

Szabó Judit¹

TRAGIKUS FESZÜLTÉG. A TRAGÉDIA PARADOXONÁNAK KOGNITÍV ÉS EVOLÚCIÓS PSZICHOLÓGIAI MAGYARÁZATA

A következő tanulmány az esztétikai feszültség problémáját vizsgálja, amely jelen megközelítésben esztétikai tevékenységek, illetve irodalmi műfajok univerzális előfeltételeként definiálható. Minden kultúrában fellelhetők olyan fikcionális diskurzusok, drámai gyakorlatok, amelyek feszültséget, ezzel összefüggésben pedig élvezetet okoznak. Jelen írás elméleti perspektívájában a feszültség univerzális jellege a jelenség neurobiológiai alapjára való hivatkozással magyarázható. Előfeltevésünk szerint a feszültség terminus a vonatkozó érzelmi jelenségek szélesebb spektrumát felöleli, ezek részben fikcionális ingerekkel, aktuális megközelítésünkben speciális narratív-dramatikus szerkezetekkel is előidézhetők. Természetesen a jelenség kultúratudományos megközelítésekkel is vizsgálható, mindez azonban nem ingatja meg azt a feltételezést, hogy az általunk vizsgált esztétikai feszültség fiziológiai és biokémiai folyamatokon alapul. Ez utóbbival kapcsolatos elgondolásokat az evolúciós pszichológiai kutatások vizsgálják, többek között az esztétikai viselkedés univerzális előfeltételeinek feltárásával.

Ezen aspektusokra tekintettel előrebocsáthatjuk azt a tézist, hogy az elbeszélő és drámai műfajokat sajátos feszültségmodellek jellemzik, amelyek ösztönzik és élvezetessé teszik ezen alkotások befogadását. A szűkebb értelemben vett irodalmi feszültség a legkülönbözőbb megjelenési formákban vizsgálható, a hermetikus nyelvi alakzatoktól kezdve a narratív rejtélyeken (*mystery*) át a drámai feszültséget előidéző intenzív formáig. Az említett formákat hagyományosan poétikai, retorikai, stilisztikai vagy narratív alakzatoknak tekintjük, azaz olyan irodalmi eszközöknek, amelyek funkciója a motiválás, a figyelemirányítás vagy különböző empátiás folyamatok kiváltása. A narratológiai kutatás másfél évtizede intenzívebben is foglalkozik a feszültség problémájával, és ennek kapcsán a narratív motiválás (egy történet koherens megértése) vizsgálatába az affektusok felkeltésének és fokozásának problémáját is bevonta. Mindez arról tanúskodik, hogy az utóbbi évek irodalomtudományos kutatásai pszichológiai aspektusokat is reflektálnak. A narratív elméletek előfeltételezik, hogy az affektív reakciókat az elbeszélés jellegzetes szerkezetei váltják ki: például egy elbeszélő diskurzus feszültségét egy viszonylag korán történő információközlés idézi elő, amely által egy cselekvés vagy történés fenyegető következményei az olvasó számára idejekorán ismertté válnak.²

¹ A szerző a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézet Német Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa.

² Matias MARTINEZ és Michael SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie* (München: CH Beck, 1999), 152.

Jelen tanulmány a kogníciós és evolúciós pszichológiai kutatások perspektívájából tekint a szóban forgó problémára, és azt a hipotézist támogatja, hogy az esztétikai feszültség az agy jutalmazási rendszere által működtetett pszichofiziológiai jelenség, amely meghatározott viselkedés- és gondolkodásmódokat priorizál. E tézist alább a tragikus fikciók által előidézett feszültség funkcióinak és hatásmechanizmusainak jellemzésével szemléltetjük.

A tragédia közismert módon egy archaikus, rituális eredetű európai műfaj, amely fejlődésének különböző időszakaiban eltérő dramaturgiai, retorikai és stilisztikai konstrukciókkal jellemezhető. A műfaj egységét mégis evidenciaként kezeljük, és ezt hagyományosan a kiváltott affektusokra való hivatkozással magyarázzuk. A mértékadó tragédiaelméletek mindig is az affektusokra, ezzel összefüggésben pedig a katarzisa helyezték a hangsúlyt, amelyet az újabb szakirodalom már nem morális, hanem sokkal inkább (és ismét) fiziológiai folyamatként értelmez.³ A műfajdefiníciót azonban a katarzisa való hivatkozás sem alapozhatja meg, hiszen az affektusok értelmezése az egyes megközelítésekben nagyon eltérő és a vonatkozó koncepciók a legtöbb esetben etikai-morális ideológiák szolgálatában állnak.

