

2022/01

Negatív érzelmek az esztétikai befogadásban

I.

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 (oksági gondolkodás, elmeolvasás, narratív empátia, feszültségkeltés, morális ítélet stb.) a különböző esztétikai gyakorlatokban.

1. évfolyam (2022) 1. 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

Beköszöntő	3
Negatív érzelmek az esztétikai befogadásban	4
A félelem élvezete	5
A "horror paradoxon"	
<i>Kovács András Bálint</i>	
Átélt vagy ábrázolt érzelem?	20
Félelem és empátia az irodalmi befogadásban Edgar Allan Poe	
A <i>kút és az inga</i> című elbeszélése alapján	
<i>Horváth Márta</i>	
Játékfélelem és cselekvőképesség a túlélő-horrorban	43
<i>Szabó Judit</i>	
A halál pszichológiai dilemmái	64
A szorongás és racionalitás metaforái François de La Rochefoucauld halállal kapcsolatos írásaiban	
<i>Aradi Csenge</i>	
Saga literacy	82
Kognitív megközelítés az irodalomtanításban	
<i>Domsa Zsófia</i>	
"Nem álmatlanságról beszélek"	103
Disszociáció és érzelemábrázolás Murakami Haruki <i>Szendergés</i> című novellájában	
<i>Farmasi Lilla</i>	
Az együttérzés ellen: Hannah Arendt poétikája	117
Eichmann, Melville, <i>Billy Budd</i> és a politikai képzelőerő	
<i>Tímár Andrea</i>	

Beköszöntő

Örömmel ajánljuk olvasóink figyelmébe az *nCognito: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* első számát. A folyóirat a Szegedi Tudományegyetemen 2014 óta működő Kognitív Poétika Kutatócsoport kiadványa, melyet azzal a céllal alapítottunk, hogy tájékoztassuk a tudományos közösséget a kognitív kultúratudományok területén elért hazai eredményekről és fórumot biztosítsunk a széleskörű eszmecserének.

A Kognitív Poétika Kutatócsoportban folytatott közös munka célja irodalmi és fikcionális szövegek, játékfilmek és egyéb médiumokhoz kötődő lírai, drámai vagy narratív jellegű művek kognitív szempontból történő vizsgálata, illetve az eredmények magyar nyelven történő közvetítése – annál is inkább, mert a kognitív kultúratudomány a 2010-es évektől kezdődően (és aktuálisan is) egy nemzetközi szinten progresszíven fejlődő irányzat. Mivel a magyar egyetemek társadalomtudományi és bölcsészeti karának kutatói közül egyre többen foglalkoznak kognitív média-, irodalom- és filmtudományos elméletekkel, szeretnénk összefogni a kognitív és evolúciós esztétikai elméletek magyarországi képviselőit, valamint törekszünk szélesebb körben is elismertetni az irányzat nemzetközi és hazai eredményeit. Mindaddig konferenciák, workshopok, folyóirat-számok és a Ráció kiadónál gondozott kötetsorozat formájában juttattuk el tanulmányainkat az olvasókhöz, az újabb digitális lehetőségekkel élve azonban igyekszünk egyéb csatornákon is rugalmasan és sokak számára könnyen hozzáférhetővé tenni írásainkat. Ezt a célt szolgálja a jelen számmal induló *open access* formában működő online folyóirat, mely szakmailag bírált, kettős szűrőn átesett tanulmányokat bocsájt az olvasók rendelkezésére. A megjelentetett cikkek tematikus csomópontok köré szerveződnek, módszereiket és érvelésüket tekintve pedig többnyire a kognitív irodalom- és kultúraelmélet irányultságát követik.

A következő folyóirat-számok felhívásaira is szeretettel várjuk szerzőink tematikusan és szemléletileg igazodó írásait, illetve ezúton is köszönetet mondunk az általunk felkért szakértő bírálók segítségéért. Az első szám elindításához szükséges anyagi támogatást a „Szegedi Germanisztikáért” Alapítvány biztosította, köszönjük a felajánlást és a megtisztelő bizalmat!

Negatív érzelmek az esztétikai befogadásban

Az *nCognito* első évfolyamát a negatív érzelmek esztétikai befogadásban betöltött szerepének szenteljük és jelen számunk középpontjában a félelem és a hozzá kapcsolódó kognitív mechanizmusok és érzelmi folyamatok állnak. Az általános emócióelméletek alapvetése szerint a pozitív érzések elősegítik a közeledő magatartást, a negatív érzések viszont a távolodást, kitérést és elkerülést támogatják. Ez az elképzelés azonban nem érvényes az esztétikai befogadásra; az erre vonatkozó tapasztalatok ugyanis azt mutatják, hogy a negatív érzelmeket kiváltó esztétikai tárgyak kifejezetten vonzzák a befogadót és növelik az esztétikai élmény intenzitását. Úgy tűnik, hogy itt a negatív érzés összefonódik az élvezettel, sőt annak kifejezetten a forrása is lehet. Egyes magyarázatok szerint a negatív érzelmek jelentős hatást gyakorolnak a figyelem és memória területeire, amelyek az esztétikai befogadás során is jelentős szerephez jutnak.

Az a körülmény, hogy egy érzelem negatív vagy pozitív értékelést kap, ezen túlmenően természetesen még szubjektív megítélés alá is esik, és változatos képet mutat az érzelmek széles skáláján. Nem lehet egyes érzelmekről, így például a félelemről általánosságban véve kijelenteni, hogy negatív érzelem, hiszen a félelemként azonosított fiziológiai és kognitív változások egyéntől függően okozhatnak kifejezetten örömteli érzést (kellemes borzongást) vagy kellemetlen, elkerülendő érzéseket is. Az érzelmek valójában komplex, számos komponensből álló testi és elmeállapotok, sőt, nem is állapotok, hanem olyan folyamatok, amelyek – az inger észlelésétől a cselekvési motiváció megjelenéséig – számos változást foglalnak magukban.

Jelen számunk szerzői a félelemmel kapcsolatos elméleti kérdéseket olyan művészeti formák befogadásával kapcsolatosan vizsgálják, amelyek alapját irodalmi elbeszélések, a filmes narráció, illetve a digitális játék interakciója által formált történetek képezik. Véleményünk szerint a különböző mediális-strukturális jegyek, műfaji konvenciók, elbeszélésmódok, történetelemek és karakterek együttesen és összetett módon alakítják a befogadói érzelmek általános mintázatát, amelyet ezen túl még recepciótörténeti és kulturális tényezők is meghatároznak. Ugyanakkor ez a hatás megfordítva is igaz lehet, hiszen ebben az összetett feltételrendszerben egyes negatív érzelmekre tekinthetünk műfajkonstituáló érzelemként, hiszen érzelmek médiumoktól és műformáktól függetlenül is meghatározhatják bizonyos típusú narratívák (horror, tragédia) jellemzőit. Válogatásunkban közölt cikkek a negatív érzelmek kapcsán egyaránt vizsgálnak műfaji és mediális alapkérdéseket, illetve árnyalt megközelítésben tárgyalják az érzelmek szerepét speciális műformák, valamint elbeszélésmódok és -technikák befogadásának viszonylatában.

A szerkesztők

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT
Eötvös Lóránd Tudományegyetem

A félelem élvezete

A „horror-paradoxon”

Absztrakt

Az elmúlt negyven évben számos filozófus, pszichológus, film- és irodalomkutató foglalkozott azzal a kérdéssel, hogy miért élvezi a közönség a negatív érzelmeket olyan szórakozási formák esetében, mint a horrorfilm. A legtöbb elmélet úgy próbálja megmagyarázni a horror-paradoxont, hogy a félelmet mint az élvezet forrását kiemeli a magyarázatból és azt állítja, hogy a közönség valami mást élvez ezekben a filmekben. Kutatások bizonyítják, hogy a közönség valójában a félelmet élvezi és nem valami mást. A félelem nem csupán egyetlen „negatív érzelem”, hanem különféle viszonylag független fiziológiai, viselkedési és élményállapotok komplexuma, amelyen belül a félelem érzése és az ettől az érzéstől való szenvedés különválasztható. Egyetlen horrorfilmre sem jellemző, hogy folyamatosan stresszkeltő lenne az elejétől a végéig. A stresszkeltő ingerek hullámokban érkeznek és a hullámok között megnyugtató szekvenciák találhatók. Az enyhe és rövid ideig tartó félelemkeltő stressz, valamint ennek a stressznek a feloldása dopamin-aktivitást vált ki, amely a test számára jutalomérzést nyújt. A horror műfaj az izgalmat keltő szórakoztatás egy extrém formája, amely így két fázisban is testi jutalmazással jár. A horrorfilmek közönsége azonban csak 5-6 százalékát teszi ki a mozibajáróknak, amíg az izgalmat keltő szórakoztatás enyhébb formái nagyon népszerűek. A horror kedvelői egy szűkebb réteget képviselnek, amelyet magas szenzációkeresés és bizonytalanságtűrés, valamint alacsony szorongás- és undorérzékenység jellemez.

Kulcsszavak: félelem, horror, negatív érzelmek, horror-paradoxon, feszültség

A „horror-paradoxon”

Ha végignézzük a kábeltévék kínálatában elérhető természetfilmes csatornákat, nagy valószínűséggel találunk legalább az egyiken félelmetes ragadozókról – oroszlánokról, cápákról – vagy veszélyes és visszataszító lényekről – kígyókról, mérges

pókokról – szóló dokumentumfilmet. A mai napon az Animal Planet műsorán például öt darab 45-50 perces műsort találtam oroszánokról és cápákról.¹ Valószínűleg senki nem hozná összefüggésbe ezeket a műsorokat a horrorfilmekkel, pedig az a pszichológiai mechanizmus, ami miatt ezek a műsorok annyira népszerűek, megegyezik azzal, ami a moziközönség egy részét a horrorfilmekhez vonzza. Csupán az inger erősségében van különbség a veszélyes állatokat bemutató, nagy népszerűségű természetfilmek és a szűkebb közönséget vonzó horrorfilmek között.

A hetvenes évek óta, amikor a horror az egyik legelterjedtebb szórakoztató műfaj lett, sokan tették föl azt a kérdést, hogy mi lehet az oka annak a látszólagos paradoxonnak, hogy – Hitchcock megfogalmazásával élve – „milliók költenek nap mint nap óriási összegeket arra, hogy élvezhessék a félelmet” (Hitchcock 1995, ford. tőlem). Miért élvezünk valamit, ami rossz érzéseket okoz?

Sok válaszkísérlet született erre a kérdésre, amelyek leggyakrabban azt kutatják, mi lehet a félelem negatív érzésének a pozitív hozadéka. Mivel a paradoxon forrása a félelem keltette negatív élmény és a horrorfilmek által keltett vonzerő közötti ellentmondás, a legtöbb elmélet a járulékos pozitív élményt úgy írja le, mint ami adott esetben felülírhatja a negatív érzéseket. Ennek a magyarázattípusnak az első megjelenése Arisztotelész katarzisz fogalma. Eszerint a tragédia műfaja rossz érzéseket kelt a nézőkben, amelyektől azok később megszabadulnak. Az érzelmi megtisztulás jelenti azt a pozitív élményt, amely a rossz érzéseket elviselhetővé teszi. A katarzisz fogalmát néhány kortárs kutató is integrálja elméletébe (pl. Weaver és Taborini 1996). Ők azt állítják, hogy az esztétikai megformálás iránti érdeklődés (Carroll 1990, 181), a különleges effektusok és a mesterségesség érzékelése (Kendrick 1991, xviii) olyan pozitív érzelmeket keltő elemek, amelyek a horrorfilmekben is megtalálhatók (Schubart 2013). Mivel ezen elméletek mind a néző pozitív élményére épülnek, mindegyik kézenfekvőnek tűnik és akár egyszerre is igaz lehet. Kétségtelen, hogy élvezzük az elbeszélés-technika fordulatait, a különleges effektusokat, bizonyosan élvezzük a pozitív érzések megnyugtató jelenlétét, csakúgy mint ezek intenzitásának érzését a horrorfilmekben. Ezek az érzések adott esetben erősebbek lehetnek, mint a félelem és az undor szenvedést keltő élménye, legalábbis egy meghatározott közönségsgszegmensben.

Ettől eltérő megoldást nyújtanak az evolúciós elméletek, melyek a horrorral együttjáró pozitív érzelmeket a játék fogalmával magyarázzák. Eszerint a horrorfilmekben megjelenő félelemkeltő tárgyak mérsékelt, illetve korlátozott erejűek, ami lehetővé teszi a negatív érzésekkel való játékot. Ennek célja, hogy megtanuljuk kezelni őket, így ennek a tevékenységnek fontos adaptációs funkciója van (Boyd 2009; Grodal 2006). Az evolúciós magyarázat fő kiindulópontja, hogy a bioszféra és a kultúra fontos jelenségei mind hasznosak a túlélés szempontjából. Vagy közvetlen túlélési célt szolgálnak – ekkor adaptációnak hívjuk őket vagy adaptáci-

1. <https://musor.tv/mai/tvmusor/ANIMAL>, 2021.10.11.

ók melléktermékei. Amíg az evolúciós magyarázatok kulcsa a hasznosság, addig az élvezet egy jutalom, amellyel az evolúció az élőlényeket a helyes viselkedésre motiválja. Nem az szorul tehát magyarázatra, hogy miért élvezetes a félelmetes dolgok látványa, hanem az, hogy miért hasznos. Mivel nem lehet külön funkciót találni minden egyes kulturális jelenség számára, az evolúciós elméletek minden fontos kulturális történést besorolnak a játék vagy a gyakorlás kategóriájába. Brian Boyd például úgy definiálja a művészetet mint „kognitív mintákkal való játék” (Boyd 2009, 15. ford. tőlem). Nincsen szükség arra, hogy megmagyarázzuk minden egyes kulturális forma, így a horror élvezetét is, mert a játék „önmagában jutalmazó” (Uo. 14. ford. tőlem). Elég, ha rámutatunk arra, miért hasznos a félelem átélése evolúciós szempontból, mert a művészi forma a játék fogalmán vagy annak oktatói jellegén keresztül megmagyarázza az élvezetet. A horror közönsége például megtanulja, hogyan viselje el a félelem érzését, hogyan kerülje el, hogy prédává váljon és hogyan legyen jó vadász (Grodal 2006).

Ezek az elméletek jó érveket szolgáltatnak arra, hogy megértsük azt az élményt, melyet a közönség keres a horrorfilmekben, annak ellenére, hogy ezek olyan erős negatív érzéseket keltenek, amelyeket a való életben inkább elkerülnénk. Az ide kapcsolódó teóriák azonban homályban hagyják azt a kérdést, hogy mi rejlik ezek mögött az élmények mögött. Nyilvánvaló, hogy különböző nézők különböző okokból néznek horrorfilmeket, ahogy ezt a horror közönségének pszichológiai vizsgálata is igazolja (áttekintéshez ld. Martin 2019). A horror közönségének egyik része szívesen játszik a félelem negatív élményével és az élménybeli jutalomért hajlandó elnyomni azokat a menekülési reflexeket, amelyek azok számára, akik nem élvezik és nem is nézik ezeket a filmeket, természetes reakciók. Mindezt két jelenség magyarázatával szeretném kiegészíteni: egyrészt, hogy mi teszi lehetővé a félelemmel és az undorral való játékot, másrészt, hogy a horrorfilmek szerkezetének mely eleme indítja a közönség egy részét arra, hogy belevesse magát ebbe a kalandba. Először is mélyebbre kell ásnunk a félelem természetében.

A félelem természete

A paradoxon azért létezik, mert úgy tesszük fel a kérdést: „miért jó a rossz?” A „rossz” természetesen nem „jó”, csak hogy a félelem nem mindig „rossz”. Két kérdést kell megválaszolnunk: (1) Hogyan lehet a félelem érzését megkülönböztetni a félelem által gyakran keltett szenvedéstől? (2) Milyen testi folyamatok generálnak jó érzéseket a félelem kapcsán? Először azt kell megértenünk, hogy a félelem keltette izgalom bizonyos mértékig szinte mindenki számára élvezhető. Épp ezt mutatja a természetfilm-csatornák említett kedvenc műsorfajtája, a ragadozókról szóló műsorok gyakorisága.

A félelem egy motivációs állapot, amelyet olyan ingerek hoznak létre, amelyek

védekező vagy menekülő viselkedést provokálnak (Steimer 2002). Az esetek többségében a félelem kellemetlen érzés és arra indít, hogy elkerüljük az inger forrását. A félelem, ahogy a többi érzelem is, három szinten írható le: neurofiziológiai, viselkedési és pszichológiai (élménykeltő) szinten (Xiaosi et al. 2013). Az érzelmek neurofiziológiai szintje arra vonatkozik, mi történik a testünkben idegi aktivációk, hormonkiválasztás és más testi funkciók tekintetében, amikor egy érzelmet átélünk. A viselkedési szint arra vonatkozik, hogy ténylegesen mit teszünk ilyenkor (kiabálunk, menekülünk, ugrálunk stb.). A pszichológiai szint arra vonatkozik, hogy az adott emóció hogyan jelenik meg a tudatunkban, milyen érzést kelt bennünk és milyen gondolatokat ébreszt.

Az általános meghatározáson túl a viselkedési szinten van egy fontos különbség a negatív és a pozitív érzelmek között. A negatív érzelmek meghatározott azonnali cselekvési tendenciákat hívnak elő, amelyek az adott pillanatban a túléléshez szükségesek (Fredrickson et al. 2000). Például egy potenciálisan veszélyes lényvel való találkozás olyan neurofiziológiai folyamatokat indít el, amelyek azonnali cselekvésre készítik fel a testet. Ez a félelem esetében megfelel a jól ismert menekülés/megküzdés/lefagyás válasznak. A pozitív érzelmekre viszont nem jellemzők az ilyen azonnali cselekvési tendenciák. A szeretetet, az örömet, a megelégedettséget nem jellemzik nagyon jól meghatározható fiziológiai reakciók (Levenson et al. 1990). Ennek a ténynek kulcsszerepe lesz abban, hogy megértsük, miért lehet egy „negatív” érzés élvezetes. Az érzés minősége (negatív vagy pozitív) csak az érzelmi élmény pszichológiai szintjét írja le. Azonban egy élmény érzett minősége csak egy sor tudattalan és tudatos folyamat általános eredménye, amely adott esetben más és más minőségű érzést ébreszthet (Moors 2017). Az olyan negatív érzések esetében, mint a fájdalom vagy a félelem, a sajátos cselekvési tendenciák elválaszthatók az érzés minőségétől.

Hogy kaphat egy „negatív” érzés „pozitív” minőséget? Az a kifejezés, hogy „negatív érzés” csak általánosított minősítése olyan érzelmi állapotoknak, amelyek a testet önvédelemre készítik fel és arra sarkallják, hogy elkerülje vagy megtámadja az érzést kiváltó dolgot. Tehát a félelem érzésének értékelése, amely szoros kapcsolatban van azokkal a cselekvési tendenciákkal, melyekre a testünk félelem érzése esetén felkészül, valójában ezeknek a tendenciáknak a szubjektív érzése. A fájdalom vagy a félelem által előidézett szenvedés nem azonos ezekkel az érzésekkel. A fájdalom érzése és a fájdalomhoz kapcsolódó szenvedés (a rossz minőség) nem egyszerre és nem ugyanott keletkezik az agyunkban. Ahogy Damasio mondja, a fájdalom érzése egy „helyi élő szövet-diszfunkció érzékelése” az agy egy meghatározott területén (elsődleges szomatoszenzoros kéreg) (Damasio 1999, 76. ford. tőlem). De a fájdalom-affektus, amely szenvedést okoz, egy másik agyterület terméke (cinguláris kéreg) és a kettő egymástól függetlenül is manipulálható gyógyszerekkel, sebészeti úton vagy hipnózissal (Uo. 75). Az ilyen beavatkozások eredményeképp

érezhetjük a fájdalmat, de nem szenvedünk tőle. Ramachandran is megjegyzi, hogy a fájdalom nem egyetlen érzés, és ha az inszula és a cinguláris kéreg közötti idegpálya károsodik, a fájdalom-információ egyenesen nevetést okoz szenvedés helyett (Ramachandran 2012).² Azt is tudjuk, hogy különféle kontextuális információk, hitek (Wiech et al. 2008), más érzelmek (Rainville et al. 2005) vagy akár társadalmi tényezők (Goubert et al. 2011) is módosíthatják a fájdalomtól való szenvedés érzését. Egy kutatás (Kamping et al. 2015) azt is kimutatta, hogy pontosan milyen idegpályák módosulnak akkor, amikor a mazochisták élvezetet és nem szenvedést találnak a fájdalomban.

Hasonló a helyzet a félelemmel. A félelem sem csupán egyetlen „negatív érzés” és nem egyetlen idegpálya-rendszer aktivitásának az eredménye (Ledoux 1996, 128). A félelem kutatásának egyik nagy alakja, Joseph Ledoux megállapította, hogy az egyik idegi rendszer a defenzív állapotért, a másik az érzés tudati megjelenéséért felelős (Ledoux 2019, 357). Egy dolog defenzív állapotba kerülni, és egy másik, szenvedni ettől a motivációs állapottól. Korábbi nagy pszichológusokkal – William Jamesszel és Ivan Pavlovval – egyetértésben ő is azon az állásponton van, hogy a félelem legnagyobb része autonóm testi reakció – fokozott izgalom, éberség, koncentráció, izomfeszültség, megnövekedett vérnyomás és pulzus, és a „védekező állapot” –, ami hozzájárul a félelem összetett „negatív” érzéséhez, ennek az állapotnak a tudatosulása. De a szenvedés, ami a félelem érzésével többnyire megjelenik – a negatív érzés – nemcsak, hogy nem forrása ennek a védekező állapotnak, de nem is szükségszerű velejárója. „A tudatos félelem [...] nem az oka a félelmi válaszoknak, hanem a védelmi állapot aktiválásának (nem szükségszerű) következménye [...]” (Uo. 147. ford. tőlem). Ezt magasabb rendű kérgi területek „adják hozzá” a védekező állapothoz, de nem mindig és nem szükségszerűen. A félelem és a félelemtől való szenvedés két különböző folyamat eredménye, amelyek legtöbbször együtt járnak – ezért nevezzük a félelmet „negatív érzelemnek” –, de bizonyos körülmények között az elsőt nem követi a másik. Ennek fényében a horror-paradoxon kérdése nem az, hogyan találhat valaki élvezetet egy negatív érzésben, hanem inkább az, hogy milyen körülmények között jelenik meg az élvezet olyan testi állapot esetén, amely leggyakrabban szenvedést okoz. Így kaphatunk magyarázatot arra, hogyan lehetséges, hogy valaki szeret félni.

A félelem folyamata

Azok, akik szeretik a horrorfilmeket, nem abban különböznek azoktól, akik nem szeretik, hogy agyi elváltozásuk lenne vagy ne éreznének félelmet. Az amygdalásérült betegek valóban semmilyen élethelyzetben nem éreznek félelmet (Feinstein

2. Az elsődleges szomatoszenzoros kéregnek és az inszulának a fájdalomérzékelésben mutatkozó különbségére ld. Hu et al. 2015.

2011), ellentétben a horror közönségével, mely nagyon is érez félelmet és ezt élvezi. Ezért néz horrorfilmeket (Martin 2019). A választ arra a kérdésre, hogy ez hogyan lehetséges, a félelem élményének folyamatában találjuk, egészen pontosan abban a részben, ahol a félelem érzése testi jutalmazással jár. Ez lesz a kulcs az egyéni különbségek magyarázatában is. Mivel a horrorfilmekkel kapcsolatos félelemérzésekre nincs célzott idegtudományi vizsgálat, érvelésem az általános félelemérzéssel kapcsolatos kutatásokra alapul. A legtöbb idegtudományi ismeret, amivel a félelemről rendelkezünk, olyan állatkísérletekből származik, amelyek félelmi válaszok kondicionálásával és kioltásával történnek. Az emberekkel végzett kísérletek taszító vagy félelmetes képek, filmrészletek vagy videojátékok segítségével folynak. A félelmen alapuló szórakoztatást önbevalláson alapuló és viselkedésbeli paradigmákkal vizsgálták horrorfilmek és nemrég az elvárásolt kastély segítségével (Andersen 2020). Természetesen vannak bizonyos különbségek az állatkísérletekben nyert neurofiziológiai mechanizmusok és az emberek önbevallása, illetve viselkedési megfigyelései között. A következőkben a legvalószínűbb hipotézist ismertetem, amely áthidalja ezeket a különbségeket és megmagyarázza, hogy a releváns agyi aktivitások és ezek sorrendje hogyan vezethet a horrorfilmekkel kapcsolatosan megfigyelt viselkedésmódokhoz.

A félelem folyamata nagyjából egy tucatnyi kérgi és kéreg alatti területet érint, amelyből négynek van kitüntetett szerepe. Az észlelési információk alapján, amelyeket a thalamusz közvetít, az amygdala beindítja a védekező állapotot és hozzájárul a félelem élményének létrejöttéhez; a hippocampus emlékeket, azaz kontextuális információt szállít az érzéki információk mellé („láttam már ilyen állatot, akkor is veszélyes volt, a múltkor meg is harapott, vagy ellenkezőleg, a múltkor nem bántott, bár akkor is megijedtem tőle”), a striatum motivációval látja el a szervezetet, azaz megjutalmaz, hogy megtaláljuk a megfelelő megküzdési módot, a frontális kéreg pedig tudatosan értékeli a jelenséget és szabályozza a viselkedést. Az egész folyamat ennek a négy területnek az együttműködésétől és a működésük közötti egyensúlytól függ. Az észlelési információkat az amygdala, a hippocampus és a frontális kéreg szinte egyidőben kapja meg, de a veszélyesnek látszó ingerek esetén az amygdala reakciójának van előnye, lévén, hogy szerepe van az érzelmi emlékezet tárolásában és előhívásában is (Phelps et al. 1997; Goodman et al. 2017). A frontális kéreg és a hippocampus utólagos moderáló és ellenőrző szerepet játszik a félelem kifejezésének folyamatában (Davidson 2002).

A félelemkeltő dolgokkal való találkozás elsődleges következménye a „stresszhormonok” áramlásának beindulása, amely vérnyomásnövekedést, pulzusgyorsulást, izomfeszültséget és figyelemkoncentrációt eredményez. Ezzel együtt indulnak el az ezeket a hatásokat enyhítő „nyugtató” hormonok, valamint a dopamin, ami a striatum által kiváltott jutalmazó, azaz jó testi érzést keltő hormon. Azok a sejtek ugyanis, amelyek ez utóbbiért felelősek, minden izgatottságot eredményező

ingerre beindulnak függetlenül attól, hogy maga az inger jutalmat ígér-e vagy sem (Horwitz 2000). Egy nemrégiben publikált vizsgálat azt találta, hogy ezeknek a sejteknek egy populációja mindenképpen működésbe lép akár veszélyt, akár jutalmat ígér az inger (Baik 2020). Tehát ha az izgatottságot egy veszélyes inger váltja ki, a testi jutalmazás akkor is megtörténik. A feltevés szerint ennek célja, hogy egy ideig arra sarkallja a szervezetet, hogy megküzdjön a veszéllyel. Ez a hatás azonban csak rövid időn keresztül fennálló és nem nagyon erős veszéllyel fenyegető inger esetén lép föl. A filmen keresztül átélt félelem eleve gyengített hatásnak tekinthető a fikció és a filmnézési helyzet által létrehozott kognitív keret miatt. (A horrorkedvelők sem szeretnék valódi élethelyzetben igazi láncfűrész sorozatgyilkossal találkozni.) Hosszú időn keresztül fennálló és erős veszélyt jelző ingerek esetében ezek a sejtek is abbahagyják a test motiváló jutalmazását.

Az amygdalának szerepe van a félelem kioltásában is, mivel ezeket az emlékeket is tárolja. Egy kutatás azt állapította meg, hogy ugyanazok az idegsejtek játszanak szerepet a félelem emlékezetbeli kioltásában, mint a jutalmazásban, amelyek ezáltal gátolják a félelem által kiváltott elkerülő viselkedést (Zhang et al. 2020). Ez azt jelenti, hogy a félelemtől való megszabadulás is testi jutalmazással jár. További érdekes adalék, hogy az inger érzelmi minőségének változása aktívan hozzájárul a test félelmi stressztől való megszabadulásához. Tehát egy negatív ingert követő pozitív inger nemcsak helyettesítő, hanem kifejezetten „gyógyító” szerepet játszik, amit a kardiovaszkuláris hatás hirtelen megváltozásával lehet mérni (Fredrickson 2000). Ez azt jelenti, hogy – például egy film esetében – a félelmi stresszhatást nagyon gyorsan ki lehet oltani egy ellenkező tartalmú jelenettel. Összességében ezek az eredmények arra utalnak, hogy mind a rövid idejű enyhe félelemkeltés, mind ennek a félelemnek a kioltása testi jutalmazással jár. Hogyan magyarázza ez a horrorfilmek élvezetét?

