeki gondolkodás és érzelmi működés általános sajátosságainak megragadásához is felhasználható (Nikolajeva 2014, 1–20).

### A kognitív gyermekirodalomkritika nézőpontja

Fontos ugyanakkor kiemelnünk, hogy a kognitív nézőpont érvényesítése nem jelent (feltétlenül) visszatérést a gyermek időben és térben változatlan, kizárólag biológiailag meghatározott egyetemes fogalmához, ahhoz a statikus gyermekképhez, amelytől a kulturális kritika szempontrendszerait érvényesítő kutatások a múlt század utolsó évtizedeitől kezdve elszántan elhatárolódtak. Csupán az kap nagyobb hangsúlyt, hogy a felnőtt és gyermek közti élettani különbségek a fogalom társadalmi konstrukciójának is hivatkozási alapját képezik. Nem vitatjuk, hogy a gyermek fogalmának jelentése nyilvános vitákban formálódik és állandó egyeztetés tárgya, illetve azt sem, hogy ennek az összetett folyamatnak a gyermekirodalom és a róla szóló tudományos diskurzus egyaránt tényezője. A definíciós folyamat David Buckingham szerint „alapvetően két fő gondolatkör eredményeitől függ. Először is léteznek a gyermeklétről szóló, felnőttek által, elsősorban felnőttek számára folytatott diskurzusok, nemcsak tudományos vagy hivatásos értekezések, hanem regények, televíziós műsorok és népszerű ismeretterjesztő irodalom formájában is. [...] Másodszor léteznek a felnőttek által gyerekeknek írt munkák, például a gyerekirodalom, gyerektelevízió és a média más olyan formái, amelyeket – elnevezésük ellenére – legfeljebb elvétve hozzák létre maguk a gyerekek. A gyerekkorról és gyerekségről alkotott kép tehát egyfelől a konkrét gyermektől független intézmények produktuma, amelyre a konkrét gyermek, mint a vizsgálat tárgya és a neki szánt szövegek fogyasztója csak közvetve képes hatni, ezért azt mondhatjuk, hogy a gyermekkor konstrukciója a reflektív és a transzformatív közt mozog, a tapasztalat és a kívánt végeredmény szabja meg kontúrjait” (Buckingham 2002, 26).

Ennek megfelelően a gyermek aktuális definícióira alapozva felnőttek fogalmazzák meg a gyermek- és ifjúsági irodalommal szemben támasztott megfelelőségi kritériumokat, ami szükségszerűen – és anélkül, hogy ehhez feltétlenül valamilyen értéket társítanánk – a gyerekkor ideológiai kisajátítását, kolonizációját rejti ma-

gában. Ebben a kontextusban a kiskorú befogadó egyrészt védelemre szoruló szubjektumként jelenik meg, akit a felnőtt világ bizonyos aspektusaitól akár saját akaratára ellenére is meg kell óvni, másrészt pedig egy tanulási módban lévő, de önálló és legitim igényekkel rendelkező alanyként áll előttünk, akit fejleszteni, nevelni, ugyanakkor szórakoztatni és motiválni is kell. A szövegek úgynevezett akkomodációja, közeledése a fiatal olvasó érdekeihez, elvárási horizontjához, képességeihez a fent leírt módon alakuló normák szerint megy végbe és elvileg az irodalmi médium minden aspektusát érinti: a tartalmi, tematikai, paratextuális, nyelvi-stilisztikai, szerkezeti, műfaji elemeket és az értékek, érzések, gondolatok ábrázolását is (Ewers 2012, 167–196).

Magától értetődik, hogy a kognitív gyermekirodalom-kritika esetében a befogadónak való megfelelés elsősorban a gyermek kognitív képességeinek tekintetében bír jelentőséggel (az észlelés, figyelem/koncentrációképesség, emlékezet, gondolkodás/fogalmi háló kialakulása, nyelvelsajátítás, érzelmek, szociális kompetenciák szempontjából). A kutatók ezen belül leginkább arra kíváncsiak, hogy a gyermek- és ifjúsági irodalmi szövegek hogyan fejlesztik vagy veszik igénybe ezeket a képességeket és hogyan alakul ki a szövegek hatására egy (irodalmi) ismeret- és kompetenciarendszer. Ezeknek a vizsgálatoknak a célkeresztjében tehát nem a felnőtt-gyermek hatalmi működés tettenérése és leírása, hanem az olvasás folyamata és a gyermekolvasó reakciói állnak. A kutatók evolúciós antropológiai érvekre hivatkozva abból indulnak ki, hogy az irodalomból nyerhető és az irodalom által fejleszthető képességek, illetve ismeretek elválaszthatatlanok a valós tapasztalatoktól. Az irodalmi befogadásra pedig úgy tekintenek, mint ami nemcsak elősegíti a kognitív és érzelmi fejlődést, de kifejezetten nélkülözhetetlen is ehhez (Nikolajeva 2014, 254). Irodalompedagógiai szempontból is fontos meglátás, hogy a fiktív szövegeken kívül nem nagyon találunk olyan emberi invenciót, amely hasonló hatékonysággal működne az elme „gyakorló pályájaként” és hasonló bőséggel kínálna fel befogadójának olyan mesterséges szituációkat, amelyekkel az egyébként valóságosan nem, vagy csak ritkán találkozna.

A következőkben először az érzelmi és irodalmi literáció<sup>2</sup> kapcsolatát tekintem át az érzelmi kompetencia aktuális pszichológiai felfogásainak fényében. Ezt követően a félelem mint negatív érzelmek vonatkozásában különböző szövegfajták vizsgálatával igyekszem bemutatni, hogyan megy végbe a „gyakorlás” és „játékos tanulás” irodalmi terepen. Az itt felhozott példák tulajdonképpen egyfajta tipologizálási kísérlet építőkövei lesznek, azt hivatottak ugyanis szemléltetni, milyen jellemző technikákkal és stratégiákkal jelenik meg a félelem motívuma, illetve érzése

2. Az angol és német nyelvű szakirodalom a literáció (*literacy*) kifejezést nemcsak az eredeti jelentésében az alfabetizáció, vagy olvasóvá nevelés megfelelőjeként, hanem különböző, de egymással sok tekintetben összefüggő készségterületek vonatkozásában is használja a kompetenciafejlesztés értelemben (*emotional literacy, cultural literacy, literary literacy, iconic/visual literacy, moral literacy* stb.). A magyar szaknyelv is egyre inkább ehhez a tendenciához közelít.

a különböző korosztályokat megszólító gyermek- és ifjúsági irodalmi szövegekben, illetve mit sajátíthat el és mivel gyarapodhat általuk a kiskorú befogadó a „félelem játszóterén”.

## **Az érzelmi kompetenciafejlesztés kezdetei: érzelemábrázolás a fejlesztő képeskönyvekben**

Napjainkban az érzelmi kompetencia kutatásának meghatározó elméletei öröklött és tanult tényezőkre vezetik vissza az érzelmeket. Az alapérzelmekek, ezek kifejezése és felismerése veleszületett képességek, amelyekhez az evolúció folyamán adaptív funkciók társultak. Darwin veti fel elsőként az érzelmekek evolúciós folyamatosságának gondolatát, azt állítva, hogy az érzelmekek humán kifejezési formái eredetileg adaptív állati magatartásformákból származnak, amelyek az emberi fejlődés későbbi szakaszában szimbolikus értelmet nyertek (Darwin 1963). Evolúciós nézőpontból az érzelmekek általános neurobiológiai jelentősége abban áll, hogy „hírt, jelzést adjanak a belső és a külső helyzetekről, változásokról, és előre jelezzék a várható következményeket, illetve visszajelezzék a viselkedés következményeit” (Zsolnai és Kasik 2007). Az alapérzelmekek univerzalitását támasztja alá az a megfigyelés is, hogy a gyermek szinte születésétől fogva – már kilenc perccel a születése után – érdeklődik az arc iránt, vagyis úgy jön a világra, hogy vannak bizonyos információi az emóciók kifejezésében vezető szerepet betöltő emberi arc struktúrájáról (Morton és Johnson 1991). Feltételezhető tehát, hogy a nyelvhez hasonlóan az alapérzelmekek is biológiai indítóprogrammal rendelkeznek, ám elsajátításukhoz és megfelelő fejlődésükhöz nélkülözhetetlen a tanulás és a másokkal való interakció. A biológiai és tanult tényezők összefonódásából is következik, hogy az érzelmekek nem statikus állapotok, hanem voltaképpen komplex folyamatok, amelyek szakaszait az inger észlelése, kognitív kiértékelése és a cselekvési motiváció megjelenése alkotják, vagyis a kognitív folyamatokkal együttműködve alakulnak, és az együtt fejlődő értelmi, illetve érzelmi képességek a társas viselkedés minőségére is jelentős mértékben kihatnak (Zsolnai és Kasik 2007).

Az érzelmi kompetenciák fejlődése ennek megfelelően a szociális integráció kulcsa is: a fejlődés, fejlesztés igényét a környezet támasztja a gyermekkel szemben, és társas kapcsolatokon keresztül, személyekkel, valamint a kulturális tudást reprezentáló tárgyakkal történő interakciók során megy végbe. Az érzelmekek tanulásának folyamata az érzelmi kompetencia mindhárom alappilléreire kiterjed: az érzelmekek percepciójára és kifejezésére, az érzelmekek kognitív dimenziójára, vagyis ismeretére és megértésére, valamint az érzelmekek és a cselekvés kapcsolatára, az érzelem szabályozására is. Az egyén fejlődése szempontjából mindhárom tényező meghatározó a szociális kapcsolatok szempontjából, a másokkal folytatott interakciók sikeressége ugyanis nagymértékben függ attól, miként tudjuk kifejezni különböző érzelmeinket

a másik fél számára, vagy mennyire értjük meg mások felénk irányuló jelzéseit. Az érzelmek megfigyeléséért, értékeléséért és módosításáért felelős érzelmszabályozás pedig a különböző tartalmú és intenzitású érzelmek kezelését jelenti egy adott cél elérése érdekében, ami a társas viszonyok alakulása szempontjából szintén markáns tényező (uo.).

Egy gyermek általában kilenc és tizenkét hónapos kora között válik képessé arra, hogy megértse mások figyelmének jelentését, ami forradalmi változást jelent az egyedfejlődésben, hiszen ez a társas tanulás feltétele. Nem véletlen, hogy a képeskönyv, az egyik első kulturális tárgy, éppen ekkor lesz igazán fontos fejlesztő eszköz a gyermek számára, hiszen kép és szöveg együttes befogadása a szülővel, nevelővel együtt, közös figyelmi keretben, úgynevezett résztvevő vagy interaktív olvasás (*joint reading*) formájában történhet meg. A tárgyakat vagy élőlényeket önmagukban ábrázoló képeskönyvek egyszerűségük ellenére fontos literációs feladatot teljesítenek, befogadásuk is meglepően sok képességet igényel, amelyeket a gyermek fokozatosan, a képeskönyv elmélyült nézegetésével sajátíthat el, ideális esetben úgy, hogy a szülő dialógusokat kezdeményezve a képekre rámutatva támogatja a folyamatot (Kümmerling-Meibauer 2011, 7). Noha ezek a könyvek még nem tartalmazzak narrációt, olyan ismeretet közvetítenek, amelyek a komplexebb szövegek befogadásához is nélkülözhetetlenek lesznek. Lehetővé teszik például a kétdimenziós képi ábrázolás alapvető konvencióinak elsajátítását, illetve gyakorlását (ilyen az alak megkülönböztetése a háttértől, ami nemcsak vizuális tapasztalatok esetében lényeges, hanem egyéb percepciók-kognitív területekre is transzponálható, így a szövegértésben is fontos szereppel bír), elősegítik a mentális lexikon kialakulását és a narratíva bizonyos alaptulajdonságait is feltárják. A kezdő olvasó már itt találkozhat a szekvencialitással az oldalak egymásutánja formájában, vagy megértheti azt is, hogy a kép tárgyainak kiválasztása a valóság kontinuumából valamilyen kommunikációs szándékra vezethető vissza, vagyis az artefaktum mögött egyfajta intenció áll. A gyermeki elme ebben a korai literációs szakaszban bámulatos sebességgel tanul, a kognitív, nyelvi és szociális kompetenciák egymással összekapcsolódva fejlődnek és az (irodalmi) elbeszélés befogadásához szükséges képességekben találkoznak (Bruner 1990, 67–97 és Nikolajeva 2014, 11).

De nézzük meg, mit is jelent ez konkrétan az érzelmi képességfejlődés területén. Az úgynevezett babakönyvek között már több olyan kiadványt is találunk, amelyek arcokat ábrázolnak és az alapérzelmeket mutatják be (ld. 1. ábra). A bennük található stilizált arcábrázolások kezdetben csak azokat a vonásokat jelenítik meg, amelyek az alapérzelmek leguniverzálisabb jegyei, lecsupaszítva mutatják az érzelmi jelzéseket, mellőzve az élethű arcok komplexitását és ambiguitását.

A testi jelzések egyértelmű megjelenítésével teszik lehetővé az érzelmek felismerését, ami az elmeolvasás első lépcsőfoka. Az elmeolvasás képessége elengedhetetlen a sikeres társas kapcsolatokhoz, csakúgy, mint a komplexebb narratív szöve-



1. ábra. Balra: *The Feelings Book* borítója. Jobbra: Pap Kata könyvének borítója.

gek megértéséhez: mivel a fiktív vagy valós személyek cselekedeteit is érzelmeik, szándékaik alapján látjuk motiválnak és rendezzük ok-okozati összefüggésekbe, rendelkezniük kell azzal a tudással, hogy arckifejezésből vagy egyéb jelzőmechanizmusokból mások mentális állapotára tudjunk következtetni. A száj és a szemek mimikája a „lélek tükré”; a korai gyerekrajzokon is látszik, hogy a kisgyermek az érzelmek kifejezéséhez szükséges elemi részletekre koncentrálnak, ahogy a nekik szánt illusztrációk is ezekre redukálják az emberi arc ábrázolásait.

Ezekben a fogalom-könyveknek („Concept Books”, ld. Kümmerling-Meibauer 2011) is nevezett korai képeskönyvekben a határozott kontúrokkal és leggyakrabban alapszínekkel kivitelezett arcképek sokszor ellentétpárokba rendeződnek. Az ellentét egy jól memorizálható alapstruktúráként egyrészt megkönnyíti a megértést, másrészt az ellentétes érzelmek aktiválásával elkerüli a monotonitást, változatosabbá teszi az élményt. Ez a komplexebb narratív formákra is jellemző stratégia meghatározó módon járul hozzá a negatív érzelmek élvezetéhez (vö. Kovács 2022). A fenti példákon megfigyelhető továbbá, hogy az érzelmek ellentétének kifejezése céljából már a korai gyerekkönyvek is a vizuális kommunikációban kialakult konvenciókból merítenek: azt az elterjedt megoldást alkalmazzák, hogy pozitív érzelmeket inkább világos tónusú, meleg színnel, negatívakat pedig sötétebb tónussal, valamint hideg árnyalattal jelenítenek meg. Pap Kata *Érzelmek* (Pap 2017) című képeskönyvén (ld. 1. ábra) még az is kiválóan látszik, hogy az ellentétet nemcsak a világos és sötét tónus, hanem a komplementer színek alkalmazásából származó feszültség is kiemeli. Ezek a vizuális megoldások egyébként olyan konstans kulturális paradigmáknak tűnnek, amelyek a különböző nyelvek fogalmi metaforáiban is tetten érhetők, ezért feltételezhető, hogy létrejöttükben nemcsak a tradíció, hanem

az evolúció során szerzett testi, szenzomotoros tapasztalatok is közre játszhattak (Kövecses 2005, 17).