Mindazonáltal az affektusokra alapozott műfaji koncepció az utóbbi évtized evolúciós és kognitív pszichológiai felismerései folytán változóban van. Az újabb fejlemények alapján a tragikus fikció fiziológiai szempontból sajátos izgalmi állapotokat és érzelmi folyamatokat vált ki, amelyek ösztönzik az adaptív funkcióval bíró képzelőerő működését.⁴ A kiváltott specifikus hatásmechanizmust a tragédia műfaji jellegzetességeként értelmezhetjük azzal a kritikai megkötéssel, hogy ez esetben rugalmasan tekintünk a műfaji határokra, hiszen a tragikus feszültség hatásmechanizmusát kulturálisan és időben távol eső mediális produktumokban és esztétikai tevékenységekben is feltételezzük. Ebben a megközelítésben a tragédia jellegzetességeit az ember biológiai természetére vezetjük vissza, mindazonáltal az evolúciós esztétikai elmélettel kapcsolatosan néhány alapvető tételt mindjárt az elején szeretnénk lefektetni. Az esztétikai tevékenységek (és szűkebb értelemben véve a műalkotások befogadása) ebben a felfogásban – az ismert közhelyektől eltérően – nem nyújt eszközöket a gyakorlati élethelyzetek megoldásához és nem fogható fel pusztán élvezetet nyújtó szórakozásként sem.⁵ Ezzel összhangban a tragédia műfajához sorolt alkotások nem képeznek le életközeli konfliktusokat és nem szolgálnak kézenfekvő tanácsokkal az emberek vagy csoportok közötti küzdelmek feloldásához. A tragikus

³ Vö. Julia ABEL, „Katharsis? Über die Wirkung der attischen Tragödie, die tragische Lust und die Poetik des Aristoteles”, in *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hg. von Rüdiger ZYMNER und Manfred ENGEL, 255–281 (Paderborn: Mentis, 2004).

⁴ Vö. ABEL, „Katharsis?“, 279.

⁵ Joseph CARROLL, „The Adaptive Function of the Arts: Alternative Evolutionary Hypotheses”, in *Telling Stories: Literature and Evolution*, ed. by Carsten GANSEL and Dirk VANDERBEKE, 50–63, spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature (Berlin–Boston: de Gruyter, 2012), 58.

műfaj adaptív érdemei a valóság differenciáltabb megértésében feltételezhetőek és csak egy összetettebb értelmezési keretben ragadhatók meg.

A feszültségkeltés a tragédia műfaji definíciójának egyik kulcskérdése, amelyet a poétikák és az esztétikai szakirodalom rendszerint paradoxonok formájában ír le. A továbbiakban három ilyen látszólagos ambivalenciát (és ezekre vonatkozó pszichológiai magyarázatokat) mutatunk be, amelyeket a tragikus feszültség összetevőiként értelmezünk: a feszültség paradoxonát, a horror paradoxonát, illetve az igazságosság paradoxonát. Az említett problémák elkülönülten természetesen egyéb műfajok (thriller, horror) kapcsán is kifejtésre szorulnak, mindazonáltal együttesen a feszültség komplex hatásmechanizmusát készítik elő. Ezért a következő gondolatmenetekben erre a három paradoxonra úgy kell tekintenünk, mint a tragikus feszültség különböző aspektusokból történő magyarázatára, amelynek kifejtése az alábbiakban körkörös érvelés formáját ölti.

Elsőként a *feszültség paradoxonára* (*paradox of suspense*) szeretnék kitérni. A *suspense* jelentése a latin 'suspendere' szóból ered, amely elhalasztást, felfüggesztést, illetve bizonytalanságban való lebegést jelent. A *suspense*-nek több változata és jelentése ismert, vonatkozhat a kételyekkel teli eldöntetlenség állapotára, a félelemmel teli bizonytalanság helyzetére, illetve egy jövőbeli esemény felett érzett izgatott várakozásra.⁶ A tragédiára a *suspense*-nek az a formája jellemző, amelynek nem a bizonytalanság, hanem a biztos negatív kimenetelre való izgatott várakozás a fő összetevője. A feszültség paradoxona terminus pedig egy látszólagos ellentmondást jelöl, miszerint a feszültség egy eseménysor összefüggésében akkor is előáll, ha a kimenetel már előzetesen ismert, és a cselekmény irányultságát illetően nem hagy kétséget a közelgő katasztrófával kapcsolatban. Az a körülmény, hogy bizonyos narratívák az ismert kimenetel ellenére is feszültséget ébresztenek, nehezen magyarázható ellentmondásos retorikai szerkezetekre, üres szöveghelyekre vagy rafinált rejtélyekre való hivatkozással. Mindazonáltal a paradoxon feloldására a pszichológiai kutatások több javaslatot is tesznek. A behaviorista magyarázat szerint a feszültség paradoxona a félelmet keltő ingerek erős averzív hatásával magyarázható, amely alól a befogadó érzelmileg nem tudja magát kivonni. Egy másik megközelítésben a paradoxon egy mentális deficitből ered, miszerint egy történet kimeneteléről való tudásunk ismételt helyzetben nem mobilizálható hatékonyan. E hiányosságot emlékezőképességünk korlátolt voltával magyarázzák: ha figyelmünk egy történet lépésről lépésre történő kibomlására összpontosít, akkor ezzel egy időben nem vagyunk képesek az ezzel kapcsolatos memóriánkban tárolt tartalmakat hatékony módon előhívni.⁷ Egy másik pszichológiai érvelés az empátia szerepére hivatkozik, misze-

⁶ Dolf ZILLMANN, „The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition”, in *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, ed. by Peter VORDERER, Hans J. WULFF and Mike FRIEDRICHSEN, 199–232 (New York–London: Routledge, 1996), 200.