A hullámvasút

Egyetlen horrorfilmre sem jellemző, hogy az elejétől a végéig magas szinten stresszkeltő lenne. A drámai művekről általában véve megállapítható, hogy változó feszültségű részek hullámozásából állnak. A nagyfeszültségű részeket „stressz csúcsoknak”, az alacsonyfeszültségű részeket „regenerációs” periódusoknak tekinthetjük. Ezeknek a hullámoknak az amplitúdója filmről filmre változik, ahogy az alapfeszültségi szint is. Megfigyelhetjük, hogy a legtöbb horrorfilmben vannak pozitív érzelmeket kiváltó történetzálak is – szerelem, bizalom, remény, vágy (Schubart 2013). A horrorfilmek stressz-regenerációs ciklusokból állnak, amelyek analógnak tekinthetők a félelemkeltés-félelemkioltás párossal, ami a félelemkondicionálásban történik. Egy horrorfilmben akkor történik félelemkondicionálás, amikor egy karakter, egy helyszín, egy helyzet, egy tárgy, amely eddig ártalmatlannak tűnt,

egyszerre félelmetes lesz, és a közönség megtanulja, hogy az adott jelenséghez milyen érzelmet társítson. Félelemkioltás akkor történik, amikor az addig félelmetes dolog egyszerre újra ártalmatlannak tűnik, mert az elvárt negatív következmény nem történik meg. Ezt látjuk például Spielberg *Cápa* (1975) című filmjében a tengerrel mint helyszínnel kapcsolatban. A „jump scare” hatások – hirtelen erős és kellemetlen hangok, váratlan kameraszemszögek, rövid bevágások, stb. – különösen alkalmasak a veszélyesség jelzésére. Ebből a szempontból a horrorfilmek félelemkeltő ingerek sorozatai, amelyeket rendszeresen semleges vagy egyenesen nyugtató ingerek szakítanak meg.

A horrorfilmek élvezetét, hullámozó szerkezetüket tekintve, egy kétfázisos modellel magyarázhatjuk, ahol mindkét fázis fiziológiai jutalmazással jár, bár különböző okokból. Az első fázisban a félelem keltette védekező állapot dopamint adagol a szervezetnek, a második fázisban ugyanez történik, csak a stresszoldás eredményeképp. Már korábbi elméletek is felvetették, hogy a horror élvezetében a stressztől való megszabadulás játszhat szerepet, ami lényegében a klasszikus katarzisélméletre épül (Zillman 1980, 1996). Ez azonban csak az érem egyik oldala. Először is ezek az elméletek nem tudják megmagyarázni, miért élvezhetők azok a filmek is, amelyeknek nincs jó végük. Másodszor az sem világos, miért nézne valaki két órán keresztül horrort azért, hogy utána jól érezze magát attól, hogy vége van. A kétfázisos modell mind a két kérdést meg tudja válaszolni. A nézők nemcsak a végén kapnak jutalmat a „jó vég” bekövetkeztével, hanem folyamatosan, az egész filmen át, egyszer a stresszkeltő, máskor a regenerációs periódusokban. A vég önmagában nem tudja meghatározni a film egészére vonatkozó élményt, miközben nézzük. Tamborini és kollégái (Tamborini et al. 1987) két fő nézőkategóriát különböztettek meg a horrorkedvelők között: az egyik csoport a pusztulás látványát élvezi, a másik a stresszoldást. A stresszoldás okozta testi jutalmazás folyamatosan érkezik kis adagokban, nemcsak a film végén, ami megmagyarázza, hogy ez a csoport miért szenved végig a stresszes részeket. De mivel maga a stressz felkeltése is dopamin adagokkal jár, gyakorlatilag hullámokban minden fázis valamilyen fiziológiai jutalmazást eredményez, csakúgy, mint a hullámvasúton: a lefelé menő fázisban a rövid, enyhe stresszel való megküzdés, a felmenő fázisban a stressztől való megszabadulás okoz örömet. Ugyanezt a „fűrészfog” hatást találtak abban a vizsgálatban, amit elvárásolt kastélyok látogatóival végeztek (Buckley 2016).

Ki élvezi a félelmet?

Hogyan magyarázza ez a kétfázisos modell az egyéni különbségeket? Világos, hogy a horrorkedvelők csak a közönség 5-6 százalékát teszik ki és egy jól körülhatárolható demográfiai csoportot alkotnak. Ebben a tekintetben két fontos tényrt kell kiemelni. Az egyik, hogy statisztikailag a horrorközönség nagy részét a 15-25 év közötti

férfiak alkotják, a másik, hogy a nők minden életkorban kevésbé kedvelik a horrort, mint a férfiak (Zuckerman és Little 1986; Harris et al. 2000; Hoffner és Levine 2005). Miért aktívabb statisztikailag a félelem által keltett jutalmazó rendszer ebben a demográfiai kategóriában?

Azt kell feltételeznünk, hogy ez a típusú testi jutalmazás mindenkiben megvan, csak különböző mértékben. Ezt mutatják a különféle szórakozási formák a hullámvasúttól az elvárásolt kastélyon át a kisgyerekek fogócskájáig, és természetesen a veszélyes ragadozókat bemutató természetfilmekig. Már hat hónapos kortól azt tapasztalhatjuk, hogy a csecsemők kevésbé tudnak elszakadni a félelmetes arcok képeitől, mint a semleges vagy boldog arcokéitól (Peltola et al. 2008; 2009; Lappanen et al. 2018; Tuulari et al. 2020). Habár itt kifejezett élvezetről még nemigen beszélhetünk, ez mégis arra utal, hogy a félelmetes dolgok figyelem megkötő ereje már ilyen korban is jelen van. Ez aztán folytatódik a gyerekmesék sokszor félelmetes világában, és ha a rendkívül népszerű Harry Potter-filmek kifejezetten horrorisztikus jeleneteire gondolunk, biztosak lehetünk benne, hogy a félelem élvezete – bizonyos szinten – minden életkor sajátja. A horrorfilmek közönsége a félelem élvezetét a szórakoztató kultúrán belül a legextrémebb formában űzi.

Az egyéni különbségeket úgy értelmezhetjük, mint a félelem által keltett izgalmi állapot toleranciaszintjének küszöbét. Ez a küszöb pedig a félelem által indukált viselkedés és a félelem által keltett jutalmazás egyensúlyától függ, amelyben három agyterületnek van fő szerepe. Ernst és munkatársai (Ernst et al. 2009) „triadikus” modellje szerint: az amygdalának (távolodás), a striatumnak (közeledés) és a frontális kéregnek (moduláció). Az egyéni különbségekre irányuló korábbi kutatások elsősorban pszichológiai és nem neurofiziológiai vizsgálatok voltak, mindazonáltal ezek néhány esetben a pszichológiai tényezők mögött neurális különbségeket találtak. Az egyik legtöbbször említett pszichológiai tényező, amely összefüggésbe hozható a horror kedvelésével, a szenzáció vagy újdonságkereső személyiségvonás, és ez különösen jellemző a horrorkedvelő közönség tagjaira (Cantor et al. 1984; Zuckerman et al. 1986; Tamborini et al. 1987). Ugyanakkor más kutatások egyértelmű kapcsolatot fedeztek fel a jutalmazó rendszer túlműködése – a dopaminerg sejtek alacsony autoreceptor kontrollja – és a szenzációkereső személyiségvonás között (Zald et al. 2008; Norbury et al. 2015). A kutatásban nem igazolódott, hogy ugyanez a mechanizmus okozná a kamaszkori újdonságkeresés magas szintjét, de más kutatások azt mutatják, hogy mind a jutalomérzékenység, mind a szenzációkeresés kamaszkorban a legjellemzőbb, és inkább igaz fiúkra, mint lányokra. Ernst és kollégái (Ernst et al. 2009) „striatális dominanciát” állapítanak meg a kamaszok viselkedésében, amikor egyszerre van jelen pozitív és negatív inger. Ilyenkor a kamaszok által adott válasz sokkal gyakrabban részesíti előnyben a pozitív oldalt, mint a felnőtteké. A kamaszok tehát tipikusan az inger pozitív összetevőjére reagálnak. Spielberg és kollégái (Spielberg et al. 2014) kimutatták, hogy a juta-

lomkeresés ugyancsak szoros összefüggésben áll az alacsony félelemérzékenységgel, ami magyarázza az izgalmas élmények hajszolását. Ez a korosztály ambivalens helyzetekben, tehát amikor mind a veszély, mind a jutalom kilátásban van, szisztematikusan a jutalomkeresés mellett dönt. Állatkísérletekre alapozva Wahlstrom és kollégái (Wahlstrom et al. 2010) azt a következtetést vonják le, hogy kamaszkorban mind állatokban, mind emberekben dopamin túladagolást tapasztalhatunk a frontális régióban. Összességében a kutatások arra utalnak, hogy a jutalmazó rendszer egyes anatómiai és fejlődési jellegzetességei bizonyos egyéneket és különösen a kamaszokat mind valóságos helyzetekben, mind a szórakozásban fogékonyá teszik a félelemkeltő izgalom extrém formájának élvezetére.

Egy további egyéni különbségeket befolyásoló pszichológiai tényező a szorongásérzékenység. Kutatások egyértelmű összefüggést találtak a magas szorongásszint és a horrorfilmek kerülése között (Martin 2019). Ez magyarázza a nők általános tartózkodását is a horrorfilmekről, ugyanis a vizsgálatok a nőknél rendszeresen magasabb szorongásérzékenységet mutatnak ki (Kessler et al. 1994). Ugyanilyen tényező az ambivalencia tűrés. Akik nehezen viselik el a bizonytalanságot, azok hajlamosabbak szorongásra, kevésbé szenzációkeresők és kevésbé kedvelik a horrorfilmeket is (Dekkers et al. 2016). Korábbi pszichológiai vizsgálatok még tucatnyi személyiségtényezőt említenek, amelyek a horrorfilmek kedvelőit jellemezhetik, de ezek összefüggések nem nagyon megbízhatóak, mert nagyon különböző vizsgálati módszerekkel állapították meg őket, és az eredmények többnyire nem ismétlődnek. A fent említetteket azonban több vizsgálat is megerősítette, és – elsősorban – idegtudományi eredményekkel is összekapcsolhatók (szemben például a szadizmussal, a kellemetlenséggel vagy a gátlástalansággal, amelyeket egy-egy vizsgálat ugyancsak a horrorkedvelőkre jellemző személyiségjegyként emelt ki (átfogó ismertetésért ld. Martin 2019).

Konklúzió

Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy a horrorfilmeket a félelem által keltett, majd a félelem kioltásával együtt járó fiziológiai jutalom miatt nézik a műfaj kedvelői. Nemcsak ők szeretnek félni, hanem – különböző toleranciaküszöbvel, amit a frontális kéreg, az amygdala és a striatum aktivitása közötti egyensúly határoz meg –, lényegében egy kicsit mindenki, mégpedig kisgyerekkortól kezdve. A kultúra kialakította azokat a formákat, amelyeken keresztül ezt az élvezeti cikket, a félelem keltette dopamin adagot fogyasztthatjuk korra és nemre tekintettel. A horrorfilmek kedvelése csak látszólag paradoxon, mert extrém formája a mindenütt meglévő izgalmat keltő szórakozásnak. Korábbi magyarázatok azért tekintették paradoxonnak a horror kedvelését, mert a félelmet egységes negatív érzésnek tekintették, így azt keresték, hogyan lehet megmagyarázni a horror élvezetét anélkül,

hogy feltételezni kelljen a félelem élvezetét. Ha megértjük a félelem természetét, világossá válik az enyhe félelmi stressz felkeltésével és ennek kioltásával járó fiziológiai jóérzés, amit a horrorfilmek (akárcsak a többi lélegzetelállító szórakozás) hullámokban adagol. A horrorfilm az összes izgalmas szórakoztató tevékenység egyik legextrémebb formája, ezért ez a hatás csak viszonylag kevés embernél érvényesül. A többség számára a horror által keltett félelmi stressz már túl sok. Azonban aki ezt élvezi, nem a rosszat élvezi benne, hanem azt, ami a legtöbb embernek már rossz, de neki még jó. Ez csak a horrortól irtózó többség számára érthetetlen. Ám ez a többség ugyanazt éli át enyhébb formában, amikor megnéz egy oroszlánokról vagy cápákról szóló cuki természetfilmet, mint az a horrorrajongó, aki rémületesen ijesztő zombik társaságában mulatja az idejét.

Hivatkozások

Andersen, M.M. és tsai. „Playing with Fear”. *Psychological Science* 31.12 (2020), 1497–1510. old. doi: 10.1177/0956797620972116.

Baik, J.-H. „Stress and the dopaminergic reward system”. *Experimental & Molecular Medicine* 52 (2020), 1879–1890. old. DOI: 10.1038/s12276-020-00532-4.

Boyd, B. *On the origine of stories: Evolution, cognition and fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Buckley, R.C. „Qualitative analysis of emotions: Fear and thrill”. *Frontiers in Psychology* 7 (2016). doi: 10.3389/fpsyg.2016.01187.

Cantor, J. és Sparks, G.G. „Children’s fear responses to mass media: testing some Piagetian predictions”. *J. Commun* 34 (1984), 90–103. old. doi: 10.1111/j.1460-2466.1984.tb02162.x.

Carrol, N. *The Philosophy of horror of paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

Damasio, A. *The feeling of what happens*. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Harvest Books, 1999.

Davidson, R. „Anxiety and affective style: Role of prefrontal cortex and amygdala”. *Biol Psychiatry* 51 (2001), 68–80. old. doi: [https://doi.org/10.1016/S0006-3223\(01\)01328-2](https://doi.org/10.1016/S0006-3223(01)01328-2).

Dekkers, L.M.S. és tsai. „Intolerance of uncertainty scale: Measurement invariance among adolescent boys and girls and relationships with anxiety and risk taking”. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry* 55 (2016), 57–65. old. doi: 10.1016/j.jbtep.2016.11.009.

Ernst, M., Romeo, R.D. és Andersen, L. „Neurobiology of the development of motivated behaviors in adolescence: A window into a neural systems model”. *Pharmacology Biochemistry and Behavior* 93.3 (2009), 199–211. old. doi: 10.1016/j.pbb.2008.12.013.

Feinstein, J.S. és tsai. „The human amygdala and the induction and experience of fear”. *Current Biology* 21.1 (2011), 34–38. old. doi: 10.1016/j.cub.2010.11.042.

Fredrickson, B. és tsai. „The Undoing effect of positive emotions”. *Motivation and Emotion* 24.4 (2000). doi: 10.1023/a:1010796329158.

Goodman, J., McIntyre, Ch és Packard, M.G. *Amygdala and emotional modulation of multiple memory systems*. 2017. doi: 10.5772/intechopen.69109.

Goubert, L. és tsai. „Learning about pain from others: An observational learning account”. *J Pain* 12 (2011), 167–174. old. doi: 10.1016/j.jpain.2010.10.001.

Grodal, T. *Embodied visions: Evolution, emotion, culture and film*. Preprint. Copenhagen: Department of Film és Media, 2006.

Hanich, J. és Grodal, T. *Cinematic emotion in horror films and television. The aesthetic paradox of pleasurable fear*. Preprint. Copenhagen: Department of Film és Media, 2010.

Harris, R.J. és tsai. „Young men’s and women’s different autobiographical memories of the experience of seeing frightening movies on a date”. *Media Psychol* 2 (2000), 245–268. old. doi: 10.1207/S1532785XMEP0203_3.

Hitchcock, A. „Hitchcock on Hitchcock”. *Selected Writings and Interviews*. Szerk. Sidney Gottlieb. Berkeley: University of California Press, 1995, 116–117. old.

Hoffner, C.A. és Levine, K.J. „Enjoyment of mediated fright and violence: A meta-analysis”. *Media Psychol* 7 (2005), 207–237. old. doi: https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0702_5.

Horvitz, J.C. „Mesolimbocortical and nigrostriatal dopamine responses to salient nonreward events”. *Neuroscience* 96 (2000), 651–656. old. doi: 10.1016/s0306-4522(00)00019-1.

Hu, L.Zhang és tsai. „The primary somatosensory cortex and the insula contribute differently to the processing of transient and sustained nociceptive and non-nociceptive somatosensory inputs”. *Human Brain Mapping* 36.11 (2015), 4346–4360. old. doi: 10.1002/hbm.22922.

Johnston, D.D. „Adolescents’ motivations for viewing graphic horror”. *Human Communication Research* 21 (1995), 522–552. old. doi: 10.1111/j.1468-2958.1995.tb00357.x.

Kamping, S. és tsai. „Contextual modulation of pain in masochists: Involvement of the parietal operculum and insula”. *Pain* 157.2 (2015), 445–455. old. doi: 10.1097/j.pain.0000000000000390.

- Kendrick, W. *The thrill of fear*. New York: Grove Weindenfeld, 1991.
- Kessler, R.C. és tsai. „Lifetime and 12-month prevalence of DSM-III-R psychiatric disorders in the United States: Results from the National Comorbidity Survey”. *Arch. Gen. Psychiatry* 51 (1994), 8–19. old. doi: 10.1001/archpsyc.1994.03950010008002.
- Labanyi, J. Pavlovic és T. *A companion to spanish cinema*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.
- LeDoux, J. *The deep history of ourselves*. New York: Viking, 2019.
- LeDoux, J. *The emotional brain*. New York: Simon és Schuster, 1996.
- Leppänen, J.M. és tsai. *Early development of attention to threat-related facial expressions*. 2018. doi: 10.1371/journal.pone.0197424.
- Levenson, R.W., Ekman, P. és Friesen, W.V. „Voluntary facial action generates emotion-specific autonomic nervous system activity”. *Psychophysiology* 27 (1990), 363–384. old. doi: 10.1111/j.1469-8986.1990.tb02330.x.
- Levine, M. „A fun night out: Horror and other pleasures of the cinema”. *The Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmares*. Szerk. Steven Schneider. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 35–54. old.
- Martin, G.N. „Why do you like scary movies? A review of the empirical research on psychological responses to horror films”. *Frontiers in Psychology* 10 (2019). doi: 10.3389/fpsyg.2019.02298.
- Moors, A. „Appraisal theories of emotion”. *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*. Szerk. Zeigler-Hill V. és Shackelford T. Cham: Springer, 2017. doi: 10.1007/978-3-319-28099-8_493-1.
- Norbury, A. és tsai. „Dopamine regulates approach-avoidance in human sensation-seeking”. *International Journal of Neuropsychopharmacology* 18.10 (2015), 1–10. old. doi: 10.1093/ijnp/pyv041.
- Peltola, M.J. és tsai. „Fearful faces modulate looking duration and attention disengagement in 7-month-old infants”. *Developmental Science* 11 (2008), 60–68. old. doi: 10.1111/j.1467-7687.2007.00659.x.
- Phelps, E. és Anderson, A. „Emotional memory: What does the amygdala do?": *Current Biology* 7.5 (1997), 311–314. old. doi: 10.1016/s0960-9822(06)00146-1.
- Rainville, P., Bao, Q.V. és Chretien, P. „Pain-related emotions modulate experimental pain perception and autonomic responses”. *Pain* 118 (2005), 306–318. old. doi: 10.1016/j.pain.2005.08.022.
- Ramachandran, V.S. *The tell-tale brain*. London: Windmill Books, 2012.

Rau, C. „Psychological notes on the theory of art as play”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8.4 (1950), 229–238. old.

Salinas-Hernández, X. és tsai. „Dopamine neurons drive fear extinction learning by signaling the omission of expected aversive outcomes”. *eLife* (2018). doi: 10.7554/eLife.38818.

Sandseter, E. „Children’s risky play from an evolutionary perspective”. *Evolutionary Psychology* 9 (2011), 257–284. old. doi: 10.1177/147470491100900212.

Schubart, R. „Monstrous appetites and positive emotions in True Blood, The Vampire Diaries, and The Walking Dead”. *Projections* 7.1 (2013), 43–62. old. doi: 10.3167/proj.2013.070105.

Spielberg, J.M. és tsai. „Exciting fear in adolescence: Does pubertal development alter threat processing?”: *Developmental Cognitive Neuroscience* 8 (2014), 86–95. old. doi: 10.1016/j.dcn.2014.01.004.

Steimer, Th. „The biology of fear- and anxiety-related behaviors”. *Dialogues Clinical Neuroscience* 4.3 (2002), 231–249. old. doi: 10.31887/DCNS.2002.4.3/tsteimer.

Tamborini, R. és Stiff, J. „Predictors of horror film attendance and appeal: An analysis of the audience for frightening films Communication”. *Research* 14 (1987), 415–436. old. doi: 10.1177/009365087014004003.

Tuuluri, J.J. és tsai. „Newborn left amygdala volume associates with attention disengagement from fearful faces at eight months”. *Developmental Cognitive Neuroscience* 45 (2020). doi: 10.1016/j.dcn.2020.100839.

Wahlstrom, D. és tsai. „Developmental changes in dopamine neurotransmission in adolescence: Behavioral implications and issues in assessment”. *Brain and Cognition* 72.1 (2010), 146–159. old. doi: 10.1016/j.bandc.2009.10.013.

Weaver, J.B. és Tamborini, R.C. *Horror films: Current research on audience preferences and reactions*. New York: Routledge, 1996.

Wiech, K. és tsai. „An fMRI study measuring analgesia enhanced by religion as a belief system”. *Pain* 139 (2008), 467–476. old. doi: 10.1016/j.pain.2008.07.030.

Xiaosi, Gu és tsai. „Anterior insular cortex and emotional awareness”. *The Journal of Comparative Neurology | Research in Systems Neuroscience* 521 (2013), 3371–3388. old. doi: 10.1002/cne.23368.

Zald, D.H. és tsai. „Midbrain dopamine receptor availability is inversely associated with novelty-seeking traits in humans”. *Neuroscience* 28 (2008), 14372–14878. old. doi: 10.1523/JNEUROSCI.2423-08.2008.

Zhang, Xiangyu, Kim, Joshua és Tonegawa, Susumu. „Amygdala reward neurons form and store fear extinction memory”. *Neuron* 105.6 (2020), 1077–1093. old. doi: 10.1016/j.neuron.2019.12.025.

Zillmann, D. „Anatomy of suspense”. *The entertainment functions of television*. Szerk. P. H. Tannenbaum. London: Psychology Press, 1980, 133–163. old.

Zillmann, D. „The psychology of suspense in dramatic exposition”. *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. Szerk. P. Vorderer, H.J. Wulff és M. Friedrichsen. New York: Routledge, 1996.

Zuckerman, M. és Litle, P. „Personality and curiosity about morbid and sexual events”. *Personal. Individ. Differ* 7 (1986), 49–56. old. doi: 10.1016/0191-8869(86)90107-8.

HORVÁTH MÁRTA
Szegedi Tudományegyetem

Átélt vagy ábrázolt érzelem?

Félelem és empátia az irodalmi befogadásban Edgar Allan Poe *A kút és az inga* című elbeszélése alapján

Absztrakt

A kognitív poétika jelentős változást hozott az emóciókutatás tekintetében, mivel az irodalmi szövegben ábrázolt érzelmek elemzésén túl az olvasói érzelmek pszichológiai vizsgálatára is vállalkozik. A szereplői érzelmek és az olvasó által átélt érzelmek közötti különbségtétel azonban nem magától értetődő, számtalan esetben – tipikusan például horrortörténetek olvasásakor – azt tapasztaljuk, hogy a kétféle érzelem összemosódik. Tanulmányom célja annak bemutatása, hogy az esetenkénti átfedés ellenére is lehetséges átélt és ábrázolt félelem megkülönböztetése, mivel két különböző pszichológiai mechanizmus áll a befogadói félelem és az ábrázolt félelem feldolgozása mögött, valamint különböző elbeszélői stratégiák felelősek a kiváltásukért. Edgar Allan Poe *A kút és az inga* című elbeszélésének elemzésével azt kívánom demonstrálni, hogy a fenti megkülönböztetés lehetővé teszi a horrortörténetek közötti finom differenciálást annak alapján, hogy milyen mértékben tartalmazznak az olvasói félelem kiváltására alkalmas szövegrészeket. Amellett érvelek, hogy Poe szövege pszichológiai horrornak tekinthető, mely aligha vált ki félelmet az olvasóból, ehelyett az olvasói empátián keresztül nyit ablakot a félelmet átélő szereplő belső világára.

Kulcsszavak: félelem, empátia, horror, átélt érzelem, ábrázolt érzelem, Theory of Mind, Edgar Allan Poe

Bevezetés

Bár az érzelmek vizsgálata sosem volt igazán a modern irodalomtudományi kutatások fókuszában, időről időre mégis felbukkantak olyan tanulmányok, amelyek az irodalom és az érzelmek kapcsolatával foglalkoztak, ezek azonban nem terjedtek túl a szöveg által ábrázolt emóciók kutatásán. Az olvasói érzelmek vizsgálata

gyakorlatilag fel sem merült, mert nem volt meg a kellő módszertani apparátus e túlságosan szubjektívnek ítélt terület tudományos megközelítéséhez. A kognitív poétika jelentős változást hozott ebben a tekintetben, mivel az emóciókutatást az irodalmi szövegben ábrázolt érzelmek elemzésén túl kiterjesztette az olvasói érzelmek pszichológiai vizsgálatára is. Ebben a kontextusban az ábrázolt érzelmek is más megközelítésben válnak a kutatás tárgyává, mint a hagyományos elméleti keretben: immár nem az érzelmeket kifejező retorikai és stilisztikai eszközök, valamint narratív technikák állnak az elemzés fókuszában, hanem egy perspektíva-váltással az olvasó kerül a figyelem központjába és az lesz a fő kérdés, hogy milyen kognitív folyamatok játszanak szerepet az ábrázolt érzelmek megértésében.

A szereplői érzelmek és az olvasó által átélt érzelmek közötti különbségtétel azonban nem magától értetődő, számtalan esetben – tipikusan például horrortörténetek olvasásakor – azt tapasztaljuk, hogy a kétféle érzelmek összemosódik és nehéz eldönteni, hogy maga az olvasó érez-e félelmet, illetve undort vagy a szereplő ábrázolt érzéseit éli át bizonyos formában. Tanulmányom célja annak igazolása, hogy az ilyen átfedések ellenére is lehetséges a két érzelmetípus elkülönítése, mivel két eltérő pszichológiai mechanizmus áll az átélt érzelmek és az ábrázolt érzelmek feldolgozása mögött, valamint különböző elbeszélői stratégiák felelősek a kiváltásukért. Első lépésben az irodalmi elbeszélés olvasása során átélt érzelmeket elemzem az érzelmek *értékelélmélete* (*appraisal theory*) alapján, majd azt mutatom meg, hogy a szereplők ábrázolt érzelmeinek feldolgozásában egy másik kognitív rendszernek, a *tudatelméletnek* (*Theory of Mind*, röviden *ToM*) van kulcsszerepe. Végül azt kívánom demonstrálni, hogy a fenti megkülönböztetés lehetővé teszi a horrortörténetek közötti finom differenciálást annak alapján, hogy milyen mértékben tartalmaznak az olvasói félelem kiváltására alkalmas szövegrészeket. Edgar Allan Poe *A kút és az inga* című elbeszélésének elemzése során amellet érvelek, hogy Poe szövege pszichológiai horrornak tekinthető, melynek célja nem a félelem kiváltása, hanem a félelmet átélő szereplő belső világára való érzékenyítés.

A szakirodalomban nincs egységes állásfoglalás a fenti a kérdésben. Noël Carroll analitikus filozófiai alapokon álló, mindazonáltal befogadóközpontú elemzésében (Carroll 1990) többek között abban határozza meg a horror műfajának egyik lényegi jellemzőjét, hogy a horrornarratívák esetében számos más műfajtól eltérően a befogadó érzelmei párhuzamosan alakulnak a szereplők érzelmeivel, sőt azt lehet mondani, hogy a befogadót gyakorlatilag irányítják a karakter érzelmei. Ha például egy szörny megjelenik a filmvásznon, gyakran nem is magát a szörnyet mutatja első lépésben a kamera, hanem a jelenlévő szereplő rémülettől és undortól eltorzult arcát, ami a nézőt tájékoztatja arról, hogy hamarosan félelmetes látványban lesz része (Uo. 22). Carroll szerint a horrorfilmnek kifejezetten célja, hogy a néző tükrözze a szereplő érzelmeit, a szereplő és a befogadó érzelmei tehát gyakorlatilag azonosnak tekinthetők, de legalábbis nagymértékű hasonlóságot mutatnak

– ami lehetővé teszi a befogadói érzelmeknek a szereplői érzelmeken alapuló elemzését (Uo. 18). Carroll tehát nem állapít meg minőségi különbséget az ábrázolt és átélt érzelmek között, sőt a kettő egybeesését tartja az art-horror, a műalkotás által kiváltott félelem speciális jellemzőjének.

Ezzel szemben Ed Tan és Nico Frijda kiemeli, hogy a néző érzelmi reakciói nem tekinthetők a szereplői érzelmek tükrözésének, a két érzelmek kategoriálisan különbözik egymástól, míg ugyanis ez utóbbi egy fiktív szereplő fiktív érzelmének ábrázolása, addig az előbbi egy empirikus személy pszichológiai állapota (Tan és Frijda 1999, 53). Tan szerint a filmes befogadásban kétféle érzelmet kell egymástól elkülöníteni: az empátián alapuló és a nem empátián alapuló érzelmet (Tan 1994, 19). Empátiás érzelmeknek mindazonáltal nem a szereplő érzelmeivel párhuzamosan alakuló befogadói érzelmeket tekint, hanem azokat az emóciókat, melyek alapját annak megértése képezi, hogy milyen jelentőséggel bír az adott helyzet a szereplő számára. Ebben a felfogásban a káröröm is empátián alapuló érzelm, mert ugyan ellentétes a szereplő érzelmével, mégsem jönne létre, ha a befogadó nem tudná felmérni, hogy mit jelent az adott helyzet a szereplő számára. Tan szerint a különböző filmes műfajok eltérő típusú érzelmek kiváltását célozzák meg: míg a pszichológiai dráma jellemzően az empátián alapuló érzelmekre alapoz, addig például a katasztrófafilmek, a sci-fi vagy a fantasztikus film nagymértékben épít a szereplőtől független pusztán látvány által kiváltott érzelmekre (Uo. 21). Tan szerint ez utóbbi csoportba tartozik a horrorfilm is, amely érzelmi hatásának jelentős részét a fikcionális világ szenzációként történő prezentálásából nyeri.