A képeskönyvek egyik érdekes specifikuma, hogy bennük nem-emberi arcokkal is találkozunk, a gyermekirodalom ugyanis előszeretettel antropomorfizál, és az arc mint az érzelmek hordozó anyaga lényegi elem a tárgyak életre keltése szempontjából is. Emberi arckifejezést kaphatnak élettelen dolgok, vagy állatok, ami – többnyire ellentmondva a valóságos biológiai viselkedésüknek – szükséges ahhoz, hogy a nem-ember alakok intencióinak és érzéseinek kifejezésével a történet képes legyen bevonni a befogadót. A narratívum ugyanis „emberi szándékok viszontagságaival foglalkozik” (Bruner 2005, 23), még abban az esetben is, ha nem emberek a szereplői. Az érzelmábrázolás medialitásának tekintetében elmondható, hogy ezt a modalitást a szöveget tartalmazó képeskönyvekben inkább a képek valósítják meg, míg az események elbeszélésére a verbális eszközök tűnnek alkalmasabbnak. Ez a – természetesen nem abszolút érvényű – feladatmegosztás nagyjából összeegyeztethető az időbeli és térbeli művészetek már Lessing által leírt különbségeivel (Lessing 2004), miszerint a költészet, vagyis az irodalom anyaga és tárgya is időbeli, ezért az elbeszélés az időben kibomló történetet tudja autentikusan ábrázolni, míg a képzőművészet a térbeli anyaggal dolgozik és ebből adódóan plasztikusabban ábrázolja a materiális világot. Így a képeskönyvben többnyire a képek jelenítik meg a teret és a figurákat (érzelmeikkel együtt).

A fenti érzelmfelismerős képeskönyvek befogadásakor több literációs eredménnyel is számolhatunk: a kisgyermek elsajátíthatja az ellentét logikai fogalmát, a színek és az érzelmek neveit: a színfogalmat egy érzéki tapasztalattal, a hangalakot egy referenssel kötheti össze, az adott érzelm fogalmához pedig egy arckifejezést társíthat. Ezek az ismeretek pusztán a fogalmak szintjét alkotják. Csak később, két-három éves kor tájékán lesznek élvezhetőek azok a kiadványok, amelyekben az alapérzelmek már természetes kontextusukban, cselekvésbe ágyazottan, rövid és egyszerű narratívák szerves részeként jelennek meg. Ezek a könyvek a képeket szövegekkel egészítik ki, ami az érzelmek kontextusára, így a kiváltó okokra is utal, így azt a célt szolgálják, hogy a gyermek felismerje az összefüggést ok és okozat között, megértse saját érzéseit és felismerje azt, hogy hasonló érzései másoknak is vannak. Ezzel együtt az arcok ábrázolása is részletesebbé válik. Óvodás korban a gyermek érzelmi fejlődésére az érzelmek fokozatos differenciálódása jellemző, az érzelmek tartóssága növekedik, labilitása csökken, és fokozódik az érzelmek feletti uralkodás képessége is (Óvodai Nevelés Országos Alapprogramja 2012). Amint az már az eddigiekből valószínűleg kiderült, az ilyen, funkcionálisan érzelmi literációt végző könyvek a történetet és az illusztrációt is sokszor alárendelik a kitűzött pedagógiai feladatnak, éppen ezért a gyermekirodalom „evolúciójában” azt a gócpontot jelzik, ahol a gyerekönyv két irányban fejlődik tovább, az egyik az ismeretközlés, a másik a szépirodalom iránya. A következő példák már csak az utóbbiból merítenek.

## A félelemkeltés mechanizmusa a népmesékben

Összességében kijelenthető, hogy a gyerek- és ifjúsági irodalom a pozitív érzelmet részesíti előnyben és az érzelmi biztonság kialakítására törekszik. Ugyanakkor a szerzők nem zárkoznak el a negatív érzelmektől sem, mert általában tisztában vannak azzal, hogy a változatos ingerek nemcsak az érdeklődés felkeltéséhez és fenntartásához, hanem az olvasók érzelmi és kognitív bevonásához, fejlődésük elősegítéséhez is elengedhetetlenek. A negatív érzelmek esztétikai értéke már az antikvitás óta ismert, sőt, az a vélekedés is régi keletű, miszerint a negatív érzelmek hatásukban felülmúlják a pozitív érzelmet. Ez a meggyőződés viszonylag konstans elem az esztétika történetében, az arisztotelészi poétikától kezdve a fenséges körüli újkori vitákon keresztül egészen napjainkig. A 20. században például Roland Barthes azt írja a félelem érzéséről, hogy az a szöveg olvasása során érzett gyönyör felforgató esztétikai hatásával, megrendítő voltával áll kapcsolatban, amennyiben mind a gyönyör, mind a félelem „úgy hasítja ketté a szubjektumot, hogy közben érintetlenül hagyja” (Barthes 1996, 104). A gyermek- és ifjúsági irodalom kapcsán aligha találkozunk olyan olvasói vallomásokkal, amelyek az esztétikai élmény okozta radikális megrendülés érzéséről számolnak be, főként azért nem, mert a szubjektum által tudatosított gyökeres változásnak már olvasásmódok és ideológiai rendszerek kialakulása és megszilárdulása lenne az előfeltétele. Annál inkább előfordul viszont az, hogy a gyerekek többször is elolvassák, meghallgatják ugyanazt a szöveget a befogadás során átélt érzések, gondolatok kedvéért, és az olvasás közben saját igényeik szerint maguk szabályozzák, maximalizálják a szöveghatást. Ez tipikus gyerekolvasói szokás, amit a felnőttek leginkább akkor alkalmaznak, ha kifejezetten esztétikai céllal olvasnak: „abban lelem örömet, hogy meghallgatók egy mesét, amelynek *tudom* a végét, tudom és nem tudom, úgy teszek saját magam ellenében, mintha nem tudnám [...]” (uo.). Az ilyen olvasói magatartás egyértelműen jelzi, hogy a szöveg élvezetét a befogadó nem a tartalomban találja meg, hanem az együttműködésben, a hatásban: azokban az érzésekben és gondolatokban, amit a textus kivált. A félelem érzése, amely a gyermeki psziché egyik meghatározó alapélménye, és egyaránt képes vonzó és taszító hatást kifejteni, lényeges eleme ennek a befogadási folyamatnak. A gyermekirodalmi szövegek ugyanis alkalmat kínálnak arra, hogy kiskorú fogyasztóik a fikció biztonságos közegében próbálják ki és saját individuális igényeik szerint éljék át ezt az érzelmet, akár sokszoros újraolvasással, akár bizonyos részletek figyelmen kívül hagyásával. Az irodalmi szöveg ugyanis azért tudja az olvasót megszólítani, mert „nem arra szolgál, hogy szabványos reakálást váltson ki, hanem hogy együvé kovácsolja mindazt, ami az olvasó repertoárjában az anyaghoz illő és érzelmileg eleven” (Bruner 2005, 38). A következő részben az egyéni reakcióktól eltekintve néhány tipikus példa tanulmányozásán keresztül azt vizsgáljuk meg, hogy a komplexebb szövegek milyen általános lehetőségeket kínálnak az olvasó számára.

A népmesék között a varázsmesékben találunk leginkább olyan motívumokat, amelyek félelmet válthatnak ki, és emiatt sokan óvatosan vagy egyenesen elutasítóan vélekednek arról, hogy ez a műfaj megfelel-e egyáltalán óvodás vagy kisiskolás korú gyerekeknek. Az olyan jól ismert és kedvelt történetek, mint a *Jancsi és Juliska* vagy a *Piroska és a farkas* igencsak bővelkednek a főszereplőket nemcsak fenyegető, de az általuk el is szenvedett erőszakban. A magyar népmesekincs darabjai is többnyire a negatív figura halálos büntetésével valósítják meg a költői igazságszolgáltatást, miután már számtalan mellékszereplő is odaveszett, vagy esetleg a főhős is csak saját testének megcsonkításával érte el kitűzött célját. Amint Bruno Bettelheim is megjegyzi, a népmese hiánypótló ebben a tekintetben, mivel „a modern gyermekirodalom java része kirekeszti a primitív ösztönökből és a vad indulatokból fakadó mély belső konfliktusokat, és így a gyermek nem kap segítséget, nem tudja, mit kezdjen velük. Pedig része van bennük: a magány és az elszakadás kétségbe ejti, gyakran halálos félelmet érez. Ezeket az érzéseit szavakban legtöbbször nem tudja kifejezni, legfeljebb közvetett módon: fél a sötétségtől vagy valamilyen állattól, félti testi épségét” (Bettelheim 1985, 10).

A népmeséknek azonban megvannak azok a technikái, amelyek a kiváltó ingereket szabályozzák és nem engedik szabadjára, sőt inkább meglehetősen szűk keretek között tartják a félelemkeltést. Ilyen tulajdonsága a műfajnak az, hogy a szereplők tudatához, lelki és mentális tartalmaikhoz nem nyújt hozzáférést. A népmese a szociális és lélektani összefüggések feltárását mellőzve a cselekmény elbeszélésére koncentrálna. A figurák mélységet nélkülöző jellege és a mese egyébként is absztrakt stílusa kölcsönöz a műfajnak nagyobb szemiotikai potenciált (Lüthi 2008, 112). Nemcsak nem látunk a hősök lelkébe, de a figurák még csak külső jelét sem adják félelmüknek: kivételes és rendíthetetlen bátorság jellemzi őket, az akadályt erővel vagy józan ésszel, de bármi áron leküzdik. Az őket érő méltánytalanság vagy büntetés nem pszichológiai szinten okoz konfliktust, hanem egy idealisztikus morális rend tekintetében értelmezendő. A mese poétikája mitikus talapzaton áll, a mesehősök inkább egzisztencia-karakterek, mint emberi alakok, isteni aspektusuk nem ad alapot humán érzelmi azonosulásra (Kerényi 1988). Ebből fakadóan a félelmet keltő faktorok az olvasó számára leginkább azok a mágikus, szintén mitikus lények, amelyek a valóságos tapasztalatokat méretükben, erejükben, rútságukban rendkívüli módon felülmúlják. A történetek középpontjában különböző rémalakok (félelmetes óriás, gonosz boszorkány, hétfejű sárkány vagy rettenetes oroszlán) legyőzése áll, és éppen ezért sok népmese a félelem felett aratott győzelem története, amely a tudattalannal szemben az én megerősödésének narratívájaként olvasható – anélkül, hogy a félelem érzése különösebben megterhelné a befogadót. Félelmet kelthetnek még ezen kívül bizonyos helyzetek (eltévedés, bezártság), sötét vagy másvilági színterek (erdőrengeteg, alvilág), de ezek ábrázolásában sincs olyan érzéki tapasztalatokat felvonultató leírás, mint például a modern horrorban. A népmese-

se absztrakt stílusa üresen hagyja a részleteket, a befogadó fantáziájára, mentális teherbíró képességére bízva, mit hogyan képzel el.

Félelmet tompító tényező ezen kívül az is, hogy a másvilág a mesében természetes folytatása az evilági szintnek, igazából nem is beszélhetünk két külön világról, mert a két szinthez tartozó alakok a szereplő tudatában és az elbeszélés szintjén is magától értetődően keverednek. A félelmetes figurák megjelenése a mesei karakterekben nem vált ki megdöbbenést, és az elbeszélés sokszor csak egy-egy jelzővel utal arra, hogy itt most félni kell. (A mese előadója természetesen ezt nonverbális és verbális eszközökkel még hangsúlyozhatja a hallgatóság feltételezett ízlése szerint. Ahogy e mesék rajzfilmes feldolgozásai is előszeretettel töltik ki ezeket az üres helyeket, kifejezetten félelmetes effekteket alkalmazva: Disney *Hófehérkéjéből* valószínűleg sokak számára az egyik legemlékezetesebb jelenet Hófehérke éjjeli menekülése az erdőben.)

A mese fikciója eleve távol játszódik a realitás világától, ezért a csodás, de nem a kísérteties tartományában helyezhető el. Ez utóbbi hatása ugyanis egy kognitív mozzanathoz, a „megítélés-dilemmához” köthető (Freud 1998, 79), és abból a bizonytalanságból ered, ami a szereplőben és ennek nyomán – de egy másik narrációs szinten, másik kognitív keretben – a befogadóban alakul ki. A befogadó és szereplő félelme azért más természetű és intenzitású, mert az olvasó tudja, hogy fikciót olvas. Freud azonban szintén utal arra, hogy az irodalomnak megvannak a saját művészi eszközei a kísérteties hatás erősítésére vagy csökkentésére, függetlenül az ábrázolt tartalomtól: „a költészetben nem minden kísérteties, aminek annak kellene lennie, ha a valós életben történt volna meg, és a költészetnek bőségesen adódik más lehetősége arra, hogy a valós életnél bőségesebb kísérteties hatást érjen el” (uo.). A népmese tehát a műfajára jellemző tompító technikákkal a félelemkeltő impulzusokat visszafogja, a félelem érzését alacsony szinten tartja, de nem törli el. Mivel etikai rendje megingathatatlan és a végén biztosan győz a jó, a műfaji jegyek ismeretében – amelyeket egy gyerek is hamar megtanul és előre lát – a befogadó biztonsága szilárd talajon áll.

## Az empátiához kapcsolt félelem a gyermekirodalmi fikcióban

Edward Branigan szerint „a narráció akkor jön létre, amikor a tudás egyenlőtlenül oszlik meg – amikor valamilyen zavar vagy törés következik be a tudás mezején” (Füzi 2006, ld. még Branigan 2006). Ha egy fiktív világ minden szubjektuma (narrátora, szereplői és befogadói) ugyanazzal a tudással rendelkezne, akkor eleve nem lenne tétje az elbeszélésnek és semmilyen érdeklődésre nem tarthatna számot az olvasó részéről. A népmesékben is találunk arra példát, hogy a szereplők, illetve befogadó közt fennálló tudáskülönbség feszültséget kelt, és a szereplőt halálos veszélynek teszi ki a nemtudás, pl. a másik szereplő gondolataiban való olvasás

hiánya. (Piroska, aki azt hiszi, hogy nagymamája fekszik az ágyban, Jancsi és Juliska, akik jóhiszeműen mennek be a boszorkány házába.) Mégis viszonylag kevés olyan szituációt létesítenek, amelyben az elbeszélői, szereplői és olvasói tudás közti eltérés komolyan igénybe venné az elmeolvasás képességét, és az olvasót az események további lefolyását illetően bonyolult anticipációkra, jóslatokra kényszerítené. A kognitív empátia nem lényeges képesség a népmesék megértése és élvezete szempontjából, más gyermekirodalmi szövegek viszont kifejezetten a szereplők tudása közti különbségekből származó feszültségre építenek, és a narráció e feszültség kelte és oldása köré szerveződik.