⁷ Richard J. GERRIG, „Is There a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal”, *The British Journal of Aesthetics* 37, 2. sz. (1997): 168–174.

rint empátikus reakcióinkat jövőbeli ingerekre vonatkozó egzakt információk birtokában sem vagyunk képesek felfüggeszteni. A megfigyelt cselekvések empátikus szimulációja önkéntelenül megy végbe, mert ezek a reakciók neuronális szinten történnek. A viselkedés magunkban való tükrözése, mások érzelmeinek leképezése és a bevonódás természetes utánzó ösztönünk műve – egyúttal olyan készlet és vágy, amely nagyrészt fikcionális történetekkel elégíthető ki.⁸

A feszültségkeltéshez kapcsolódó másik ambivalencia a *horror paradoxona* (németül *Angstlust*, a félelem öröme), amely a félelmet keltő fikciókra adott reakciókra vonatkozik. Egyes magyarázatok szerint a feszültséget az váltja ki, ha a történet a néző vágyai ellenében hat, a paradoxon pedig abban áll, hogy a befogadó a negatív eseményekkel szemben irtózat és undor helyett nagyrészt élvezettel és kielégüléssel viselkedik. Ennek a megfigyelésnek a magyarázata korábban is komoly viták tárgyát képezte és megítélése ma sem egyértelmű: az egyik elterjedt vélemény szerint az erőszak ábrázolása felett érzett élvezet egyszerűen azzal magyarázható, hogy a befogadó számára mindvégig világos, hogy az ábrázolt erőszak fikatív. E pozíció védelmezői a valós és a fikcionálisan előidézett érzelmek különbségét vallják, és azzal érvelnek, hogy az élvezet alapja a valóságos horrortól való távolság, illetve az artistikus helyzet feletti tudatos kontroll.⁹ Ezen álláspont ellenzői viszont úgy gondolják, hogy az erőszak ábrázolásának drámaiságát csak a teljes cselekmény és a narratív konstrukció összefüggésében lehet vizsgálni.¹⁰ Egy másik nézet szerint az ábrázolt szituációk nem is feltétlenül valódi félelmet, inkább borzongást vagy izgalmat (*thrill*) keltenek, amelyet a vidámparkban folytatott egyensúlyvesztéssel és instabilitással járó szórakoztató tevékenységek is kiváltanak.¹¹ Az egyensúlyvesztés külső veszélyt és az önkontroll hiányát jelzi, amelyet izgalomként, élvezetes félelemként, kvázi a félelem vágyaként élünk meg. E kiterjedt vitát tekintve érdemes megemlíteni egy további pozíciót is, amely szerint az erőszak, fikcionális vagy valóságos voltától függetlenül is élvezetet okoz – eltekintve attól a speciális esettől, hogy a befogadó személyesen is érintett. Az erőszak szemlélése, az ún. morbid kukkolás (*macabre voyeurism*), illetve a másik ember szenvedésének elképzelése szadisztikus

⁸ Gerhard LAUER, „Spiegelneuronen. Über den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung”, in *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl EIBL, Katja MELLMANN und Rüdiger ZYMNER, 137–163, Poetogenesis 5 (Paderborn: Mentis, 2007), 156.

⁹ Robert C. SOLOMON, „Real Horror”, in *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, ed. by Steven Jay SCHNEIDER and Daniel SHAW, 231–259 (Lanham–Maryland–Oxford: The Scarecrow Press, 2003), 251.

¹⁰ Vö. Noël CARROLL, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (New York–London: Routledge, 1990), 182.

¹¹ A suspens szakirodalma e vonatkozásban Balint pszichológiai munkájára hivatkozik. Ld. Michael BALINT, *Angstlust und Regression. Ein Beitrag zur psychologischen Typenlehre* (Stuttgart: Klett, 1959).

élvezetet okozhat.¹² A vonatkozó újabb szakirodalom ezzel kapcsolatban az empátia sötét oldaláról ír, amely esztétikai szempontból különösen releváns, hiszen lehetővé teszi, hogy manipulátívan viszonyuljunk fiktív hősökhöz. Fritz Breithaupt empáti-
kus szadizmusként nevezi meg azt a manipulatív attitűdöt, hogy befogadóként elő-
revetítjük a karakter rossz sorsát, illetve elképzeljük fájdalmas érzelmi reakcióit an-
nak érdekében, hogy empáti-
kusan kapcsolódhassunk hozzá és osztozhassunk
szenvetésében. Breitenhaupt mindezt azért tekinti szadizmusnak, mert a befogadó
saját empáti-
kus vágyának kielégítése érdekében anticipálja a karakter fizikai vagy
pszichés fájdalmát, és éppen ezért már előre akarja a szerencsétlenséget és vágyik a
karakter szenvedésére.¹³