Tan rendszerét egyrészt finomítva, másrészt az irodalmi befogadás speciális esetére adaptálva Katja Mellmann evolúciós pszichológiai alapokra építve vitatja, hogy az olvasói érzelmek között lenne empátiás érzelm, legalábbis az empátia hagyományos felfogásának, azaz a szereplővel való együttérzés és az ő érzelmeire történő ráhangolódás értelmében (Mellmann 2010, 430), ezért elutasítja az *empátiás érzelm* kifejezést. A feszültség érzését elemezve szereplőre és fiktív szituációra vonatkozó érzelmeket különít el, melyek közül a szituációra vonatkozó érzelm az olvasó által megélt feszültség, ami Mellmann szerint az irodalmi szövegre adott emocionális reakció alapesete, és az irodalmi horror által tipikusan megcélzott reakció (Mellmann 2007, 258, 266). Ezzel szemben a szereplőre vonatkozó érzelm nem hozható összefüggésbe a feszültséggel, sokkal inkább a sajnálatról van szó, amit a szereplő félelmének látványa vált ki bennünk (Uo. 258). Ahhoz tehát, hogy az olvasó maga félelmet éljen át, Mellmann szerint nem szükséges a szereplő félelme, elegendő, ha a félelmetes helyzetet a szöveg plasztikusan ábrázolja.

A fenti összefoglaló jól mutatja, hogy bár a befogadáspszichológiai megközelítések jellemzően különbséget tesznek átélt és az ábrázolt érzelmek között, a horror-történet és az általa kiváltott félelem esetében nincs egyetértés abban a kérdésben, hogyan határozható meg a befogadó félelme a szereplőéhez viszonyítva: analóg-e

a kettő, ahogy Carroll állítja, vagy két különböző típusú érzelmről beszélhetünk, ahogy Tan érvel. Másrészt lehet-e a befogadó félelmének a forrása a szereplő ábrázolt félelme (Carroll), vagy a szereplő félelme nem félelmet eredményez a befogadóban, hanem féltést és sajnálatot (Mellmann). Tanulmányomban ezt a kérdéskört kívánom körbejárni a kognitív emócióelméletek segítségével.

Átélt érzelmek

A modern irodalomtudomány vonakodása attól, hogy az olvasónak az irodalmi szövegre adott érzelmi válaszát vizsgálja, többek között arra az elterjedt nézetre vezethető vissza, hogy az érzelmek, lévén szubjektív tapasztalatok, nem alkalmasak tudományos elemzésre, mivel az egyéni értelmezések átláthatatlan sokasága előtt nyitnak utat. William K. Wimsatt és Monroe Beardsley *The affective fallacy* című 1949-ben publikált nagyhatású tanulmánya jelentős mértékben hozzájárult ehhez az elképzeléshez, az Új Kritika ismert szerzőpárosa ugyanis az érzelmi hatásra tett bármely utalást argumentációs tévútnak tekint, mely teret nyit a szubjektív értékítéletek és misztifikáció előtt (Wimsatt és Beardsley 1949, 31).

A 20. századi irodalomtudományos érzelmekutatás fő akadályá azonban véleményem szerint nem az érzelmek egyéni változatosságában keresendő, hanem az interdiszciplináris megközelítés elutasításában, mely még akkor sem szűnt meg, mikor nem a szöveg, hanem az olvasó állt a kutatások középpontjában. Wolfgang Iser például határozottan távolságot tart a pszichologizálástól és egy olyan absztrakt, a szöveg struktúrájában manifesztálódó olvasó vizsgálatára korlátozta kutatásait, mely semmilyen szubjektivitással nem rendelkezik (Iser 1984, 37–86). Míg azonban a szereplők ábrázolt érzelmei a szövegtudományok keretein belül is jól vizsgálhatók, addig az olvasói érzelmeket kizárólag pszichológiai elméletek bevonásával lehet megfelelően kutatni. Azt például, hogy miért és hogyan alakul ki félelem az olvasóban egy horrortörténet olvasása során, pusztán a filológia eszközeivel nem tudjuk megmagyarázni, ehhez érzelempszichológiai elméletek bevonása szükséges. Ebben játszik komoly szerepet a kognitív és evolúciós pszichológia, melyeknek az utóbbi évtizedekben született magyarázatai lehetővé tették az olvasói érzelmek megbízható elméleti keretek között való elemzését.

Az evolúcióelméletek az érzelmeket – az ember pszichikai apparátusának egyéb alkotórészeihez hasonlóan – összetett programoknak tekintik, melyek az ingerre adott reflexszerű válasszal kezdődő és a viselkedéses reakcióig tartó teljes folyamatsort magukban foglalják. Az érzelmeket ebben az értelmezésben a természetes szelekció formálta olyan adaptív problémák megoldására, melyekkel gyűjtögető-halászó őseink szembesültek. John Tooby és Leda Cosmides szerint az érzelmek speciális adaptív funkciója abban áll, hogy az adott szituációban létfontosságú pszichológiai mechanizmusokat időben aktiválják és összehangolják, hogy az egyén

a lehető leghatékonyabban tudjon megküzdeni a helyzet kihívásaival (Tooby és Cosmides 2008, 117). Minden egyes érzelem egy specifikus, evolúciósan releváns szituációtípusra adott válasz. Az adott érzelem struktúrája a szituációtípus tulajdonságait reflektálja, így pl. a félelem úgy épül fel, hogy fenyegetettség és veszély esetében felkészítse az egyént a menekülésre. Ez számos almechanizmus módosításával és összehangolásával történik. Így pl. megváltozik a figyelem fókuszja (az egyén érzékenyebbé válik a veszélyt jelző zajokra), a motivációk átrendeződnek (más célok és motivációk kerülnek előtérbe, és pl. az éhségérzet elmarad), az emlékezeti folyamatok megváltoznak (a meneküléssel kapcsolatos emlékek aktiválódnak), a test felkészül a menekülésre (nő az adrenalin kibocsátás, szaporább lesz a szívverés, felgyorsul a légzés) stb. Az adott helyzetre szabott, nagyrészt automatikusan és tudattalanul működő és egymással összehangolt folyamatok együttese képessé teszi az egyént arra, hogy a lehető leghatékonyabban oldja meg a menekülés adaptív problémáját (Uo. 118–119). Önmagában az a tény azonban, hogy egy adaptív relevanciával bíró helyzet állt elő, nem vált ki érzelmeket az emberből, ehhez szükséges az is, hogy az egyén felismerje a helyzet fontosságát és személyes jelentőséget tulajdonítson neki. Egy közeledő medve az erdőben adaptív problémának tekinthető, ha azonban az egyén nem veszi észre, vagy nem ítéli a közeledést életveszélyes helyzetnek, mert például a medve szelídnek és barátságos látszik, akkor az érzelmi válasz elmarad. Ezért egy érzelemprogram lefolyását csak olyan elmélet keretein belül lehet modellálni, mely képes számot adni azokról a mentális folyamatokról, melyek a perceptuális ingerek kognitív értékelésében részt vesznek.

Ilyen elméletek a ma széles körben elfogadott ún. *értékelésméletek* (*appraisal theory*), melyek emóció és kogníció szoros összefonódásából indulnak ki, és az érzelmeket nem bizonyos helyzetekre adott válaszként definiálják, hanem helyzetek és események értelmezésének eredményeként határozzák meg. Ezáltal megoldást kínálnak arra a dilemmára is, melyet az érzelmei individuális sokfélesége jelent, mivel az érzelmeket olyan komplex folyamatokként határozzák meg, melyekben az objektiválható részfolyamatok világosan elválaszthatók a kontextusfüggő (individually és kulturálisan különböző) reakciókomponensektől. Meghatározzák az egyes érzelmeket azonosító specifikus mintázatot mutató elemeket, ugyanakkor arra is magyarázatot kínálnak, miért jöhetnek létre egyazon helyzetre adott válaszként minőségben és intenzitásban egyéni eltéréseket mutató érzelmei.

Az értékelésméletek legfontosabb tétele, ahogy korábban említettem, hogy az érzelmei nem eseményekre és helyzetekre, hanem azok értelmezésére adott válaszként jelentkeznek. Az egyes érzelmei tehát nem közvetlenül egy adott szituáció tipikus jegyeivel hozhatók összefüggésbe, a különböző érzelmeiért különböző értékelési mintázatok felelősek (Roseman és Smith 2001, 3). Ez természetesen nem zárja ki, hogy egyes érzelmei és bizonyos helyzetek között korreláció áll fenn, vannak olyan alapvető szituációk az emberi életben, melyek jellemzően egy bizonyos

érzelmet okozhatnak. Egy szeretett személy halála vagy egy értékes tárgy elvesztése biztosan szomorúságot vált ki az egyénből. De ezekben a helyzetekben sem a szituáció azonossága (pl. szülő elvesztése) a meghatározó, hanem az esemény *értékelése* azonos, hiszen az elvesztett személyt – bárki is legyen az – szeretttük, az elvesztett tárgy pedig értékes volt számunkra. Hasonló érzelmeket tehát a hasonlóan értékelt helyzetek váltanak ki (Scherer 1994, 128).

Az értékeléelméletek egyúttal a hasonló helyzet által kiváltott érzelmek sokféleségéről is számot adnak. Azok a személyek ugyanis, akik egy adott szituációt különbözőképpen értékelnek, eltérő érzelmekkel is fognak reagálni. Egy kapcsolat lezárása például a legtöbb ember számára szomorú esemény, azok a személyek azonban, akik számára ez már nem volt értékes, szomorúság helyett megkönnyebbülést élhetnek át. Ugyanígy, egy adott helyzet érzelmi hatása egyazon személy esetében is időbeli eltéréseket mutathat. A partnerrel eltöltött romantikus hétvége például jellemzően örömet és boldogságérzetet okoz, míg ugyanennek az eseménynek a gondolata a kapcsolat befejezése után szomorúságot válthat ki (Roseman és Smith 2001, 4–6). Ez utóbbi példa jól mutatja, hogy nem csak a jelenben közvetlenül átélt események, hanem korábbi események emlékképe, sőt pusztán elképzelt helyzetek is okozhatnak érzelmeket. De ezekben az esetekben is érvényes marad a tézis, hogy az érzelemprogramot nem maga a helyzet, hanem annak értelmezése/értékelése indítja be.

Klaus Scherer evolúcióelméleti keretben magyarázza az érzelmek összetett felépítését, a törzsfajlásban elfoglalt helyét és szerepét (Scherer 1994). Abból indul ki, hogy a fejlődéstörténet során a környezeti ingerekre adott reakciók három típusa alakult ki, melyek különböző előnyökkel és hátrányokkal rendelkeznek a különböző helyzetekben: a reflex, az érzelem és a racionális döntés. A reflex egy nagyon merev válaszlehetőség, mely gyakorlatilag automatikusan kiváltódik, ha a megfelelő inger éri az egyént. Előnye, hogy gyors viselkedéses reakciót tesz lehetővé, másrészt azonban nem elég rugalmas válasz komplex társadalmi környezetben élő szervezetek életének irányításához. Ezzel szemben a racionális problémamegoldás nagyon rugalmas: lehetőségünk van viselkedésünket átgondolni, és mérlegelni, hogy mi lenne a megfelelő reakció az adott helyzetben. Ennek a reakciótípusnak a hátránya, hogy alkalmatlan azoknak a helyzeteknek a megoldására, melyek gyors választ igényelnek, mivel a racionális problémamegoldás nagyon időigényes. Scherer szerint a harmadik reakciótípus, az érzelem előnye éppen abban áll, hogy a másik két válaszlehetőség előnyeit optimális mértékben kombinálja és a gyors reakció és a kognitív értékelés idális elegyét hozza létre. Az érzelmi program során ugyanis reflexszerűen beindulnak azok a fiziológiai változások, melyek szükségesek az energiakészletek mozgósításához és felkészítik a szervezetet a viselkedéses válaszra, ennek kivitelezése előtt azonban az egyénnek még egyszer lehetősége nyílik arra, hogy értékelje a helyzetet és annak megfelelően szervezze cselekedeteit. Ha például az erdőben

sétálva egy medvével találkozunk és a találkozást életveszélyesnek tekintjük, akkor a testünk haladéktalanul reagál a félelem jól ismert tüneteivel: szívünk szaporábban kezd el verni, ami által agyunk és izmaink oxigéntöbbletbe jutnak. Testünk mobilizálja energiatartalékait és felkészül arra, hogy a lehető leggyorsabban elmenekülhessünk. A motoros válasz azonban nem automatikus, lábunkat nem emeljük reflexszerűen, a cselekvéses válasz előtt ugyanis még egyszer értékelhetjük a helyzetet, és mérlegelhetjük, mi lenne a helyes reakció: elszaladni vagy netán fenyegetően közeledni. Csak a második értékelés után cselekszünk (Uo. 127–128).

Az érzelmekkel foglalkozó pszichológusok ugyanakkor hangsúlyozzák, hogy az *érzelem* nem azonos azzal a szubjektív *érzéssel*, melyet saját magunkon megtapasztalunk és amelyet bizonyos szavakkal kifejezünk. Az *érzelmet* a pszichológusok alapvetően egy olyan összetett programnak tekintik, amely egyrészt egy testi állapot és egy specifikus érzelm szempontjából releváns ingerre adott fiziológiai változásokat foglalja magában, valamint egy ehhez kapcsolódó viselkedéses tendencia. Ezek a fiziológiai változások és viselkedéses tendenciák úgy is kialakulhatnak, hogy mi magunk tudatában sem vagyunk a kiváltó inger észlelésének. A koncentrált figyelem, szapora szívverés, felgyorsult légzés, gátolt nyálmelzés, megfeszült izmok, a kéz önkéntelen felemelése stb. nem azonos a félelem érzésével. A félelem *érzése* maga már egy tudatos folyamat, egy kontrollrendszer része, mely a megváltozott testi állapotot reflektálja, sőt lehetővé teszi az érzés megnevezését is, „a test egy bizonyos állapotának képzete” (Damasio 2005, 85. ford. tőlem). Fontos szerepet játszik ebben az egyén személyes félelem-sémája, melyet múltbeli élményei és az ezekre adott reakciók formálnak. A személyes sémák egyénenként eltérőek lehetnek: ami az egyik ember számára félelmet keltő, azt egy másik személy ártalmatlannak vagy kevésbé félelmetesnek ítélné (LeDoux 2019, 364).

Irodalmi elbeszélések olvasásakor éppen erről van szó: a hiányzó perceptuális ingerek következtében az érzések top-down folyamatok által, mentális modellek közvetítésével jönnek létre. Ezek az olvasó számára tudatosult érzések hatnak vissza a testre és okoznak olyan fizikai állapotot, melyet az olvasó a szöveg érzelmi hatásaként él meg. Az érzelm kiváltója itt tehát nem egy, az egyén túlélése szempontjából releváns problémát jelentő valós helyzet, mely automatikusan beindítja a „túlélési áramkört”,¹ hanem a szöveg kognitív feldolgozása során keletkező mentális modell. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az olvasó érzései ne lennének valóságok, ahogy a kognitív fordulat előtt sokáig feltételezték.² Az olvasó a szöveg által generált érzelm számos fizikai jelét mutatja és olyan tudatossági fokon éli át azokat, hogy képes számot adni róluk, és például empirikus vizsgálatoknak az érzelmi hatásra vonatkozó kérdőíveit ki tudja tölteni. Az irodalmi szöveg által indukált érzések ugyanolyan valóságok az olvasó számára, mint a valós helyzetekben

1. Így nevezi LeDoux az érzelmet, hangsúlyozva, hogy az nem egy tudatos és reflektált folyamat.

2. Ennek a feltételezésnek a háttéréről lásd bővebben Mellmann cikkét: Mellmann 2006, 145–149.

átélt érzések.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az irodalmi szöveg által generált érzelmek teljes egészében megegyeznének a valós helyzetekre adott érzelmi válasszal. Bár, ahogy korábban mondtuk, a testi változások a szöveg által generált mentális képek hatására bekövetkeznek, amit olvasóként a félelem érzésével azonosítunk, a második értékelési epizód során azonban nagy eséllyel tudatosítjuk magunkban, hogy fiktív helyzettel van dolgunk, és nem fenyeget minket valós veszély. A helyzet átértékelése eltávolít minket a saját félelemérzésünktől (Menninghaus et al. 2017, 6) és hatással van a viselkedéses válaszra is: míg egy valós szituációban például elszaladnánk az erdőben közeledő medve elől, addig az olvasás során a cselekvéses válaszra már nem kerül sor, mert az érzelemprogram a testi változások tudatosulásával lezárul (Mellmann 2006, 161).

Az irodalmi szöveg által generált érzelmek egy másik szempontból is eltérnek a valós ingerekre adott érzelmi reakciótól. Irodalmi szöveg olvasása során ugyanis a perceptuális információk híján a nyelvi ábrázolás alapján kell az olvasónak egy szituáció érzelmspecifikus jellegét felismernie és például egy helyzet fenyegető voltát észlelnie. Az, hogy ki mit érez fenyegetőnek, természetesen mutat egyéni eltéréseket, így nem lehet általános érvényű kijelentéseket tenni arról, hogy milyen kritériumoknak kell megfelelni egy szituációnak ahhoz, hogy egy adott érzelmet kiváltson. Az irodalmi szövegekre adott érzelmi válaszok azonban még nagyobb változatosságot mutatnak, itt ugyanis a szöveg értelmezése már önmagában is jelentős egyéni eltérésekhez vezethet. Ebben a tekintetben egy filmjelenet közelebb áll egy valós helyzethez, mivel itt perceptuális (audio és vizuális) információk is támogatják a feldolgozást, ami az irodalmi szöveg esetében hiányzik. Ezért fontos hangsúlyozni, hogy irodalmi szövegek esetében sokszorosan érvényes az a megfigyelés, hogy csak potenciális érzelmi hatásról beszélhetünk és nem lehet stabil inger-reakció-mintázatokat azonosítani. A szöveg felkínálhat egy bizonyos érzelmre jellemző ingereket, ugyanakkor számos egyéni és kulturális tényezőtől is függ, hogy az olvasó valóban a várt érzellemmel reagál-e. Ezzel együtt is kijelenthetjük, hogy bizonyos kulcsingerek viszonylag megbízhatóan kiváltanak specifikus érzelmeket. A félelem esetében ilyen például a közeledő támadás vagy veszély ábrázolása, mint pl. közeledő léptek zaja, egy agresszív objektum (ember vagy állat) megpillantása vagy a leküzdhetetlen mélység, illetve magasság (Öhman 2008, 710). Katja Mellmann a szövegingerek érzelmkiváltó képességét *sémaegyezésnek* (Schemakongruenz) nevezi (Mellmann 2012, 110), mivel itt a szövegesen ábrázolt helyzet vagy tárgy a megfelelő érzelmséma jegyeivel rendelkezik.

Andrew Ortony, az értékelélméletek egyik meghatározó képviselője három típusba sorolja az érzelmeket kognitív struktúrájuk alapján, és megkülönbözteti az eseményre, cselekvőre és tárgyra adott reakcióként meghatározható érzelmeket. A félelem az első kategóriába tartozik, méghozzá az eseményre adott reakciók azon

csoportjába, mely egy várt vagy feltételezett eset által kiváltott válasz. Ortony ezért a félelmet „előretekintő“ (prospect-based) érzelmeknek nevezi, hiszen a félelem általában nem egy már bekövetkezett vagy éppen bekövetkező eseménnyel áll összefüggésben, hanem egy előrevetített jövőbeli eset hatására jön létre, tehát az egyénnek az arra vonatkozó hiedelmeiből és elvárásaiból adódik (Ortony et al. 1988, 109).

Az irodalmi szövegek esetében is igaz, hogy azok a narratívák képesek potenciálisan félelmet kelteni, amelyek a félelem strukturális jegyeit tükrözik. Mivel mint mondtuk, a félelem egy előrevetített eseményre adott érzelmi válasz, a félelmet keltő passzusnak nem feltétlen magát az esetet kell ábrázolnia, hanem egy olyan helyzetet vagy tárgyat, mely az olvasóban a fenyegetettség érzését képes ébreszteni. A félelemkeltés tipikus eszközei közé tartozik ezért egy olyan helyszín megjelenítése és részletekben gazdag ábrázolása, mely már önmagában baljóslatú. A félelemkeltő ingereket nagy sűrűségben tartalmazó helyszín ábrázolása az olvasóban azt az elvárást ébresztheti, hogy az adott helyen valamilyen veszélyes esemény fog bekövetkezni, és a veszély anticipációja beindítja a félelem-programot. A horrortörténetek jelentős része ilyen ominózus helyszínen játszódik, sőt, közülük több a címét is a cselekmény helyéről kapta, mint pl. Poe *Az Usher ház bukása* vagy Stephen King *Borzalmak városa*, illetve *Kedvencek temetője* című írásai.

A félelem érzelmprogramjának, mint említettük, fontos részét képezi az agy aktivációs szintjének (arousal) növelése, ami egy valós helyzetben elsősorban a test menekülésre való felkészítését szolgálja. Irodalmi szövegek esetében azonban, ahogy korábban szó volt róla, nem kerül sor a cselekvéses válaszra, mivel az olvasó felismeri, hogy nincs valós veszély. Az agy aktivációs szintjének növekedése ezért itt elsősorban kognitív éberséget jelent (Mellmann 2007, 250). Horrortörténetek olvasásakor a kognitív éberség jellemzően a szöveg minél alaposabb, minden apró részletre kiterjedő megértésére irányul. Az olvasó figyelmét fokozottan a fenyegetés szempontjából releváns részletekre fókuszálja és igyekszik minden, az előrevetített eseményre utaló szövegrészletet felismerni. A félelmet generáló leírásoknak így anélkül is, hogy az elbeszélés kifejezetten élne bármilyen figyelemterelő stilisztikai eszközzel, foregrounding hatása van, mivel az olvasó az érzelmprogram részeként fókuszálja figyelmét a félelemkeltő részletekre.

Összességében elmondható, hogy az irodalmi szöveg a valós helyzetekhez hasonlóan alkalmas érzelmek kiváltására, és az érzelemséma jegyeit hordozó, azaz sémaegyezést mutató szövegrészletek a valós helyzetekhez hasonló testi változásokat tudnak generálni az olvasóban, és például felgyorsult szívverést, tenyérizzadást vagy izomfeszülést okozhatnak. Az értékelő epizódok során azonban az olvasó még a cselekvés kivitelezése előtt felismeri, hogy nem áll fenn valós veszély, ezért a félelem érzése fizikai aktivitás helyett kognitív éberségben teljesedik ki. Az olvasó a figyelmét a fiktív környezet veszélyt előrevetítő részleteire fókuszálja, amely fontos

funkciót kölcsönöz a helyszín ábrázolásának a félelemkeltő narratívában.

Ábrázolt érzelmek

Az irodalmi elbeszélés olvasása során megtapasztalt érzelmi élmény azonban nem merül ki a fent részletezett érzelmi hatásban. Ennek fontos összetevője az ábrázolt érzelmek feldolgozása is, amely ugyan a naív befogadó számára gyakran összemosódik az átélt érzéssel, egy kognitív poétikai elemzés során azonban jól elkülöníthető. A szereplők ábrázolt érzelmeinek feldolgozása ugyanis egy az előzőtől eltérő kognitív rendszer működésével valósul meg, valamint a kiváltódásáért is más szövegstratégiák felelősek. A kettő szétválasztása talán a horrortörténetek esetében a legkevésbé magától értetődő, mert a szereplő félelmének megértése és az ezzel legtöbbször együtt járó féltés nagyon közel állnak a saját magunkra vonatkozó félelem érzéséhez. Az könnyen belátható, hogy olvasóként mi magunk nem érzünk szerelmet, mikor a főszereplőt szerelmesnek látjuk és a saját haragunkat sem tévesztjük össze egy ábrázolt szereplő haragjával. A félelmet és a féltést azonban egymáshoz nagyon közelálló érzésként tapasztaljuk meg, amiről a legszemléletesebben talán az tanúskodik, hogy számos nyelv ugyanazzal a szóval jelöli a kétféle érzést, és csak a toldalékokban, illetve vonzatokban tesz különbséget.³ A szubjektív érzés azonban ebben az esetben megtévesztő, így a tanulmány második fejezetében Katja Mellmannhoz csatlakozva (Mellmann 2010) azt kívánom megmutatni, hogy a szereplő ábrázolt félelmének feldolgozása nem érzelmi folyamatok által, hanem egy másik kognitív rendszeren, a tudatelméleten (ToM) keresztül, melyet a szakirodalomban gyakran kognitív empátiának is neveznek, valósul meg.⁴

A tudatelmélet egy egyetemes, az emberi kognitív rendszer alapvető részét képező szociokognitív képesség, mely abban áll, hogy képesek vagyunk másoknak a sajátunktól különböző szándékokat, hiedelmeket, célokat tulajdonítani és viselkedésüket ezekkel a mentális tartalmakkal magyarázzuk. Keletkezése az ember őstörténetére vezethető vissza, mikor az emberi csoportok elérték azt a méretet, amely a szociális jelzések észlelését és feldolgozását lehetővé tevő speciális képességek kialakulását tette szükségessé (Dunbar 2003, 172–173). A csoporttagok viselkedésének mentális tartalmakkal való magyarázata ugyanis evolúciós előnyt jelentett, mivel lehetővé tette mások viselkedésének előrejelzését és manipulációját, és elősegítette a szociális interakciókban való tájékozódást. Az ember törzsfjlődése során olyan alapvető kognitív képességgé vált, melynek ma már központi szerepe van a hétköznapi társas érintkezésben. Olyannyira meghatározóvá vált gondolkodásunkban,

3. Németben a *sich fürchten vor* és *fürchten um*, angolban a *fear of* és *fear for* kifejezésekkel fejezik ki a félelmet illetve a féltést, ahogy a magyar is egyazon szótövből képezi a két szót.

4. A szakirodalomban nincs egyetértés abban a kérdésben, hogy a tudatelmélet (ToM) azonosítható-e az ún. kognitív empátiával, de nem kérdéses a kettő közötti nagyfokú átfedés.

hogy kognitív rendszerünk ma már a törvényszerűségek felismerésének és a logikai problémák megoldásának feladatát is könnyebben végzi, ha nem absztrakt, hanem szociális kontextusban jelenik meg (Cosmides 1989, 188).

Modern idegtudományi kutatások a tudatelmélet neurológiai hátterének rekonstrukciójához is fontos adatokkal szolgáltak. 1995-ben egy olasz kutatócsoport felfedezte azt a később tükörneuronoknak nevezett idegsejtcsoportot, mely összefüggésbe hozható a tudatelmélet képességével. Giacomo Rizzolatti és munkatársai felismerték, hogy a makákó agyának bizonyos területén lévő idegsejtek nemcsak akkor tüzelnek, mikor a majom maga végez célirányos kéz- vagy szájmozgást, pl. egy tárgyért az asztalra tesz, hanem akkor is, mikor pusztán megfigyelője ennek a mozdulatsornak. Megállapították, hogy a tükörneuronok aktiválódásának szükséges előfeltétele a cselekvő-tárgy-interakció vizuális észlelése, azaz csak a cselekvő vagy tárgy megfigyelése nem jelent elegendő ingert, a kettő interakciója szükséges. Ebből arra következtettek, hogy a tükörneuronok a motorikus cselekvések megfigyelésének és végrehajtásának összehangolásáért felelős rendszert alkotnak, amelynek szerepe lehet a cselekvésfelismerésben is. Mára szinte bizonyított ténynek tekinthető, hogy a tükörneuronok az emberi agyban is megtalálhatók, így a szakirodalom a 2000-es évek eleje óta a tükörneuronokról mint a főemlősökre és az emberre egyaránt jellemző agyi struktúráról beszél (Gallese et al. 1996, 607). Funkcionális mágneses rezonancia (fMRI) vizsgálatok arra utaló eredményeket is hoztak, hogy a tükörneuronrendszer nemcsak a cselekvés-tárgy interakcióra reagál, hanem a cselekvési szándék felismerésében is szerepet játszik (Iacoboni et al. 2005).

A tudatelmélet feltérképezéséhez jelentős mértékben hozzájárultak a fejlődépszichológiai vizsgálatok is, melyek segítségével ma már viszonylag egyértelműen kimondható, hogy a tudatelmélet az ötödik életév végével a legtöbb egészséges gyermekben kifejlődik. A tudatelmélet ezután is tovább fejlődik, és a későbbi években a mentális reprezentáció reprezentációjára, azaz „János azt hiszi, hogy Sára azt gondolja, hogy ...“ típusú másodfokú mentális tartalmak tulajdonítására is képessé tesz (Sodian et al. 2012, 6–7). A tudatelmélet meglétének egyik legmegbízhatóbb fejlődépszichológiai eszközét a hamisvélekedés tesztek képezik, melyek segítségével viszonylag nagy biztonsággal diagnosztizálható az elégtelen fejlődése. Hiányát autizmus spektrumzavarként diagnosztizálják, melyben ugyan a legkülönbözőbb tünetek léphetnek fel, alapvetően mégis olyan szociális képességek zavarának tekinthető, mint az epiztemikus állapotok megértése, az érzelemtulajdonítás, mások megtevesztése, mások viselkedésének megértése és utánzása, valamint a közös figyelem (Uo. 66–67).