Kedvelt példája a drámai iróniával foglalkozó gyermekirodalmi tanulmányoknak Pat Hutchins *Rosie's walk* című képeskönyve, amely szöveg és kép egymást ellenpontosító viszonyára építve beszél el egy látszólag teljesen hétköznapi séta történetét (Nikolajeva 2014, 101–102). A képi és a szöveges elbeszélés közt nincs megfelelés, míg a szöveg a Rosie nevű tyúkocskára napi rutinjáról tudósít, addig a képi sík egy leselkedő rókát is mutat, akinek a jelenléte rendkívülivé teszi a történetet, lévén, hogy képről-képre, helyszínről helyszínre követi kiszemelt áldozatát. A helyzet megértéséhez az olvasónak nyilvánvalóan tudnia kell arról a biológiai összefüggésről, hogy a róka ragadozó, a tyúk pedig prédaállat. Ennek a tudásnak a sikeres előhívása, illetve a szereplő és a befogadó tudásszintjének különbsége teremti meg a drámai irónia kognitív alapjait, aminek itt kétféle formája is lehet: a) az olvasó tudja, hogy a tyúk nem tud a rá leselkedő veszélyről, b) az olvasó azt gondolja, hogy a tyúk tud a rá leselkedő veszélyről, de úgy tesz, mintha nem tudná. A gyermekolvasó számára az első, kognitívan kevésbé összetett feltételezés tűnik kézenfekvőbbnek, és ez az olvasat félelmet is kelthet benne, annak ellenére, hogy az írott szöveg nem tartalmaz semmilyen félelemkeltő elemet és a szereplő is zavartalanul sétálgat a képen. A félelmet kiváltó mechanizmus a vizuális elbeszélő többlettudásából ered, ami felfedi a rókáról hallgató narrátor megbízhatatlanságát. Az olvasó azért aggódik a szereplőért, mert érzelmileg kötődni kezd hozzá és kognitívan is bele tud helyezkedni a helyzetébe (a tyúk a címszereplő, a kép előterében álló kedves alak, a narratíva róla szól és az olvasó tudja, hogy nem tud a veszélyről), így a támadás bekövetkeztétől maga is fél, illetve félti a potenciális áldozatot. (Ezt az érzést természetfilmekben is átélhetjük, ha a prédaállat helyzetével való azonosulást kínálják fel az alkotók, ám ha a ragadozóét, akkor örülünk a szerencsés kimenetelű vadászatnak.)

Emily Gravett *Wolves* című képeskönyve hasonló alapszituációból (2. ábra) indul, de az olvasó biztonságérzetét erőteljesebben zavaró narrációs technikát alkalmaz (Nikolajeva 2014, 102). Ebben a metafikciós elbeszélésben a nyúl főszereplő egy farkast ábrázoló könyvet olvas. A farkas azonban – „lupus in fabula” – óriási méretben kilép a könyvből és feni a fogát a gyanútlan nyúlra, akit annyira elfoglal az olvasás, hogy ezt észre sem veszi. A képeskönyv posztmodern jelleggel meta-

lepszist alkalmaz, vagyis a farkas figurája átlép saját narratív szintjéről a nyúl hozzá képest extradiegetikus világába. A határ átlépése „kísérteties” hatást kelt, megszünteti az eredetileg otthonos világ nyugalmát: megsérül egy episztemológiai határ az egymást keretező, egymásba ágyazott fikciós szerkezetekben: a képzelt alak irracionális módon tör be a hozzá képest valóságnak tűnő világba, ahol halálos fenyegetést jelent.



2. ábra. Illusztráció Emily Gravett *Wolves* című képeskönyvéből.

A negatív érzelem jelenléte az olvasó kognitív és érzelmi teljesítményét mindenképpen növeli, a farkas első megjelenésétől kezdve a nyúlért aggódva várja a fejleményeket. A történet a metalepszissel a fikció biztonságát is kétségbe vonja, ami a félelem érzését valószínűleg erősíti, éppen ezért ez a képeskönyv egy, a fikciók olvasásában már jártasabb befogadót feltételez, aki érti az ezekben rejlő játékot és iróniát.

A félelemkeltés mechanizmusai, amint látjuk, az elbeszéléstechnikát tekintve sokfélék lehetnek és nem kötődnek feltétlenül magához a félelem ábrázolásához. Az eddig említett példákban nincs szó félelemről, az olvasó mégis félhet vagy féltheti a központi figurát. Amikor így tesz, *helyette fél*. A félelem ugyanis egy gyors reakciót eredményező izgalmi állapot, fiziológiai-pszichikai felkészülés a konfrontációra, ami a potenciális áldozat számára a megmenekülés kulcsa lehet: vagy sikeresen megküzd az ellenféllel vagy elfut előle. Amikor féltünk valakit, azt szeretnénk, hogy megmeneküljön a veszélytől, tulajdonképpen a féltett lényt, mondjuk a gyermekünket, egy narratíva szereplőjeként fogjuk fel és helyette félünk, átvesszük a helyét az általunk képzelt szituációban. Félelmünk intenzitása, akárcsak az irodalmi fikció olvasásakor, itt is a kognitív kerettől függ, vagyis attól, mekkora realitást tulajdonítunk a veszélynek. Amikor pedig megosztjuk gyermekünkkel a narratívánkat, akkor szociálisan kontextualizáljuk is az érzelmet, megadjuk a koordinátákat,

hogy mikor mennyire kell félni, mikor helyes és ésszerű a félelem, illetve hasonló spontán történetekbe ágyazzuk azokat a szituációkat is, amelyekben a félelem nem indokolt. A gyermek- és ifjúsági irodalomban a félelem aktiválására irányuló szövegmechanizmusok és a félelemről expliciten szóló szöveghelyek pedagógiai funkcióikban kapcsolódnak ezekhez a természetes narratívákhoz,<sup>3</sup> amelyekkel nevelőként, gondviselőként saját perspektívánkat, a világról alkotott elképzeléseinket kívánjuk átadni.

A narratívum – ahogy erről volt már szó – emberi intenciókról szól és bizonyos kioldószerkezetek segítségével képes az olvasót érdekeltté tenni a befogadásában. Bruner szerint az irodalmi elbeszélés esetében – amely a természetes elbeszélésekkel rokon, de azokhoz képest választékosabb és hatásosabb technikákkal rendelkezik – alapvetően három feltételhez kötődik az olvasó bevonásának sikere: 1. „az irodalmi narratívum mint beszédaktus lényege” – mondja Bruner Iser nyomán – „hogyan kezdeményezze vagy vezérelje a jelentés-keresést a jelentések világában”, meghatározatlanságával adjon teret a jelentések keresésének, 2. legyen szubjektivizált, személyhez kötött, ami lényegében a tudás egyenlőtlen elosztását jelenti, 3. illetve kínáljon fel több perspektívát az olvasó számára, vagyis adjon hozzáférést a szereplői nézőpontokhoz és tudatokhoz. Az imént példaként hozott képeskönyvek elbeszélésmódja igénybe vette az olvasói anticipációkat, teljesült a bizonytalanság kritériuma, a tudás egyenlőtlen elosztása feszültséget teremtett és az olvasóban tudatosult az is, hogy ugyanabban a történetben többféle perspektíva jelenhet meg egyszerre: a szereplő nem látta a rókát, a róka viszont látta a szereplőt, a vizuális narrátor és a befogadó pedig mindent látott. Az olvasó által átélt félelmet véleményem szerint nem lehet leválasztani erről az összetett folyamatról. Úgy tűnik, hogy a félelemkeltés az olvasó érdekeltté tételének egyik speciális megvalósulási formája, amelynek esetében minden tényező lényeges. Így tulajdonképpen azokra a mechanizmusokra vezethető vissza, amelyek a *suspense* neuropszichológiai definíciójában is megjelennek, és ennek egyik központi eleme, hogy egy konfliktushelyzethez egy érzelmi állapot kapcsolódik. A *suspense*-nek nevezett narrációs helyzetekben előforduló affektív állapotot a legtöbbször a félelem vagy az ezzel rokon féltés érzelmeivel azonosíthatjuk. A fenti példák alapján úgy tűnik, hogy a szereplő félelmének megjelenítése nem szükséges eleme a félelem átélésének, csak egy hozzájárulás, ami az olvasó számára fokozza és konkretizálja a *suspense* érzelmi töltését.<sup>4</sup>

3. A természetes narratíva fogalmát itt Monika Fludernikhoz hasonlóan alkalmazom: „(N)atural narrative is conceived as ‘natural’ exclusively in terms of its quality of spontaneous (re)production, and on the basis of its universality, its transcultural existence and significance. Natural narrative will not be considered in any way more ‘normal’ or ‘non-artificial’ than the written language; both oral and written forms of discourse are coequal, structurally determined symbolic media which operate within specific generic, cultural and contextual frames.” (Fludernik 2010, 11)

4. Az ábrázolt és az átélt félelem kapcsolatát és ennek különböző aspektusait Horváth Márta tárgyalja

Végül azokról az ifjúsági történetekről kell még itt szót ejteni, amelyek legfeljebb a horror zsáner peremére helyezhetőek (Gaiman *Coraline* című regénye vagy R. L. Stine-től *A rettegés tornya* a *Libabőr*-sorozatból), de inkább a *dark fantasy* kategóriába sorolhatóak, vagyis nem tipikus horrortörténetek. Ezek a szövegek lényegében hasonló elveken működnek, mint a legutolsó példa: a *gothic novel* hagyományát folytatva itt is egy másik, gonosz világ hatol be a normalitásba és kelt kognitív zavart. Fontos eltérés azonban, hogy a központi szereplő – aki maga is gyermek – már szembesül a fenyegetéssel és az ennek nyomán kialakult felforgató érzésekkel. A félelem aktiválásában az lesz az új elem, hogy ezekben a szövegekben a figura félelmét is ábrázolják, ami a *suspense*-hatás affektív mozzanatát erősíti és adatokkal támasztja alá az érzékelés, érzéstulajdonítás szintjén. A felnőtt horrorhoz – főleg annak *hardcore* változatához – képest azonban az ifjúsági *dark fantasy* nem mélyed el a borzalmat és undort keltő, nyílt erőszakot megjelenítő részletekben, inkább pszichológiai síkra tereli a történetet, megengedve azt az olvasatot, hogy a kísérteties és félelmetes alakok csak a szereplő tudatának, fantáziájának termékei és nem reálisak annak valóságához képest (Gaiman 2009). Ezen kívül a gyermekszereplő jelenléte folytán olyan műfajkapcsolatokat is előhívhatnak, amelyek erősítik a befogadó anticipációit a pozitív végkifejlettel kapcsolatban, hiszen

[m]inden gyermekmítoszban feltűnő az a paradoxon, hogy egyrészt a 'gyermek' tehetetlenül ki van szolgáltatva az ellenségeinek, és az elpusztítás állandó veszélye fenyegeti, másrészt viszont olyan erőkkel rendelkezik, amelyek jóval meghaladják az emberi mértéket. Ez a kijelentés szorosan összefügg azzal a pszichés ténnyel, hogy a 'gyermek' egyfelől ugyan 'jelentéktelen', vagyis el nem ismert, 'csak egy gyerek', másfelől azonban isteni lény (Jung 2011, 168–169).

## A félelem korlátai: a humor és a félelem megismerése

Noël Carroll a horror műfaj fenomenológiai elemzésének szentelt kötetében foglalkozik azzal az ellentmondással, amit a horror paradoxonának nevez: hogyan történhet meg, hogy a negatív érzelmekre, félelemre és undorra alapuló történetek mégis vonzó hatást fejtenek ki, és ahelyett, hogy a befogadók kerülnék a vele való találkozást, hiszen a negatív érzés egy elkerülő cselekvést hivatott kiváltani, sokan vonzódnak hozzá (Carroll 1990, 159–194). A kérdés megválaszolásában a kulcsszó az „esztétikai távolság” létesítése, ami a műalkotások befogadásában több szinten érvényesülve tulajdonképpen élvezhetővé teszi a negatív érzést (uo. 11).

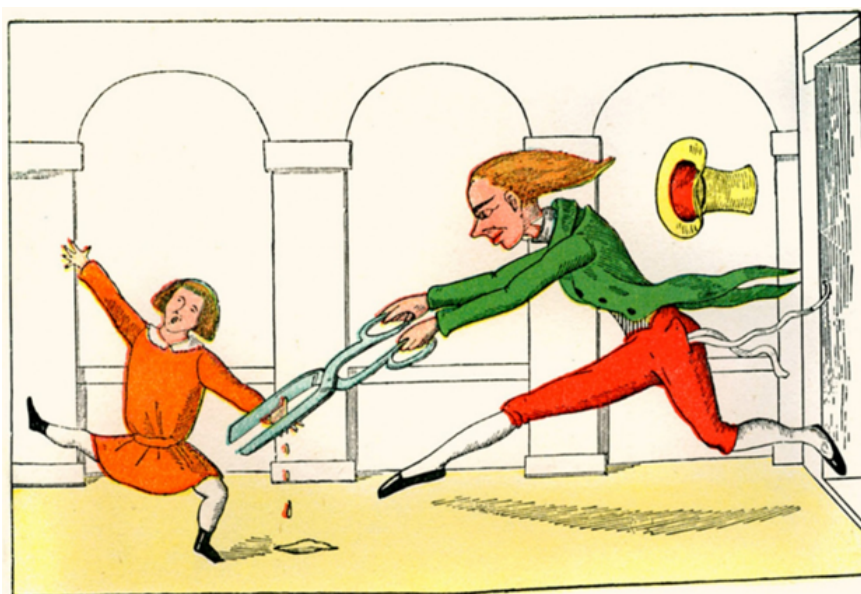
---

bővebben (Horváth 2022).

Az „esztétikai távolság” megjelenhet az artefaktum bármely aspektusában, amely a befogadót eltávolítja a megjelenített érzelm teljes azonosuláson alapuló átvételétől. Így a horror paradoxona a fikció paradoxonából származtatható, és átvezet ahhoz a problémához, hogy hogyan hathat ránk érzelmileg valami, amiről tudjuk, hogy nem létezik? Carroll meggyőzően érvel amellett, hogy maga a szereplővel való azonosulás fogalma, amivel a gyermek- és ifjúsági irodalom kapcsán is sokszor találkozunk, tulajdonképpen egy pontatlan terminus, mert a befogadó fikción kívüli pozíciójánál fogva soha nem lehet ugyanabban a szituációban, mint a fiktív karakter, tehát az érzései sem lehetnek ugyanazok (uo. 93). Az olvasó tudja ugyanis, hogy fikcióról van szó és ha érez is félelmet, az egyrészt nem vezet cselekvéshez, másrészt soha nem tisztán félelmet érez, hanem ahhoz kapcsolódóan valamilyen szociális érzelmeket is, mint a sajnálat, vagy (a műélvezet folytán) esztétikai érzelmeket. Az idegtudományos érveken alapuló magyarázat szerint is hasonló, taszító-vonzó hatások azonosíthatók a negatív érzelmek esztétikai átélése során (Menninghaus et al. 2017). A művészi ábrázolás kognitív mintázatai távolító mechanizmusokat indítanak be a befogadóban, amit egyrészt a fikciótól való ontológiai távolság alapoz meg, másrészt a recepció folyamata feletti kontroll, a közelítő mechanizmusok pedig ebbe, az artefaktum által garantált biztonságos dimenzióba ágyazódnak be. Mindez felszabadult élvezetet tesz lehetővé, ahogy erre a fenti elemzések több pontján is utaltam már.