A harmadik ambivalenciát az *igazságosság paradoxon*ának nevezhetjük. A tragi-
kus narratívák ismert módon a bűn és bűnhődés aránytalanságával jellemezhetők,
amely általánosságban véve morális felháborodást kelt. Ennek némiképp ellent-
mond, hogy a tragédiát hagyományosan a morális ítélkezés nagyszerű példaként
tartják számon. A tragikus hős a történetben morális diadalt arat, ugyanakkor a
tragédia mint diskurzus nem tesz eleget az igazságosság elvárásának. Ezzel kapcso-
latban érdemes Karl Eibl tézisére utalni, aki szerint a tragikus fikciók meghiúsítják
a poétikai igazságosság koncepcióját, vagyis azt a méltányos elégtételre irányuló
vágyat, hogy a cselekvéseket a bűn és büntetés arányos viszonyában értelmezzük.¹⁴
A tragédia irritálja a befogadó igazságérzetét, mindez pedig drámai intenzitást és
speciális érzelmi színezetet kölcsönöz e diskurzusok befogadásának.

Ha az imént említett komplex feszültségproblematikát szorosabb összefüggésbe
állítjuk a tragikus történetsemával, akkor könnyen belátható, hogy a feszültség előí-
désére alkalmas komponensek a tragédia konstitutív műfajmeghatározó jegyei.
A tragikus hős közelgő halála már az első befogadás során is egyértelmű. A ször-
nyűségeket kezdettől fogva előrevetítjük, és az erről való tudás nemhogy gátolná az
érzelmi folyamatokat, hanem még inkább fokozza, illetve tartóssá teszi a feszültsé-
get. Ebben a tekintetben érdemes megjegyezni, hogy az előzetes tudás és a tragédi-
ára jellemző narratív séma felidézése nem gátló, hanem éppen intenziváló hatással
van a befogadó érzelmi aktivitására – éppen ezért nem is tekinthető paradoxonnak.
A feszültség paradoxona terminus éppen ezért félrevezető, hiszen a *suspense* a ret-
tenetes történések ismételt előrevetítése által intenzívebbé is válhat. A feszültség a
cselekvési alternatívák beszűkülésével és a katasztrófa valószínűségének növekedé-

¹² Steven PINKER, *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined* (New York: Viking, 2011), 548f.

¹³ Fritz BREITHAUPT, „Empathy for Empathy’s Sake: Aesthetics and Everyday Empatic Sadism”, in *Empathy and its limits*, ed. by Aleida ASSMANN and Ines DETMERS, 151–165 (London: Palgrave Macmillan, 2016), 156.

¹⁴ Karl EIBL, „Poetische Gerechtigkeit als Sinn-generator”, in *Poetische Gerechtigkeit*, hg. von Sebastian DONAT, Roger LÜDEKE, Stephan PACKARD und Virginia RICHTER, 215–240 (Düsseldorf: Düsseldorf University Press, 2012), 226.

sével fokozódhat, hiszen kiszámítható módon a poétikai igazságosság megvalósulási esélyének a csökkenését vonja maga után. Ez viszont növeli a konfliktus méltányos feloldására irányuló vágyat és ezzel összefüggésben a feszültséget, amely igazolható azzal az egyszerű megfigyeléssel is, hogy tragédiák és thrillerek sokadik alkalommal is élvezhetők: befogadóként még a katasztrófát megelőző legutolsó pillanatban – és leginkább ekkor – sem adjuk fel azt a lehetőséget, hogy a poétikai igazságosság megvalósítását képzeletben megkíséreljük.

Hogy miért törekszünk a befejezés pillanatáig a méltánytalan kimenet megfordítására, azzal magyarázható, hogy a jóvátétellel kecsegtető mentőakciók képzeletben történő ismételt leforgatása egy, az agy jutalmazási rendszere által támogatott aktivitás, és mint ilyen: élvezetet nyújt. Ennek a modalitásnak a jelölésére éppen ezért alkalmasnak bizonyul a német *Angstlust* terminus, amely a szinonimájaként használt *suspense* megnevezéssel szemben jobban hangsúlyozza az érzelmi folyamatok központi szerepét. Ebből a szempontból Arisztotelész elméletére is érdemes visszanyúlni, hiszen a *phobos* az esztétikai feszültség vagy más szóval *suspense* első elméleti koncepciója.¹⁵ A *phobos* – magyar fordításban 'félelem' – egy széles körben elfogadott értelmezés szerint egy feszült testi és pszichés állapot jelölése, illetve egy elementáris affektus megnevezése, amelyet egy fennálló fenyegetés vagy súlyos szenvedés képzete vált ki.¹⁶ Az arisztotelészi koncepció azonban arra is utal, hogy a *phobos* affektusát homályos fenyegetés idézi elő: ez azt jelenti, hogy a félelem tárgya jelentős tér- és időbeli távolságban dereng fel.¹⁷ A szörnyűséggel előbb vagy utóbb szükségszerűen szembe kell nézni, de elegendő idő jut arra, hogy ezt képzeletben újra és újra előre lehessen vetíteni. Mindazonáltal bármilyen találónak is tűnik a félelem arisztotelészi elképzelése, a *Poétika* keveset foglalkozik az élvezet, illetve a kielégülés aspektusával, vagyis azzal a kérdéssel, hogy miért érzünk borzongató vágyat a katasztrófa megrázó élményével kapcsolatban. Ebből a szempontból a katarzisz sem bizonyul megfelelő magyarázatnak, hiszen az a megtisztulást és megszabadulást, vagyis a feszültség oldását ígéri. Az izgatottság enyhülése érzelmi tekintetében kielégülést hozhat, mindazonáltal a katasztrófa várásában jelentkező élvezetre a katarzisznak ez a felfogása nem nyújt magyarázatot.