A tudatelmélet egy összetett kognitív képesség, melynek egyik alapvető összetevője az intencionális gondolkodás, mikor egy fizikai mozgást nem fizikai törvényekkel, hanem mentális tartalmakkal magyarázunk és célirányos mozgásként (közele-

désként vagy távolodásként) interpretálunk (Baron-Cohen 1995, 32–33). A filozófiában ezt a gondolkodást intencionális hozzáállásnak nevezik (Dennett 1987), mely Daniel Dennett szerint hétköznapi helyzetek megoldásában az evolúciósan legsikeresebb hozzáállás. Intencionális hozzáállásról akkor beszélünk, mikor az egyén egy meglévő helyzetet úgy magyaráz, mintha annak egy racionális ágens lenne az okozója, akinek a cselekedeteit vágyak, félelmek, elképzelések vagy motivációk vezérlik. Ilyenkor tehát egy szituációt, eseményt vagy cselekvést a vélt okozójának feltételezett szándékai alapján értünk meg. Az intencionális gondolkodás egy olyan alapvető mechanizmus, mely az összes érzékszervre reagál és szinte minden mozgást intencionálisként értelmez. Akkor is szándékkal magyarázza a mozgást, ha élettelen tárggyal áll szemben. Gyakran előfordul velünk például, hogy ha a reggeli induláskor az autónk motorja nem indul be, azt gondoljuk, megmakacsolta magát, és még érzelmeket is táplálunk iránta és például mérgesek vagyunk rá.

A tudatelméleti mechanizmus a mentális állapotok teljes körére következtet a viselkedésből. Képes reprezentálni episztemikus állapotokat, mint pl. a színlelés, gondolkodás, tudás, hit stb. és ezeket összekapcsolja a korábban említett akarati mentális állapotokkal (célokkal és vágyakkal), valamint perceptuális mentális állapotokkal (nézés). Mindezt a tudást végül a viselkedés és a mentális tartalom kapcsolatára vonatkozó koherens képpé alakítja. A tudatelmélet kulcsaspektusa, hogy az egyén képes szétválasztani a tényeket mások hiedelmétől, például tudja, hogy a golyó a kosárban van, de azt is érti, hogy Sam azt hiszi, hogy a dobozban van, hiszen nem látta, mikor át lett helyezve.⁵

Ezeket a kognitív mechanizmusokat Baron-Cohen és kollégái két külön kategóriába sorolja (Uo. 7–8). Az első a vizuális perspektívaátvétel mechanizmusait foglalja magában, mikor az egyén képes megérteni, hogy különböző emberek eltérően látják a világot. A második a konceptuális perspektívaátvétel mechanizmusait foglalja magában, mikor az egyén képes megérteni azt is, hogy a látás tudást eredményez, valamint megkülönböztetni azt, amit tud, attól, amit nem tud, sőt tudásának forrását is be tudja azonosítani.

A tudatelmélet fogalma eredetileg a szándéktulajdonításra utalt, és nem kapcsolták össze a másik érzelmeinek megértésével (Baron-Cohen 1995). Ez utóbbi képesség megnevezésére a szakirodalom az empátia fogalmát használta, melyet a másik ember emocionális perspektívájának átvételeként definiáltak. Ugyan minden meghatározás hangsúlyozza, hogy az empátia megfigyelő távolságtartást feltételez, a megfigyelő alany tehát nem éli át azokat az érzelmeket, melyeket a másikon észlel, ugyanakkor a többség olyan komplex folyamatnak tartja, mely kognitív és affektív komponenseket is tartalmaz és együtt jár a másik érzelmeinek bizonyos szintű szimulálásával (Coplan 2012, 5). Ebben az értelmezésben az empátia nemcsak egy tulajdonítási mechanizmus, mely által képet alkotunk egy másik személy érzelmi

5. Ahogy a közismert Sally-Anne-teszt demonstrálja. Vö. Howlin et al. 1999, 1-9.

állapotáról, hanem bizonyos esetekben érzelmi folyamat is, melyben tükrözzük a megfigyelt másik érzéseit (Uo. 6–9).

Az utóbbi idők szakirodalma azonban meglehetősen összemossa a két fogalmat, és a tudatelméletet olyan képességként határozza meg, amely a szándékok, vágyak, motivációk mellett az érzelmek tulajdonítását is magában foglalja (pl. Gündel 2012). Ugyanakkor az empátiát nem tekinti feltétlenül egy affektív komponenssel is bíró kognitív folyamatnak, hanem alapvetően perspektívaátvétellel definiálja, amely esetenként egy érzelmi folyamatot is magában foglal, és megkülönböztet motoros, érzelmi és kognitív empátiát (Blair 2005). A fogalmak jelenlegi használata így gyakorlatilag nem teszi megkülönböztethetővé a kognitív empátiát és a tudatelméletet: mindkettő utalhat arra a képességre, hogy külső megfigyelőként képet tudunk alkotni a másik ember tudattartalmairól, beleértve az érzelmeit is.

Ma a tudatelmélet alapjául szolgáló kognitív mechanizmusokat tekintik a narratívák megértése szempontjából a legmeghatározóbbnak, amit idegtudományi vizsgálatokkal is igazoltak. A kísérleti alanyokkal hétköznapi mentalizációs feladatok megoldása mellett történeteket is olvastattak, majd az olvasás után kérdéseket tettek fel a szereplők viselkedésével kapcsolatban. A kísérletek eredménye jól mutatta, hogy történetek olvasásakor ugyanazok az agyi területek – a mediális prefrontális kortex és a jobb oldali temporoparietális régió – aktívak, mint bármilyen más mentalizációs feladat megoldása esetében (Gallagher et al. 2000, 12). Autizmussal kapcsolatos kutatási eredmények is arra utalnak, hogy a tudatelméletnek az irodalmi szövegek befogadásában központi szerepe van, az autistáknak ugyanis jellemzően nehézséget okoz a kitalált történetek megértése: értelmezéseik megjósolhatatlanok, mert következtetéseiket személyes tapasztalataik, illetve merev tanult viselkedési szabályok alapján vonják le, a szereplők ábrázolt viselkedését ugyanis általában nem értik meg (Dewey 1991, 202).

Mindez meggyőzően mutatja, hogy a tudatelmélet alapvető funkcióval bír az irodalmi elbeszélés szereplőinek megértésében és egy koherens psziché megkonstruálásában. A fikcionális szövegben ábrázolt szereplőket ugyanis hasonlóan embertársainkhoz úgy értjük meg, hogy viselkedésüket vágyak, célok, szándékok stb. tulajdonításával magyarázzuk. Mivel a tudatelmélet egy evolúciós eredetű, előre huzalozott kognitív képesség, automatikusan és erőfeszítés nélkül működik: a viselkedést mind valós, mind fikcionális környezetben automatikusan mentális tartalmakkal magyarázzuk (Zunshine 2006, 9–24). A szerzőnek nem szükséges speciális utalásokkal segíteni a viselkedés megértését, az ábrázolt cselekvést az olvasó reflexszerűen mentális kategóriákban értelmezi. A szereplőt néhány töredékes információ alapján is komplett pszichével ruházza fel, sőt azt képzei, hogy a szereplő maga is egy elmeolvasó, aki a többi szereplőt szintén úgy érti meg, hogy elmetartalmakat tulajdonít nekik és viselkedésüket azokkal magyarázza.

Összességében elmondható, hogy míg a naív olvasó számára gyakran összemossa

sódik az átélt félelem az ábrázolt félelem megértésével, valamint a féltéssel, addig a kognitív poétika keretei között jól szétválasztható a kettő, mivel egyrészt különböző kognitív mechanizmusok felelősek értük, másrészt eltérő szöveghelyek képesek kiváltani a kétféle mechanizmust. Az átélt félelemért az emóció-program felelős, míg a szereplő félelmének feldolgozásáért a kognitív empátia vagy tudatelméleti mechanizmus; félelmet egy veszélyes helyzet, baljós helyszín vagy fenyegető lény ábrázolása során érzünk, míg kognitív empátiát elsősorban a szereplő viselkedésének, illetve percepcióinak a leírása okozhat. Meglátásom szerint ez az elméleti megkülönböztetés ugyanakkor alkalmas arra is, hogy különbséget tegyünk a horror-történetek között annak alapján, hogy inkább félelmet váltanak-e ki az olvasóikból, vagy elsősorban az olvasó tudatelmélet-képességére appellálnak és a szereplő félelmét állítják a központba. A következő fejezetben azt kívánom megmutatni, hogy Edgar Allan Poe *A kút és az inga* című elbeszélése a fenti kategorizáció alapján olyan pszichológiai horrornak tekinthető, amely kevésbé alkalmas arra, hogy közvetlen félelmet váltson ki az olvasóból, ezzel szemben a szereplő belső világának plasztikus ábrázolása által nagymértékben apellál az olvasó tudatelméleti mechanizmusára.

Félelem és empátia Edgar Allan Poe *A kút és az inga* című elbeszéléseinek olvasásakor

Ha a horror műfajának nagy képviselőit számba vesszük, bizonyára eszünkbe jut Edgar Allan Poe, hiszen történetei jó részének központjában a félelem áll, gondoljunk például *A kút és az inga*, *Az áruló szív*, *Az Usher ház vége* vagy *A fekete macska* című szövegeire, emellett a szakirodalom jelentős része is a gótikus történetek kontextusában elemzi írásait (lásd pl. Lewis 1978; Malloy 1991; Fischer 2004; Emery 2005; Moreland 2019). Noël Carroll azonban, aki a horror nélkülözhetetlen elemének és a félelem kiváltójának az emberi világon kívül álló szörny jelenlétét tartja, kétségeit fejezi ki azzal kapcsolatban, hogy Poe szövegei megfelelnek-e a horror műfaji kritériumainak. Elbeszéléseit ezért nem tárgyalja a horrorral foglalkozó monográfiájában, mivel azokban semmilyen természetfeletti lény nem jelenik meg, és a félelem a túlságosan is emberi pszichológiai jelenségekkel kapcsolódik össze (Carroll 1990, 15 és 215). Jogos ez a megkülönböztetés Carroll részéről, hiszen Poe szövegeiben valóban alig tűnnek fel már látványukban is riasztó lények és általában elmondható rémtörténeteiről, hogy nem a rémületet keltő dolog vagy helyzet plasztikus ábrázolását helyezik a középpontba, hanem a félelmet átélő szereplőt. *A kút és az inga* című elbeszélés elemzésével kívánom megmutatni, hogy Poe szövegei elsősorban nem félelmet tudnak ébresztetni, hanem az olvasó empátiájára appellálnak és arra sarkallják, hogy képet alkosson magának a félelmet átélő ember belső világáról.

Hogy egy szövegrész félelmet ébreszthet-e az olvasóban vagy a tudatelméleti mechanizmusát mozgósítja, elsősorban az ábrázolás tárgyától függ. Ahogy korábban írtam, félelmet alapvetően olyan passzusok tudnak kiváltani, melyek egy fenyegető helyzetet vagy lényt ábrázolnak, míg a tudatelméleti mechanizmus számára a szereplő ábrázolása jelenti a kulcsingert. Poe horrorisztikus elbeszélései nagyon markánsan a szereplőt állítják a középpontba, írásaiban alig találhatunk olyan részleteket, melyek félelmet keltő jelenségeket ábrázolnak, elbeszéléseinek tárgya szinte kizárólag a félelmet és szorongást átélő hős.

Poe a szereplői félelem ábrázolásának számos narratív eszközt használja írásaiban. A legközvetlenebb elbeszélői technika, mikor a narrátor explicit megfogalmazza a szereplő (E/1 elbeszélés lévén ebben az esetben a saját) érzelmeit, és nem hagy kétséget az olvasóban a szereplő lelkiállapota felől, pl.: „Rettegtem az első pillantástól a körülöttem levő tárgyakra”.⁶ Az E/1. elbeszélő lélekelemző, önreflexív módon viszonyul magához és helyzetéhez, és időről időre direkt és explicit módon kifejezi félelemmel vegyes érzéseit: beszél „szív[ének] ködös rémületéről” (149), „a rémület borzalmá”-ról (149), „belső izgalom”-ról (149) vagy „teljes kétségbeesés”-ről (154).

A szereplői érzelmek ábrázolásának másik narratív eszköze a szereplő viselkedésének, testi reakcióinak leírása. Az olvasó ilyenkor nem kapja készen a szereplő érzelmeire vonatkozó információt az elbeszélőtől, mint az előző esetben, a szerző azonban bízhat abban, hogy a viselkedés ábrázolása automatikusan kiváltja a mentális tartalom tulajdonítását és az olvasó óhatatlanul is érzelmekkel, szándékokkal és vágyakkal magyarázza az ábrázolt viselkedést, anélkül, hogy az elbeszélő erre külön utalást tenne. A következő részletet például nagy valószínűséggel a szereplő félelmével magyarázza az olvasó, holott sem a 'félelem' szó, sem szinonímái nem hangoznak el a szövegben:

Mikor magamhoz tértem, azonnal talpra ugrottam, minden idegrostomban lázasan remegve. Karjaimat vadul dobáltam fejem fölött és magam körül minden irányban. Ujjaim nem éreztek érintést; de nem mertem tenni egy lépést sem, nehogy beleütközzem egy sírbolt falaiba. Izzadság verte ki minden pórusomat, s nagy, hideg gyöngyökben állt meg homlokomon. (150)

Az idézett szövegrészben az elbeszélő a félelem fízíológiáját jeleníti meg a szereplő vonatkozásában: a lázas remegés, a karok dobálása és a verejtékezés olyan egyetemes testi jegyei a félelemnek, melyeket az olvasó nagy biztonsággal tud azonosítani.

6. Poe 1981, 149. A továbbiakban az idézetek mögötti oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

Az ilyen típusú szövegrészek nem alkalmasak arra, hogy félelmet ébresszenek az olvasóban, mivel semmilyen fenyegető objektumot nem jelenítenek meg, ugyanakkor az olvasó számára könnyen értelmezhető utalásokat tesznek a főszereplő érzelmeire vonatkozóan.

Poe ebben az elbeszélésében azonban elsősorban egy harmadik narratív technikára építi a szereplői érzelmek ábrázolását, amely már nem az ábrázolás tárgyához, hanem annak perspektívájához köthető. Az olvasói empátia megszólításának egyik fontos eszköze ugyanis az E/1. személyű narrátor, mikor magának a cselekvő hősnek a tudatán átszűrve prezentálja a szöveg a történetet. Empirikus kutatások ugyanis igazolták, hogy a fokalizációs stratégiáknak jelentős következményei vannak az olvasási folyamatra nézve, az olvasó másképp dolgozza fel a belső, mint a külső fokalizációs elbeszélő szövegeket. Graesser és társai ún. forrás-émlékezet (source memory) tesztek segítségével kimutatták, hogy az E/1. elbeszélőt az olvasó sokkal erőteljesebben megőrzi emlékezetében, mint az E/3. elbeszélőt, mivel ez utóbbit gyakorlatilag nem észleli, az elbeszélő láthatatlan marad számára (Graesser 1999). Emellett azt is igazolták, hogy belső fokalizációs szövegek esetében az olvasónak az a benyomása, hogy több információval rendelkezik a szereplőt illetően, ezért jobban képes belehelyezkedni az így ábrázolt szereplő helyzetébe. Mivel közvetlenebb hozzáférése van a szereplő belső világához, úgy érzi, hogy mélyebben megismeri, ezért nagyobb empátiát mutat irányába.⁷

Az E/1. elbeszélés megváltoztatja a fenyegető tárgy vagy helyzet értelmezését is. A tanulmány elején abból a megállapításból indultam ki, hogy a közvetlen olvasói félelem kiváltására a rémisztő helyzet ábrázolása alkalmas, szemben a tudatelméleti mechanizmussal, mely a szereplő viselkedésének ábrázolására aktiválódik. E/1. elbeszélő esetében ez megváltozhat, mivel az olvasó tudatában van annak, hogy a történet a belső fokalizációból adódóan a főszereplő korlátozott tudatán átszűrve jut el hozzá, így megnyilvánulásait legtöbbször eleve tudattartalmi kivetüléseként értelmezi.⁸ Sőt, Poe elbeszélői nem pusztán belső nézőpontjukból adódóan rendelkeznek korlátozott tudással, hanem egyenesen *megbízhatatlan elbeszélők*, akik olyan tulajdonságokkal rendelkeznek, melyek elbizonytalanítják az olvasót szavahihetőségükben. Így mindazt, amit az elbeszélő a környezetéről leír, az olvasó nagy valószínűséggel nem a (fiktív) valóság reális ábrázolásaként értelmezi, hanem a félelmet átélő ember torzult érzékelésének tudja be. *A kút és az inga* elbeszélője mindjárt az első mondatban kifejezésre juttatja megbízhatatlanságát: „Már beteg voltam – halálos betege e hosszú gyötremnek; [...] éreztem, hogy érzékeim megtagadják a szolgálatot” (148), és érzékeinek megbízhatatlanságát a tulajdonképpeni történet elbeszélésének megkezdése előtt részleteiben is az olvasó

7. Hakemulder és Koopman 2010. Vö. ennek a kérdésnek összetett és a morális ítéletre is kiterjedő vizsgálatát Simon 2021-ben.

8. Vö. Domsa Zsófia Knut Hamsun *Titkos fájdalom* című elbeszélésének E/1. narrátoráról tett megállapításait: Domsa 2020.

elé tárja: „Elájultam; de evvel még nem azt akarom mondani, hogy minden tudatom elveszett. Mi maradt belőle, nem kísérlem meg definiálni; még csak leírni sem [...]” (148). Emlékezete, időérzéke és hallása mellett legfontosabb érzékszervét, a látását is elvesztette, a börtönben töltött idő nagy részét tökéletes sötétségben éli át: „Az örök éj feketesége környezett” (149).

Ebből következően a börtönt ábrázoló szövegrészek gyakran annak ellenére, hogy egy fenyegető helyzet leírásai, nem alkalmasak az olvasói félelem kiváltására, mert nem egy valós fenyegetés megjelenítéseként, hanem a félelmet érző hős tudattartalmainak kivetüléseként értelmezzük őket. A börtön köré képzelt félelmetes hullámok (151), vagy a „vad, kénes fényben” felsejlő „fenyegető arcú ördögök” és „csontvázfigurák” (152) a félelmet átélő hős torzult érzékelésének eredményei, ahogy a hét gyertyatartó is a lélekállapotának megfelelően hol mentő angyalként, hol lángfejű rémként tűnik fel:

S akkor szemem az asztal hét magas gyertyatartójára esett. Először az irgalom színeit viselték, s hét karcsú angyalnak tűntek föl, akik mentésemre jöttek; de aztán egyszerre valami halálos megcsömörlés ereszkedett szellememre, éreztem, hogy végigreng testem minden rostja, mintha egy galvántelep drótját érintettem volna, míg az angyalalakok érthetetlen, lángfejű rémekké váltak. (148)

Bár az ábrázolás tárgyát ezekben a passzusokban rémisztő lények és jelenségek képezik, a fókuszálási technika miatt az olvasó a leírást nagy valószínűséggel nem a helyszín részeként, hanem az elbeszélő tudatállapotának jeleként értelmezi. Az elbeszélő perceptuális leírásait tudatelméleti képességének segítségével érti meg, és a szereplő mentális tartalmainak, félelmének, bizonytalanságának, szorongásának megnyilvánulásaként fogja fel, amiről többek között a szakirodalom elemzései is tanúskodnak (lásd pl. Malloy 1991; Moreland 2019; Farmasi 2020).

E/1. elbeszélő esetében felmerül a kérdés, hogy elképzelhető-e egyáltalán olyan helyzetábrázolás, mely képes az olvasóban félelmet kelteni, vagy a belső fókuszálási narratívában az olvasó minden esetben az elbeszélő perspektívájából ítéli meg a szituációt és így nem félelmet érez, hanem a szereplő félelmének megnyilvánulásaként értelmezi a szöveget. Tan megkülönböztetését alapul véve azt kéne mondanunk, hogy a belső fókuszálási elbeszélés csak empatikus érzelmeket tud kiváltani az olvasóból, mivel minden eseményt a szereplő értékelésének fényében ítélünk meg. Nézzük meg azonban a következő idézetet:

[...] az inga szemmel láthatólag lejjebb ereszkedett. Most azt is láthattam – fölösleges mondanom, milyen borzalommal –, hogy alsó széle csillogó acél félholdat formált, melynek egyik szarva a másiktól körülbelül egy lábnyi távolban volt, a szarvak fölfelé görbültek, s a félhold alsó éle láthatóan oly éles volt, mint a borotva. Amellett tömörnek és súlyosnak is látszott, mint egy borotvakés, életől fölfelé szilárd és széles acélmasszává vastagodva. Nehéz bronzrúdon függött, s az egész alkotmány sziszegett, amint lengve szelte a levegőt. (153)

Ez a szövegrész ugyan a szereplő perspektívájából mutatja a fenyegető tárgyat, a hatalmas éles penge közeledését azonban nem pusztán a szereplő viszonylatában ítélné az olvasó rémisztőnek. Az inga leírása számos olyan részletet tartalmaz, mely nagy eséllyel egyezik a legtöbb olvasó félelem-sémájának jegyeivel: a feltartóztathatatlanul és sziszegve közeledő, hatalmas és embertelen súlyú éles penge egyenrangú egy klasszikus horrortörténet szörnyével, plasztikus ábrázolása olyan veszélyhelyzetet prezentál, amely alkalmas az olvasói félelem kiváltására. Mindez azért lehetséges, mert a félelem olyan alapvető és zsigeri érzelm, amely a legkisebb veszélyt jelentő helyzetre is aktiválódik, hiszen evolúciós funkcióját akkor tölti be a leghatékonyabban, ha akár ok nélkül is, de megbízhatóan felkészíti az egyént a védekezésre. A félelem esetében tehát nagymértékben valószínűsíthető, hogy az olvasó érzelmemprogramja azokra a leírásokra is reagál, melyeket szereplői perspektívából ábrázol a szöveg, és ezekben az esetekben megvalósul a szereplő és befogadó félelmének Carroll által posztulált egybeesése.

Az E/1. elbeszélés következtében Poe szövege természetesen nem tudja megvalósítani a félelem kiváltásának azt a tiszta formáját, amit például az egyik első vámpírtörténet, a *Varney the Vampire* első jelenetében találhatunk. Az E/3. nullfokalizációs elbeszélés a klasszikus horror eszközeivel élve egy baljós, veszélyt előrevetítő helyszínt jelenít meg még azelőtt, hogy egyetlen szereplőt is bevezetne az elbeszélés világába, így az olvasónak nincs módja az empatikus kapcsolódásra. A helyzet tartalmazza a kortárs olvasó félelem-sémájának számos alapelemét:⁹ sejtelmes hangulatú helyszínt, fenyegető csendet, baljós időjárást:

Egy régi katedrális órájának ünnepélyes hangjai már éjfél hirdettek – a levegő sűrű és nehéz – különös, halálos csend járja át az egész természetet. Mint a baljós nyugalom, amely az elemek szokásosnál is borzalmasabb kitörését előzi meg, úgy tűnik, mintha azok még a szokásos ingadozásukban

9. Ezek a gótikus történetek szakirodalom által széleskörűen feltárt jegyei. Vö. pl. Miles 2002 vagy Hale 2002.

is szünetet tartanának, hogy félelmetes erőt gyűjtsenek a nagy erőfeszítéshez. A távolból most halk mennydörgés hallatszik. (Ford. tőlem.)

Ugyanakkor le kell szögezni, hogy ez a típusú elbeszélés a legritkább esetben valósul meg, és nem jellemző azokra a horrortörténetekre sem, amelyek határozottan megcélozzák az olvasó félelemprogramját. A horror – ahogy minden más elbeszélő műfaj – középpontjában cselekvő emberek állnak, és az olvasó a legtöbb esetben a cselekvő viszonylatában értelmezi az eseményeket. Ahogy Ed Tan megállapítja, az olvasó egyfajta tanúként van jelen a fiktív világban (Tan 1994), ahol nem tud beavatkozni az eseményekbe, pusztán szemlélőként követi a fejleményeket.¹⁰ A félelmetes helyzetet is a szereplő vonatkozásában értékeli rémisztőnek, a meghatározó érzés ezért inkább a féltés és borzongás, mint a klasszikus értelemben vett félelem.

Hogy mégis vannak fokozati különbségek az egyes horrortörténetek között aszerint, hogy félelem és borzongás kiváltását célozzák-e meg vagy az olvasó empátiájára építenek, azt Poe elbeszélésének egy populáris horrorral való rövid összevetésén keresztül szeretném demonstrálni. Clive Barker *Rettegés* című elbeszélésének második része *A kút és az inga* cselekményéhez nagyon hasonló konstellációt ábrázol: a főszereplő eszméletéhez térve egy sötét, bezárt helységben találja magát egy rácson fekve, amely alatt felmérhetetlen mélységű akna tátong. Érzékszerveitől megfosztva (a vaksötétben nem lát semmit, és fogvatartója a hallás lehetőségét is elvette tőle) igyekszik szabadulni börtönéből, miközben a félelemtől elborult elméje gyermekkori álmainak szörnyeit vetíti elé. A rettegő hős ábrázolása ebben a szövegben azonban pusztán a horrorisztikus végjelenet előkészítéseként funkcionál. A történet csúcspontját a fiú kegyetlen bosszúja képezi, ahol a szabadulása után egy baltával kivégzi fogvatartóját. A jelenet részletesen és plasztikusan ábrázolja a gyilkosság aktusát, ahogyan az áldozat combjába mélyed a balta, előbuggyan a vére, szétzúródik karcsontja stb. (Barker 2010, 49–50). De nem ez az egyetlen szövegrész, amelynek nyilvánvaló szándéka az olvasó direkt sokkolása, már ezt megelőzően is olvashatunk közvetlen olvasói félelemérzésre, illetve undorra appelláló passzusokat, mint például a korábbi kegyetlenkedéséről készített és naturalisztikusan bemutatott fényképek leírása (Barker 2010, 29). Ez az ábrázolásmód tipikusnak mondható a populáris horror esetében.

A kút és az inga ezzel szemben alig él az olvasói félelem kiváltásának lehetőségével: a szöveg fókuszában nem a fenyegető helyzetek ábrázolása, hanem a főszereplő percepciói, valamint viselkedése és érzései állnak, ami az olvasót folyamatos mentalizációra készteti és kognitív empátiáját veszi igénybe. Poe rémtörténeteinek a félelem sokkal inkább tárgya, mintsem hatása. Nem arra törekszik, hogy primér félelem-érzést és borzongást váltson ki az olvasóból, hanem a félelmet átélő ember

10. Ellentétben a videójátékkal, melynek vonzereje többek között éppen abban áll, hogy a játékos aktívan beavatkozhat a fiktív világ eseményeibe. Vö. Szabó 2022.

tudatát világítja át, a halálfélelem anatómiáját adja. A korábbi rémtörténetekhez képest egy új típusú, lélektani érdeklődésű horrort alkot meg, amelyben a félelmet keltő szörnyek nem az emberen kívülről érkeznek, hanem magában az emberben lakoznak (Lovecraft 1927). Az olvasó arra kap lehetőséget, hogy megértse, hogyan látja a világot egy haláltól rettegő ember.

Hivatkozások

- Barker, Clive. *Pokoli versenyfutás*. Ford. Nemes István. Szeged: Lazi, 2010.
- Baron-Cohen, Simon. *Mindblindness: An essay on autism and Theory of Mind*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press/Bradford Books, 1995.
- Blair, Rachel J. R. „Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations”. *Consciousness and Cognition* 14 (2005), 698–718. old. doi: 10.1016/j.concog.2005.06.004.
- Carroll, Noël. *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.
- Coplan, Amy. „Understanding empathy: Its features and effects”. *Empathy: Philosophical and psychological perspectives*. Szerk. Amy Coplan és Peter Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2012, 3–18. old.
- Cosmides, Leda. „The logic of social exchange: Has natural selection shaped how humans reason?": *Cognition* 31.3 (1989), 187–276. old. doi: 10.1016/0010-0277(89)90023-1.
- Damasio, Antonio és Damasio, Hanna. „Minding the body”. *Daedalus* 135.3 (2006), 15–22. old.
- Damasio, Antonio R. *Der Spinoza-Effekt: Wie Gefühle unser Leben bestimmen*. Ford. Hainer Kober. Berlin: Ullstein, 2005.
- Dennett, Daniel. *The intentional stance*. Cambridge, MA: Bradford Books/MIT Press, 1987.
- Dewey, Margaret. „Living with Asperger’s syndrome”. *Autism and Asperger syndrome*. Szerk. Uta Frith. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 184–206. old.
- Domsa Zsófia. „’Hát nem látja, hogy becsapják?’ Knut Hamsun Hemmelig ve (Titkos fájdalom) című novellájának értelmezési lehetőségei”. *Filológiai Közöny* 66 (2020), 32–44. old.
- Dunbar, Robin. „The social brain: Mind, language, and society in evolutionary perspective”. *Annual Review of Anthropology* 32 (2003), 163–181. old. doi: 10.1146/annurev.anthro.32.061002.093158.