Terjedelmi okokból már csak két olyan eljárást emelnék ki a Menninghaus-féle modellből, amelyek a befogadó számára vonzóvá teszik a negatív érzelmeket és amelyek előfordulása a leginkább jellemző a gyermekirodalomra. Az egyik a negatív érzelmek összekapcsolása pozitív érzelmekkel, a másik pedig az érzelmek szabályozásának kérdése (uo. 3).

A klasszikus szövegekben is bőven találhatunk példát arra, hogy félelemkeltő és nevetséges sajátosságok egymás mellett jelennek meg, és egy alapjában véve erőszakos jelenet humorral kombinálva olyan elegyet képez, ami a negatív érzés tartósságát és intenzitását korlátozza. Heinrich Hoffmann *Kócos Peti (Struwwelpeter)* címmel írt mesekönyvet hároméves fiának 1845 karácsonyára és meglehetősen ijesztő illusztrációkkal látta el a rosszcsont címszereplő verses formában elmesélt történeteit (Hoffmann 2007). A kalandok igazi tetőpontját nem maguk a csínytevések, hanem a példás és elkerülhetetlen büntetések jelentik: az ujjszopogatás vétségét például az ollós ember ujjlevágással torolja meg (ld 3. ábra) – így nem is csodálkozhatunk azon, hogy a könyv igazi klasszikus olvasmány és bestseller lett. A humor Hoffmann könyvének vizuális és verbális szintjét is úgy járja át, hogy közben a kegyetlen büntetés felett érzett félelem nem múlik el, hanem bizarr keveréket alkot azzal a kárörömtől sem mentes derűvel, amivel a gyermekolvasó a karikatúraszerű rajzok és rímes verssorok összjátékából kibomló, ismétlődő szerkezetű történeteket megéli és végül a költői igazságszolgáltatás bekövetkeztét nyugtázza.



3. ábra. Illusztráció Heinrich Hoffmann *Kócos Peti* című mesekönyvéből

A félelmetes cselekményt a humor ironikus színezettel írja felül, de nem úgy, hogy a megszegett viselkedési szabályok érvényüket vesztenék. Ezek a félelem érzésének és feloldásának energiáit hasznosítva még emlékezetesebbé válnak az olvasó számára, aki az elbeszélő felnőtt pozíciójába helyezkedve maga is a jó oldalra, a morális rend megtartásának pártjára állhat.

A másik lehetőség a félelem átélésének csökkentésére az, hogy a narratíva a félelemről szólva ismereteket terjeszt: a félelem szabályozásának témáját és technikáit is megjeleníti, ami ugyan a komplexitás különböző fokán, de mind a gyermek-, mind az ifjúsági irodalomban gyakran előfordul. A modern gyerek- és ifjúsági próza kiváltképpen szívesen foglalkozik a félelem helyes kezelésének kérdésével, ám azt legtöbbször csak a cselekmény egy kisebb részletéhez vagy egy-egy szereplőhöz köti és nem teszi az egész cselekményben dominánssá. Ritkán válik a téma olyan központi motívummá, mint Békés Pál *A Félőlény* című gyerekregényében, amely a félelemhez való viszonyulást egy fejlődési folyamat lényegévé emeli. Az iskolai szintéren is megjelenő (magyar nyelv és irodalom tárgyhoz rendelt ajánlott olvasmány 3. osztályban) meseregény főszereplője egy gyerekszerű manó, aki annyira fél a világát fenyegető szörnyektől, hogy mást sem tesz, csak retteg, valódi nevét is elfelejtve a neve „Félőlény” lesz. Az elbeszélésből, valamint a szereplők nyelvi játékban is gazdag dialógusaiból kiderül, hogyan keletkezik a félelem: a Félőlény ok-okozati összefüggéseket talál bizonyos természeti események (egy fa kidőlése) és a szörnyek léte és korlátlan hatalma között, vagyis egy félelmetes narratívát gyárt magának a világáról. A szöveg eleinte nyitva hagyja a kérdést, hogy a szörnyek léte

valóságos-e az ábrázolt világon belül, vagy csak téves következtetések eredménye. Az érzelmi nevelés szempontjából is intelligens választás, hogy a történet végül igazolja ugyan a szörnyek objektív létét, ám a címszereplő félelmének jogosságát megcáfolja azzal, hogy megmutatja a félelem szubjektív, kognitív kiértékeléshez kötött természetét. A meseregény azt a pszichológiai tételt illusztrálja, hogy milyen alapvető szerepet játszik a negatív érzés intenzitásában a kognitív állapot. „Egy ismerős rém határozottan jobb egy ismeretlennél” (Békés 2010, 21). A Félőlény ezzel a mondattal változtat hozzáállásán és képes lesz szembenézni a szörnyekkel, akikről végül kiderül, hogy emberi hibákkal teli, inkább nevetséges, mint félelmetes lények. A szörnyek hatalma magából a félelemből táplálkozik. A Félőlény bejárja a fejlődés kijelölt útját és a történet végén Élőlényként búcsúzik, az olvasó pedig a félelem keletkezésének és legyőzésének fenomenológiájával gazdagodik. Békés az antagonistista figura kapcsán azt is bemutatja, milyen következményekkel jár, ha a félelem regulációja nem működik megfelelően, az egykori barát inkább feladja önmagát, hogy ne kelljen elviselnie a negatív érzést: „nem kell többé félned, ha magad is szörnyé válsz” (uo.). A gyerekirodalomban a gyerekszereplők karakterhibáinak mélyén gyakran ugyanezt a mintát találjuk, a félelem torzítja a személyiséget és olyan negatív szociális érzésekhez és magatartásformákhoz vezet, mint az önzés és az árulás. Nem mellékesen a regény az irodalom érzelmi literációs funkciójára is utal, mert a szörnyeket csak Félőlény könyvtára és az olvasás tartja távol.

A gyerekirodalomról általánosságban elmondható, hogy a művek a negatív érzéseket egyrészt kisebb dózisekben adagolják, mint a felnőtt irodalom, másrészt (ahhoz hasonlóan) a negatív érzelmeket a művészi ábrázolás bevált hagyományai és technikai révén határok között tartják és pozitív érzésekkel egészítik ki – amit nemcsak az esztétikai hatások introspektív megfigyelései, de kognitív tudományos modellek és empirikus vizsgálatok is alátámasztanak. Az irodalmi tradíció rostáján megszárt, a gyermekbefogadó speciális igényeire figyelő művészi mechanizmusok megbízható védelmet nyújtanak a negatív érzelmek esetleges káros hatásaival szemben. Igaz ugyan, hogy a befogadás a kiskorú olvasó esetében kevésbé reflektált, mivel kritikai képességei még nem fejlődtek ki teljesen, de a negatív érzelmek (félelem, düh, bánat, undor) megjelenítésével szembeni aggályok és a kitörlésükre irányuló tendenciák gyakran nem veszik figyelembe az esztétikai hatás komplexitását, ezért túlzásba esnek. Az irodalom érzelmi literációs funkciója ugyanis egy olyan inherens funkció, ami elválaszthatatlan a komplex esztétikai élménytől. Erre a kognitív kritika is felhívja a figyelmet, amikor hangsúlyozza az irodalom – haldan evolúciós előnyökkel is járó és a mai társas viszonyokhoz is nélkülözhetetlen – kognitív készségeket fejlesztő, fitten tartó képességét, ami mind a gyermekkori, mind az élethosszig tartó tanulás dimenziójában is elhelyezhető.

## On the playground of fear. Emotional literacy and negative emotions in children's literature

The present study offers a comprehensive overview of the relations between children's literature and emotional literacy focusing on the negative emotion of fear. Adopting the perspective of cognitive criticism confirms that reading fiction is not only beneficial, but indispensable for our cognitive and emotional development. Observing different genres will be presented, how different text strategies operate differently with the basic emotion of fear, how they can help the engagement of the child reader and how they provide her literacy experiences on the "playground of fear". Another insight of the study is that the educational functions of these texts are connected to that 'natural' narratives we use to create a social context of feelings as parents and caregivers. We can summarize as a general result of this investigation that children's literary texts are interested in representing negative emotions and possess special techniques for keeping under control fear. It is also important to see that emotional literacy cannot be separated from the literary qualities of texts and neither from the field of literary literacy.

**Keywords:** children's literature, emotional intelligence, negative emotion, fear, empathy, horror, mind reading, emotional literacy

### Hivatkozások

Barthes, Roland. „A szöveg öröme”. *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Osiris, 1996, 75–117.

Békés, Pál. *A Félőlény*. Budapest: Móra, 2010.

Bettelheim, Bruno & Kúnos, László. *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest: Gondolat, 1985.

Branigan, Edward. *Narráció*. Ford. Füzi Izabella. 2006. URL: <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html>.

Bruner, Jerome. *Valóságos elmék, lehetséges világok*. Ford. Ehmann Bea, Újlaky Judit & Ülkei Zoltán. Budapest: Új Mandátum, 2005.

Bruner, Jerome S. *Acts of meaning*. 10. The Jerusalem-Harvard lectures. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2002.

Buckingham, David & Kertész, Balázs. *A gyermekkor halála után. Fel nőni az elektronikus média világában*. Budapest: Helikon, 2002.

Calabrese, Stefano & Uboldi, Sara. „Suspense is the key. Narratology, cognitive neurosciences and computer technology”. *ENTHYMEMA* 13 (2015), 64–74. DOI: 10.13130/2037-2426/6484.

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

Darwin, Charles. *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése*. Ford. Pusztai János. Darwin válogatott művei. Budapest: Gondolat, 1963.

Ewers, Hans-Heino. *Literatur für Kinder und Jugendliche: eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. 2. kiadás. UTB Literaturwissenschaft, Pädagogik 2124. Paderborn: Fink, 2012.

Fludernik, Monika. *Towards a 'natural' narratology*. London: Routledge, 1996.

Freud, Sigmund. „A kísérteties”. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Szerk. és ford. Bókay Antal & Erős Ferenc. Budapest: Filum, 1998, 65–82.

Füzi, Izabella. „Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje”. *Apertúra* tél (2006). URL: <https://www.apertura.hu/2006/tel/fuzi-megismeres-es-narracio-edward-branigan-kognitiv-narrativa-modellje/>.

Gaiman, Neil. *Coraline*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2009.

Gravett, Emily. *Wolves*. London: MacMillan, 2005.

Hoffmann, Heinrich. *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder*. Zürich: Diogenes, 2007.

Horváth, Márta. „Átélt vagy ábrázolt érzelmek? Félelem és empátia az irodalmi befogadásban Edgar Allan Poe A kút és az inga című elbeszélése alapján”. *nCOGNITO - Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1.1 (2022), 20–42. DOI: 10.14232/ncognito/2022.1.20-42.

Hutchins, Pat. *Rosie's Walk*. London: Bodley Head, 1968.

Jung, C. G. *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Ford. Turóczy Attila. Budapest: Scolar, 2011.

Kerényi, Károly. *Mi a mitológia? Bevezető tanulmány a homérosi himnuszok magyarázataihoz*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.

Kovács, András Bálint. „A félelem élvezete: a „horror-paradoxon””. *nCOGNITO. Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1.1 (2022), 3–18. DOI: 10.14232/ncognito/2022.1.5-19.

Kövecses, Zoltán. *A metafora: gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Test és lélek. Budapest: Typotex, 2005.

Kümmerling-Meibauer, Bettina. „Emergent literacy and children’s literature”. *Emergent Literacy: Children’s Book from 0 to 3*. Szerk. Bettina Kümmerling-Meibauer. 13. köt. Studies in written language and literacy. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011, 1–14. DOI: 10.1075/swll.13.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie: Studienausgabe*. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart: Reclam, 2012.

Lovász, Andrea. *Felnőtt gyerekirodalom: tanulmányok, kritikák és majdnem lexikon*. Budapest: Cerkabella Könyvkiadó, 2015.

Lüthi, Max. *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008.

Menninghaus, Winfried és tsai. „The distancing-embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception”. *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017). DOI: DOI:10.1017/S0140525X17000309.

Morton, John & Johnson, Mark H. „CONSPEC and CONLERN: A two-process theory of infant face recognition.” *Psychological Review* 98.2 (1991), 164–181. DOI: 10.1037/0033-295X.98.2.164.

Nikolajeva, Maria. „Picturebooks and emotional literacy”. *The Reading Teacher* 67.4 (2013), 249–254. DOI: 10.1002/trtr.1229.

Nikolajeva, Maria. *Reading for learning: cognitive approaches to children’s literature*. Children’s literature, culture, and cognition volume 3. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014.

*Óvodai Nevelés Országos Alapprogramja 363/2012. (XII. 17.)* URL: <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1200363.kor>.

Pap, Kata. *Nevetés, sírás, ámulás, morgós – Érzelmek*. Budapest: Csimota, 2017.

Parr, Todd. *The feelings book*. LB Kids, 2005.

Stine, R. L. *A rettegés tornya*. Ford. Máthé György. Budapest: Passage, 2002.

Zsolnai, Anikó & Kasik, László. „Az érzelmek szerepe a szociális kompetencia működésében”. *Új pedagógiai szemle* 57.7-8 (2007), 3–15. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00035/00115/2007-07-ta-Tobbek-Erzelmek.html>.

LIMPÁR ILDIKÓ

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

## *Értelem és érzelem Patrick Ness Szólít a szörny és Seanan McGuire Mélybe ránt a Lápvilág kisregényeiben*

---

### Absztrakt

Tanulmányomban két olyan ifjúsági fantasyvel foglalkozom, amelynek középpontjában a fiatalkori trauma áll. Kiindulópontom Patrick Ness *Szólít a szörny* című kisregénye, amelyben a főszereplő fiú édesanyja közelgő halálát egy szörny kéretlen segítségével dolgozza fel. A fa-monstrum történetek segítségével ábrázolja a fiú pszichés tájképét, és ezáltal rombol és gyógyít. Ez a történetmesélés/fantasy stresszoldó szerepéről szóló példabeszéd egyúttal a felnőttvilágba való beavatásról is szól, mivel a fiú megérti azokat a negatív érzelmeit, amelyek egy komplexebb világképet engednek látni. Seanan McGuire kisregényének elemzése a fenti gondolatmenetet viszi tovább. A *Mélybe ránt a Lápvilág* traumatizált tini (iker) főszereplői egy olyan másik világban találnak ideiglenes otthonra, amely szintén mentális tájképként olvasható: a Lápvilág a gyerekekben lezajló pszichés folyamatok leképződése, és annak monstrozitása a karakterek valós világban érzékelt szükségleteiből adódó válaszként értelmezhető. McGuire különbséget tesz a két ikerleány helyzetértékelési és helyzetértelmezési képességeit illetően, ennek különbségét is részben a másként megélt traumatizált gyerekkorhoz – és így eltérő érzelmekhez – köti.