E kérdés megoldására az evolúciós pszichológia kínál elméleti lehetőséget, azáltal, hogy az élvezetet nem egy félelmet keltő élmény lezárásaként vagy céljaként ragadja meg, hanem speciális kogníciók kiváltásáért felelős érzelmi folyamatok kí-

¹⁵ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más művészeti írások*, ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor (Budapest: PannonKlett, 1997), 35. (49b27)

¹⁶ Vö. Julia ABEL und Ralf STÜRMEER, „Das Vergnügen am Jammern und Schaudern: Empirische Untersuchungen zur Aristotelischen Tragödientheorie am Beispiel von *Dancer in the dark*”, in *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl EIBL, Katja MELLMANN und Rüdiger ZYMER, 317–342 (Paderborn: Mentis, 2007).

¹⁷ A *phobos* értelmezése összekapcsolható a *cinematic dread* leírásával. Vö. Julian HANICH, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (New York: Routledge, 2010), 206.

sérőjelenségeként. Mindez arra utal, hogy az adaptív viselkedésformák érvényre jutását érzelmi jutalmazás segíti. Az evolúciós pszichológiai paradigma értelmében a feszültségként érzékelt érzelmi diszpozíció egy tudattalan, érzelmek útján történő jutalmazási mechanizmusra utal, amely a stresszoldás mellett¹⁸ lehetővé teszi bizonyos képességek gyakorlását, illetve az én játékterének kísérletező módon történő kitágítását.¹⁹ A feszültségről szóló német nyelvű diskurzus már a kilencvenes években felveti azt a koncepciót, hogy a feszültség feltehetően összetett problémamegoldási képességeket aktivál.²⁰ Ezt az elképzelést támogatja aktuálisan Katja Mellmann is, aki az esztétikai feszültség modalitásában magas szintű heurisztikus megoldások és komplex kognitív tevékenységek megvalósulásának esélyét látja.²¹ Hasonló következtetésekre jut Donald Beecher, aki az esztétikai feszültségként érzékelt állapotot evolúciós szempontból egy stratégiailag releváns és a túlélési esélyeket kétségkívül növelő gondolkodási modalitásként írja le. Beecher a feszültséget egy magas szintű koncentrációval együtt járó mentális diszpozíció érzelmi komponenseként definiálja, amelynek funkciója elsősorban a figyelem intenzíválásában és irányításában áll.²² Ebben a koncepcióban a feszültség előnyei könnyen beláthatók: a bizonytalan kimenetelt kilátásba helyező fenyegető helyzetek megszüntetése a koncentráció magas szintjét kívánja meg, amely által a kockázatok és valószínűségek hatékonyan kalkulálhatók és az optimális cselekvés megtervezhető:

„A képzelőerő képessége hozzáfér az emlékekhez, a rémálmokhoz, az álmodozáshoz, a hallucinációkhoz, és ennél még fontosabb, hogy a jövőre vonatkozó ideiglenes forgatókönyvek minden formájához is, amelyekből ki tudjuk választani a cselekvések elkövetkező menetét. [...] Az elmének ez a sajátossága talán a faj legfontosabb adaptív és stratégikus vonása. A feszültség ebben a felfogásban a túléléshez kapcsolódó időleges gondolkodás érzelmi komponense.”²³

E koncepció perspektívájából tekintve a korábbi, horror paradoxonára vonatkozó kérdésfeltevésünk már alapvetően elhibázottnak tűnik. Ugyanis az érzelmek ere-

¹⁸ Vö. Karl EIBL, „Survival of the Happiest: Über den Nutzen des ästhetischen Vergnügens”, in *Evolution und Kultur des Menschen*, hg. von Ernst Peter FISCHER und Klaus WIEGANDT, 197–219 (Frankfurt am Main: Fischer, 2010).

¹⁹ Az irodalom adaptív funkciójához lásd még: HORVÁTH Márta, „Az olvasás eredete. Evolúcióelméleti érvelés a kognitív poétikában”, *Filológiai Közöny*, 58, 4. sz. (2012): 465–475.

²⁰ Peter WUSS, „Narrative Tension in Antonioni”, in *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, ed. by Peter VORDERER, Hans J. WULFF and Mike FRIEDRICHSEN, 51–70 (New York–London: Routledge, 1996).