Emery, Allan. „Evading the Pit and the Pendulum: Poe on the process of transcendence”. *Poe Studies/Dark Romanticism* 38 (2005), 29–42. old.

Farmasi Lilla. „’To breathe the dust of this painted life’: Modes of engaging the senses in Vladimir Nabokov’s Invitation to a beheading”. *The Five Senses in Nabokov’s Works*. Szerk. Marie Boucher, Julie Loison-Charles és Isabelle Poulin. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 35–52. old.

Fischer, Benjamin Franklin. „Poe and the gothic tradition”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Szerk. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 72–91. old.

Gallagher, Helen L, Happe, Francesca és Brunswick, Nicola. „Reading the mind in cartoons and stories: an fMRI study of ‘theory of mind’ in verbal and nonverbal tasks”. *Neuropsychologia* 38 (2000), 11–21. old. doi: 10.1016/s0028-3932(99)00053-6.

Gallese, Vittorio és tsai. „Action recognition in the premotor cortex”. *Brain* 119.2 (1996), 593–609. old. doi: 10.1080/01621459.1958.10501452.

Graesser, Arthur C. és tsai. „Who said what? Source memory for narrator and character agents in literary short stories”. *Journal of Educational Psychology* 91.2 (1999), 284–300. old. doi: 10.1037/0022-0663.91.2.284.

Gündel, Harald. „Psychosomatische Aspekte der Theory of Mind”. *Theory of Mind: Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*. Szerk. Hans Förstl. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer, 2012, 181–194. old.

Hakemulder, Jemeljan és Koopman, Emy. „Readers closing in on immoral characters’ consciousness: Effects of free indirect discourse on response to literary narratives”. *JLT* 4.1 (2010), 41–62. old. doi: 10.1515/jlt.2010.004.

Hale, Terry. „French and German Gothic: the beginnings”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Szerk. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 63–84. old.

Howlin, Patricia, Baron-Cohen, Simon és Hadwin, Julie A. *Teaching children with autism to mind-read: A practical guide*. Chichester, England: Wiley, 1999.

Iacoboni, Marco és tsai. „Grasping the intentions of others with one’s own mirror neuron system”. *PLoS Biol* 3 (2005), 529–535. old. doi: 10.1371/journal.pbio.0030079.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. München: Wilhelm Fink, 1984.

Jannidis, Fotis. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York: de Gruyter, 2004.

LeDoux, Joseph. *The deep history of ourselves: the four-billion-year story of how we got conscious brains*. New York City: Viking, 2019.

Lewis, Paul. „The intellectual functions of Gothic Fiction: Poe’s „Ligeia” and Tieck’s „Wake not the dead””. *Comparative Literature Studies* 16.3 (1978), 207–221. old.

Lovecraft, Howard Phillips. *Természetfeletti horror az irodalomban*. Ford. Galamb Zoltán. 1927. URL: http://hplovecraft.hu/index.php?page=library_etexts&id=154&lang=magyar.

Malloy, Jeanne M. „Apocalyptic imagery and the fragmentation of the psyche: „The pit and the pendulum””. *Nineteenth-Century Literature* 46.1 (1991), 82–95. old. DOI: 10.2307/3044964.

Mellmann, Katja. „Literatur als emotionale Attrappe: Eine evolutionspsychologische Lösung des »paradox of fiction«”. *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Szerk. Uta Klein, Katja Mellmann és Stefanie Metzger. Poetogenesis 3. Paderborn: Mentis, 2006, 145–166. old.

Mellmann, Katja. „Objects of ‚empathy’: Characters (and other such things) as psycho-poetic effects.” *Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Szerk. Jens Eder, Fotis Jannidis és Ralf Schneider. Berlin, New York: de Gruyter, 2010, 416–441. old.

Mellmann, Katja. „Schemakongruen: 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. old.

Mellmann, Katja. „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ‚Spannung’”. *Im Rücken der Kulturen, Poetogenesis*, 5. Szerk. Karl Eibl, Katja Mellmann és Rüdiger Zymner. 2007, 145–167. old.

Menninghaus, Winfried és tsai. „The distancing-embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception”. *Behavioral and Brain Sciences* 40.2 (2017), 171–195. old. DOI: 10.1017/S0140525X17000309.

Miles, Robert. „The 1790s: the effulgence of Gothic”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Szerk. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 41–62. old.

Moreland, Sean. „Ancestral piles: Poe’s gothic materials”. *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Szerk. Gerald Kennedy és Scott Peeples. Oxford: Oxford University Press, 2019, 520–541. old.

Ortony, Andrew, Clore, Gerald L és Collins, Allan. *The cognitive structure of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Öhman, Arne. „Fear and anxiety: Overlaps and dissociations”. *Handbook of emotions*. Szerk. Lewis, Michael, Haviland-Jones, Jannette M. és Feldman Barrett, Lisa. New York, London: Guilford, 2008, 709–729. old.

Poe, Edgar Allan. „A kút és az inga”. *Edgar Allan Poe válogatott művei*. Budapest: Európa, 1981, 148–156. old.

Roseman, Ira J. és Smith, Craig A. „Appraisal theory: Overview, assumptions, varieties, controversies”. *Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research*. Szerk. Klaus R. Scherer, Angela Schorr és Tom Johnstone. Oxford: Oxford University Press, 2001, 3–19. old.

Scherer, Klaus R. „Emotion as a multicomponent process: A model and some cross-cultural data”. *Review of Personality & Social Psychology* 5 (1984), 37–63. old.

Scherer, Klaus R. „Emotions serves to decouple stimulus and response”. *The nature of emotion: Fundamental questions*. Szerk. Paul Ekman és Richard J Davidson. New York: Oxford University Press, 1994, 127–130. old.

Simon Gábor. „„Én, a gonosz”: Az együttműködő kommunikáció hatása a morális ítéletre”. *Elbeszélés és morális ítélet*. Szerk. Horváth Márta és Szabó Judit. Budapest: Ráció, 2020, 66–97. old.

Sodian, Beate, Perst, Hannah és Meinhardt, Jörg. „Entwicklung der Theory of Mind in der Kindheit”. *Theory of Mind: Neurobiologie und Psychologie sozialen Verhaltens*. Szerk. Hans Förstl. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer, 2012, 61–78. old.

Szabó Judit. „Játékfélelem és cselekvőképesség a túlélő-horrorban”. *nCognito. Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1.1 (2022), 43–63. old. DOI: 10.14232/ncognito/2022.1.43-63.

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

Tan, Ed és Frijda, Nico. „Sentiment in film viewing”. *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Szerk. Carl Plantinga és Greg M. Smith. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1999, 48–64. old.

Tooby, John és Cosmides, Leda. „The evolutionary psychology of the emotions and their relationship to internal regulatory variables”. *Handbook of emotions*. Szerk. Michael Lewis, Jannette M. Haviland-Jones és Lisa Feldman Barrett. New York, London: Guilford, 2008, 114–137. old.

Wimsatt, William K. és Beardsley, Monroe. „The affective fallacy”. *Sewanee Review* 57.1 (1949), 31–55. old.

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

SZABÓ JUDIT

Szegedi Tudományegyetem

Játékfélelem és cselekvőképesség a túlélő-horrorban

Absztrakt

A játékokkal kapcsolatos pszichológiai kutatások középpontjában többek között az érzelmi folyamatok feltérképezése áll, amelyek egyrészt a játékok irányításával függenek össze (gameplay érzelmek), másrészt pedig az avatárral való azonosulásból fakadnak, azaz a játékvilágban megvalósuló cselekvésekhez kapcsolódnak (diegetikus érzelmek). Jelen tanulmányban ezeknek az érzelmi folyamatoknak az egymásra hatását vizsgáljuk a túlélő-horror játékok műfajában, amelyek játékdizájnja speciálisan a félelemválaszok kiváltását célozza. Érvelésünk szerint a túlélő-horror játékokban a félelem kiváltásának hatékony eszközei a játékelmény és irányítás különböző módszerekkel történő befolyásolása, illetve az avatár cselekvési és érzékelési lehetőségeinek korlátozása. Jelen írásban amellet érvelünk, hogy ezen paraméterek módosítása, legalábbis kognitív pszichológiai megközelítésben, nem csökkenti radikálisan és szükségszerű módon a játékos cselekvőképességét.

Kulcsszavak: videojáték, agency, cselekvőképesség, túlélő-horror, játékfélelem

A túlélő-horror

A túlélő-horror (*survival horror*) megjelölést elsőként a *Resident Evil*-sorozattal (1996) kapcsolatban használták és a nagyközönség számára az említett franchise első darabja jelenti a műfaj születését.¹ A túlélő-horror viszonylag gyengén definiált műfaji megjelölés, az elméletalkotók az alapvető játékcél és a gameplay alapján az akció-kalandjáték műfajához sorolják, amelyhez horrorelemekkel tarkított narratíva társul. Az akció-kaland a videojátékok egyik legnépszerűbb formátuma: egy hibrid műfajról van szó, amelyben a játékos gyors motorikus irányítással reagál fizikai akadályokra (akciójáték). A villámgyors akciókat azonban egy olyan

-
1. Ian Bogost és Nick Montfort visszamenőleg klasszikus Atari-videójátékokat (*Haunted House*, 1982; *Fangoria*, 1981) is a túlélő-horror első képviselőiként említik, de utalhatunk még az *Alone in the Dark*ra (1992) is, amely évekkel megelőzte az első *Resident Evil*-játékot (Perron 2018, 61).

játékvilágban kell végrehajtani, amelyet egy nagyszabású történet határoz meg (kalandjáték). A történet a játékos cselekvései és a környezet felfedezése által bontakozik ki, és a történetmesélés meghatározó szerepet tölt be a játékban. A túlélő-horror játékokra jellemző sztori általában arról szól, hogy a hős megreked egy idegen és ellenséges környezetben, amelyet át kell vizsgálnia ahhoz, hogy a múltat felderítse. Számos játékra jellemző a lovecrafti kozmikus horror világképe: a formátlan szörnyek által benépesített világ nem antropocentrikus, a szörnyek léte, eredete és célja az emberi megértés számára felfoghatatlan és kifürkészhetetlen (vö. Nemes/Wirágh 2020, 153f). A játék során egyrészt fizikai akadályokon kell túljutni, másrészt gyűjtögetni kell, illetve rejtvényeket kell megoldani, mindközben undorító és kísérteties szörnyek halálos fenyegetését is ki kell védeni. A játék globális célja egyértelműen a túlélés, mindazonáltal az aktuális történések oka rendszerint nem világos, ezért a karakter információk után kutatva bolyong. A játék ennek megfelelően rendszerint egy statikus és zárt térben játszódik, a történetmesélés pedig alapvetően térbeli jellegű (Kirkland 2009, 70f). A játékok a horrorfilmek trópusait alkalmazzák: az avatár (a játékos által irányított virtuális játékfigura) mozgását általában harmadik személyű perspektívából látjuk, a terek sötétek, szűkek és csak részlegesen láthatók. A kiszolgáltatottság és fenyegetettség érzetét a diszsonáns hangeffektusok még jobban felerősítik (Perron 2012, 637).

Bernard Perron, a túlélő-horror fő teoretikusa a játékok érzelmi meghatározottságát hangsúlyozza, amely a félelemhez kapcsolódó érzelmi paletta aktiválásán és erőteljes izgalmi állapotok előidézésén alapul. A túlélő-horror azonban más jellegű érzelmeket vált ki, mint a szokványosan horrorként aposztrofált befogadói érzelmek. Ennek a különbségnek a megvilágításához röviden ismertetek néhány releváns elméleti megközelítést a kognitív és fenomenológiai film- és irodalomelméletek köréből, amelyek a horrorműfaj befogadóra gyakorolt érzelmi hatását különböző fogalmakkal magyarázzák.

1. Művészeti horror 1: Noël Carroll kardinális jelentőségűnek tekinti a horror által kiváltott érzelmi választ a műfajra vonatkozó magyarázatokban. Megkülönbözteti a természetes horrort az ún. művészeti horrortól (*art-horror*), amely egy művészeti ágakon és médiumokon átívelő (*cross-art, cross-media genre*) műfaji megjelölés (Carroll 1990, 14). Ennek alapja egy olyan érzelmi állapot, amelynek fiziológiai jelei a magas fokú izgatottság, heves szívverés, felgyorsult légzés, izomösszehúzások, émelygés stb. Carroll azonban a művészeti horrornál az érzelmek kognitív dimenziójára helyezi a hangsúlyt, amelyhez leginkább a borzongás, a koncentrált figyelem és fokozott éberség kapcsolódik. Carroll szerint a horrornarratívák felfedezőútra viszik a nézőt, amelynek során a néző undorító és félelmetes szörnyekkel találkozik, amelyek kíváncsiságot ébresztenek benne. Carroll hangsúlyozza, hogy a tisztatlanként és fenyegetőként érzékelt szörnyek kifürkészése negatív érzelmekkel

(félelem és undor) jár együtt és ez a negatív valencia egyfajta fizetség, amelyet a nézőnek kíváncsisága kielégítéséért és a revelatív új felismerésekért kell lerónia (Carroll 1990, 186; Carroll 2003, 9). Fontos megemlíteni, hogy a művészeti horror nem azonosítható néző abbéli félelmével, amikor saját túlélését érzi veszélyben, inkább arról van szó, hogy az adott film valamelyik szereplőjét érzi fenyegetve és ebből fakadóan érez félelmet (Carroll 1999, 38).

2. Művészeti horror 2: Robert C. Solomon részben Noël Carroll művészeti horror-elméletét egészíti ki. Solomon szerint a horror (magyarul talán 'a rémület') egy erőteljes negatív érzelm, amelyet valós vagy valóságnak hitt, de nem direkt és nem közeli fenyegetés vált ki. A valóságos horror a megfigyelő vagy tanú érzelmé, aki a félelem olyan válfaját tapasztalja meg, amely elborzasztja, megdermeszti és megbénítja. Solomon szerint a valós horror érzelmi tapasztalatához egyéb érzelmek is társulhatnak, de affektív természetéből fakadóan élvezet sosem. A művészeti horror a valós horror imitációjának tekinthető (Solomon 2003, 241), és elméleti szinten nehéz közöttük különbséget tenni, mivel a művészeti horror tárgya is lehet valós fenyegetés és a valódi horror is együtt járhat komoly kognitív felismerésekkel (pl. megrázó események történésének mikéntje és hatásai). A különbség a legjobban úgy ragadható meg, hogy a művészeti horrort a néző saját kíváncsiságának kielégítésére „használja”. A néző maga akarja és választja a horrort abban a tudatban, hogy ura a helyzetnek. Kíváncsiságának kielégítése folytán úgy tesz, mintha a történet igaz volna (*make believe*), de valójában tudja, hogy nem az (Solomon 2003, 252).
3. Filmes félelem: Julian Hanich a filmes félelmet (*cinematic fear*) összefoglaló fogalomnak tekinti, amely a horror- és thrillerműfaj által kiváltott negatív érzelmeket öleli fel. Hanich megközelítésében a félelem és annak válfajai (*horror, shock, dread, terror*) filmes érzelmeként is felfoghatók, egyúttal azokat az esztétikai stratégiákat is jelölik, amelyek célja éppen ezen érzelmek előhívása. Hanich szerint a néző élvezete a film által kiváltott változó testi érzetektől és az érzelmi állapotok alakulásából táplálkozik. A szerző a filmes félelem öt változatát különbözteti meg, amelyek közel állnak a félelem mindennapi életben használt fogalmához, de lényegesen különböznek is attól. Az egyik különbség, hogy a filmes félelem gyengén kapcsolódik „cselekvési tendenciákhoz”, és ez a vonás is hozzájárul az esztétikai félelem sajátos fenomenológiai minőségéhez, amely inkább átérezhető, mintsem, hogy cselekvésekben öltene formát (Hanich 2011, 21). Hanich továbbá hangsúlyozza a néző fenomenológiai közelségét a félelem tárgyához, amely a valós környezettől való elszakadással, az időérzék elhalványulásával és érzelmi letaglózottsággal is együtt jár. Hanich azonban a félelem reverzibilitását is állítja (Hanich 2011, 23),

amennyiben a néző nemcsak a félelmet kiváltó ingerekre, hanem az azokat előidéző esztétikai stratégiákra is reagál. A néző ezeket a reprezentációkat képes kognitív vagy akár morális szempontból, a szomatikus élményektől függetlenül is megítélni, azaz a film félelmet ébresztő esztétikájától „ontológiai távolságba” is tud kerülni.

4. Az olvasó félelme: Katja Mellmann az irodalmi horrorelbeszélések kapcsán elveti azt az elképzelést, hogy empatikus érzelmi reakciók váltják ki az olvasó borzongását. Mellmann az olvasó félelemkeltő fikcionális ingerekre adott közvetlen érzelmi válaszát nevezi félelemnek, amely szomatikus reakciókkal (rendszeretlen légzés, izomfeszülés, fokozott fájdalomtűrés, figyelemkoncentráció) jár együtt. Mellmann szerint az olvasó félelmét egy olyan érzelmi kiváltó mechanizmussal magyarázhatjuk, amely az életveszély és a testi épség kockázatának detektálására vezethető vissza. Az olvasó félelme tehát nem kapcsolódik a hősré irányuló empatikus folyamatokhoz (Mellmann 2007, 256; az irodalmi szövegek által felkeltett félelem részletes kifejtéséhez ld. Horváth 2022), azaz a karakter érzelmeinek és tudatállapotának a megértéséhez. Ez az álláspont szemben áll Carrolléval, hiszen Mellmann úgy véli, hogy az olvasó nem a karaktert, hanem önmagát félti, amikor félelmet él át. Amikor az olvasó ténylegesen a karaktert félti, akkor átélt érzelmeit empatikus folyamatok generálják, azonban ez az érzelmi spektrum nem a félelmet és annak válfajait, hanem a reménykedést, az aggodalmat és az együttérzést öleli fel (Mellmann 2007, 254–255).

Az előbbi rövid áttekintés alapján a fikcionális/művészeti horror (félelem) elméletei általánosságban véve a következő belátásokra épülnek: A néző/olvasó kíváncsisága kielégítése végett úgy tesz, mintha elhinné a félelmetes történetet, miközben tudja, hogy az nem igaz. Többszörre ontológiai távolságban marad a félelem tárgyától, de a félelemkeltő ingerekre közvetlen módon félelemmel reagál. Akarja a rémületet (horroret) annak tudatában, hogy ura a veszélyes helyzetnek és erős motivációt érez a félelemkeltő szörnyek megismerésére. Egyúttal érzelmekkel viseltetik a veszélyben levő karakter iránt is, akiért aggódik és reménykedik. Ez utóbbi azzal magyarázható, hogy empatikusan is követi a veszélyben levő karaktert és eközben képzeletében tükrözi a karakter cselekvési perspektíváit és érzelmi állapotait.

A horror videójátékokban a művészi/fikcionális horror több aspektusa hiányzik vagy teljesen más formában van jelen. A legmeghatározóbb különbség kétségtelenül az, hogy a játékos nem pusztán megfigyeli/kíséri a veszélyben levő fiktív karaktereket, hanem a médium interaktivitásából fakadóan irányítja őket. Az irányítás a játékos számára cselekvőképességet (*agency*) biztosít, amely a videójátékok alapvető vonása, függetlenül a játék műfajától. Ennek feltétele egy megfelelő vezérlő hardver (kézhez álló kontroller-konfiguráció, egyéb perifériák), amelyek a játékmechanikán

és a játékelményen (*gameplay*) keresztül lehetővé teszik a játékos cselekvőképességének játékvilágba történő átültetését. A jól megtervezett játékmechanikával bíró játékokban az avatár mozgása akadályoktól mentesen irányítható a vezérlő hardver segítségével, és ez a játékos számára lehetővé teszi a játékuniverzum felfedezését és az arra vonatkozó hatásgyakorlást. A zavartalan irányítás kétségtelenül az egyik olyan döntő tényező, amely a játékelményt a médiahasználat más formáival szemben egyedülállóvá teszi.

A horror videójátékok érzelmi aspektusát vizsgálva a játékos cselekvőképessége mellett az ontológiai távolság részleges feloldása is jelentőséggel bír, hiszen a játékos elmerül a játékban és ezáltal közel is kerül a félelem tárgyához. A képernyő ugyanis még a televízión játszott játékok esetében sem működik úgy, mint egy áthatolhatatlan válaszfal. Bernard Perron erre vonatkozó magyarázatában a képernyő inkább egy kapuhoz hasonlít, amelyen keresztül a játékos belép a fikcionális világba, és ennek következtében az addig diszkrétnek tekintett világok összekapcsolódnak (Perron, 2018, 88). Az ontológiai távolság tehát feloldódik a játék immerzív szakaszaiban. A játékos elmerül a fikcionális világban, adaptálja a karakter cselekvési perspektíváját és azonosul az avatárral, amely – legalábbis az irányított karakterrel kapcsolatban – korlátok közé szorítja az empátián alapuló érzelmek létesülését. Ennek folytán a játékos elsősorban nem a karaktert félti, hanem maga fél, amikor a játékkörnyezet veszélyessé és átláthatatlanná válik. Itt tehát, ha lehet, még érvényesebb az az elgondolás, hogy a horrorműfaj élvezetének alapját nem empatikus folyamatok képezik.

Az ontológiai távolság részleges feloldódása, azaz játékos és a játékuniverzum összekapcsolódása ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a játékos számára összeolvad a valóság és a fikció/játék. A videójáték technológiai meghatározottsága, az interfész által adott speciális kommunikációs formák és interakciós rendszerek, a játék strukturális felépítése (pályatervezés, *level design*), illetve a játékok procedurális jellege² révén a játékos visszatérő módon reflektálja a mediális reprezentáció strukturális jegyeit és korlátaival. A játékos számára ezért ismételt módon lehetőség adódik a pszichológiai és ontológiai távolság megteremtésére, és ennek talaján saját cselekvőképességének és testi reakcióinak reflexiójára.

A fent leírtak tükrében a művészi/fikcionális horror egyes aspektusai kevésbé hangsúlyosan vannak jelen a horror videójátékokban (empatikus érzelmek, stabil ontológiai távolság), más elemek azonban, ha lehet, még erőteljesebben érvényesülnek, mint a horrorfilmekben és a horrorirodalomban. Az egyik ezek közül a *make-believe*, amely az immerzió folyamatában teljesedik ki – a valóságos környezetből származó ingerek kikapcsolásával és az időérzék elhomályosodásával. A másik vo-

2. A procedurális jelleg a szabályrendszereken keresztül történő ábrázolásmódra, pl. a valós folyamatok szimulációként való megjelenítésére utal. Ez ellentétben áll az egyéb médiumokhoz kapcsolódó (többnyire lineáris) narratív szerveződéssel (vö. Bogost 2008, 122).

nás a horror akarása, amely a félelemkeltő helyzetek feletti kontroll tudatában válik intenzívvé. A játékos saját szubjektív érzékelésében szuverén cselekvő és a játék irányítója, aki éppen az elmerülés és a fiktív világ valósággá való elfogadása folytán kevésbé törődik a játék narratív determináltságával (vö. Pólya 2020).

A cselekvőképesség folytán a videójátékok az irodalmi és filmes befogadással összehasonlítva az immerzió intenzívebb élményét nyújtják. A játékost gyakran olyan mértékig magával ragadja a játékmenet feletti kontroll érzése, hogy a külvilágot kikapcsolja és figyelmét teljes mértékig az irányításnak szenteli. Ezt a tapasztalatot az elméleti szakirodalom általában az immerzió és a flow fogalmával írja körül, amely a legtöbb játékos számára a tökéletes játékelményt jelöli: a játékos szuverén módon kontrollálja a játékmechanikát, szubjektíven elköteleződik a játék céljai iránt, erős motivációt és cselekvőképességet érez. Janet H. Murray éppen ezért az immerzió fogalmából kiindulva definiálja újra a cselekvőképesség fogalmát, amelyet egy örömteli és erős motivációt nyújtó élményként ír le, hiszen a játékos értelmesen és hatékonyan képes cselekedni az őt körülvevő dinamikus változó világban (Murray 1997, 126).

A horror videójátékok által kiváltott félelem a fentebb leírtak alapján jól elkülöníthető a művészeti horrortól. A félelemkeltés a videójáték interaktív jellege folytán közvetlenebb hatást gyakorol a játékos érzelmeire, miközben aktív lehetőségeket biztosít a félelem szabályozására. A horror videójátékok által kiváltott félelem vonatkozásában ennek megfelelően a következő állításokat lehet tenni: a játékos erőteljes szenzoros élményeket keres. Ezen szükségleteinek kielégítése folytán (amelyhez a társas elismerés igénye is társulhat) elmerül a félelmetes játékvilágban, miközben tudja, hogy az nem valós. Irányít egy veszélyben levő karaktert, amelynek cselekvési perspektíváit adaptálja. Nem empatikus, hanem valós félelmet, illetve annak különböző formáit éli át, miközben magasszintű kognitív feladatokat hajt végre. Megtapasztalja a félelmet, amelyet egyrészt a játékvilág esztétikája, másrészt a játékmechanika, azaz a játékkal való interakció vált ki. A játékfélelem (*gameplay fear*) a cselekvések fenyegető következményeinek anticipálásával és az ezzel járó kontrollvesztés előrevetítésével függ össze. A játékos aktívan hatást gyakorol a játékkörnyezetre és egyre inkább elsajátítja azokat a stratégiákat és mechanikákat, amelyekkel irányítása alatt tudja tartani a veszélyes helyzeteket. A játék procedurális reprezentációja, speciális interakciós formái és strukturális felépítése folytán ismételten reflektálja saját médiahasználatát és visszatérő módon ontológiai távolságba kerül a félelem tárgyától.

Játékfélelem a túlélő-horrorban

Jelen tanulmányban a túlélő-horror által kiváltott szélsőséges negatív érzelmi válaszokat vizsgáljuk, és ezért a műfaj egy speciális alfajára koncentrálnak, amelyet

„defenzív túlélő-horrorban” is nevezhetünk. Ebben a formátumban az avatár túlélését nem a támadás és a konfrontáció, hanem a védekező és kitérő viselkedés biztosítja. Ennek ismert példái az *Amnesia: The Dark Descent* (2010), az *Outlast* (2013) vagy az *Alien: Isolation* (2014). Ezekben a játékokban több tényező együttesen váltja ki a tartós félelmet gerjesztő atmoszférát. Fontos megemlíteni a környezet kiszámíthatatlan fenyegetéseit (csapdák, labirintusok), a szörnyek mérhetetlen erejét és elpusztíthatatlanságát, nem utolsósorban pedig a játékos karaktert érintő akadályozottságot: a korlátozott perspektíva (sötét, ködös terek, limitált kameramozgás), illetve az erőforrások erősen szűk voltát.

A horrorjátékok dramatikus felépítését általában véve erős determinizmus jellemzi, amely a túlélő-horrorban kiélezett módon, több szinten is megjelenik. A gonosz erők ellen folytatott küzdelem gyakorlatilag kilátástalan, mivel a szörnyek egy természetfeletti erők által reprezentált megingathatatlan metafizikai determinizmust reprezentálnak. Ez egy ún. manicheus morális dualizmusként láttatja a játékos karakter (jó) és a természetfeletti szörnyek (gonosz) közötti harcot (Krzyszewska 2002). A morális küzdelemként megnyilvánuló dichotómia mélyebb szinten a játékvilág előre elrendelt (programozott) jellege és a játékos dinamikus cselekvőképessége között bontakozik ki. Az erőviszonyok tartós kiegyensúlyozatlansága (a szörnyek oldalán levő megingathatatlan erőfölény) megalapozza a játék nyomasztó atmoszféráját, amelybe a játékos a félelemkeltés különböző eszközeinek hatására érzelmileg intenzíven bevonódik.

A túlélő-horror a félelem pszichológiájára épül, és a játék által generált érzelmi spektrum gyakorlatilag lefedi a félelem teljes pszichológiai és fiziológiai palettáját (ld. részletesen jelen folyóiratszámban: Kovács 2022, 5–19). Mindez az interaktív médiummal eltöltött idő és a játékos individuális szenzoros élménykeresési késztetésének (*sensation seeking*) függvénye is, hiszen az új és izgalmas élményeket kereső játékosok nagyobb valószínűséggel merülnek el ezekben a játékokban és vetik alá magukat a félelem egyre mélyülő tapasztalatának. A játékos fokozatosan egyre erősebb fenyegető ingerek és stresszorok hatása alá kerül, miközben a magas érzelemszint újra és újra vissza is esik az aktuális veszélyhelyzetek elhárításával. A játékos tehát ismétlődő ritmusban pszichológiailag motivált módon megkönnyebbülést is átél a rémület után, hiszen a játékdizájn olyan szekvenciákat is tartalmaz, amelyek viszonylagos biztonságérzetet nyújtanak a játékosnak. A félelemkeltés és megkönnyebbülés dinamikus váltakozása egy pszichológiai szempontból jól felépített, fokozatosan intenzívebbé váló érzelmi mintázatot követ, amely a szörnnyel való nyílt konfrontációval a félelem szélsőértékeit, a sokkot és a pánikot is meg tapasztalhatóvá teszi.