**Kulcsszavak:** trauma, kognitív kompetenciák, pszichés tájkép

---

### Bevezetés

Bár a fantasztikus irodalom alacsonyabb rendűsége sokáig megkérdőjelezhetetlennek tűnt a realista szépirodalomhoz képest, az elmúlt évtizedek irodalomkritikai és elméleti munkássága erőteljesen fordult a fantasztikum kutatása felé, és megteremtette az elméleti kereteket a fantasy, a tudományos-fantasztikum, valamint a hor-

ror és a weird irodalmának szerteágazó értelmezéséhez. Ezzel párhuzamosan egyre többen kezdtek el foglalkozni az irodalom és filmes narratívák kognitív képességekre gyakorolt hatásaival (Richardson 2002, Herman 2003 és 2007, Zunshine 2006, 2008 és 2010, Grishakova 2009, Nikolajeva 2014). Az ezredforduló után fellendült a kognitív kritizmus irodalma, és felbukkantak azok a tanulmányok is, amelyek próbáltak túllépni az irodalomból értelmezés útján elsajátítható tudás fókuszán, és nagy hangsúlyt fektettek az érzelmi bevonódás pozitív hatásainak feltérképezésére. A közelmúltban végzett pszichológiai kutatások azt igazolják, hogy az (irodalmi szöveggként vagy filmként) elmesélt történetek világához fűződő érzelmi kapcsolódások fontos pszichológiai, kognitív és egzisztenciális szükségleteket elégítenek ki (Dill-Shackelford et al. 2016, 636), és a negatív érzelmeket kiváltó narratíváknak is számos pozitív hozadéka lehet. Mary Beth Oliver és Anne Bartsch a szomorúságot okozó filmek nézőit vizsgálva jutott arra a következtetésre, hogy a keletkezett meta-érzelmek változást generálhatnak az érzelmileg bevonódó néző életében (Bartsch és Oliver 2011, Oliver és Bartsch 2011; előbbieket idézi Dill-Shackelford et al. 2016, 636). Hasonlóképpen, a félelmet, szorongást keltő narratívák is egzisztenciális szükségleteket elégítenek ki: mint W. J. Renehan hangsúlyozza, a horror-irodalom lehetővé teszi a tabusított vágyak kielégülését, lereagálását, illetve egyszerre zúzza szét és erősíti meg a társadalmi, szexuális és erkölcsi szabályokat (Renehan 2013, loc. 42).

A fiatalabb korosztályt célzó dark fantasy (sötét avagy ijesztő fantasy) és horror irodalmának jelentős részét a biztonságérzet keltése, megerősítése jellemzi: a rettegés forrásával történő sikeres szembeszállás, a gonosz erő legyőzése visszaállítja a status quo-t, megerősíti a káosz előtti rendet, értékrendszert (Brock-Servais 2018, 19). Ám ez nem jelenti azt, hogy minden olyan horror vagy dark fantasy mű, amely a fiatalabb korosztályt célozza, ilyen egyértelmű lezárással bírna. Laura Bolf-Beliveau egyik cikkében például kifejezetten olyan YA (Young Adult, vagyis fiatal felnőttek számára íródott) regényeket vizsgál, amelyek vége – pontosabban lezáratlansága – összhangban áll Isabel Pinedo (1996) posztmodern hororról tett megállapításával: a történeteknek nincs definitív narratív lezárásuk, nyitott végűek, így egy bizonytalan világot jeleznek (Bolf-Beliveau 2018, 34). Jelen tanulmányomban két olyan YA művet vizsgállok, amelyek a dark fantasy és a horror határmezsgyéjén helyezkednek el és pszichológiai fantasyként olvashatók. Patrick Ness *Szólít a szörny* kisregénye és Seanan McGuire *Csellengő gyerekek* sorozatának azon részei, amelyek Jack és Jill történetét tárják elénk,<sup>1</sup> az ifjúkori trauma

1. Jelen tanulmány nagymértékben támaszkodik angol nyelven megjelent *The Truths of Monsters: Coming of Age with Fantastic Media* (Limpár 2021b) két fejezetére: a *Szólít a szörny* kisregényt elemző tanulmányrész a 6. fejezetre (Destructive and Healing Psychic Landscape: Siobhan Dowd and Patrick Ness's *A Monster Calls*) épít, míg a *Mélybe ránt a lápvilág* kisregényre fókuszáló tanulmányrész a 7. fejezet (Spaces of Escape for the Abused: Seanan McGuire's *Wayward Children Series*) megállapításaiból vesz át.

témája köré épülnek, vagyis a kamasz szereplő „megküzdési kapacitásán túlmutató helyzetről, eseményről” szólnak (Pohárnok és Lénárd 2015, 221).<sup>2</sup> A vizsgált művek atipikusan kapcsolódnak Pinedo posztmodern horror-konceptiójához, mivel elsősorban nem (vagy nem csupán) a narratív lezáratlanság jelzi a világ bizonytalanságát, hanem az a sugallt felismerés, hogy egyeseknek a szükséges lezárást a tragédia elfogadása hozza, míg mások nem jutnak el odáig, hogy egy katarzison túl esve új eséllyel folytassák saját történetüket. Mindkét regény hangsúlyozza, hogy a beszűkült lehetőségeken belül is van a szereplőknek választási lehetőségük, és hogy a választási lehetőséget meghatározza a karakter történetértelmezési képessége, amely nagymértékben összefügg a karakter érzelmi kompetenciájával. Ahogy a regénybeli karakterek fejlesztik vagy láthatóan alkalmazzák ezeket a kompetenciákat, úgy az érzelmileg bevont olvasó is megtanulja vagy legalábbis tudatosítja magában az igazságot/valóságot feltáró történetértelmezés – amely egyúttal átgondolt élethelyzet-értelmezés – sorsfordító potenciálját. Először a *Szólít a szörny*ben vizsgálom, milyen jelentősége van a főszereplő kognitív fejlődésének abban, hogy megküzdjön élethelyzetével, majd a *Mélybe ránt a Lápvilág* cselekményére fókuszálva, de visszautalva az előzménytörténetre és a folytatásra is, McGuire ikerpár szereplőinek eltérő sorsát elemzem, visszavezetve döntéseiket értelmi és érzelmi fejlődési folyamatukra.

### Patrick Ness: *Szólít a szörny*

Patrick Ness kisregényében a tizenhároméves főszereplő, Conor O'Malley élete épp tragédia felé sodródik: édesanyja gyógyíthatatlan betegségben szenved, közelgő halála elkerülhetetlen. Mivel az édesanya egyedül neveli fiát egy angliai városban, az édesapa pedig egy másik kontinensen, Amerikában él az új családjával, Conor lába alól kiszalad a talaj. Nincs olyan biztonságos, stabil családi háttere, amelyre támaszkodhatna, mivel az apában fel sem merül, hogy neki kellene átvállalnia kamaszfia felnevelését. Az új élethelyzetben a nagymama veszi át az édesanya szerepkörét, ám ez a változás elfogadhatatlan a fiú számára. Conor folytonos konfliktushelyzetben találja magát: nem tud megbékélni nagymamája „betolakodásával”, az iskolában zaklatják a társai, illetve kikészíti a tanárok elnéző magatartása, amelyet vele szemben mintegy segítségképp tanúsítanak. Ez az a pont, amikor Conor életébe újabb rettegés férkőzik be: egy furcsa, tiszafa alakban megjelenő, hatalmas szörny látogatja meg esténként és terrorizálja történeteivel. A szörny három mesét ígér és mond Conornak három látogatás alkalmával; az igazi horrort azonban csak

2. Pohárnok és Lénárd az alábbi pszichés tényezőket sorolja fel a trauma fogalmának tisztázásakor: „a szokásos élethelyzetektől való extrém eltérés; a világ megbízhatóságában való hit összeomlása; a kiszolgáltatottság és fenyegetettség érzése; tehetetlenség, a helyzet feletti kontroll elvesztése; olyan élmény, esemény, amely meghaladja a mindennapiság szintjét; az áldozat világról kialakított képe összeomlik; az én, a kapcsolatok és a világ egység-élménye szétesik.” (2015, 222).

ezután tapasztalja meg a fiú: a negyedik mesét tőle várja a szörny, és az csakis Conor igaz története lehet.

A történetben elválaszthatatlanul egybefonódik a fantasztikum és a valóság, ami zsánerfluiditást is okoz. Az olvasó első megközelítésben fantasyként olvassa Ness művét, mivel az a cselekmény alapja, hogy a valós világ ismert szabályainak ellentmondó jelenségeket tapasztalunk meg benne. Egyik főszereplője egy fa alakját magára öltő szörny, a Zöld Ember, aki képes beszélni, víziót láttatni és fizikai tevékenységet, rombolást végezni a való világban. Ez ellentmond mindennapos tapasztalatainknak, és olyan szöveggé formálja a kisregényt, amely megköveteli az olvasótól az empirikusan megismert világtól való ontológiai elkülönülést. Fabrizi érvelése szerint ez a fajta ontológiai elkülönülés szükségszerű a fantasy érvényesüléséhez, esztétikai sikeréhez, míg a horror épp a saját világunkhoz való ontológiai kötődést követeli meg ahhoz, hogy sikeresen működjön és elérje a kívánt érzelmi hatást (2018, 3). Ness kisregénye, amely pszichológiai realizmusban gyökerező fantasy, egyesíti a dark fantasy és a horror követelményeit az ontológiai kötődés viszonylatában, mivel a fantasztikus elemek, amelyek működésbe hozzák a realitás felfüggesztését egyszersmind olvashatók a főszereplő belső szorongásainak kivetüléseként.

A traumakutatásnak már az első, Freud nevével fémjelzett szakaszában is fontos felismerése volt, hogy „a trauma történései, emlékei sokszor nem hozzáférhetőek az emlékezet számára, ugyanakkor váratlanul betörő, kontrollálhatatlan testi tünetekben, érzetekben, képekben megjelenhetnek” (Pohárnok és Lénárd 2015, 223). A szörny felbukkanása tehát Conor megküzdő mechanizmusával magyarázható. A természetet megtestesítő rém olyan tudást hordoz, amelyet Conor megpróbál mélyen eltemetni a tudatalattijában: azt a felismerést, hogy az édesanya halála elkerülhetetlen. A szörnyűséges találkozások azonban lassanként a felszínre hozzák ezt az eltemetni vágyott tudást, és rákényszerítik Conort arra, hogy szembenézzon legbelső félelmeivel. A szörny a rettegett valóság kivetülése, történetei mind ehhez a valósághoz kapcsolódnak, és mivel Conor számára éppoly valós – és hihető – mint valóságának bármely más része, viselkedése a disszociatív zavar tüneteit mutatja (Ghoshal és Wilkinson 2018, 1), vagyis úgy éli át cselekvéseinek egy részét, mintha nem ő maga lenne azok elkövetője. Tetteinek következményeit maga is megdöbbenve látja, amikor visszazökken a valóságba.

A szörny meséi egyfajta beavatási szertartásként működnek: a történeteken keresztül ismerkedik meg Conor a „felnőtt világ” működési elvével: azzal, hogy a történetek nem zárulnak a gyermekkori tündérmesék boldog véget garantáló fordulatával. A fa emlékeit megelevenítő történetek nem a tündérmesék tanulságát közvetítik, nem érvényesül „a jó mindig győzedelmeskedik a gonosz felett” szabálya, hiszen a valós élet nem fekete-fehér, nem feltétlenül egy egyértelműen jó és egy egyértelműen gonosz erő csap össze egy konfliktusban, ezért nehezen értelmezhető

a győzelem vagy a boldog lezárás fogalma. A szörny meséi tehát előkészítik Conort arra, hogy saját élethelyzetét is képes legyen ilyen történetként értelmezni. Ennek a felismerési folyamatnak a záloga az érzelmi bevonódás; ez eleve adott, hiszen a szörnyet maga Conor érzelmi állapota hívja elő, de éppen ezért a szörny olyan történeteket mesél, amelyek álomszerűen reflektálnak Conor valós élethelyzetére – ezzel is alátámasztva azt az érzetet, hogy a rém a fiú tudatalattijának kivetülése, és ezért a szörny megjelenéseinek terei valójában Conor pszichés tájképét vázolják fel. Mivel azonban Conor nagyon mélyre temeti azt az igazságot, amellyel nem kíván szembenézni, meséről mesére közelítünk saját valóságához, vagyis a mesék egyre világosabban kapcsolódnak Conor életéhez.

Mint azt Nathan Carlin freudi álomértelmezésen alapuló, pszichoanalitikus olvasata (Carlin 2017) és az ezt kiegészítő értelmezésem (Limpár 2021a, 284–297, 2021b, 125–136) megvilágítják, minden történet áttételesen utal a kamaszfiú problémáira:<sup>3</sup> a családi helyzetére, az áldozathozatal szükségességére, a betegség és halál fenyegető jellegére, amely kiforgatja az embert saját jelleméből, a vágyott, ám lehetetlenné vált gyógyulásra, az iskolában elszenvedett zaklatásokra. Ezeket túl hangsúlyos a bűn és bűnhődés, valamit az igazságosság és igazságtalanság tematikája. Ez utóbbi fogalmak központi jellege tanítja meg Conornak, hogy bizonyos történetek nem a mesék igazságának megfelelően működnek, és sokszor a bűnös nem nyeri el méltó büntetését – sőt, kiderül róla, hogy a látszat ellenére, vagy egy bizonyos szemszögből nézve nem is bűnös. Ez a konklúzió talán a legfontosabb tanítás Conor számára, mivel az elmesélt történetek ellentmondásos végkifejlete azt a paradox érzést ragadja meg, amely Conort kínozza édesanyja betegségével kapcsolatban: a vágyat, hogy megtarthassa édesanyját, és az ezzel ellentétes érzelmű vágyat, hogy édesanyja ne szenvedjen tovább – vagyis haljon meg végre. Ezért amikor meséről mesére haladva először felháborodik az „igazságtalan” befejezésen, majd már gyanúval fogadja a szörny meséjét, amely még így is képes „becsapni” őt, és végül mese és valóság egyé válik és képes fizikai rombolást végezni a valós világban, Conor elér ahhoz a ponthoz, amikor képes saját életét is történetté formálni és képes elfogadni a benne játszott kettős szerepet: az édesanyjába kétségbeesetten kapaszkodó, és a haldokló, szenvedő anyát egyúttal elengedni vágyó gyermek szerepét. Ahogy megtanulja egyre jobban értelmezni a szörny történeteit, úgy képes egyre tisztábban látni saját magát is, mint történet szereplőt, és ezért bár fájdalmas szembenéznie a vággyal, amelyet elfojtott magában, a vágy kimondása katartikus erővel bír, és hatalmas megkönnyebbülést hoz Conor számára –

3. A freudi értelmezés alapján az álomképzések három nagy típusát különböztethetjük meg. Ezek mind átalakítják a mentális tartalmakat, új formában jelenítik meg őket. A kondenzáció folyamata tömöríti az álom-gondolatokat, több tapasztalatot gyúr egybe. Az áthelyezés (vagy elmozdulás, eltolás) folyamata a lényeges és a lényegtelen társítását végzi el, melynek következményeképp az álom furcsává, idegenné válik. A szimbolizáció folyamata pedig logikai viszonyokat alakít át vizuális elemekké (Bánfalvi 1996, 46).

igaz, először azért, mert meg van győződve arról, hogy a vallomásával „Eljött a megérdemelt büntetés” (Ness 2012, 198).