²¹ Katja MELLMANN, „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von »Spannung«”, in *Im Rücken der Kulturen*, hg. von Karl EIBL, Katja MELLMANN und Rüdiger ZYMNER, 241–268 (Paderborn: Mentis, 2007), 263.

²² Donald BEECHER, „Suspense”, *Philosophy and Literature* 31, 2. sz. (2007): 255–279, 263.

²³ Uo. (az idézetet saját fordításomban közlöm).

dendő funkcióit – a figyelemkoncentrációt és a test riadókészültségbe történő helyezését – a tragédia, horror és thriller által kiváltott individuális élményben már nem tudjuk teljességében megragadni. Ahogyan Karl Eibl is írja, azokból a tevékenységekből, amelyek eredendően a rátermettséget (fitness) szolgálták, mára már csak az élvezeti komponens maradt meg. Ezért az esztétikai gyakorlatok kapcsán olyan élvezetvezérelt mechanizmusokkal találkozunk, amelyek közvetlen adaptív értékét már nem vagyunk képesek felmérni.

Az esztétikai feszültség problémáját tehát jobban megérthetjük az evolúciós pszichológia talaján, és a fenti következtetések birtokában újabb belátásokra is szert tehetünk a tragédiára vonatkozóan. A feszültség modalitása nemcsak összetett kognitív folyamatok aktiválására vagy a stressz oldására nyújt lehetőségét, hanem ezen túlmenően proszociális viselkedésformák gyakorlását is elősegíti. Karl Eiblnek ebben a tekintetben iránymutató meglátásai vannak, amelyek a poétikai igazságosság szerepét hangsúlyozzák. Ez utóbbit Eibl olyan szükségszerű elvárásként definiálja, amely egy veleszületett kompetenciára vezethető vissza. Eibl szerint a morális értékmérő egy veleszületett mentális adottság, amely érzékeli a szimmetriától való eltérést és törekszik a viszonzás, reciprocitás és az egyensúly fenntartására. Amikor történeteket olvasunk vagy nézünk, elvárjuk, hogy a történet végén az erényesek élete jó irányba haladjon, a bűnösök pedig rosszul végezzék.²⁴ Ez a magyarázata annak, hogy eltántoríthatatlan érdeklődéssel viseltetünk az igazságos fikciók iránt, és olvasóként esetlegesen még arra is hajlamosak vagyunk, hogy a szövegvilágot manipuláljuk és a történeteket önkényesen igazságosabbá alakítsuk. Eibl a poétikai igazságra irányuló erőteljes vágyat éppen ezért értelem-generátorként jellemzi, amely központi szerepet játszik a narratív konstrukciók szerveződésében. Hasonlóképpen vélekedik William Flesch, aki az arányos elégtétel és a méltó büntetés kiszabását célzó elvárást erős emocionális készletként, egyfajta eredendő vágyként értelmezi, és úgy gondolja, hogy ezt a vágyat történetek elbeszélése elégíti ki. Ez ugyanis alkalmat kínál mások belső életének a megfigyelésére és kifürkészésére, és ennek folyamánként a büntetésre. A morális bűnökre való érzékenységünk Flesch szerint evolúciós gyökerű és a kooperáció pszichológiájából fakad, lévén, hogy a csoportegység érdekében igyekszünk leleplezni az áruló magatartást és a túlzott versengést. Bár a kooperáció mint célképzet mára már elhalványult, a büntetési hajlandóság és az ezzel kapcsolatos érzelmi mechanizmusok (mint pl. a feszültség) nagyon is elevenek, hiszen még a fiktív karaktereket is meg akarjuk büntetni önző viselkedésükért.²⁵ A bíraskodás, ítélezés és büntetés – akár csak a fenyegető helyzetek

²⁴ EIBL, „Poetische Gerechtigkeits als Sinn-generator”, 239.

²⁵ WILLIAM FLESCHE, *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, Biological Components of Fiction* (Cambridge Mass.–London: Harvard University Press, 2009), 288. A bíraskodás és morális ítélezés konstitutív szerepet játszanak a történetek élvezetében, még akkor is, ha ezzel bizonyos esetekben a befogadót magát is bünteti: az utóbbi aspektus már az altruista büntetés problémájához vezet.

elhárítását célzó kogníciók – élvezet által motivált és érzelmi kielégüléssel jutalmazott gyakorlatok, és éppen akkor a legintenzívebbek, ha feszültség kíséri őket. Az elégtétel elhúzódása vagy az aljas bűnös menekülése erős averzív ingerek, amelyek az olvasót kétségbeesett igazságkeresésbe hajszolhatják.