Konstantinos Ntokos a horror videójátékok által kiváltott félelem leírásában intenzitásuk alapján számba veszi az érzelem komponenseit és a legfontosabb kiváltó

ingereket.³ A játékok által kiváltott félelem legenyhébb szintjét a szorongás (*anxiety*) jelöli. A játékos szokatlan jelenségekre utaló jeleket fedez fel a játékkörnyezetben, amelynek következtében nyugtalanság vesz rajta erőt. A félelemspektrum következő szintjét a stressz (*stress*) jelenti, amelyet konkrét külső ingerek, úgynevezett stresszorok (erőszak látványa, fenyegető hangok stb.) váltanak ki, ezek azonban még nem jelentenek közvetlen fenyegetést. A stressz elsősorban mentális megterhelést jelent a játékos számára, amely erőteljesebb félelemmé formálódik, ha a játékkörnyezet kiszámíthatatlanná kezd válni. Ekkor a játékos figyelme teljes egészében a fenyegetésre korlátozódik és ez előkészíti a félelem (*fear*) megjelenését, amelyet a szörny konkrét fenyegető jelenléte vált ki. A félelem lehet enyhébb (*fright*), amikor a környezet jelzi a szörny hollétét vagy erős (rettegés, *dread*), amikor a szörny gyakorlatilag bárhol felbukkanhat, de még nem támadja a játékost (Ntokos 2018, 39). A erős félelemtől is intenzívebb a sokkszerű rémület (*terror*), amikor a szörny észreveszi, üldözi vagy megtámadja a játékost, aki ekkor már kizárólag a túléléssel és meneküléssel van elfoglalva. A játékos csaknem teljesen elveszíti uralmát a játék irányítása felett, cselekvései lelassulnak, motorikus reakciói pontatlanná válnak. Itt már cselekvésgátlásról beszélhetünk, amelyet a felszabaduló kortizol- és adrenalin-hormonok idéznek elő. Végül a félelemspektrum szélsőértéke a pánik (*panic*), amelyet azonnali és halálos fenyegetés vált ki. A játékokban ezt legtöbbször egy erőteljes hirtelen ijesztés idézi elő, amikor a szörny váratlanul ráront a játékosra és ez sok esetben a karakter halálát eredményezi. A játékos ledermed, lebénul és teljes kontrollvesztést tapasztal meg, reakciói ezen a szinten ösztönszerűek. A pánikot a játékban mindig azonnali megkönnyebbülés követi, amely a félelem teljes megszűnését vagy jelentős csökkenését jelzi. A megkönnyebbülés a pánikhoz hasonlóan rövid időtartamú, de azonnali hatású mechanizmus, amely jutalmazó érzés a játékos számára (Ntokos 2018, 37).

A túlélő-horror szisztematikusan és szekvenciálisan újragenerálja a feszültséget és a félelemválaszokat. Ehhez nem elég az art dizájnba gótikus elemeket beépíteni, vagy a történetet negatív fordulatokkal és horrortrópusokkal megtölteni. A félelemkeltésnek a játékdizájn minden szintjét, beleértve a játékmechanikát és játékelményt (*gameplay*) is, dominálnia kell ahhoz, hogy a játékos megemelkedett aktivációs szintjét permanens módon fenn lehessen tartani. Ennek speciális eszköze a játékelmény manipulációja, amely egy dinamikus változóként ragadható meg és a játékos szubjektív tapasztalatában a kontroll elvesztéseként és visszaszerzéseként jelenik meg (Krzywinska 2002). Az irányítás elvesztése és újbóli megszerzése nemcsak azt jelenti, hogy a játékos karakternek olykor nincs megfelelő tűzereje vagy elég muníciója, hanem azt is, hogy esetenként motorosan sem tudja jól irányítani a karaktert. Például: Az *Amnesia* játékmechanikájának része, hogy az

3. Az idézett tanulmány Philipp R. Shaver és tsai (1987) pszichológiai koncepciója alapján értelmezi újra a félelem spektrumát.

avatár a mentális sokk hatására ledermed, fizikai mozgásában is korlátozottá válik. A korlátozott irányítás mint speciális játékmechanikai megoldás növeli az avatár védtelenségét és kiszolgáltatottságát, amely a kontrollvesztésből fakadóan intenzívebbé teszi a játékos félelmét.

Perron játékfélelemként vagy a játékélményből eredő félelemként (*gameplay fear*) nevezi meg a horror videójátékok által indukált érzelmet. Szerinte a játékfélelem abból ered, hogy a játékos a narratívan formált játékvilág által sugallt lehetőségeket felmérve aggódik tettei következményei miatt. A pánikot előidéző, fenyegető helyzet a játékos akciójának közvetlen következményeként áll elő. Elég kinyitni egy ajtót vagy elfordulni egy szűk folyosón és az avatárra máris ráugrik a rettegett szörny. A játékfélelem Perron szerint a kiszolgáltatottság és elszigeteltség érzékeltetésével permanens módon fenntartó, amennyiben a játékos nem kapja meg azt a megerősítést, hogy ura a helyzetnek – hiszen ezzel félelme is feloldódna (Perron 2018, 94). A játékfélelem fogalmát megítélésünk szerint a (fent kifejtett) különleges játékmechanikai megoldásokból fakadó kontrollvesztés által kiváltott félelemválaszokra is ki kell terjeszteni, mert ez is hozzájárul a horror videójátékokban a félelemkeltéshez. A korlátozó játékmechanika, az irányítás részleges vagy teljes elvesztése a félelem aktiválásának leghatékonyabb eszköze, amely a játékos cselekvőképességének érzetét is befolyásolja.

Cselekvőképesség a túlélő-horrorban

A kontrollvesztést általában erőteljes negatív tapasztalatként szokták értékelni, amely a játék élvezhetőségére is hatással van. A játékokat meghatározó interaktivitás a játékos számára ideális esetben a cselekvőképesség erőteljes érzetét nyújtja, ezért elméleti megközelítésben a cselekvőképesség a médium egyik általános jellemzője. A cselekvőképesség mediális környezetben történő megtapasztalása örömteli élményt nyújt, mert az emberi kogníció legalapvetőbb folyamatait eleveníti fel: a tárgyak kézzel való manipulációját és a környezet szenzomotoros cselekvésekkel történő megváltoztatását. Ezzel kapcsolatban Andreas Gregersen arról ír, hogy a videójáték a cselekvés prototípusos formáját, a kanonikus cselekvőképességet engedi megtapasztalni, amelynek legegyszerűbb megvalósulása az ütés (Gregersen 2016, 54). A túlélő-horror viszont éppen a kanonikus cselekvőképességet gátolja, és ez az aspektus kérdésessé teszi a horrorjátékok élvezetének szokványos magyarázatát. A játékosnak itt nincs lehetősége nagy erejű csapásokra és megsemmisítő ütésekre, mivel a cselekvési lehetőségek, főként a nagy és látványos hatással bíró eredményes akciók, erősen korlátozva vannak. Ezért jogos lehet az a felvetés, hogy a túlélő-horrorhoz kapcsolódó speciálisan korlátozott játékmechanika és játékélmény erőteljes kontrollvesztést vagy esetlegesen még a cselekvőképesség megvonását is előidézhetheti a játékos tapasztalatában.

A cselekvőképesség videójáték-elméletekben alkalmazott koncepciói Janet Murray 1997-es híres alapvetésére nyúlnak vissza, amely a befogadó intenzív tapasztalatából eredezteti a fogalmat. A cselekvőképesség érzete Murraynél az értelmesnek és hatékornak érzékelt intencionális cselekvések felett érzett kielégülésből fakad (Murray 1997, 126). Egy másik ismert értelmezés Doug Church-é, aki a videójáték medialitásához kapcsolódóan a játékköszterrel folytatott interakció sikerességére vezeti vissza a cselekvőképesség érzetét. Ennek előfeltétele, hogy a játékos ismerje a játékvilág szabályrendszerét és ez alapján tervezze meg döntéseit. Szignifikáns kritérium továbbá az is, hogy a játékos cselekvéseinek következményei érzékelhetőek legyenek, tehát a játékosnak egyértelmű visszajelzést kell kapnia cselekvéseinek adekvát voltáról. Ha ezek a feltételek adottak, a játékos úgy érzi, hogy irányítása alatt tartja a játékvilágot (Church 1999).

Wardrip-Fruin és munkatársai hasonlóképpen az interaktivitás vonatkozásában ragadják meg a cselekvőképesség fogalmát, a megvalósulás feltételeit azonban nem kizárólag a jól működtetett játékköszterre vonatkoztatják. A cselekvőképesség alapja egy kiegyenlített interakció, amelyben a játékdizájn kiszolgálja a játékos vágyait. Ez azt jelenti, hogy a játékköszter megengedi azokat a cselekvéseket, amelyeket a játékvilág dramatikus lehetőségei a játékos számára kívánatosá tesznek. Wardrip-Fruin és kollégái kifejezetten elhatárolódnak a cselekvőképesség korábbi fogalmaitól, amelyek a játékos érzelmi tapasztalatoként vagy a játékköszter struktúráis vonásaként (a játékköszter adekvát működtetése) tekintettek a cselekvőképességre. Ezek az elméletek a játékos szubjektív tapasztalatára építettek és szélsőséges esetben a cselekvőképesség pusztá illúzióját is megengedték, vagy éppen technikai-struktúráis szempontból definiálták a cselekvőképesség fogalmát, amely determinált halmazként jelölte ki az úgymond választható cselekvések körét (Wardrip-Fruin et al. 2009, 8). Említett kutatók ezzel szemben egy olyan fogalmat preferálnak, amely opciókat biztosít a játékos számára.

Wardrip-Fruin és szerzőtársai cselekvőképesség-fogalma plauzibilis, mindazonáltal nem alkalmazható a túlélő-horrorra, hiszen ez a játékköszter nem kínálja fel azokat a cselekvési lehetőségeket, amelyeket a játékvilág dramatikus felépítése motivál, hiszen a játékos nem tudja megváltoztatni a determinált gonosz transzcendenciát és nem tudja legyőzni az emberfeletti hatalommal bíró szörnyeket. A túlélő-horrorban az avatár híján van a nagy hatékonyságú, elementáris erővel ható ütő- és tűzerőnek, kiszolgáltatott és gyakorta meghal. Ebből arra lehetne következtetni, hogy a játékosnak nincsen cselekvőképessége, ami viszont megkérdőjelezi a játék élvezhetőségét.

Ahhoz, hogy megértsük, hogy valójában mi történik a túlélő-horrorban a félelemkeltés és a kontrollvesztés hatására, a fogalom kognitív szemléletű, pszichológiai vizsgálatára van szükség. Elsőként vegyük szemügyre a játékos cselekvőképességét, amelyet jelen tanulmányban a valóságos cselekvőképesség érzetére vezetünk vissza.

A cselekvőképesség pszichológiai fogalma nem arra a képességünkre vonatkozik, hogy intencionálisan képesek vagyunk cselekedni, hanem arra, hogy saját magunkat tekintjük a cselekvések/történetek kiváltó okának („én vagyok az, aki ezt vagy azt a történetet okoztam”). Tehát egy magunkra vonatkozó érzetről van szó, miszerint a külvilág eseményeinek befolyásolása érdekében cselekvéseket kezdeményezünk és irányítunk. A cselekvőképesség megnyilvánulhat alapvető érzetként, illetve egy magasabb szinten, reflexióként vagy ítéletként. Ez utóbbi a történetek kauzális összefüggésekbe való beágyazásán, illetve okok és hatások hozzárendelésén alapul.

A történetek kauzális attribúciója azonban tényszerűen nem igazolható, sokkal inkább tekinthető illuzórikusnak. Ellen Langer már a hetvenes években vizsgálta azt a pszichológiai tény, hogy az emberek általában messze túlértékelik saját cselekvéseik hatásait. Ennek az az oka, hogy nem tesznek következetesen különbséget azon események között, amelyek saját ráhatásuk folytán következnek be és azon történetek között, amelyek véletlenek folytán esnek meg. A véletlen mint elv tehát nem játszik nagy szerepet az emberi viselkedés tervezésében. E gondolati hiba mögött Langer már a hetvenes években egy adaptív mechanizmust feltételezett, amely funkcióját tekintve cselekvési motiváció: segít elkerülni a szorongásos állapotokat és a passzív viselkedést (Langer 1975, 323).

Richard de Charms szociológiai megközelítése hasonló következtetéshez vezet, miszerint a cselekvőképesség érzete nem racionális értékelésen alapul, hanem egy erőteljes vágyból táplálkozik. Az emberek szeretik magukat autonóm cselekvőként feltüntetni (de Charms 1968, 272), és hajlamosak arra, hogy saját viselkedésüket kauzális logikával értsék meg. Arra is fogékonyak, hogy autonóm döntéseiket és intencióikat tekintsék a környezeti hatások és változások kiváltó okának. Ezek a megközelítések a valós cselekvőképesség illuzórikus voltát hangsúlyozzák, azaz hogy saját cselekvésként észlelünk olyan történeteket is, amelyek a ráhatásunk nélkül is bekövetkeztek volna.

A cselekvőképesség illuzórikus volta kognitív szempontból azzal a feltételezéssel magyarázható, hogy az agy folyamatosan konstruálja a cselekvőképesség érzetét, amely a kutatók szerint egy, a körülményekhez alkalmazkodó rugalmas mechanizmus (Moore 2016). Ezt a feltételezést támasztja alá az a figyelemreméltó tény is, hogy a cselekvőképesség a digitális eszközökkel történő interakcióban is működőképes kognitív konstrukció, annak ellenére is, hogy a technológiai komplexitás folytán nem tudjuk garantálni, hogy az érintőkijelzőn, a billentyűzeten és egyéb eszközökön végrehajtott cselekvéseink következményei nem manipuláltak. A cselekvőképesség tehát jól adapható mechanizmus és még a modern technológiák átláthatatlanságának dacára is úgy érezzük, hogy mi működtetjük és irányítjuk a digitális interakciókat (Moore 2016).

Az elmúlt évtizedekben több jelentős pszichológiai elmélet született a cselekvőképesség illuzórikus voltának magyarázatára (pl. az összehasonlító modell, a

többszörös súlyozási modell és a látszólagos mentális okozatiság elmélete). Az egyik legismertebb az összehasonlító modell (*comparator model*) (vö. Frith 1992), amely szerint a cselekvőképesség egy közvetlen, reflexiót megelőző folyamatban létesül, amelynek során egy mozgás előrevetített érzete és annak tényleges érzékszervi visszacsatolása megegyezik. Ha azonban az ágens a cselekvés előre jelzett és tényleges kimenetele között ellentmondást tapasztal, akkor a cselekvés eredményét valószínűleg külső oknak tulajdonítja. A cselekvőképesség ezen formája ún. implicit tényezőkön alapul, hiszen az ágens testéhez, érzékeléséhez és szenzomotoros aktivitásához kötődik. Egy másik elképzelés a cselekvőképesség kétlépcsős modellje, amely Synofzik és munkatársai nevéhez köthető. Ebben az elgondolásban a tudattalan folyamatok által generált cselekvőképesség érzése (*feeling of agency*) kiegészül egy magasabb szintű kognitív folyamattal: a cselekvőképesség ítéletével (*judgement of agency*). Előbbit gyors és automatikus motoros és szenzoros folyamatok létesítik, a magasabb rendű cselekvőképességet ellenben egy, a tudat számára is hozzáférhető attribúció eredményezi (Synofzik et al. 2008). Ez utóbbi a személy által reflektált cselekvőképességre vonatkozik, amelyet az érzelmek, az önhatékonysággal kapcsolatos elvárások és nem utolsósorban a cselekvés hatásai is befolyásolnak. A cselekvőképesség attribúciója („a történés kiváltója én vagyok”) retrospektív módon és jelentős időeltolódással is létesülhet. Synofzik és kollégái szerint tehát a cselekvőképesség előállhat egy közvetlen, tudattalan folyamat eredményeképpen, amelynek során az ágens előrevetített propriocepciója, motoros intenciói (pl. ujjak mozgatása) összhangban állnak tényleges szenzoros visszajelzésekkel (pl. vizuális ingerekkel), ugyanakkor cselekvőképesség akkor is létesül, ha azt motoros folyamatok nem támasztják alá, mert ekkor feltételezhetően magasabb rendű oksági következtetések folytán áll elő. A Daniel M. Wegner nevéhez köthető látszólagos mentális okozati összefüggések elmélete (*theory of apparent mental causation*) az összehasonlító modellhez hasonlóan tudattalan folyamatokat feltételez a cselekvési szándék, illetve a cselekvőképesség létesülésének hátterében. A tudatos akarat érzete Wegner szerint akkor alakul ki, ha az intenciók korrelálnak a tényleges cselekvésekkel, amelyek okát valójában nem tudatos, hanem tudattalan kauzális folyamatok alakítják. Ez az elmélet tehát ugyancsak egy illuzórikus ok-okozati reláció létesülésében feltételezi a cselekvőképesség okát, hiszen az a gondolat, hogy egy előzetes tudatos szándék váltotta ki a cselekvést, téves (Wegner 2004).

Az empirikus vizsgálatok tehát egyértelműen arra utalnak, hogy a cselekvőképesség többféle módon is létesülhet és különböző (implicit és explicit) tényezők befolyásolhatják, amelyek az ágens érzékelésében az adott helyzetben észlelt megbízhatóságuk függvényében eltérő súllyal esnek latba (Moore et al. 2012, 1752–1753).⁴

4. A cselekvőképesség létesülését magyarázó összetettebb modellek a különböző indikátorok súlyát vizsgálják. A jelzések integrációján alapuló bayesi elmélet hívei például a különböző információk

Mindebből arra lehet következtetni, hogy a cselekvőképesség érzete illuzórikus, és létesülése több szinten (neuronális-prereflexív, kognitív-reflexív) is biztosítva van, amely alapján valószínűsíthetően egy fontos adaptív mechanizmusról van szó.

Ha az előbbieket a játékos cselekvőképességére vonatkoztatjuk, akkor elmondható, hogy a digitális játékokban a cselekvőképesség létesülésének feltételei nem teljesen evidensek. A játékos cselekvőképessége szükségszerűen másként formálódik, hiszen a játékos testi motorikus reakciói egy vezérlő hardver közbeiktatásával, sokszor egy karakter irányításán keresztül, áttételesen jelennek meg a képernyőn. Ha a videójáték mechanikája megfelelően közvetíti a játékos szenzomotoros aktivitását, akkor a játékosban jó eséllyel kialakul a cselekvőképesség érzete, amelyhez egy ún. kiterjesztett testérzet (*sense of extended embodiment*) is társul (vö. Grodal 2008, 226–256). A játékos a kiterjesztett testérzet folytán azonosul a karakterrel, ami azt jelenti, hogy kettős identitást él meg a karakter vonatkozásában (Spittle 2011, 316), de saját magát tekinti a cselekvések/történekek kiváltó okának. A történetközpontú videójátékok éppen ezért alkalmasnak bizonyulnak a morális és politikai döntések, illetve a szuverénnek tekintett cselekvés élményszerű szimulációjára (ld. bővebben Szabó 2018).

A túlélő-horror játékok a játékvilág, az avatár és a cselekvési lehetőségek előzetes megformálásán keresztül erősen meghatározzák azokat a tényezőket, amelyek szerepet játszanak a cselekvőképesség létesülésében. A játékmechanika eltérő mértékben ugyan, de gyakorlatilag konstans módon gátolja a mindenre kiterjedő irányítást, amely többféle módon is kifejezésre jut.

Elsőként meg kell említeni a vágóképeket (*cutscene*), amelyek Chad Habel és Ben Kooyman szerint az irányítás megvonását és a cselekvőképesség átmeneti felfüggesztését jelentik a játékos számára. Ami történik, annak nem a játékos az előidézője, hiszen ő is csak szemlélni tudja a vágóképeket, ebből tehát nem létesül cselekvőképesség. A vágóképek alkalmazása nem speciálisan a túlélő-horror, hanem a kalandjátékok és általában a történetmesélő videójátékok jellemző alkotórésze. Az az állítás, hogy a vágóképek drámai módon felfüggesztenék a játékosok cselekvőképességét, a legtöbb esetben nem állja meg a helyét, mivel ezeket a szegmenseket a játékosok elsősorban a médium jellegzetes ábrázolási formájának (a történetmesélés narratív eszközének) tekintik. Habel és Kooyman a vágóképek egy speciális, horrorra jellemző variációját, az úgynevezett kivégzési vágóképet (*execution cutscene*) is tárgyalják, amely például a *Dead Space* című játékban fordul elő. Az avatár halálát egy látványos szkriptelt⁵ jelenet mutatja be (Habel és Kooyman 2018, 10), amelyet a játékos kvázi egy film nézőjeként (saját kontrollvesztése demonstrációjaként) tekint meg. Természetesen nem a vágókép idézi elő a kontroll-

együttes feldolgozását tekintik a cselekvőképesség alapjának, és úgy vélik, hogy ezek kiegészítik egymást a cselekvőképesség létesülése során.

5. Ezek a szegmensek minden részletükben aprólékosan megtervezettek, programozottak és előre meghatározottak, függetlenül a játékos aktivitásától.

vesztést, hanem az azt megelőző kudarcos játékmenet, amely az avatár halálához vezetett.

A (horrorjátékok által előidézett) félelemkeltés szempontjából fontosabb az a fajta akadályozottság, amely a fiktív játékuniverzum determinált felépítéséből fakadóan az avatár (tehát nem a játékos) cselekvési lehetőségeit korlátozza. Casper S. Boonen and Daniel Mieritz modellje részletesen osztályozza azokat a paramétereket, amelyek az avatár játékterét korlátozzák és a játékos cselekvőképességét befolyásolják. A legfontosabbak ezek közül a karakter pszichikai és fizikai állapotát hátrányosan befolyásoló tényezők. Erre vonatkozóan jó példát nyújt a már említett *Amnesia*, ahol folyamatosan változik a karakter pszichés állapota. Sötét-ségben elveszti józan ítéletképességét, fényben ellenben visszanyeri. Józanágát az is gyengíti, ha csak ránéz a szörnyekre. Amikor a karakter kezdi elveszíteni józanágát, hallucinál, zihál, és amikor ez a pszichés állapot intenzívebbé válik, látása is elhomályosul és mozgása is lelassul. A karakter mozgásának korlátozása magától érthető módon csökkenti a játék feletti irányítást és mint ilyen, a játékos számára félelemkeltő.

Boonen és Mieritz a korlátozó tényezők vizsgálatában olyan rendszerszintű paramétereket is számba vesznek, amelyek a játékrendszer és a játékvilág által adott technikai és anyagi feltételekből adódnak (Boonen és Mieritz 2014, 5). Ezen paraméterek a környezetre, a terekre, az erőforrásokra és az ellenségek megformálására vonatkoznak, és a túlélő-horrorban hátrányosan vannak beállítva. Korlátozva van például a vizuális érzékelés: a terekben nincs elég világos és a látótér kisebb a kívánatosnál. Gyakori problémát jelent a terek klausztrofóbikus szűkösége, de ilyen paraméter a szörnyek nagysága, ereje, mozgási dinamikájuk vagy a hiányzó muníció is. A kamera több korai túlélő-horror játékban statikus és a játékos nem tudja irányítani. Ezek a körülmények a kiszolgáltatottság növelése folytán félelemkeltő ingerekként hatnak.

Az avatár érzékelésének és cselekvési lehetőségeinek korlátozása növeli a játékos félelmét, de ez nem feltétlenül befolyásolja negatívan a cselekvőképességét: amíg az irányítás fenntartható, a játékos cselekvőképessége sem vesz el. A cselekvőképesség ugyanis jól adaptálódik az akadályozott körülményekhez: ha nehéz az előrehaladás, nagy a fenyegetettség és az erőforrások hiánya is növeli a kiszolgáltatottság érzését, a félelem intenzívebb. A játékos ennek szomatikus tüneteit is érzékeli (gyorsabb szívritmus, fokozott éberség stb.), azonban a megemelkedett aktivációs szint a figyelem koncentrációja folytán még hatékonyabbá is teheti a veszélyek észlelését, csökkentheti a reakcióidőt és növelheti a motoros irányítás pontosságát. A félelem és feszültség tehát nem akadályozza szükségképpen a motoros reakciókat. Amíg nem áll elő egy sokkoló vagy pánikot keltő helyzet és ennek következtében nem alakul ki önkéntelen cselekvésgátlás, a cselekvőképesség érzése fenntartható.

A játékmechanika hátrányos beállításai korlátozhatják a motoros irányítást, pl.

a játékos „nem tudja” elmenekíteni az avatárt annak pszichés akadályozottsága folytán, annak ellenére sem, hogy adekvát módon működteti a hardvert. Ez a fajta, azaz a játékmechanikából eredő forszírozott cselekvésgátlás is növeli a játékos félelemét, de még ez sem fosztja meg szükségszerűen attól az érzettől, hogy saját magát tekintse a cselekvések/történések kiváltó okának. Ha ugyanis sikerül megvalósítani egy lokális játékcélt (pl. sikerül elmenekülni), akkor a nehéz előrehaladás és az avatár korábban elszenvedett halála(i) sem gátló, hanem inkább motiváló és a cselekvőképességet megerősítő tényezőkként hatnak.

Ez az összefüggés kísérletileg is igazolást nyert: az intencionális cselekvés megvalósítása a cselekvőképesség erős érzetét létesíti akkor is, ha a cselekvéssel kapcsolatos szenzomotoros információk nem megbízhatóak. Wen Wen és munkatársai 2015-ben közreadott tanulmányukban olyan számítógéppel végzett tartós célirányos cselekvéseket vizsgáltak, amelynek során a tesztalanyok billentyűzet segítségével egy mozgó pontot irányítottak egy négyzetbe. Az egyik csoportnál a számítógép a teljesítmény optimalizálása érdekében nem hajtotta végre a tesztalany hibás parancsait. Ennek következtében az alany az előre vetített motoros cselekvés és a szenzoros visszacsatolás között zavart és ambivalenciát tapasztalt. A mechanika manipulálásának eredményeként a cselekvésre adott közvetlen visszajelzések bizonytalanná váltak, azaz az alacsonyabb szintű szenzomotoros folyamatok nem támogatták a cselekvőképesség érzésének létesülését. Azonban a tesztalanyok meglepő módon mégis úgy érezték, hogy irányításuk alatt tartották a mozgatott pontot. Nagyobb cselekvőképességet mértek ebben a csoportban, mint a kontrollcsoportban, ahol a számítógép minden egyes parancsot korrekten végrehajtott. A magyarázat szerint egy célra irányuló hosszabb feladat végrehajtásánál a cél megvalósulása magasabb szintű kognitív következtetést és a cselekvőképesség erősebb érzetét idézi elő, még akkor is, ha a cselekvést generáló alacsonyabb szintű szenzomotoros folyamatok megbízhatatlanok (Wen et al. 2015).

2016-ban publikált tanulmányukban Rin Minohara és munkatársai hasonlóképpen számítógépen végzett cselekvések szenzoros hatását manipulálták, melynek során érzékelhető módon megnövelték az időbeli távolságot a gombnyomások és az ezek által létesülő hatások között. A manipuláció révén a tesztalanyok szubjektív cselekvőképessége csökkent és hajlamosnak mutatkoztak arra, hogy cselekvéseik következményeit az időbeli távolság folytán ne maguknak, hanem másoknak tulajdonítsák. Ugyanakkor ez a hatás bizonyos körülmények között kompenzálhatónak bizonyult: amikor a cselekvők 30-40 százalékos csökkenést érzekeltek cselekvőképességükben és a vizuális visszajelzés is megbízhatatlannak tűnt, egyéb tényezőkre támaszkodtak. Ilyen jelzés volt például az intencionális cselekvésre irányuló erőfeszítés nagysága, jelen kísérletben nagyobb erőfeszítésre volt szükség a gombok lenyomásához. Összességében elmondható, hogy amennyiben a cselekvés és annak előrevetített hatása nem generál szenzomotoros kongruenciát, azaz a cselekvőképes-

ség érzése nem jön létre, akkor egyéb tényezők (pl. fokozott erőfeszítés, célirányos feladat teljesítésének sikere) válnak relevánssá, amelyek magasabb kognitív szinten konstituálnak cselekvőképességet (Minohara et al. 2016, 4.). A nehezített és megbízhatatlan játékmekanikából tehát nem következik egyértelműen a cselekvőképesség csökkenése.

Természetesen azokról a helyzetekről is szót kell ejteni, amikor a játékos teljes mértékig elveszíti az irányítást. Ez a tapasztalat igazolja Joseph E. LeDoux félelemmel kapcsolatos elméletét, miszerint a félelem merev, automatizált, ösztönszerű viselkedési mintákat aktivál, elsősorban menekülési reakciót vált ki és csökkenti a cselekvések akaratlagosságának érzetét. A félelem és a cselekvések feletti kontroll összefüggését több pszichológiai kísérletben vizsgálták és az eredmények nem egyértelműek. A félelem egyértelműen hatással van a viselkedésre, a tesztalanyok a félelmet keltő ingerekre többnyire elkerülő viselkedéssel reagálnak és a cselekvőképességük szubjektív megítélésükben is csökkenhet (Christensen 2019, 1210). Azonban nem mindig igazolódik szignifikáns negatív összefüggés a kiváltott félelem és a résztvevők cselekvőképessége között, annak ellenére sem, hogy a kutatók a félelem hatására automatikus elkerülési reakciókat és cselekvésgátlást regisztrálnak (Fribourg et al. 2020, 9).