Elméjének szülöttje, tudatalattijának megformálója, a szörny azonban feloldja a bűnösség verdiktje alól, és a korábban paradoxként érzékelt meseelemek ezáltal nyernek valódi tartalmat. A rém rámutat arra, hogy bár Conor elméjében valóban mindkét vágy – az anya megmentése és az anya halála iránti vágy – megtalálható, ez természetes pszichológiai folyamat. Bár úgy tűnik, a két vágy egyszerre nem lehet igaz, elvégre az ember vagy kívánja valaki halálát, vagy nem, a szörny még egyszer, utoljára a korábban elmondott mesékhez fordul, hogy tovább tanítsa a fiút. Először felidézzi a mesék paradoxonjait, hogy felidézze: már a bonyolult történetek világában járunk, ahol nem uralkodik mindenben a kizárólagosság, hiszen

*az emberek bonyolult lények. Vajon hogy lehet egy királyné egyszerre jó boszorkány és rossz boszorkány? Hogy lehet egy királyfi egyszerre gyilkos és megmentő? Hogy lehet egy patikárius gonosz természetű, de igazságos? Hogy lehet egy lelkész elvtelen, de jószívű? Hogy lehet, hogy a láthatatlan emberek magányosak lesznek, ha végre észreveszik őket?* (Ness 2012, 201; kiemelés az eredetiben).

Ezek után a szörny feloldja Conor legkínzóbb paradoxonját is. Elmagyarázza, hogy a vágyból fakadó hit kegyes hazugság az elmének, amelyet épp azért hoz létre az elme, mert túl szörnyű az igazság, amellyel meg kell küzdenie. „*És az elméd megbüntet, ha mindkettőben hiszel*” (Ness 2012, 201, kiemelés az eredetiben), teszi hozzá a rém, vagyis ez egy olyan megküzdő mechanizmus, amely hosszú távon nem bizonyulhat sikeresnek. A sikeres megküzdést a szörny generálja, még akkor is, ha a disszociatív viselkedés – amely pár alkalommal ennek közvetlen következménye – a sikertelen megküzdés, a feldolgozhatatlan frusztráció és szorongás manifesztációja rövid távon; a szörny ugyanis kikényszeríti Conorból a tisztánlátást és az igazság kimondását, elfogadását. Ennek szerves része a fiú büntudatának, szégyenérzetének feloldása is, hiszen a trauma egyik alapvető aspektusa a szégyen, mint azt Emanuel Shapiro kifejti (1999, 2); vagyis a gyógyuláshoz szükség van arra, hogy Conor megértse: nem az elfojtott vágyak minősítik az embert, hanem a tényleges tettek (Ness 2012, 202).<sup>4</sup>

4. Bruno Bettelheim is a freudi pszichoanalitikus elméletet használja a mesékben megjelenő szereplők funkcióinak értelmezésére. Nagyon érdekes, hogy a tiszafa alakjában megjelenő szörny egy személyben megtestesíti mindazt, amit Bettelheim a mesékben szereplő állattípusokról ír. Két alapvető típust különít el: a veszélyes és pusztító állatot, amely a zabolázatlan id szimbolikus megjelenési formája, annak negatív energiáival; valamint a segítő állatot, amely szintén megfeleltethető az idnek, de annak pozitív energiáit jeleníti meg, azt az erőt, amely a teljes személyiség

A fentebb ismertetett folyamat több szinten reflektál az irodalom és a befogadó kognitív képessége közötti kapcsolatra. Eddig úgy olvastuk a történetet, mint a főszereplő pszichés folyamatainak metaforikus kivetülését, és megállapítottuk, hogy ennek során Conor fejlődik a történetek értelmezésében, míg végül eljut arra a szintre, hogy saját életére is alkalmazni tudja a tanultakat. Conor kognitív képességeinek fejlődése látványos: a főszereplő a gyermekre jellemző, kezdő olvasóból (*novice reader*) szakértőbb olvasóvá (*expert reader*) (Wolf 2007, Nikolajeva 2014) válik, és ezáltal olvasni, értelmezni tudja az életet, a vele történeteket. Ez a kompetenciafejlődés pontosan leképezi azt a folyamatot, amely egy fiktív történet befogadójában zajlik a valós életben. Amikor Conor meghallgatja, látja vagy részesévé válik a mesének, amelyet a szörny előad, az megfeleltethető annak a helyzetnek, amikor egy befogadó egy irodalmi történetet olvas vagy más médiában, például filmen mutatott történetet néz, és elmerül a történetben. A szereplőkkel való azonosulás, a „szereplőkön keresztül érzés” (ford. tőlem) valós élethelyzeteket szimulál, amelynek során a néző a saját érzelmeit képes megtapasztalni, illetve segít újraértékelni múltbéli szituációkat és az azokhoz kapcsolódó érzelmeket (Djikic és Oatley 2014, Green, Brock és Kaufman 2004, Kaufman és Libby 2012, Oatley 1999; előbbieket idézi Dill-Shackleford et al. 2016, 636). Az érzelmi bevonódásnak köszönhetően kialakul az, amit Paddy Scannell (1996) a megkettőzött térbeliség (*doubled spatiality*) és megkettőzött időbeliség (*doubled temporality*) fogalmakkal jellemez, vagyis a befogadó egyszerre létezik a saját idejében és terében, illetve abban az időben és térben, amelynek fiktív történetébe bevonódik. Karen E. Dill-Shackleford és szerzőtársai ehhez hozzáfűzik a megkettőzött személyiség (*doubled personality*) fogalmát, amely arra a jelenségre utal, amikor a befogadó egyszerre önmaga és az a szereplő, akivel azonosul (Dill-Shackleford et al. 2016, 638).

Az olvasó eleve egy ilyen pozícióban találja magát, amikor követi a történetet és azonosul Conorról. Vele együtt ismeri meg és értelmezi a történeteket és tanul a szörny mesemagyarázataiból. Mivel a cselekmény a történetek értelmezése köré épül, az olvasó könnyen azonosul Conorról, a szövegértelmezést tanuló karakterrel; ezenfelül ez a hangsúlyos és visszatérő szövegértelmező szituáció arra motiválja az olvasót, hogy ráébredjen saját feladatára: arra, hogy saját életét is történetek sorozataként nézze és értékelje, és felállítson analógiákat a regényben bemutatott

---

érdekeit a legjobban szolgálja (Bettelheim 2010). A regénybeli rém szintén nem emberi, de emberi jellemvonásokkal ellátott entitás, amely rombol, ugyanakkor mindezt annak érdekében teszi, hogy Conor visszanyerje integritását. A regény szövegszinten is megteremti a fa alakú szörny és az állatvilág kapcsolatát. A szörny önmagát a természettel azonosítja (tehát nem csupán a növényi világgal), amikor Herneként és a vele azonosítható, agancsos, félig emberi, félig állati megjelenésű (Green 2004, 88) Cerunnosként is utal magára (Ness 2012, 44, ennek részletes elemzését ld. Limpár, 2021a, 281-282). Ezenfelül a történetmondó szörny a történet és a vadállati jelleg kapcsolatát is hangsúlyozza: „A mese olyan, mint egy vadállat, mondta a szörny. Ha elengeded, ki tudja, mekkora pusztítást hagy maga után” (Ness 2012, 61).

történetek és a saját élethelyzetük között. Ez történhet egy egyszerű behelyettesítés (hasonló szituáció, egy szeretett családtag vagy barát elvesztése) alapján vagy sokkal távolibb asszociációk segítségével, például az igazságosság, illetve bűnhődés tágabb témakörében.

Az újraértékelés sorsfordító jelentőségű a regényben, lehetőséget ad Conornak és édesanyjának a szeretetteljes búcsúzásra, amellyel Conor végre elengedi az édesanyját, de egyúttal biztosítja őt a szeretetéről. Ezzel a fordulattal az anya elvesztése nem újabb tragédiát generál, hanem esélyt ad a fiúnak arra, hogy büntudat és bosszúvágy nélkül kezdje el élete új fejezetét, a nagymama gyámsága alatt. Bár Conor jövőjét nem látjuk a történetben, a sorsfordítást, a fiú érzelmeinek és másokhoz fűződő viszonyának módosulását, tehát a közvetlen következményeket igen. A történetnek ilyenképpen van narratív lezárása, de a jó fordulat csupán relatíve érthető, hiszen szenvedéshez és halálhoz kötött. A regény végkifejlete mégis vigaszt nyújt, összhangban Tolkien fantasy-elméletével, amely a tündérmesék (fairy-stories) „jó katasztrófa” – eucatastrophe – záró fordulatát hangsúlyozza – egy olyan váratlan, jó fordulatot, amely nem magától értetődő és egyfajta kegyelmi állapotot hoz létre (Tolkien 2008, 75) a drámai kontextus ellenére. Ez nem olyan fordulat, amely elbagatellizálná a veszteséget; épp ellenkezőleg: Tolkien eucatastrophe fogalma mintegy megszenteli a világban leküzdendő nehézségeket, és a tündérmesék komolyságát, igazságát, valósághoz kötődését hangsúlyozza (Flieger és Anderson 2008, 14). A lezárás pozitívuma Ness regényében abban az ígértetben rejlik, hogy a szörny által metaforikusan megjelenített tudatalatti folyamatok, valamint a fikciós történetek analógiáinak felismerése képessé teszik az embert a traumával való megbirkózásra és felvértezik egy komplexebb világgép ismeretével, amely segít helyt állni a felnőttvilágban.

A szörny mint az emberi elme tudatalattijának fantáziaterméke nemcsak mesélő szörny, hanem maga a mese, a fantáziatermék – a történet, amelynek segítségével saját életünket értelmezzük. A történet által minimalizálható – vagyis biztonságos térbe helyezhető – az a pusztítás, amelyet a traumatizált fél szeretne elvégezni. (Ez megfeleltethető annak a hatásnak, amely a horrortörténetek fogyasztásából fakad.) A pusztítás fikatív térben tartása nem egészen sikerül Conornak, hiszen egy darabig disszociatív viselkedést mutat és rombol maga körül, de ez a folyamat a sikeres érzelmi megküzdés hatására lerövidül és lezárul, hiszen a szörny nagyon intenzív meséléssel ráveszi a fiút arra, hogy még időben eljusson a saját életére vonatkozó tanulságok levonásáig – és ennek a folyamatnak a szépirodalmi történetté formálása nyomán pedig az olvasónak nyílik lehetősége arra, hogy elkerülje a romboló fázist és átélje azt az irodalmi mű segítségével, a szereplővel való azonosulás által.

## Seanan McGuire: *Mélybe ránt a Lápvilág*

A YA művekben nagy hangsúly kerül a tanulási folyamatra: a serdülőkorból való átlépés a felnőttkorba új tapasztalatok megszerzésével jár – és egyúttal a felhőtlen és ártatlan gyermekkor (már ha volt olyan egyáltalán) elvesztésével. A tapasztalatszerzés döntéseket hoz magával, a döntések újabb tapasztalatokhoz vezetnek. Ez minden életfázisban így van, de a felnőtté válás történetekben<sup>5</sup> ezek különösen hangsúlyossá válnak, mert a felnőttvilág komplexitása még idegen egy gyerek számára, tehát az érettebbé válás legtöbbször egy beavatódási folyamatként értékelhető – egy új világ felfedezéseként. Erre az elképzelésre épül Seanan McGuire *Csellengő gyerekek* sorozata, amelyben olyan kamaszok a főszereplők, akik valami miatt képtelenek otthon érezni magukat ebben a világban, és ezért szó szerint egy másik világban találják magukat – egy olyan világban, amely valamiképpen rezonál arra a tulajdonságra vagy körülményre, amely a gyerekeket elűzi a való világból.

Az alternatív világ – sokszor szörnyűséges – tere, csakúgy, mint a Conor szörnye által képzelt tér, egyfajta mentális tájkép, amely leképezi a gyerekekben meglévő félelmeket és vágyakat. Azonban ezek a terek az álomképző folyamatokkal összhangban jönnek létre, így szimbolikusan reflektálnak a gyerekek érzelmi állapotára és annak következményeire. Jack és Jill története szintén traumatörténet; amíg azonban Conor traumája abból fakad, hogy erős, kölcsönös szeretet fűzi édesanyjához, akinek a halála ezt a szeretett egységet megbontja és ezzel Conor úgy érzi, magára – vagyis szeretet nélkül – marad, addig az ikerpár traumája a szeretetlen gyerekkorból adódik. Ennek megfelelően a Lápvilágnak nevezett tér, ahol a gyerekek találják magukat, egyrészt vizuálisan megjeleníti azt az érzelmi sivárságot, amely kihat a két lány fejlődésére, másrészt felhívja a figyelmet arra, hogy ugyanaz a „típusú” érzelmi elhanyagolás két különböző egyéniségre eltérő hatást fejt ki – az egypetűjű ikerségből fakadó hasonló külső megtévesztő jellegű, és a belső folyamatok nem egyformák, mert nincs két egyforma ember. Ezen az általános megállapításon túl azonban McGuire pontosít, és kifejezetten aláhúzza, hogy a két kamasz szereplőt ért hatások eltérő viselkedési formákat, eltérő érzelmi állapotokat hoznak létre, amelyek eltérő kognitív kompetenciákat eredményeznek, és ezek megpecsételik a szereplők döntéseit és sorsát.