Az igazságosságra vonatkozó igényünk feltételezhetően veleszületett kompetencia, ellenben a tökéletes igazságosság inkább egy ideál vagy vízió, amelyet gyakran fikciók táplálnak. Az a meggyőződés, miszerint a jó és a gonosz szándék kifürkészhető, illetve a megfelelő jutalmazás és a méltányos büntetés kiszabható, narratív fikciókra vezethető vissza. Hiszen kizárólag a lélekbe való betekintés és a vonatkozó helyzet teljes áttekintése teremtheti meg a tökéletes ítélkezés lehetőségét, amely a valóságban aligha képzelhető el. Jó okkal feltételezhető, hogy a történetelbeszélő műfajok fejlődésük során sajátos modelleket, technikákat és víziókat alakítottak ki a szabályszerű cselekvések jóvátételének és méltányos büntetésének módszereiről. A komédiákban a karakterek megtévesztés és hazugságok áldozataivá válnak, ám a poétikai igazságosság már akkor is megvalósul, ha fény derül az igazságra, a karakterek szembesülnek tévedéseikkel és leleplezik az esetleges intrikusokat.²⁶ A tragédia a másik szélsőséget reprezentálja, tekintve, hogy a bűnhődés a tragikus történetben erősen meghaladja az arányos mértéket, és a méltányos büntetésre irányuló vágy ilyenformán nem elégíthető ki.

A tragédia tehát meghíúsítja a poétikai igazságosságot, hiszen a veszteségekkel való szükségszerű kiegyezést sugallja, amely esetlegesen nem is egy poétikai ideál, hanem már-már a valóságot idéző politikai kompromisszumok jegyében áll. A tragédia feszültségkeltő ereje többek között ezért is intenzív, mert szabotálja az elégtétel és a büntetés iránti vágyat, illetve gátat szab a bosszúvágyó érzelmeknek: a haragnak és a morális felháborodásnak. Ilyenformán segíti az elégtétel vágyán való felülemelkedést, ami azzal jár, hogy a befogadót szomorúság, megrendültség és részvét keríti hatalmába. Ennek kapcsán újra feltehetjük azt a kérdést, hogy mi magyarázza a tragikus fikciók iránti vonzalmunkat: miért akarjuk magunkat kitenni szomorú érzelmeknek és fájdalmas tapasztalatoknak? Ebben a tekintetben érdemes említést tenni azokról a pszichológiai tanulmányokról, amelyek igazolják, hogy a negatív érzelmek és a fájdalmas tapasztalatok is hozzájárulnak szociális képességeink fejlődéséhez. A szomorúság és a hozzá kapcsolódó érzelmi mechanizmusok hétköznapi szokványos megközelítésben negatív értékelés alá esnek, annak ellenére, hogy – az újabb kutatások fényében – ezek is elősegítik az alkalmazkodást és a növelik a rátermettséget. A veszteség felett érzett szomorúság egyet jelent az elégtételről való lemondással, mindazonáltal ez nem vonja maga után a morálisan elfogadhatatlan cselekvések vagy az igazságtalanság megbocsátását. A szomorúság a hibáztatás nem agresszív formájának tekinthető, és ennek „legszelidebb” megnyilvánulása a belenyugvás vagy beletörődés – ez utóbbi az arra való képtelenségünket

²⁶ Jonathan KERTZER, *Poetic Justice and Legal Fictions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 16.

jelzi, hogy az elszenvedett veszteséget orvosoljuk.²⁷ A szomorúság „befelé” irányítja a figyelmet, és ezáltal lehetőséget nyújt a saját kapacitások és képességek pontosabb felmérésére. A kutatási eredményekből kiderül, hogy azok az emberek, akiket szomorú hangulatban tesztelnek, reálisabban és pontosabban látják saját képességeiket, illetve mások megítélésében kevésbé támaszkodnak sztereotípiákra és előítéletekre. Bizonyos mentális folyamatok, elsősorban mások viselkedésének felmérése és értékelése, szomorú hangulatban bizonyítottan megbízhatóbb eredménnyel jár. A negatív diszpozíciók erősítik a szkeptikus gondolkodásra való hajlamot, amelynek köszönhetően a tényszerű információk és interszjektív üzenetek alaposabb mérlegelés alá esnek.²⁸ A szomorúság tehát segíti azokat a spontán kognitív folyamatokat, amelyek a tényeken alapuló mérlegeléshez és a társas helyzetek összetett és megbízható értékeléséhez szükségesek, ennek eredményeként pedig a súlyos attribúciós hibák is könnyebben kiküszöbölhetők.²⁹ Szomorú hangulatban alaposabban vesszük fontolóra az információk és az interszjektív üzenetek valóság tartalmát, pontosabban emlékszünk vissza tényszerű körülményekre – mindez pedig segít elkerülni a tévedést és a megtévesztést.