Úgy tűnik tehát, hogy a félelem nem csökkenti szükségszerű módon a cselekvőképesség érzetét, és ennek okát egy összetett és spekulatív elméleti magyarázattal lehet megvilágítani. Az irányítás elvesztése frusztrációval jár együtt, amellyel a játékosnak meg kell küzdenie. Ebben a folyamatban nagy szerepet játszanak a játékosok közötti individuális különbségek, amelyek megmutatkoznak a játékosok eltérő mértékű izgalom- és kalandkereső vágyában és nem utolsósorban az önhatékonyságukról alkotott elképzelésükben. Az Albert Bandura által először leírt önhatékonyságról (*self-efficacy*) szóló elmélet szerint az az érzet, hogy az ember hatással tud lenni potenciálisan veszélyt hordozó eseményekre, csökkenti az előrevezetett félelmet. Azzal, ha az alany elhiszi, hogy valamilyen mértékben kontrollálni tudja a fájdalmas ingereket, a félelme is szabályozható (Bandura 1983, 465). A túlélő-horror játékokban a túlélés és a félelemmel való megküzdés feltételezhetően a cselekvőképesség jutalmazott megerősítésén és ezzel együtt nagyfokú élvezeten alapul. Ezeknek a játékoknak az élvezhetősége erőteljesen függhet a játékosok egyedi jellemzőitől, amelyek között kiemelt jelentőséggel bír az önhatékonyság. Ez azt jelenti, hogy a játékos bízik magában, hogy képességei folytán megfelelően fog tudni cselekedni és ezáltal hatással tud lenni környezetére. Ezt egy, a virtuális valóságban játszott horrorjátékokra irányuló kísérlet is igazolta: abban az esetben, ha a félelem önhatékonysággal társul magas aktivációs szint (*arousal*) mellett, a játékos nagyfokú élvezetet és kognitív eufóriát él át. Ha azonban az önhatékonysága alacsony szintű, akkor negatív érzésként éli meg a játékfélelmet és kicsi az esély arra, hogy újra megküzdjön a félelmet keltő helyzetekkel (Lin et al. 2017, 14–15).

A kudarcot jelentő játékmenetek iterációja a videójátékok strukturális vonása, amely a veszteségekkel járó kimenetet a játékos szubjektív tapasztalatában bizonyos mértékig kontrollálhatóvá teszi. Az új játékmenet és a félelmet keltő ingerekkel való ismételt megküzdés a játékos tudatos választásán és motiváltságán múlik. Ha a játékos a cselekvések negatív kimenetét is uralhatónak érzi, akkor nem szükségszerű a cselekvőképesség csökkenése. Ha a félelemmel teljes végjátékot követően újra próbálkozik a sikertelen játékszegmensekkel, akkor a félelemszabályzás egyik leggyakrabban használt technikáját, az ún. aktív megküzdést választja. Ez a módszer a pavlovi félelem-kondicionálással szerzett információk újrafelhasználásán alapul, amelyeket a játékos instrumentális módon egy olyan cselekvés megerősítésére használ, amely (éppen ezen ismeretek birtokában) már csökkenti az adott helyzetre irányuló automatikus félelemválaszt. A „megküzdő” cselekvés a félelemkeltő ingereknek való kitettség csökkentésére irányul, és ezen cselekvés sikerességének és rögzülésének hátterében fontos szerepet játszik az agy jutalmazási és motivációs mechanizmusa (LeDoux és Gorman 2001, 1954).⁶

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a cselekvőképesség érzete feltételezhetően egy adaptív mechanizmus, egy rugalmas és a környezeti változókhoz is jól alkalmazkodó konstrukció, amely fontos szerepet játszik a testi én és az öntudat létesülésében. A cselekvőképesség a fiktív játékvilágokkal való interaktivitás révén is erős és a játékos számára jól reflektálható érzetként képződik meg, és megítélésünk szerint a nehezített és félelemkeltő játékmechanika, de még a kudarcos játékmenetek sem befolyásolják szükségszerűen hátrányosan. A videójáték-elméletekben gyakran értelmezik a cselekvőképesség érzetét olyan változóként, amely instrumentális módon befolyásolható (növelhető-csökkenthető-felfüggeszthető), de a fogalom pszichológiai megközelítései ezt a rugalmasan alakítható elképzelést nem igazolják. Pszichológiai tudásunk alapján egy sokkal stabilabb konstrukcióról van szó, amely a túlélő-horror játékok vizsgálatában is jó megközelítésnek bizonyul, mert nem a cselekvőképesség érzetének csökkenését, hanem lehetőség szerinti fenntartását támogatja, és így magyarázatot ad arra, hogy a játékos a kilátástalannak tűnő helyzetekben, fenyegető környezetben és a félelem által kiváltott magas aktivációs szint mellett jutalmazó és megerősítő érzésekben részesül.

6. LeDoux patkányokon végzett kísérletei arra utalnak, hogy az amygdala felelős a félelem kondicionálásáért, az ezzel kapcsolatos információk tárolásáért, egyúttal azon agytörzsi területek aktiválásáért is, amelyek a mozgásgátlást irányítják. Ugyanakkor az amigdalából indul egy másik, az agy jutalmazási területéhez (a striatumhoz) vezető idegpálya is, és valószínű, hogy ennek a pályának az aktivitása áll az aktív megküzdés hátterében, amelynek során sikerül megbirkóznunk félelmetes helyzetekkel.

Hivatkozások

Bandura, Albert. „Self-efficacy determinants of anticipated fears and calamities”. *Journal of Personality and Social Psychology* 45.2 (1983), 464–469. old. doi: <https://doi.org/10.1037/0022-3514.45.2.464>.

Bogost, Ian. „The rhetoric of video games”. *The ecology of games: Connecting youth, games, and learning*. Szerk. Katie Salen. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008, 117–140. old.

Boonen, Casper S. és Mieritz, Daniel. „Paralysing fear: Player agency parameters in horror games”. *Proceedings of 2018 international DiGRA Nordic conference*. Szerk. Steven Jay Schneider és Daniel Shaw. 2018, 1–13. old. URL: http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DiGRA_Nordic_2018_paper_19.pdf.

Carroll, Noël. „Film, emotion, and genre”. *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Szerk. Carl Plantinga és Greg M. Smith. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1999, 21–47. old.

Carroll, Noël. „The general theory of horrific appeal”. *Dark thoughts: Philosophic reflections on cinematic horror*. Szerk. Steven Jay Schneider és Daniel Shaw. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003, 1–9. old.

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

Christensen, Julia F. és tsai. „I just lost it! Fear and anger reduce the sense of agency: A study using intentional binding”. *Experimental Brain Research* 237.5 (2019), 1205–1212. old. doi: <https://doi.org/10.1007/s0022-018-5461-6>.

Church, Doug. „Formal abstract design tools”. *Gamasutra* (1999). URL: https://www.gamasutra.com/view/feature/3357/formal_abstract_design_tools.php.

deCharms, Richard. *Personal causation: The internal affective determinants of behavior*. New York: Academic Press, 1968.

Fribourg, Rebecca és tsai. „Influence of threat occurrence and repeatability on the sense of embodiment and threat response in VR”. *ICAT-EGVE 2020 - International Conference on Artificial Reality and Telexistence and Eurographics Symposium on Virtual Environments*. Szerk. Ferran Argelaguet, Ryan McMahan és Maki Sugimoto. The Eurographics Association, 2020. DOI: 10.2312/egve.20201262.

Frith, Christopher D. *The cognitive neuropsychology of schizophrenia*. Hillsdale, 1992.

Gregersen, Andreas Lindegaard. „Hit it: Core cognitive structures and the fighting game”. *Video Games and the Mind*. Szerk. Bernard Perron és Felix Schröter. McFarland, 2016, 53–70. old.

Gregersen, Andreas Lindegaard és Grodal, Torben Kragh. „Embodiment and interface”. *The video game theory reader 2*. Szerk. Bernard Perron és Mark Wollf. United Kingdom: Routledge, 2008, 65–83. old.

Habel, Chad és Kooyman, Ben. „Agency mechanics: Gameplay design in survival horror video games”. *Digital Creativity* 25.1 (2014), 1–14. old. doi: 10.1080/14626268.2013.776971.

Hanich, Julian. *Cinematic emotion in horror films and thrillers: The aesthetic paradox of pleasurable fear*. New York: Routledge, 2011. doi: 10.4324/9780203854587.

Horváth, Márta. „Átélt vagy ábrázolt érzelem? Félelem és empátia az irodalmi befogadásban Edgar Allan Poe *A kút és az inga* című elbeszélése alapján”. *nCognito* 1.1 (2022), 20–42. old. doi: 10.14232/ncognito/2022.1.20-42.

Kirkland, Ewan. „Storytelling in survival horror video games”. *Horror video games: Essays on the fusion of fear and play*. Szerk. Bernard Perron. Jefferson/North Carolina: McFarland & Company, 2009, 62–78. old.

Kovács, András Bálint. „A félelem élvezete: A 'horror-paradoxon'”. *nCognito* 1.1 (2022), 5–19. old. doi: 10.14232/ncognito/2022.1.5-19.

Krzywinska, Tanya. „Hands-on horror”. *Screenplay: Cinema/videogames/interfaces*. Szerk. Tanya Krzywinska Geoff King. London: Wallflower Press, 2002, 206–223. old.

Langer, Ellen J. „The illusion of control”. *Journal of Personality and Social Psychology* 32.2 (1975), 311–328. old. doi: <https://doi.org/10.1037/0022-3514.32.2.311>.

Ledoux, Joseph E. és Gorman, Jack M. „A call to action: Overcoming anxiety through active coping”. *American Journal of Psychiatry* 158.12 (2001), 1953–1955. old. doi: 10.1176/appi.ajp.158.12.1953.

Lin, Jih-Hsuan Tammy. „Fear in virtual reality (VR): Fear elements, coping reactions, immediate and next-day fright responses toward a survival horror zombie virtual reality game”. *Computers in Human Behavior* 72 (2017), 350–361. old. doi: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2017.02.057>.

Mellmann, Katja. „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von 'Spannung'”. *Im Rücken der Kulturen*. Szerk. Karl Eibl, Katja Mellmann és Rüdiger Zymner. Mentis (Poetogenesis 5.), 2010, 145–167. old.

Minohara, Rin és tsai. „Strength of intentional effort enhances the sense of agency”. *Frontiers in Psychology* 7 (2016). doi: 10.3389/fpsyg.2016.01165.

Moore, J.W. és tsai. „Exploring implicit and explicit aspects of sense of agency”. *Consciousness and Cognition* 21.4 (2012), 1748–1753. old. doi: <https://doi.org/10.1016/j.concog.2012.10.005>.

Moore, James W. „What is the sense of agency and why does it matter?": *Frontiers in Psychology* 7 (2016). doi: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01272>.

Murray, Janet Horowitz. *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. New York et al.: The Free Press, 1997.

Nemes, Zoltán Márió és Virágh, András. „A halottak globálisan lovagolnak”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 65.2 (2020), 145–167. old. URL: https://epa.oszk.hu/03500/03580/00018/pdf/EPA03580_helikon_2020_2_145-167.pdf.

Ntokos, Konstantinos. „Level of fear: Analysis of fear spectrum into a tool to support horror game design for immersion and fear”. *An International Journal (CGDEIJ)* 1 (2018), 33–43. old.

Perron, Bernard. *Silent hill: The terror engine*. Ann, Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2012.

Perron, Bernard. *The world of scary video games: A study in videoludic horror*. New York et al.: Bloomsbury Academic, 2018.

Pólya, Tamás. „A videojátékok mint történetmesélő mászókák és a médiaszöveg-fogalom: Az olvasat átértelmeződése és a narratíva másodrendűsége egy ergodikus médiumban”. *Médiakutató* 21.1 (2020), 93–104. old. URL: https://mediakutato.hu/cikk/2020_01_tavasz/08_a_videojatekok_mint_tortenetmeselo_maszoekak.pdf.

Shaver, Phillip R. és tsai. „Emotion knowledge: Further exploration of a prototype approach”. *Journal of personality and social psychology* 52.6 (1987), 1061–1086. old. doi: 10.1037/0022-3514.52.6.1061.

Solomon, Robert C. „Real horror”. *Dark thoughts: Philosophic reflections on cinematic horror*. Szerk. Steven Jay Schneider és Daniel Shaw. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003, 230–259. old.

Spittle, Stephen. „’Did this game scare you? because it sure as hell scared me!’ F.E.A.R. The abject and the uncanny”. *Games and Culture* 6 (2011), 312–326. old. doi: <https://doi.org/10.1177/1555412010391091>.

Synofzik, Matthis, Vosgerau, Gottfried és Newen, Albert. „Beyond the comparator model: A multifactorial two-step account of agency”. *Consciousness and Cognition* 17.1 (2008), 219–239. old. doi: 10.1016/j.concog.2007.03.010.

Szabó, Judit. „Entscheidungssimulationen: Handlungsfähigkeit am Beispiel des Computerspiels ’Papers, please’”. *denken, schreiben, tun: Politische Handlungsfähigkeit in Theorie, Literatur und Medien*. Szerk. Amália Kerekes és tsai. Berlin: Peter Lang, 2018, 131–140. old.

Wardrip-Fruin, Noah és tsai. „Agency reconsidered”. *DiGRA - Proceedings of the 2009 DiGRA International Conference: Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*. Brunel University, 2009. URL: <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.41281.pdf>.

Wegner, Daniel M. „Précis of the illusion of conscious will”. *Behavioral and Brain Sciences* 27.5 (2004), 649–659. old. doi: 10.1017/S0140525X04000159.

Wen, Wen, Yamashita, Atsushi és Asama, Hajime. „The sense of agency during continuous action: Performance is more important than action-feedback association”. *PLoS ONE* 10 (2015). doi: 10.1371/journal.pone.0125226.

ARADI CSENGE
Szegedi Tudományegyetem

A halál pszichológiai dilemmái

A szorongás és racionalitás metaforái François de La Rochefoucauld halállal kapcsolatos írásaiban

Absztrakt

Jelen tanulmány a halál metaforikus konceptualizációját vizsgálja François de La Rochefoucauld (1613-1680) *Maximák* című munkájában. Tekintve, hogy bekövetkeztenek pillanatáig nincs elsőrendű tapasztalatunk a halálról, az élet végi jelenségekről való fogalmi hálózatunk töredékes, befejezetlen, ez a bizonytalanság pedig egyéni és kollektív szorongást eredményez. A pszichológiai és fogalmi metaforaelméleti kutatások arra engednek következtetni, hogy a halállal kapcsolatos érzelmeket véges számú, feltételezhetően univerzális metaforákon keresztül konceptualizáljuk. La Rochefoucauld emberi természetről való gondolkodását alapjaiban határozza meg az *amour-propre* fogalma, amely a 17. századi kontextusban az önszeretet, az egoizmus szinonimája, és a társadalmi hipokrizis forrása volt. A vonatkozó szövegrészek elemzéséből kiválik, hogy az *amour-propre* ugyanakkor alacsonyan tartja a halálból adódó pszichológiai traumát azáltal, hogy különböző megküzdési stratégiákat alkalmaz a halál jelentőségének csökkentésére. Írásaiban a szerző következetesen használja a TUDÁS LÁTÁS metaforát, kiaknázva annak gazdag fogalmi hálózatát. A látás/vakság bináris oppozíciójával szemlélteti, hogy az önámítás és a tudatlanság erőteljes érzelmi elnyomáshoz, mentális vaksághoz vezet.

Kulcsszavak: halál, metafora, látás, vakság, La Rochefoucauld

Bevezetés

A halál fogalmának megértése meglehetősen összetett és kockázatos vállalkozás, hiszen a vizsgálat tárgya egy olyan jelenség, amelyről jószerivel semmit sem tudunk, legalábbis ami a halál pillanatát követő eseményeket illeti. Pontosan ezért tölti el az embert zsigeri szorongással, aggodalommal önmagunk és mások halála, ezért

vált a biológiai értelemben vett élet végét jelentő esemény tabuvá a nyugati társadalmakban. A halál, a filozófus Marco Bélanger szavaival, egy „ontológia nélküli, mégis létező jelenség” (Bélanger 2016, 284). A meg nem szűnő vágy, hogy megtudjuk, mi vár ránk az élet végén, feloldhatatlan paradoxon (Uo.). Pszichológiai értelemben az ember tehát azzal szembesül, hogy egy olyan létező dologhoz kell jelentést társítania, amelyről semmilyen elsőrendű tapasztalata sincs.

A halál kérdése a szimbolikus gondolkodás kezdetektől fogva foglalkoztatja az emberiséget. A történelem során bekövetkező vallási, kulturális és tudományos változások ugyan a mai napig formálják az egyén és a társadalom halálhoz való viszonyulását, és ezzel együtt az adott közösség írott-íratlan szabályait arra vonatkozóan, milyen nyelvi- és viselkedésszerű mintázatok tekinthetők elfogadottnak, a halál mindig és visszavonhatatlanul létezésünk része és egyik fő mozgatórugója marad. Jelen tanulmány célja, hogy a XVII. századi francia irodalmi gondolkodás prominens alakjának, François de La Rochefoucauld-nak (1613-1680) halálról való írásait elemezze a kognitív metaforaelmélet eszköztárával a szerző *Maximák* című munkájában (1664-65). Az elemzésben kiemelt szerepet kap az ágostoni *amour-propre*, azaz önző én-szeretet fogalma, amely La Rochefoucauld emberi természetéről való gondolkodásának központi eleme. A kiválasztott szemelvényekben a halál, illetve a halálra adott pszichológiai reakciók (félelem, tagadás) a látás forrástörténetén, elsősorban a látás-vakság és fény-sötétség fogalmi antonimákon keresztül konceptualizálódnak.¹

A kognitív nyelvészet hozzájárulása a filozófiai és irodalmi kutatásokhoz

Jelentést társítani valamihez, ami *ex nihilo*, a semmiből keletkezik – ez a filozófia és a nyelvészet nagy kihívása (Bélanger 2016, 287). Közvetlen tapasztalat híján, a kulturális tabuk által korlátozva, a halálról való diskurzus a kommentár, az eddig elgondoltak és elmondottak értelmezésében fog kimerülni (Uo. 286), hiszen egyedül a nyelvben találjuk meg azt a közeget, amelyben intelligibilis módon tudjuk megragadni, mit jelent számunkra a halál (Uo. 290). A nyelvben nyer kontrollált formát gondolkodásunk összetett természete. A kognitív nyelvtudomány felismeri ezt a komplexitást, és a megtestesült gondolkodás (embodied cognition) filozófiájának a megismerés egészére történő kiterjesztésével lehetővé teszi a jelentésrétegek és hálózatok többoldalú, kontextualizált értelmezését. Az elme, a test, a nyelv és a kultúra egymástól elválaszthatatlanul és egymásban formálódva alkotják meg és működtetik a jelentések bonyolult és folytonosan változó rendszerét, melyet a tapasztalt világgént érzékelünk (Yu 2008; Kövecses és Benczes 2010).

A halál, és általánosságban minden élettel kapcsolatos jelenség nyelvi megfogalmazása indirekt, hiszen maga az élet sem ragadható meg teljes egészében

1. A kutatás előzetes változata megtalálható Aradi 2019, 137–150 fejezetében.

fizikai tapasztalati úton.² Az élet bizonyos mértékig absztrakció: az emberi életciklus, érzelmeink, és általánosságban létezésünk mint pszichológiai és társadalmi szubjektum részben figuratív módon reprezentálódik az elmében. Vegyük például az *útélágazáshoz érkezünk, élete alkonyán* vagy a *bimbózó kapcsolat* kifejezéseket. Mindhárom az élet egy-egy adott szakaszára vonatkozik (döntéshelyzet, időskor, szerelmi kapcsolat kezdete), és mindhárom egy-egy fogalmi metaforán alapuló nyelvi kifejezés: az ÉLET EGY UTAZÁS, az EMBERI ÉLETCIKLUS EGY NAP és az EMBERI ÉLETCIKLUS A NÖVÉNYEK ÉLETCIKLUSA³ metaforák képezik a fogalmi alapjukat (lásd Lakoff és Johnson 2003; Kövecses 2005; Kövecses és Benches 2010). A fogalmi metafora – a metonímiával és a fogalmi integrációval együtt – gondolkodásunk alapköveit jelentő mentális kategória. Funkciója az, hogy megkönnyítse az absztrakt fogalmak megértését oly módon, hogy egy konkrét fogalom (forrástartomány) elemeit vetíti ki az elvont fogalomra (céltartomány). A forrás- és céltartományi leképezésekből létrejövő metafora beépül a fogalmi rendszerbe. A már említett ÉLET EGY UTAZÁS metafora legfontosabb leképezései (további példákért ld. Kövecses 2005):

utazás útvonala → élet történései
 utazás szakaszai → az élet szakaszai
 úti cél → életben megfogalmazott célok
 ember → utazó
 nehézségek, problémák → az úton megjelenő fizikai akadályok
 döntéshelyzetek → útélágazások

A 2000-es évek elején végzett neurobiológiai kutatások (Lakoff és Gallese 2005) megerősítették azt az elképzelést, miszerint az agy szenzomotoros és magasabb kognitív régiói idegi kapcsolatban állnak egymással. Ez a felfedezés alátámasztotta a metaforák neurológiai megalapozottságának hipotézisét.

Az elmúlt néhány évtizedben a George Lakoff és Mark Johnson által kidolgozott fogalmi metaforaelmélet (1980, 2003) kiváltképp hasznosnak bizonyult a fogalmi rendszerek vizsgálatára. Ennek meglátásom szerint két fő oka van. Az első, hogy a kognitív nyelvészetből kifejlődő, ma már autonóm tudományterületként számon tartott metaforaelméleten keresztül lehetővé vált az emberi megismerést vizsgáló tudományterületek (filozófia, nyelvészet, pszichológia, kulturális antropológia, irodalom, számítógép-tudományok) szintézise, és ezáltal az emberi

2. A halál indirekt konceptualizációjának problémáját vizsgálja Fabian Horn is az *Iliász* szövegének elemzése kapcsán. A szintén kognitív nyelvészeti alapokon nyugvó elemzés kontrasztba állítja egymással az eposzi csatajelenetek durva fizikaiságát és a halál absztrakt, figuratív megfogalmazását (Horn 2018).

3. A diszciplína formai hagyományai szerint a fogalmi metaforákat és a fogalmi tartományokat kis kapitálissal jelölöm.

természet holisztikus szemléletű vizsgálata (Aradi 2019, 27). A másik ok éppen a holisztikusságból következik: a metaforaelmélet abból indul ki, hogy bár az agy megegyező felépítéséből adódóan fogalmi rendszerünk jelentős része univerzális, a fizikai környezeti és kulturális eltérések miatt jelentős variabilitással is számolni kell a jelentésalkotásban. A fogalmi metaforára kivetítve mindez azt jelenti, hogy elvont fogalmaink konceptuális megalapozottsága ugyan sok esetben azonos vagy legalábbis nagyon hasonló, mind fogalmi, mind pedig nyelvi szinten eltérések mutatkozhatnak a különböző kultúrákban (interkulturális variáció), illetve ugyanazon kulturális közösségen belül is (intrakulturális variáció) (Kövecses 2005, 187–200).

Fogalmaink egyidejű univerzalizálásának és variabilitásának felismerése teszi lehetővé a fogalmi rendszerek diakrón vizsgálatát (Mussolff 2010; Aradi 2019). Az indo-európai nyelvekben megjelenő érzékelés-metaforák átfogó elemzése kapcsán Eve Sweetser megállapította, hogy az alapvető gondolkodási folyamatainkat (pl. ítéletalkotás, döntéshozás) értelmező metaforák nemigen változtak a történelem során (Sweetser 1990, 23–48). Az érzékelés forrástartományú metaforák földrajzi és történeti univerzalizását jól szemléltetik a tanulmány későbbi részeiben kulcsfontosságúnak bizonyuló TUDÁS LÁTÁS és a MEGÉRTÉS LÁTÁS metaforák, melyek olyan hétköznapi nyelvi kifejezésekben mutatkoznak meg, mint a *most már látom a lényegét* vagy *sötétben tapogatózunk*. A látás és a fény az értelem, az intellektus konceptualizációjának egyik legáltalánosabb forrástartományaként van számon tartva (Uo.) – elegendő a *felvilágosodás* eszmeáramlatára gondolnunk, hogy belássuk a fény és a magasabb szintű értelem közötti fogalmi kapcsolat természetességét.

A metafora történeti perspektívából való vizsgálata óhatatlanul felveti az anakronisztikusság kérdését. Kétségtelen, hogy minden diakrón perspektívájú nyelvészeti és irodalmi elemzés magában hordozza a jelentéstorzulás veszélyét, egyrészt az idő- és térbeli távolság, másrészt az értelmező szubjektivitása miatt. A fogalmi rendszerek univerzalizálásának tézise ugyanakkor legalább részben biztosítja az értelmezés közös alapját. Emellett, számolva a variabilitás tényezőjével, a metaforaelméleti kutatásnak mindig hangsúlyt kell helyeznie azokra a kontextuális tényezőkre, amelyek adott időben, adott értelmező közösségben alakították a jelentést. Alapos módszertani megfontolásainak köszönhetően a metaforaelmélet képes minimalizálni a torzulás kockázatát.

Az irodalmi szövegek elemzésekor – függetlenül attól, hogy kortárs vagy történeti irodalmat vizsgálunk –, a metaforaelmélet egymás viszonyában vizsgálja a szövegen belüli, szövegek közötti és szövegen kívüli valóságokat mint az emberi tapasztalás egymással összefüggő dimenzióit. Mindez magába foglalja azokat a pszichológiai, kulturális és ideológiai változókat, amelyek a manifeszt nyelvi réteg alatt alakítják a jelentést (Aradi 2019, 11). A kognitív nyelvészet meglátásában az irodalmi narratíva legősibb formái – a történet, a projekció és a parabola

– megegyeznek a gondolkodást rendszerré strukturáló kognitív mintázatokkal; a nyelvfilozófus Mark Turner szavaival élve, „az emberi elme alapvetően irodalmi elme” (Turner 1996, 5). A hétköznapi és az irodalmi gondolkodás tehát kevésbé különbözik egymástól abban az értelemben, hogy mindkettő ugyanabból a kognitív eszköztárból építkezik a jelentésalkotás és a kommunikáció során. A metaforaelmélet nagyon hasonló következtetésre jut az irodalmi metafora kapcsán. Bármennyire különbözőnek is tűnhet a felszínen a kettő (olyannyira, hogy a klasszikus retorika még csak fontolóra sem vette a metafora nem irodalmi természetének eshetőségét), az irodalmi metafora ugyanúgy a testesült gondolkodás terméke, mint a hétköznapi nyelvben megjelenő, sokszor észrevétlen metaforák (Lakoff és Turner 1989, 88–89; Kövecses 2005, 59–61; Semino és Steen 2008, 232–246). Egy példával illusztrálva, Babits Mihály *Fekete ország* című versében minden fekete, még a föld alatti rétegek is („fekete *bellül* a földnek váza”). A fekete szín, a versben megjelenő általános sötétség értelmezhető a morális hanyatlás metaforájaként („fekete az anyag rejtett lelke/jaj,/fekete, fekete, fekete”). Az idézett versben az ERKÖLCSILEG ROSSZ SÖTÉT(SÉG) metafora költői eszközökkel továbbfejlesztett változata adja a gondolatiságot és az esztétikai minőséget. A hétköznapi nyelvben ez a metafora olyan kifejezésekben érvényesül, mint a *sötét alak* vagy *feketepiac*, illetve a nyugati kultúrák hagyományosan negatív értékekkel ruházzák fel a fekete és a sötét színminőségeket. A már futólag tárgyalt TUDÁS LÁTÁS metaforában a sötét, a fény hiánya, a tudás hiányaként jelentkezik. Az irodalmi metaforák szokatlan, innovatív hatását különböző kreatív műveletekkel éri el a szerző (Lakoff és Turner 1989, 67–72; Kövecses 2005, 61–63). Összességében elmondható, hogy a kognitív nyelvészet irodalomfelfogása sok hasonlóságot mutat a kognitív poétikával: mindkét diszciplína az irodalmat a hétköznapi tapasztalás, a jelentésalkotás speciális formájának tekinti, melynek vizsgálatán keresztül közelebb kerülhetünk az elme és az emberi természet megismeréséhez (Gavins és Steen 2003, 2).

Amennyiben az irodalmat a megismerési folyamatok hiteles forrásának tekintjük, úgy ez esetben is számolnunk kell a fogalmi univerzalitás és variabilitás jelenségével (Semino és Steen 2008, 238). A makroszintű tényezők mellett a szerzői szándék és a műfaji megkötések mind potenciálisan olyan változók, amelyek meghatározhatják a szövegben megjelenő metaforák fogalmi, strukturális és nyelvi tulajdonságait (Uo. 237). A kontextusbeli tényezők kölcsönhatása sajátos metafora- és motívumhasználatot eredményezhet. Ugyanakkor mindenkor figyelembe kell venni a tapasztalat univerzalitásának tényét is, hiszen csak a közös fogalmi bázis biztosíthatja a szöveg intelligibilitását – többek között ennek a tételnek köszönhető, hogy a fogalmi metaforaelmélet kifejezetten alkalmasnak bizonyul a nagyobb fogalmi rendszerek, mintázatok feltárására és értelmezésére (Uo. 238).