Jack (Jacqueline) és Jill (Jillian) szülei, Chester és Serena Wolcott a fogyasztói társadalom reprezentatív alakjai, és ennek megfelelően már születésük előtt tárgyasítják ikergyermekeiket. Mivel státuszszimbólumként, olyan dekoratív ki-

5. A *bildungsroman* típusú történeteket magyarul hagyományosan felnövekedés-történetnek fordítjuk. Felnövés-történet alatt én az angol terminológiával a *coming-of-age story*ként meghatározható történetek tág kategóriáját értem, amelyben az érettebbé válás – de nem feltétlenül a gyermekből felnőtté válás hosszú folyamata – áll az előtérben. Conor esetében például a trauma felgyorsítja ezt a tanulási folyamatot, és ezért a fiú pár nap alatt kényszerül sokat tanulni a világ valódi működéséről és elfogadni azt.

egészítőkként tekintenek utódaikra, amelyek tökéletesebbé teszik életüket mások előtt, a gyermekeik életét és így identitását saját elképzelésük szerint formálják, figyelmen kívül hagyva a két lány személyiségét és szükségleteit. Az önkényesen definiált tökéletes gyermekáldás elvárásainak megfelelően egy fiút és egy lányt várnak, és amikor a természet felülírja ezt a vágyat, a két szülő nem adja meg magát úgy, mond a sors szeszélyének, hanem úgy tesznek, mintha Serena valóban egy lánynak és egy fiúnak adott volna életet. Jacqueline-t a lány, míg Jilliant a fiú sztereotipikus nemi szerepébe kényszerítik, amely behatárolja önkifejezési lehetőségeiket, és mint később kiderül, jelentősen befolyásolja kognitív kompetenciáik fejlődését is. Serena és Chester a nagymama segítségével vészeli át a születés utáni nehezebb időszakot, majd egyik napról a másikra kitaszítják a szerető nagyszülőt a házból, és ez lesz a lányok traumájának másik forrása: a halvány emlék, hogy lehetnének szeretettek, még rettenetesebbé teszi a tényt, hogy saját szüleik nem adják meg nekik ezt a biztonságot nyújtó érzelmi hálót. Az elárultság érzése mélyen gyökerező traumával sújtja az ikerpárt. Így kerül át a két lány tizenkét évesen egy mágikus világba, amely hívja a hozzájuk hasonló „csellengőket”, akik számára nem biztosít igazi otthont a valós világ.

Ez a világ nem egy igazán jó, boldog hely, hanem olyan miniuniverzum, amely valamilyen választ ad arra az érzelmi vákuumra, amelyben a gyerekek eddig kénytelenek voltak létezni. A Lápvilágot két ellenfél tartja egyensúlyban: egy vámpír, akit úrnak kell nevezni, és egy tudós, Komor doktor, aki a holtak felboncolását és alkalmanként feltámasztását végzi – egyfajta Frankenstein-epigonként. Mindkét karakter beleavatkozik a Természet rendjébe: a vámpír életet vesz el, míg a tudós életet próbál újratereíteni, halottakat támaszt fel. A Természet rendjének elfogadása elleni lázadás a szülők hasonló szerepkörét idézi: Serena és Chester egyfajta modern Frankensteinként próbálják megteremteni két gyermekük identitását az általuk ismert sztereotípiák alapján. Szeretlenségük a vámpír hideg természetével rokonítható; az a tény, hogy gyermekeiket tárgyként kezelik és nem érző, önálló személyiséggel bíró emberi lényként, a vámpír ragadozó természetére is utal, hiszen a gyerekeket kihasználják, saját céljaikra fordítják. Azt is mondhatjuk, hogy egy vámpírhoz hasonlóak kiszívják lányaikból az igazi élet lehetőségét, kiszívják belőlük a személyiségüket, és egy természetellenes szerepkörbe kényszerítik a gyerekeket. Egyik lány sem él boldogan, de az, hogy mennyire nem, csak a másik világban derül ki.

A Lápvilág törvénye szerint az oda csellengő gyerekeken a vámpír és a tudós felváltva osztoznak. Mivel kivételesen ikrek érkeznek erre a sötét, fantasztikus földre, a hatalmi pozícióban lévő két felnőtt megosztja a kószákon, viszont ezúttal a gyerekeknek is van beleszólási joguk abba, hogy kihez kerülnek: meg kell egyezniük a gyámszerepet betöltő alak személyét illetően. Meglepő módon nincs vita közöttük: egyből képesek választani, és nem ugyanazt a személyt választják. A döntést

a rendelkezésükre álló információik alapján kell meghozniuk – és bár azt gondolnánk, hogy a rendelkezésükre álló információ ugyanaz, a két gyerek eltérő kognitív kompetenciái miatt nem ugyanazt a döntést hozzák meg, mert a részleteket nem ugyanúgy látják vagy értelmezik. Mivel ugyanabban a szituációban kétféle döntés születik, az olvasó is rákényszerül a helyzet kiértékelésére, és folyamatosan ambivalens érzelmekkel küzd meg, hiszen az egyik választást szükségszerűen jobbnak érzi, mint a másikat.

A pszichés tájképet formáló Lápvilág archetipikus tulajdonságokkal bír: „Ez volt maga a lápvidék, a tökéletes, képzeletbeli idea, amelyből minden valóságos lápvidék származott” (McGuire 2019, 49). A Lápvilágot jellemző eredeti, angol szöveg egyértelműen kapcsolódik Platón barlang hasonlatához (Platón 1988, 172–174), amikor a helyet platóni ideaként (*the single platonic ideal*) azonosítja (McGuire 2017, 53), és utal Jung a tudatalattiban lakozó archetipusokról szóló elméletére is, amely már sugallja a hely mint pszichés tájkép értelmezését. Ebben a világban a gyerekek lehetőségének gátat szabnak a valós világban megélt tapasztalataik: szüleik alárendeltjeként léteztek, az egyéniséggé válás lehetőségétől, szabadságától tökéletesen megfosztva, és ez a viszony új otthonukban is visszaköszön. A két apa-karakterhez való tartozás mindkét esetben alávetett viszonyt jelent, egyfajta szolgátságot; ugyanakkor mégis megadja a két gyereknek a személyiségüket negligáló szülők és a rájuk kényszerített „toxikus nemi szerepek” (McGuire-t idézi Perry 2017, ford. tőlem) elleni lázadás esélyét, mert ezúttal – a szűkös lehetőségeken belül – megválaszthatják azt a szerepkört, amelyikben élni szeretnének ezen a világon.

Ez a felkínált szabadság azonban meglehetősen névleges, és a döntéseket tökéletesen behatárolja, sőt, determinálja a múlt: mindkét gyerek azt az életstílust választja, amelyiktől tiltva volt eddigi életében. Jacqueline, aki a hercegnő-szerepbe volt kényszerítve, a Jack nevet kezdi használni, és a tanulást meg a kemény munkát választja, amikor Komor doktor szolgálatába szegődik segédként. Jillian, akire a tomboy szerepet osztotta az apja, Jillként a mindig vágyott luxust, pompát és cicomát választja minden figyelmeztető jel ellenére.

Az, hogy a két gyermek közül melyik képes jól olvasni a jelekben és melyik képes felismerni a veszélyhelyzetet, szintén a korábbi neveltetésükből adódik: McGuire világos összefüggést mutat fel a gyerekek korábban megélt élethelyzetei és kognitív képességei között. Jack jobb megfigyelőképességgel rendelkezik, és eddigi helyzetéből adódóan megtanulta észrevenni az összefüggéseket, hiszen „neki azt mondogatták, hogy üljön nyugodtan, és olvasson könyveket, ahelyett, hogy zajos játékokat játszana.” Senki sem várta el tőle, hogy okos legyen, ezért „Jacqueline magától talált rá az okosságra. Kicsalogatta a köré fonódó csöndeből, kihasználta, kitöltötte vele a jó, nyugodt, türelmes viselkedéssel teli életben szükségszerűen keletkezett réseket” (McGuire 2019, 55). Ezzel szemben Jill, aki mindig valami zajos, sportos fiútevékenységben vett részt, nem szokott hozzá a csendhez és a

reflexióhoz, sosem volt elég ideje elmélyülni környezetének megfigyelésében, és elgondolkodva véleményt formálni. Nem véletlen, hogy kettejük közül Jack érzékeli azt, hogy valami nem stimmel a hellyel, ahová érkeztek, és ő az, akit visszariaszt a vámpír szavaiban rejlő fenyegetés, amit Jill nem hall meg, annyira lenyűgözi a felszín, a pompa, a kastély luxusa, amit biztonságként könyvel el a kinti lápvilág komor szürkeségével szemben.

Jack félelemérzete segíti az olvasót abban, hogy beazonosítsa a lányokra leselkedő veszélyt, míg a Jillből hiányzó veszélyérzet extra szorongást generál az olvasóban és arra motiválja, hogy rögzítse magában a tényt: sokszor nagyobb veszélyt rejt az, ami a felszínen vonzó, mint az, ami ijesztőnek tűnik vagy hangzik első látásra (mint ez esetben például Jack számára a kemény munka zord környezetben). A két sors közötti kontraszt aztán folyamatosan bírja rá az olvasót arra, hogy kiértékelje a két lány helyzetének hasonlóságát és különbözőségét, valamint eldöntse, melyik szereplő érzéseivel tud azonosulni. Egészséges mentalitás esetén nem az egyre inkább pszichopata Jillével, akinél az empátia elvesztése figyelhető meg a szeretet- és figyelemhiányból származó kényszeres megfelelni vágyás – tehát szorongás – mellett. Ezzel párhuzamosan azonban, ha az olvasó elkezd Jackkel azonosulni, akkor működésbe lép az empátia is, amely lehetővé teszi Jill motivációinak, döntésének megértését (nem elfogadását). A két lány, s főként a Jill tragikus sorsa miatt érzett szomorúság egyúttal rákényszeríti az olvasót arra, hogy elgondolkodjon a trauma tényleges okairól, a szülők szeretet nélküli, elfogadást nem ismerő bánásmódjáról, és tudatosítsa az olvasóban az elfogadás és a feltétlen szeretet fontosságát. McGuire ezt a folyamatot is kontrasztok kiemelésével támogatja: míg a regény elején plasztikusan tárja az olvasó elé a szülők felszínes világképét és az ebből fakadó sekélyes szülői szerepet, amely az ikreket egy másik világba taszítja, a regény végkifejlete, amely Jill (ideiglenes) megmentését készíti elő, Komor doktor pótszülői szerepkörére irányítja a figyelmet, amikor Jacket ráébreszti a testvéri szeretet és a testvér iránti felelősség fontosságára, és nem hagyja, hogy Jack lemondjon Jillről.

Mindkét lány lelkileg sérültként érkezik a Lápvilágba, de Jill az, aki érzelmileg kiszolgáltatottabb, és ennek is szerepe van abban, hogy ő hozza a rosszabb döntést. Bár mindkét lány a másik életét irigyli, Jill sérelme mélyebb, mert úgy érzi, eddig örök másodikként volt számontartva a szépséges ruhákba bújtatott, loknis testvére mellett, és teljesen elszédíti a lehetőség, hogy ezen a helyen első lehet, a vámpír egyetlen istápolttjaként, majd később gyermekeként, örökösöként. A kastély az ő vágyálmát testesíti meg, és ezért úgy lubickol a felismerésben, mint pár perccel később a sülyesztett medence illatos vizű, habtornyos vizében, amikor rádöbben: „Ebben a történetben ő a hercegnő” (McGuire 2019, 99).

Jill vágyálma azonban csak a felszínre fókuszál, mivel a lány sosem tanult meg a dolgok mélyére nézni. Könnyű elszédíteni a felszínnel, hiszen nagyon mélyen sérült;

annyira szeretethiányos, illetve annyira nem tudja, milyen az igazi szeretet –, hiszen nem emlékszik nagymamája feltétel nélküli, elfogadó szeretetére –, hogy a vámpír viselkedését a szeretet megnyilvánulásaként értelmezi. Amikor végre megszabadul a fiús külsőtől, és egy szimbolikus, megtisztító fürdő után csodaszép selyemruhába öltöztetik, és megtudja, hogy a haját is megnövesztheti, végre elégedett a sorsával. Amikor egy szoros nyakpántot kap kiegészítőként, nem látja benne szervilis szerepének szimbolikáját, csak örül annak, hogy végre neki is lehetnek szép dolgai.

Jillnek nincs igazi lehetősége arra, hogy pozitívan alakítsa az életét. Érzelmileg bántalmazott, kiszolgáltatott gyerekként egy ragadozónál talál otthonra, és a vámpír gondoskodását – amely a későbbiekben az ő igényeinek minél tökéletesebb kiszolgálására irányul – nemcsak elfogadja, hanem igényli. Mivel figyelmet kap, ezt szeretetként értelmezi, és ennek a figyelemnek a megtartásáért bármire képes. Önszántából lesz a vámpír játékabája, és örömmel ajánlja fel neki a testét, a véré, akaratát, majd végül emberségét – mivel az emberi természet, az empátia feladása lesz a végső ár, amit meg kell fizetnie azért, hogy a vámpír örökösévé váljon.

A nyakpánt ezt a viszonyt jelképezi: a szerető gondoskodás képében valójában a fenyegetést jelzi azáltal, hogy eltakarja, ám egyúttal kijelöli és ráirányítja a figyelmet Jill nyakára, amely a vámpír behatolási területe. A vámpírharapás, a szemfogak nyakba mélyesztése a szexuális aktus metaforikus megjelenítése a vámpírirodalomban (ld. részletesen Limpár 2021b, 17). A nyakpánt eltakarja a vágy tárgyát, tabusítja, de levehető, és Jill önként ajánlja fel magát a vámpírnak, amikor már idősebb. A felajánlkozás önkéntes, de ekkor már végképp nincs Jillnek igazi önrendelkezése a saját teste fölött, hiszen érzelmileg tökéletesen kiszolgáltatottá válik: elidegenedve mindenkitől, beleértve saját ikertestvérét is, a vámpír az egyetlen személy, akire támaszkodhat (főleg, miután az úr minden egyes gyermeket, akivel korábban játszani próbált, megölt). Az úr ragadozóként kifejezetten olyan áldozatkora vadászik, akik önként állnak a szolgálatába; vámpír mivolta pontosan kifejezi ezt a jellegzetességet, hiszen „A hozzá hasonlóak nem léphetnek be az ajtón meghívás nélkül” (McGuire 2019, 82), vagyis az áldozat invitálja agresszorát. A vámpír olyan összetört gyerekekre vadászik, akik nem érzékelik a veszélyt, és életükbe, adott esetben a testükbe invitálják.

A nyakpánt lekerülése ennek értelmében nem felnövést, éretté válást jelez a történetben: bár látszólag az ártatlan gyerekkor végét jelöli, valójában az örök gyereklétben, az örök önállótlanóságban való megragadást fejezi ki. Jill a mindig egyetértő szerető szerepébe bújik, létezésének az úr igényeinek kielégítése ad értelmet. Soha nem fog nemet mondani, hiszen nem tanulta meg, hogyan kell kiállnia önmagáért. Olyan áldozati szerepbe kerül, amelyben nem érzékelheti, hogy áldozat, hiszen nem is ismer olyan állapotot, amelyben önmaga lehetne és egyénisége kibontakozhatna.