A kogníciós és evolúciós pszichológia talaján álló empirikus esztétika is erőteljesen képviseli azt a belátást, hogy a negatív érzelmek elengedhetetlen szerepet játszanak a műalkotások élvezetében, azáltal, hogy erősítik az érzelmi bevonódást, a figyelem koncentrációját és a hosszú távú memóriába való bevéődést. Az aktuális *Distancing-Embracing Model* szerint negatív érzelmek hatása alatt a műalkotásokkal való foglalkozás intenzívebb, megindítóbb és elmélyültebb, ennek azonban az a feltétele, hogy a negatív érzelmek ne kerüljenek ellentmondásba az élvezetre vonatkozó elvárásainkkal. A negatív érzelmek hatásának ellensúlyozásáról az esztétikai tevékenységekhez kapcsolódó kognitív és érzelmi mechanizmusok gondoskodnak; ezeket a kompozíció esztétikája, a reprezentációs sémák és keretek (*frames*), illetve műfaji forgatókönyvek (*genre scripts*) aktiválják.³⁰

A szomorúsággal és megrendüléssel összefüggő érzelmi folyamatok az empirikus vizsgálatok alapján kedveznek az értelemadás magas szintű folyamatainak és a szkeptikus ítéleteknek. A tragédiákkal való foglalkozás során a befogadó gyakran

²⁷ Jeffrey BLUSTEIN, „Forgiveness and the Moral Psychology of Sadness”, in *The Moral Psychology of Sadness*, ed. by Anna GOTTLIB, 117–152 (London–New York: Rowman & Littlefield International Ltd., 2018), 127. Ld. még George BONNANO, *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us* (New York: Basic Books, 2009).

²⁸ Joseph P. FORGAS, „The Strange Cognitive Benefits of Mild Dysphoria. On the Evolutionary Advantages of Not Being Too Happy”, in *Evolution and the Social Mind: Evolutionary Psychology and Social Cognition* ed. by Joseph P. FORGAS, Martie G. HASLTON and William von HIPPEL, 107–124 (New York: Psychology Press, 2007), 112.

²⁹ Uo., 115.

³⁰ Winfried MENNINGHAUS, Valentin WAGNER, Julian HANICH, Eugen WASSILIWIZKY, Thomas JACOBSEN and Stefan KOELSCH, „The Distancing–Embracing Model of the Enjoyment of Negative Emotions in Art Reception”, *Behavioral and Brain Sciences* (2017): 1–58, 3.

még utólag is korrigálja saját érveit azzal kapcsolatban, hogy a hősnek miért kellett elbuknia. Heurisztikus késztetéstől hajtva mérlegeli a körülmények összetettségét, és lehetőség szerint tárgyilagos megítélésnek veti alá a cselekvési alternatívákat.³¹ A kognitív pszichológia nézőpontjából ezért nem nehéz választ adni arra a kérdésre, hogy a tragikus hős miért válik megismerési hiba (*hamartia*) áldozatává, azaz miért ítéli meg tévesen a fennálló viszonyokat. Ez a befogadó motiválásával magyarázható, aki éppen a hős balsorsa láttán érez rendkívüli indíttatást a körülmények szkeptikus felülvizsgálatára és átértékelésére. A befogadó egész idő alatt a drámai személy viselkedését monitorozza és képzeletében annak attribúciós hibáit javíthatja. A néző és olvasó többlétevése ezért nem pusztán a speciálisan neki címzett információkból fakad, hanem egyúttal annak a szkeptikus és stratégikus gondolkodásnak is köszönhető, amely érzékenyebb a megtévesztésre és könnyebben leleplezi a hazugságot.

A tragikus történetek összetett képzeletbeli reprezentációkat hívnak életre, amelyek az ént játékos módon bizonyos adaptív viselkedésformákra és kognitív teljesítményekre sarkallják. Az ezek kiváltására alkalmas ingerek: az elkerülhetetlen katasztrófa és szenvedés kilátásba helyezése, illetve a poétikai igazságosság meghíúsítása. Mindez erőteljes érzelmi folyamatokat indít el, amelyeket meghatározott pszichofiziológiai reakciók és szubjektív érzelmi állapotok kísérnek: előbb a feszültség (és félelemmel teli borzongás), a figyelem összpontosítása egy külső veszélyre, utóbb pedig a szomorúság, illetve a figyelem befelé irányulása. Feszültségeteremtő erejénél fogva a tragikus történet spontán, mindazonáltal rendkívül összetett kognitív folyamatoknak kedvez, mindenekelőtt az adott helyzet azonnali felderítésére vonatkozó heurisztikus késztetésnek, amely rendkívüli módon törekszik a cselekvési alternatívák, előnyök és kockázatok mérlegelésére, a lényeges jelzések kiszűrésére és minden egyéb járulékos információ, mozzanat átmeneti kirekesztésére. A tragikus történeteséma ezen túlmenően elősegíti a rendelkezésre álló információk és információközlők szkeptikus megítélését, az attribúciós hibák kiküszöbölését és a szükségszerű kompromisszumok elfogadását. Ha megfontoljuk ezen gondolkodásmódok stratégikus előnyeit, akkor talán az a látszólagos ellentmondás is feloldódni látszik, hogy a tragikus fikciókkal való foglalkozás élvezetes tevékenység.

³¹ A nézőpontok és a cselekvési perspektívák mérlegelésének kérdéséhez ld. SZABÓ Erzsébet: „A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióelméleti hozadékok”, in *Nézőpont és jelentés*, szerk. SZABÓ Erzsébet és VECSEY Zoltán, 210–248 (Szeged: Grimm Kiadó, 2010).