Jill könnyedén internalizálja az áldozatszerepet, Jack azonban megneszeli a veszélyes jövőt, hiszen ő tudja, mennyire nem kielégítő habos-babos ruhában csendben, tisztán üldögelni, míg más, eleven gyerekek természetesen összekoszolódott, hétköznapi ruhában kergetik egymást. Ő nem dől be a felszínes szépségnek és egyből rájön, hogy a vámpír nem azért akarja először mindkettőjüket megtartani, mert empatikus lény és úgy érzi, a két lánynak szüksége van egymásra, hanem azért, „hogy neki legyen egy tükörpárja” (McGuire 2019, 81), vagyis ugyanúgy tárgynak tekinti őket, mint ahogy azt a szülei tették. Az egyetlen alternatívát, Komor doktor valóban komor és kihívásokkal teli világát választja, mert az ígért kemény fizikai munka nem a lélek megnyomorítását, hanem tanulást, szellemi képességeinek fejlesztését, vagyis egyéni kibontakozását helyezi kilátásba. Jack Komor doktor tanítványaként szolgál, de ez egy olyan szolgálat, amely végül nem teszi tönkre, mert nem tiporja el az emberi kapcsolatok lehetőségét. Jack társra lel a falubéli Alexis személyében, és ezért megtanul szeretni, még az őt eltaszító Jill iránt érzett testvéri szeretete is megmarad, feléled. Ezzel szemben Jillt egy érzelmi vákuum öleli körbe bástyaként, és végül gyilkoló pszichopatává válik, aki a vámpír úr szeretetének reményében öl.

Végeredményben részben mindkét lány olyan karakterré válik, mint amilyen gyámot választott magának. Jill egy vámpír embertelenségét sajátítja el a szeretethiányos környezetben, míg Jack sok mindent megtanul a tudós mesterségből, és végül hasonló szerepet kénytelen betölteni, mint Komor doktor, aki egyensúlyban tartja a világot azáltal, hogy a vámpírral egyezkedik. Nem engedi át neki a Lápvilág fölötti uralmat, és míg a vámpír életeteket szed, ő életeteket teremt – esetenként épp azt hozva vissza a halálból, akit a vámpír ölt meg. Jack is a megmentő szerepet ölti magára, amikor kimentti Jillt a rá váró lincselésből és megnyitja a hazafelé vezető átjárót, bár ezzel önmagát is száműzetésre ítéli annak ellenére, hogy ő is a Lápvilágban remélte leélni életét szerelmével, Alexisszel az oldalán.

A *Mélybe ránt a Lápvilág* az ikrek életét megmentő, ám boldogtalan hazatéréssel zárul, de a másik két kötetből megtudhatjuk, hogyan folytatódik a történet. Az ikerlányok nem tudnak visszailleszkedni eredeti környezetükbe, és végül egy olyan otthonba kerülnek, ahol hasonló, furcsa világokat megjárt kamaszok élnek. Jack kirí ebből a társaságból, de valamennyire alkalmazkodik új helyzetéhez. Jill azonban olyannyira nem találja helyét, hogy sorozatgyilkossá válik, megrögzött pszichopataként öli meg otthonbéli társait, mert úgy véli, ez megnyitja az oly hön vágyott átjárót, vissza az átjárón túli világba a vámpír úrhoz. Jack ismételt megmenti, így új lehetőséget kap a Lápvilágban arra, hogy megbékéljen sorsával, ám Jill erre képtelen, és a történet tragédiával zárul.

## Konklúzió

Mind Patrick Ness kisregénye, mind Seanan McGuire művei rávilágítanak arra, mennyire fontos a jó helyzetértékelési képesség és az érzelmi biztonság a traumatikus élmények feldolgozásához. A *Szólít a szörny* előtérbe helyezi a történetek segítségével folytatott tanulás fontosságát, a kognitív kompetenciák mesék által történő fejlesztését, és mivel a cselekmény fontos részét képezi a történetmesélés és a történetelemzés, az olvasó ugyanazzal a folyamattal fejleszti saját kompetenciáit, mint a főszereplő Conor. A történet elvezet a megküzdési mechanizmus tetőpontjához, a főszereplő saját sorsának megértéséhez, elfogadásához. Más stratégiát folytat a *Mélybe ránt a Lápvilág*, amely az alternatívákra helyezi a hangsúlyt. A két lány egymás sorsalternatívái, amelyet egyetétjű ikerségükből fakadó külső hasonlóságuk is jelez: először könnyen felcserélhetőnek tűnik a szerepkör, amelyben élhetnek, de eltérő életútjuk megvilágítja, hogy másképp viszonyulnak saját traumájukhoz, és ez a korábbi kényszerhelyzetükből adódó eltérő kognitív képességeikből, majd döntéseik következményeiből fakad. Az egymáshoz viszonyítás, a kontrasztok kiemelése segíti az olvasót abban, hogy megtalálja és megértse a különböző választások mögött húzódó okokat, és a történet lezárása által előidézett szomorúságát és/vagy dühét az elsődleges ok, vagyis a szeretet nélkül nevelő szülők felé irányítsa, ezáltal pedig tanuljon a felelősségteljes gyerekvállalás és az elfogadó szeretet fontosságáról, mindezt saját életére is kivetítve.

McGuire történetében különösen Jill életútja mutat rá arra, hogy létezik az a fajta trauma, amelyhez nem tartozik sikeres megküzdési mechanizmus: az örök visszavágás a Lápvilág borzasztó, de valahol mégis otthonnak érzett környezetébe a realitások rettenetét indikálja, a szeretetlen, elfogadás nélkül való világ hidegségét. A Lápvilág mint pszichés tájkép olvasatból az következik, hogy a gyerekek másik világba menekülése nem kínál megoldást arra a problémára, amely eredeti világukban traumatizálta őket, sőt, elmélyíti a köztük és a konszenzusos valóság közti szakadékot. Ezt a szakadékot teszi láthatóvá McGuire narrációs stratégiája, melynek kulcselemei a hasonmás karakterek szerepeltetése, illetve a történet szakaszos és nemkronologikus elbeszélése, amely Jill sorozatgyilkosságával indít (első kötet, McGuire 2018), majd ismerteti a lápvilági előzményeket (második kötet, McGuire 2019), végül visszatér és részleges zárást ad Jill halálával (ötödik kötet, McGuire, 2020). McGuire a nyitott végű kötetekkel és a sorskontrasztokkal való folyamatos szembesítéssel veszi rá az olvasót az összehasonlító helyzetértékelésekre, ezáltal kevésbé didaktikus módon, de egy érettebb olvasói réteg számára ugyanolyan eredményesen tanít történetet olvasni és értelmezni, mint azt Ness teszi.

## Sense and Sensibility in Patrick Ness's *A Monster Calls* and Seanan McGuire's *Down Among the Sticks and Bones*

The present paper discusses two YA (Young Adult) fantasies that focus on childhood trauma. My starting point is Patrick Ness's *A Monster Calls*, in which the protagonist, the thirteen-year-old Conor is forced to cope with the looming death of her mother. Conor's life seems to be further complicated by a menacing monster, who regularly visits the teenage boy at nights, but it turns out that the monster is an inevitable part of the boy's coping mechanism. The monster brings destruction and healing with the help of stories, which on the one hand may be read as a kind of parable about the stress-managing role of storytelling (or fantasy) and poses significant questions concerning how to interpret stories, on the other. The novella foregrounds the process whereby a child turns from a „novice reader” into an „expert reader”, to use Maryanne Wolf's terms. This process is necessary for everyone to become skilled at interpreting their own lives and is in close relation with the negative emotions that come from the initiation into a more complex, „adult” world.

Analyzing Seanan McGuire's *Down Among the Sticks and Bones* continues the discussion. McGuire's novella features a twin couple, who were brought up in an emotionally barren and oppressive environment, thus their whole childhood may be considered as traumatized. They could not develop a healthy coping mechanism that may allow them to get integrated into society; therefore, they find a temporary home in an alternative world. This world may be read a psychic landscape, a projection of the children's mental processes, whose monstrosity is a kind of response to the characters' needs in the real world. McGuire differentiates between the twin daughters' abilities to interpret their situations and connects the difference in their competences to how they coped with their traumatic childhood and their emotional states, as a consequence. She applies a narrative strategy that aims at placing the reader into an expert reader position without presenting moral of the story didactically. This strategy relies on presenting the twins as fate alternatives and providing an open narrative ending that forces the readers to make their own conclusions.

**Keywords:** trauma, cognitive competences, psychic landscape

## Hivatkozások

Bánfalvi, Attila, szerk. *Pszichoanalízis, filozófia, metapszichológia*. Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtár, 1996.

Bartsch, Anne & Oliver, Mary Beth. „Making Sense of Entertainment: On the Interplay of Emotion and Cognition in Entertainment Experience.” *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications* 23.1 (2011), 12–17. doi: 10.1027/1864-1105/a000026.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. E-könyv. Vintage, 2010.

Bolf-Beliveau, Laura. „Poststructural Feminist Ethnography and Young Adult Texts: Interpreting Horror Spaces”. *Horror Literature and Dark Fantasy*. Brill, 2018, 29–40.

Brock-Servais, Rhonda. „Can We Redeem the Monster? Working with Contemporary Young Adult Horror Fiction in the College Classroom”. *Horror Literature and Dark Fantasy*. Brill, 2018, 17–28.

Carlin, Nathan. „A Psychoanalytic Reading of *A Monster Calls*: Biblical Congruencies and Theological Implications”. *Pastoral Psychology* 66.6 (2017), 759–777. doi: 10.1007/s11089-017-0777-x.

Dill-Shackleford, Karen E, Vinney, Cynthia & Hopper-Losenicky, Kristin. „Connecting the Dots between Fantasy and Reality: The Social Psychology of our Engagement with Fictional Narrative and its Functional Value”. *Social and Personality Psychology Compass* 10.11 (2016), 634–646. doi: 10.1111/spc3.12274.

Djicic, Maja & Oatley, Keith. „The Art in Fiction: From Indirect Communication to Changes of the Self.” *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8.4 (2014), 498–505. doi: 10.1037/a0037999.

Fabrizi, Mark A. „Introduction: Challenging Horror Literature and Dark Fantasy”. *Horror Literature and Dark Fantasy*. Brill, 2018, 1–13. doi: 10.1163/9789004366251\_001.

Flieger Verlyn és Anderson, Douglas A. „Introduction”. *Tolkien on Fairy-Stories: Expanded Edition, with Commentary and Notes*. Szerk. Douglas A. Flieger Verlyn és Anderson. New York: HarperCollins, 2008, 9–23.

Ghoshal, Nishan & Wilkinson, Paul O. „Narrative Matters: *A Monster Calls* - A Portrayal of Dissociation in Childhood Bereavement”. *Child and Adolescent Mental Health* 24.1 (2018), 84–85. doi: 10.1111/camh.12286.

Green, Melanie C, Brock, Timothy C & Kaufman, Geoff F. „Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds”. *Communication Theory* 14.4 (2004), 311–327. doi: 10.1111/j.1468-2885.2004.tb00317.x.

Green, Miranda. *Symbol and Image in Celtic Religious Art*. Routledge, 2003. DOI: 10.4324/9780203418192.

Grishakova, Marina. „Beyond the Frame: Cognitive Science, Common Sense and Fiction”. *Narrative* 17.2 (2009), 188–199. DOI: 10.1353/nar.0.0022.

Herman, David. „Storytelling and the Sciences of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-face Interaction”. *Narrative* 15.3 (2007), 306–334. DOI: 10.1353/nar.2007.0023.

Herman, David, szerk. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, Calif.: CSLI Publications, 2003.

Kaufman, Geoff F & Libby, Lisa K. „Changing Beliefs and Behavior through Experience-taking.” *Journal of Personality and Social Psychology* 103.1 (2012), 1–19. DOI: 10.1037/a0027525.

Limpár, Ildikó. „A Valóság szörnyetagsége Siobhan Dowd és Patrick Ness Szólít a szörny című regényében”. *Rémesen népszerű: Szörnyek a populáris kultúrában*. Szerk. Limpár Ildikó. (Limpár 2021a). Budapest: Athenaeum, 2021, 278–302.

Limpár, Ildikó. *The Truths of Monsters: Coming of Age with Fantastic Media*. 76. köt. (Limpár, 2021b). Jefferson: McFarland, 2021.

McGuire, Seanan. *Come Tumbling Down*. 5. köt. Wayward Children. New York: Tom Doherty Associates, 2020.

McGuire, Seanan. *Down Among the Sticks and Bones*. 2. köt. Wayward Children. New York: Tor.com, 2017.

McGuire, Seanan. *Mélybe ránt a Lápvilág*. Ford. Miks-Rédai Viktória. 2. köt. Csellengő gyerekek. Budapest: Fumax, 2019.

McGuire, Seanan. *Minden szív kaput nyit*. Ford. Miks-Rédai Viktória. 1. köt. Csellengő gyerekek. Budapest: Fumax, 2018.

Ness, Patrick és Siobhan Dowd. *Szólít a szörny*. Ford. Szabó T. Anna. Budapest: Vivandra, 2012.

Nikolajeva, Maria. *Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature*. 3. köt. John Benjamins Publishing Company, 2014. DOI: 10.1353/chq.2015.0013.

Oatley, Keith. „Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation”. *Review of General Psychology* 3.2 (1999), 101–117. DOI: <https://doi.org/10.1037/1089-2680.3.2.101>.

Oliver, Mary Beth & Bartsch, Anne. „Appreciation of Entertainment: The Importance of Meaningfulness via Virtue and Wisdom.” *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications* 23.1 (2011), 29–33. DOI: 10.1027/1864-1105/a000029.

Perry, David M. „The Author Remixing Narrative Tropes to Improve Representation in Sci-Fi and Fantasy”. *Pacific Standard* (2017. június 15.). URL: <https://psmag.com/social-justice/have-you-ever-wondered-what-happened-to-wendy>.

Pinedo, Isabel. „Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film”. *Journal of Film and Video* 48.1/2 (1996), 17–31. DOI: <https://doi.org/10.36019/9780813542577-006>.

Platón. *Az állam*. Ford. Jánosz István. Budapest: Gondolat, 1988.

Pohárnok, Melinda és Lénárd, Kata. „A trauma lélektana”. Szerk. Gyöngyösiné Kiss Enikő Csilla és Sz. Makó Hajnalka. Pécs: Pro Pannonia Kiadó, 221–234.

Renehan, W. J. *The art of Darkness: Meditations of the Effect of Horror Fiction*. E-könyv. Wickford, Rhode Island: New Street Communications, 2013.

Richardson, Alan & Steen, Francis F. „Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction”. *Poetics Today* 23.1 (2002), 1–8. DOI: 10.1215/03335372-23-1-1.

Scannell, Paddy. *Radio, Television, and Modern Life: A Phenomenological Approach*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

Shapiro, Emanuel. „Trauma, Shame, and Group Psychotherapy: A Self Psychology Perspective”. *Group* 23.2 (1999), 51–65. DOI: 10.1023/a:1023080105142.

Tolkien, J. R. R. „On Fairy-stories”. *Tolkien on Fairy-stories: Expanded Edition, with Commentary and Notes*. Szerk. Verlyn Flieger és Douglas A. Anderson. New York: HarperCollins, 2008, 27–84.

Wolf, Maryanne & Stoodley, Catherine J. *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*. Harper Perennial New York, 2008.

Zunshine, Lisa. „Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency”. *Narrative* 16.1 (2008), 65–92. DOI: 10.1353/nar.2008.0004.

Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press, 2006.

Zunshine, Lisa, szerk. *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Johns Hopkins University Press, 2010.