A halál konceptualizációjának kortárs vizsgálata

Kognitív nyelvészeti tekintetben a halál és a túlvilág megértésének vágya olyan fogalmi metaforák létrejöttét motiválja, amelyek egyszerre tükröznek univerzális, kultúra- és kontextusfüggő, valamint szubjektív jelentéstartalmakat. A forrás- és céltartományi kapcsolódások, a korábban már idézett Marco Bélanger gondolatmenetéből kiindulva, az egyén és az értelmező közösség számára intelligibilis formába öntik a halál megfoghatatlanságát. Azonban nem kerülheti el figyelmünket az a tény sem, hogy éppen a jelentésalkotás figuratív természetéből adódóan a halál, és általánosságban minden élettel kapcsolatos jelenség nyelvi manifesztációja magában hordozza a részlegességet, a töredezettséget: a metafora ugyan elősegíti az értelmezést, de nem az objektív valóságot ábrázolja; sokkal inkább arról van szó, hogy a metaforán keresztül konvencionalizálódik a közösségi és egyéni jelentésalkotás.

Az elmúlt néhány évtizedben több kutatás is tanulmányozta a halál kultúrák- és egyéni metaforikus konceptualizációját. Ross és Pollio (Ross és Pollio 1991) azt vizsgálta, hogyan értelmezi a modern ember a halál és a haldoklás jelenségét. Kutatásuk célja a tendenciaszerű figuratív mintázatok és az egyéni metaforikus nyelvhasználat részletes feltárása volt, az elméleti kiindulópontot R. H. Knapp azon, a későbbi évtizedekben kibontakozó metaforaelméletre előremutató megállapítása jelentette, miszerint a metaforikus képek a fogalmi kivetülés elsőszámú eszközei, melyek segítik a pszichológiai orientációt (Knapp 1960–61 in Ross és Pollio 1991, 292). A felvett adatok elemzése során három fő, egymáshoz különböző mértékben kapcsolódó fogalmi mintázatot és 13 alcsoportot azonosítottak. A mintázatok a halálhoz való attitűdöknek, az alcsoportok az attitűdökhöz társítható metaforáknak feleltek meg. Az adatok alapján a halállal kapcsolatos szemléletmódok a következőképpen kategorizálhatóak: (1) a halál negatív jelentést hordoz az egyén számára, mivel elgördíthetetlen akadályt gördít az élet útjába; (2) a halál ellentmondásos érzelmeket vált ki az egyénből, aki megküzdési technikákkal tudja minimalizálni a lelki traumát; (3) az egyén pozitív értékeket társít a halálhoz, az elmúlás bizonyossága ad értelmet a földi létnek és a biológiai értelemben vett élet vége egy új létforma kezdetét is jelentheti. Utóbbi felfogás a vallásukat rendszeresen gyakorlók körében volt látványosan gyakoribb (54% szemben a magukat nem vallásosnak tartó alanyok 34%-val). Az eredmények arra is rámutatnak, hogy a halál konceptualizációja kortól és helytől függetlenül hasonló mintázatokot mutat, ami az univerzalitás elképzelését támogatja. Mindemellett érdemes megjegyezni, hogy egyes metaforák több fő mintázathoz is köthetőek. Például, a halál az élet vége metafora mindhárom attitűdnél megjelenik. Ezt a látszólagos ellentmondást könnyen feloldhatjuk, ha megnézzük, hogyan magyarázták a kutatásban résztvevő személyek a választott metaforát: míg azok, akik negatív jelentést társítanak a halálhoz, a dal végét az elmúlás visszafordíthatatlanságával azonosították, addig a pozitív vagy ambivalens érzelmeket mutató egyének elképzelhetőnek tartották,

hogy a dalt egy másik követi (a másvilági élet projekciója), illetve úgy csökkentik a szorongást, hogy a dallal (az életükkel) kapcsolatos szép emlékekre koncentrálnak. Az univerzalitás mellett tehát számolnunk kell az alternatív konceptualizációval is.

Egy nemrégiben megjelent sokszerzős tanulmány (Gathigia et al. 2018) hat, különböző nyelvcsaládokhoz tartozó nyelvben vizsgálta a halál metaforizációját. A kutatási alanyoknak egy előre meghatározott listából kellett kiválasztaniuk azokat a metaforákat, amelyek a leginkább megfelelnek saját értelmezésüknek. A kutatás négy fő metaforát azonosított, jelesen, (1) a halál utazás; (2) a halál a vég; (3) a halál megpihenés és (4) a halál hívás. A négyből a halál utazás metafora bizonyult a leggyakoribb választásnak, nyelvtől, kortól és nemtől függetlenül. Gathigia et al. tehát szintén azt a tézist látszanak alátámasztani, hogy – a mikro- és makroszintű variabilitást figyelembe véve – a halál értelmezését univerzális fogalmi kapcsolódások alakítják. Bár a tanulmány elsősorban kulturális nyelvészeti és antropológiai szemszögből vizsgálódik, következtetései összecsengenek Bélanger filozófiai reflexióival: mivel a halálról való tudásunk hiányos, tapasztalatunk pedig másodrendű, elménk képtelen a jelentést közvetlen módon, a fizikai környezetből „előállítani”. Ez a pszichológiai bizonytalanság vezetett a halál tabutémává válásához. Az elme tehát egy megoldhatatlan problémával szembesül: a metaforák segítségével próbálja áthidalni az elgondolhatatlan-kimondhatatlan és a kimondás vágya közötti óriási szakadékot, ezáltal lehetővé téve a halálról való eufemisztikus beszédet. Ugyanakkor a metaforizáció is csak részleges hozzáférést tud biztosítani ehhez az összetett és állandó változásban lévő fogalomhoz. Mindebből következik, hogy a metafora kettős funkciót lát el: egyszerre oldja fel és fojtja el a szorongást (Gathigia et al. 2018, 367) azzal a szándékkal, hogy a halál elkerülhetetlenségét elviselhetővé tegye. Az így létrejövő fogalmi struktúrák javarészt tudattalan, konvencionális tartalmak, amelyek a mindennapi nyelv szerves részeként fenntartják és újrateremtik a tabuval kapcsolatos elvárt viselkedési módokat.

A fent idézett strukturális metaforákon túl fontos megemlíteni a Kaszás (*Death the grim reaper*) figuráját is, amelyet a nyugati kultúrák hagyományosan a halál pillanatával társítanak, és amely a fogalmi integráció kitűnő példája (Turner 1996, 76; Kövecses 2002, 229–230). A Kaszás képe a megszemélyesítés tipikus esete. A generikus ESEMÉNYEK CSELEKVÉSEK és az EMBERI ÉLETCIKLUS NÖVÉNYI ÉLETCIKLUS bemeneti metaforák adott elemeinek integrációjából keletkező metafora érdekessége, hogy a halál bekövetkezését kívülről jövő fizikai erőnek tulajdonítja, függetlenül a halál valós okától (Uo.).

Összegezve tehát, a halál metaforikus konceptualizációjára irányuló eddigi kutatások azt mutatják, hogy a vizsgált egyének nyelvtől függetlenül, hasonló metaforákon keresztül értelmezik a halált. Az egyéni variáció elsősorban az elmúlással kapcsolatos attitűdben látszik megmutatkozni. A továbbiakban azt vizsgáljuk, milyen módon jelenik meg a halál és a halálfélelem kérdése a 17. századi francia gon-

dolgodás egy szűk keresztmetszetében, abban a korszakban, amikor a halandóság kontemplálása és az önreflexió a teológiai és morálfilozófiai irodalom kulcsfontosságú elemei voltak.

François de La Rochefoucauld világnézete

François de La Rochefoucauld (Marcillac hercege, 1613-1680) francia arisztokrata gondolkodását talán a kortárs szellemi irányzatok sajátos ötvözeteként lehet a legjobban leírni. A Fronde néven ismert polgárháborúban (1648-1653) való szerepe miatt kegyvesztetté vált herceg szemléletét az 1650-es évektől kezdve áthatotta a keserűség és csalódottság; irodalmi munkásságában erőteljes kritikát fogalmazott meg a társadalmi hipokrizissal és az emberi természet tökéletlenségével szemben. Annak ellenére, hogy az irodalomtörténet gyakran sorolja a Port-Royal-i janzenisták közé, La Rochefoucauld szemlélete kevésbé mondható vallásosnak (Minois 2007, 453–455). Munkássága és élettörténete sokkal inkább arra utal, hogy az ágostoni gondolkodás egyfajta szekuláris ágát képviselte, amely nem a vallási dogmákat, hanem a mindennapi életet érintő morális kérdéseket helyezi előtérbe. A teológia ilyen természetű „felhígulása” azonban korán sem volt szokatlan a felvilágosodás küszöbén, amikor a vallás kérdései fokozatosan áttevődtek a mindennapi élet szférájába, és a társadalmi elvárásokkal összhangban lévő viselkedés fontosabbá vált, mint a valóban megélt hit (Certeau 1993 in Brunn 2015, 257). Mindettől függetlenül a Port-Royal-i janzenista mozgalom (amely olyan teológusokat és tudósokat számlált tagjai között mint Pierre Nicole, Antoine Arnauld vagy a matematikus Blaise Pascal) kétségtelenül hatással volt La Rochefoucauld-ra, tekintve, hogy ember- és társadalomkritikájának központi eleme az ágostoni gondolkodás alapját is képező *amour-propre*, azaz önmagam önző szeretete, világi hiúság. Az ágostoni, és általában véve a keresztény fogalmi rendszerben az *amour-propre* az ember „lealjasult” (*concupiscent*), az eredendő bűn következtében isteni privilégiumaitól megfosztott természetének inherens része, amelyet csak a *grâce efficace*, az Isten által adományozott hatékony kegyelem képes eltörölni és megváltást hozni (Cottret, 2016). Az önszeretet ágostoni koncepciója tehát messze áll az önmagam pozitív szeretetének rousseau-i elképzelésétől. A fogalom laicizált változata (túlzott önhittség) a hétköznapi moralizáló diskurzusokba is beivódott (Furber 1969, 228).

Morálfilozófiai szempontból nézve az *amour-propre* az önszeretet azon formája, amelyet a pozitív társadalmi visszajelzés és a siker táplál. Más szóval, az egyén önbecsülése a környezet megítélésétől függ és ebből kifolyólag rendkívül törékeny. Abbéli törekvésében, hogy státuszát és pozitív énképét megőrizze, az egyén szinte észrevétlenül részesévé válik a tettetés kollektív játéknak, remélve, hogy az így szerzett dicsőség elégséges muníciót biztosít az *amour-propre* fenntartásához

(Aradi 2019, 81–82). Hasonló viselkedési mintázatokkal találkozhatunk a modern pszichológia és szociológia arcvesztéssel kapcsolatos kutatásaiban. Az irodalomtörténész Eric Tourette interpretációjában az *amour-propre* elválaszthatatlanul összekapcsolódik az egológia ('égologie) és az egologikus nyelvhasználat jelenségével. Az egológia (lit. 'saját magamról való beszéd') a „kommunikáció végletesen centripetális formája” (Tourette 2012, 3, magyarul ld. Aradi 2019, 81), amelynek során az interperszonális érintkezés minden mozzanata a társadalmi énkép megőrzésére és javítására irányul. A kommunikációs aktusban résztvevők saját egologikus tereiket létrehozva biztosítják az *amour-propre* állandó működését. Véleményem szerint Tourette olvasata feltételezi, hogy az egot, a tudatos ént, egy tudatalatti pszichológiai automatizmus irányítja azzal a céllal, hogy megteremtse a saját túléléséhez szükséges feltételeket, és ezzel együtt meghatározza, valamint megszilárdítsa a társadalmi hierarchiát fenntartó szabályokat.

Mindebből következik, hogy az *amour-propre* megakadályozza a mélyreható introspekciót, hiszen legbenső érzelmeink és hibáink tudatos feltárása visszafordíthatatlan károkat okozhat az egyén énképében, ami szorongást, a biztonságérzet elvesztését eredményezné. Az élet minden területére kiterjedve, az önszeretet általános pszichológiai vakságot okoz – az egyén nem látja, nem láthatja meg magát teljes valójában. Mivel, ahogyan a korábbiakban már láttuk, a halál elkerülhetetlenségéből adódóan a szorongás egyetemes forrása, logikusan feltételezhetjük, hogy az *amour-propre* pszichológiai önvédelmi stratégiákhoz fog folyamodni azért, hogy elnyomja a halál miatt érzett félelmet és szorongást.

A halál *Maximák*ban való megjelenése

La Rochefoucauld leginkább a *Maximák* című aforizma-gyűjteményéről (1664-65) ismert, amely a kora modern töredékes műfaj kiemelkedő példája. Érdekes azonban megemlíteni, hogy a *Maximákat* időrendben megelőzi a szerző irodalmi *Önarcképe* (1658) és az *Emlékiratok* (1662). Utóbbi a Fronde politikai és katonai eseményeinek fontos, ámber erősen szubjektív hangvételű dokumentációja, amely ebből kifolyólag történeti értékkel is bír. La Rochefoucauld irodalmi munkájában világosan kirajzolódik a fokozatosan növekvő pesszimista emberszemlélet, amelyet éles hangvétel kísér. Az *amour-propre* dominanciája és az önreflexióra való képtelenség képezik kritikájának magját – éppen ezért furcsa, hogy életművében csak szórványosan jelenik meg a halál kérdése, és talán úgy tűnhet, szándékosan becsüli alá annak jelentőségét (Plazanet 2015). Ez a megállapítás mindenképpen szokatlannak hat egy olyan kor irodalmának vizsgálatában, amikor az emberek életében mindennapos volt a halál közelsége a gyorsan terjedő végzetes betegségek és a gyermekágyi halálozások magas aránya miatt (Crivelli 2013). A korszak demográfiai és gazdasági tendenciái mellett az emberek halálhoz való viszonyulását

a filozófiai és vallási irányzatok is jelentősen formálták abban az értelemben, hogy a kopernikuszi világmodell megfosztotta az embert attól a privilegiált pozíciótól, amelyet a geocentrikus világképben elfoglalt. Az emberiség már nem tölt be központi szerepet az univerzumban, és ez a felismerés utat nyitott a helyzetünkről való kritikus, pesszimista hangvételű diskurzusnak, amelyben a halál az élet minden pillanatát meghatározó, megkerülhetetlen eseményként jelenik meg (Schmal 2013, 158). Az *ars moriendi* és a *meditatio mortis*, azaz a jó halálra való készülés a mindennapi élet része volt, melynek számos teológiai-irodalmi vetülete keletkezett a vizsgált korszakban. A halálban megtalált fényesség a keresztény diskurzusok központi eleme (Aradi 2019, 161–62). La Rochefoucauld halálról való gondolkodását pontosan az teszi érdekessé, hogy a látszólagos nemtörődömség ellenére a halálfélelem kérdése mindhárom kiadott írásában megjelenik, még ha az egészhez képest elhanyagolható is az ezzel kapcsolatos reflexiók száma. Tanulmányomban a *Maximák* minden releváns halál-témájú szövegrészét szerepeltetem. Az elemzett fogalmi metaforákon keresztül arra a következtetésre juthatunk, hogy a szerző a *Maximákban* a halállal való megküzdési stratégiákat az intelligencia függvényében vizsgálja, az önvédelmi mechanizmusokat pedig az *amour-propre* mechanizmusainak természetes következményeiként jeleníti meg.

A 97. számú maximában és a kötet végén található XVI. reflexióban La Rochefoucauld éles kontrasztot húz a nagy elmék („grands esprits”) és az átlagemberek között józan ítélőképességük tekintetében:

Tévedtek a régiek, amikor azt gondolták, hogy az értelem s az ítélőképesség két különböző dolog. Az ítélőképesség nem egyéb, mint a szellem fényének ereje; ez a fény a dolgok mélyére hatol, mindent megvilágít, amit meg kell világítani, s észreveszi még az észrevehetetlent is. El kell ismerünk tehát, hogy mindazt, amit az ítélőerőnek szoktunk tulajdonítani, igazából a szellem világa teremti meg. (Maximák, 29)

XVI. reflexió. A szellemek különbségeiről. Bár a nagy elmék a szellem minden elképzelhető tulajdonságával rendelkezhetnek, mégis vannak olyanok, amelyek sajátos módon csak őket jellemzik: *fényüket nem korlátozza semmi*, mindig ugyanúgy és ugyanolyan módon cselekednek, a távol lévő dolgokat úgy tudják megítélni, mintha közvetlen közel lennének. A legnagyobb dolgokat is *meg tudják érteni és elképzelni*, és ugyanúgy látják és ismerik a legkisebbeket: gondolataik tiszták, kiterjedtek, igazak és egyértelműek. *Semmi nem kerül el figyelmüket, és mindig meglelik a mások által homályban rejtőzködő igazságot* [...] (Maximes, 192. saját ford., kiem. a szerzőtől).

Az értelem, a racionális ítéletalkotás képességének kérdése a 17. századi gondolkodás egyik központi eleme volt. A maximához tematikusan kapcsolódó reflexió idézett részében La Rochefoucauld kifejti, mi teszi a nagyszerű elméket igazán hatalmassá a tömeggel szemben. Az érvelés a TUDÁS LÁTÁS és a MEGÉRTÉS LÁTÁS univerzális metaforák következetes használatára épül. A briliáns elmék, természetes fényüknél fogva privilegizált pozíciót foglalnak el a társadalomban: mentális szemükkel képesek a legbonyolultabb összefüggések feltárására, szemben az átlagos elmékkal, akiknek nem adatott meg a látás ajándéka. E metaforikus projekció két, a szerkezetéből logikusan adódó metaforikus következményt hív életre: a TUDÁS FÉNY és a GONDOLKODÁS FÉNY, melyek a látást közvetlenül kapcsolják össze a magasabb rendű gondolkodási folyamatokkal. Összességében elmondható, hogy a vizuális manipuláció stabil és gazdag forrástartományt biztosít a racionális gondolkodás metaforizációjához; a fogalmi keret alapvető elemei mint a perspektíva-váltás vagy a megfigyelés tárgyára való közelítés-távolítás jól képezi le a gondolkodási folyamatok különböző aspektusait. A tiszta, logikus elme tehát csak az emberiség törtrészének adatik meg; a többiek veleszületett vakságra vannak ítélve. A reflexió ugyanezen bekezdésében ugyanakkor La Rochefoucauld hirtelen hangnemet vált és azt írja, „De mindezen nemes tulajdonságok is gyakran tehetetlenek, amikor a hangulat szeszélyessége kicsinyessé és gyengévé teszi az elmét” (Maximák, 192). Az intenzív érzelmek gyakran váratlanul törnek felszínre és nehezen kontrollálhatóak: olyan elemi erőt képviselnek, amellyel szemben az elmének, legyen mégoly kivételes is, nincs hatalma. Az emberi természet ezen ösztönös és domináns részét nem lehet kiiktatni; a legtöbb, amit tehetünk, az, ha megpróbáljuk elnyomni külső megnyilvánulásait, ezáltal elrejtve valós érzelmeinket a külvilág elől. Ez a képesség kifejezetten hasznosnak bizonyulhatott az udvari kultúrában, ahol egyedül a tettetés magas szinten való gyakorlása biztosíthatta a státusz megőrzését. Az érvényesülés görcsös vágya folyamatos versenyhelyzetet teremtett az udvar tagjai között (Elias 1985, 63–113), ami ismételten csak a meglévő társadalmi szabályok megerősítéséhez vezetett. Ez az önfenntartó rendszer ugyanúgy az *amour-propre* terméke, mint az interperszonális érintkezés bármely más része: érzelmei tudatos elnyomásával az egyén az intellektuális felsőbbrendűség látszatát kelti abban a hitben, hogy ezzel társai fölé kerekedik. E logika szerint az *amour-propre* valójában kettős szerepet tölt be a psziché működésének szabályozásában: egyszerre forrása az önkritikának (az érzelmek kimutatása a gyengeség jele) és a tagadásnak. Az ego nyughatatlansága, a bizonytalanság érzetéből adódó szorongás szüntelenül táplálja az önszeretetet, garantálva annak fennmaradását; az *amour-propre* pedig ahelyett, hogy feloldaná a pszichológiai feszültséget, folyamatosan újjáteremti azt. Az egyre duzzadó önámítás, hiúság fokozatosan átveszi az ego irányítását és megfosztja a józan erkölcsi és intellektuális döntéshozatali képességétől. La Rochefoucauld ezt az állapotot a tartós vakság metaforáján keresztül

magyarázza:

Az emberek jobban ismerik gyengéiket, mintsem gondolnánk: ez abból tetszik ki, hogy amikor a saját viselkedésükről beszélnek, sohasem tévednek, *hiúságuk, mely máskor elvakítja, ilyenkor megvilágosítja, s olyannyira tisztánlátóvá teszi őket*, hogy eltitkolják vagy elhallgatják mindazt, ami elítélendő volna. (494. maxima / Maximák, 128. kiem. a szerzőtől)

Az elvakultság a gőg legveszélyesebb hatása, mert tovább táplálja s erősíti a gőgöt magát, s lehetetlenné teszi azon gyógymódok felismerését, amelyek könnyíthetnének bajainkon és segíthetnének gyarlóságainkon. (19. számú, törölt maxima / Maximák, 159)

Az idézett részletekben a realiztrikus énkép hiánya a látás, a fényérzékelés teljes elvesztésének felel meg. A keletkező HIÚSÁG VAKSÁG metaforában a sötétség (a fény hiánya) a tagadásnak és önámításnak a kivételése.

Az eddig leírtak alapján ésszerű feltételezni, hogy az önszeretet – amellet, hogy a korszak fogalmi rendszerében az *amour-propre* egyértelműen negatív konnotációkkal bírt – elsősorban a psziché integritásának megóvását szolgáló önvédelmi mechanizmus, a tagadás, a tettetés pedig megküzdési stratégiák. Hasonló következtetésre jut Furber (Furber 1969), aki szerint La Rochefoucauld rendszerében az *amour-propre* az identitás kontinuitásának megőrzését biztosítja. Amennyiben ez a hipotézis tartható, úgy logikusan következik az is, hogy azok a mechanizmusok, amelyet megvédik az egyént az önmegismerés okozta traumától, a halállal kapcsolatos félelmek felszínre törésekor is működésbe lépnek. Érdekes, hogy La Rochefoucauld meglátásában a nagy elmék és a tömeg különbözőképpen próbálják minimalizálni a szorongást:

Eddig a látszólagos erények hamisságáról szóltunk, mondanunk kell tehát valamit a halál-megvetés hamisságáról is, arról a halálmegvető bátorságról, amelyet a pogányok, állításuk szerint, a saját erejükből merítenek, anélkül hogy ismernék egy jobb élet reményét. [...] Igaz, minden lehető leírtak, hogy meggyőzze nek arról: a halál nem rossz, és a leggyengébbektől a hősökig ezernyi ember híres példája támasztja alá ezt a felfogást, amelyet azonban, úgy gondolom, egyetlen józan ítéletű ember sem hitt el soha, épp a mások és a magunk meggyőzésére fordított fáradság bizonyítja, hogy aligha könnyű feladatról van szó. Megvethetjük az élet

ezernyi megnyilvánulását, de aligha lehet igazunk, ha megvetjük a halált [...] Ha nem akarjuk elhinni, hogy a halál minden bajok legnagyobbika, akkor nem szabad minden részletében végiggondolnunk. A legfurfangosabbak és a legbátrabbak azok, akik a legtisztességesebb ürügyet találják meg ahhoz, hogy ne kelljen rágondolniuk, hiszen mindazok, akik olyannak látják, mint amilyen, iszonyatos dolognak tudják. A halál kikerülhetetlensége tette oly kitartóvá a filozófusokat, úgy gondolták, menjünk jó szívvel oda, ahová egyszer mindenképp el kell jutnunk; és minthogy örök életre semmiképpen sem számíthattak, minden lehetőt megtettek, hogy megörökítsék hírüket, hogy megmentse hajótörésből azt, amiért senki sem kezeskedhetik. Értjük be azzal, a külvilág kedvéért, hogy nem mondjuk el saját magunknak mindazt, amit gondolunk, s hogy inkább bízunk a kedélyünkben, mint azokban a szegényes okoskodásokban, amelyek elhitetnék velünk, hogy közönyösen mehetünk a halálba. Vannak gyógy módok, amelyeket nem kell elutasítanunk – így a méltó halál dicsősége, azután a remény, hogy bánkódni fognak utánunk, továbbá a vágy, hogy jó emléket hagyjunk magunk után, a bizonyosság, hogy nem leszünk többé kitéve véletlen szeszélyeinek, de ezeket a gyógymódokat sem szabad csalhatatlannak hinnünk. [...] Saját hiúságunkat sem ismerjük eléggé, ha azt hisszük, segíthet semmibe vennünk azt, ami szükségképpen meg fogja semmisíteni, s az értelem, amelytől oly sokat remélünk, túlságosan gyenge lesz e helyzetben, semhogy meggyőzhet-ne arról, amire vágyunk; sőt épp az értelem árul el bennünket a leggyakrabban, mert ahelyett, hogy halálmegvetésre biztatna, inkább feltárja előttünk a halál szörnyűségét és iszonyatát, s legfeljebb annyit hajlandó tanácsolni, hogy fordítsuk el tekintetünket, figyeljünk másra. [...] Ha tehát az okok különböznek is, mindig ugyanahhoz az eredményhez vezetnek, s akármily jelentős a különbség a nagy emberek és a közönséges emberek közt, a halált, ezerszer láthatuk, mind egyformán fogadják, avval az egyedüli különbséggel, hogy a nagy emberek halálmegvetése: a dicsőség iránti vágy, amely egy pillanatra elvakítja őket, míg a közönséges emberek ostobaságukban nem mérik fel bajuk igazi nagyságát, s ekként képesek másra gondolni. (Maximák, 159–160.)

La Rochefoucauld számára egyértelmű, hogy a halál kietlenségével történő szembenézés traumához vezetne, és ennek elkerülése érdekében szükséges, hogy a psziché háritási stratégiákkal minimalizálja a sérülést. Még a legnagyobb gondolkodók és politikusok is tehetetlenek a halállal szemben. Az egyedüli különbség abban rejlik, ahogyan a nagy emberek és a közönséges emberek a haláltól való félelmüket kommunikálják a világ és egyben önmaguk felé: amíg előbbi a dicsőséges halálban és

a kollektív emlékezetben való fennmaradás reményében talál vigaszra, és emiatt kihívásnak tekinti a halál „legyőzését”, addig a hétköznapi elme számára mindez felfoghatatlan intellektuális és érzelmi terhet jelentene. A kivételezettek számára a halál egyfajta katalizátorként működik: minél nagyobb nyomást gyakorol a pszichére az elmúlás bizonyossága, annál erőteljesebb a motiváció, hogy hősies, maradandó cselekedetet vigyen véghez. Az átlagemberek ezzel szemben nem érik fel a halál rettenetét, és pontosan ez a veszélyes vakság teszi lehetővé, hogy mentális tekintetüket elfordítsák, és az élet egyszerű kérdéseire összpontosítják figyelmüket. A dicsőségbe való görcsös kapaszkodás és az ösztönös félelem elnyomása azonban ugyanúgy vaksgot idéz elő: az egyén képtelen saját valójában szembenézni a halállal, hiszen annak fájdalma felszabadítaná és elviselhetetlenné tenné az elnyomott szorongást. Végso soron tehát a nagy elmék szerzett vaksga ugyanúgy a psziché épségének megőrzését segíti elő, mint a hétköznapi emberek tudatlansága.

Az elemzett szemelvényekből láthatjuk, hogy La Rochefoucauld halálról való reflexióját alapjaiban formálják a LÁTÁS-metaforák, elsősorban a TUDÁS/MEGÉRTÉS LÁTÁS és a TUDÁS/MEGÉRTÉS FÉNY metaforák. A forrás- és céltartományi kapcsolódások közül fontos kiemelni a látás/vakság és a fény/sötétség bináris oppozíciókat, hiszen ezek alapvető központi képezik az ÉLET/HALÁL, illetve a MEGVÁLTOZÁS/KÁRHOZAT fogalmi rendszereknek is, melyekben a halál és az örök kárhozatra való ítéltetés a fény megvonásában, hiányában konceptualizálódik. A jelenlegi metaforakutatások alátámasztani látszanak azt a feltételezést, hogy legnemesebbnek tartott érzékszervünk a pszichológiai folyamatok értelmezésének egyik első számú és univerzális forrástartománya. Komparatív szemantikai elemzésében Sweetser arra a következtetésre jut, hogy a látás tulajdonságainak gondolkodásra való fogalmi projekciója általánosnak mondható az indoeurópai nyelvekben, ami leginkább azzal magyarázható, hogy minden érzékszervünk közül a látás a legmegbízhatóbb és legobjektívebb (1990, 23–48). Marcel Danesi a LÁTÁS mint forrástartomány három altípusát különbözteti meg: a látás biofizikai folyamata (lát/nem lát), az érzékelésből adódó percepciók különbségei és a perspektíva (Danesi 1990, 2001 in Deignan és Cameron 2009). Mivel a magyar nyelv, amely tipológiailag a finnugor nyelvcsaládhoz tartozik, is bővelkedik a látás forrástartományú gondolkodás-metaforákban (*most már látom, mi a probléma; nem látja a fától az erdőt; lelki szemei előtt látja; az ügy homályba borult*), indokolt lehet feltételezni, hogy valóban nyelvtől és kultúrától független, az ösztönös fizikai tapasztalatból eredő kapcsolódásról van szó. A metaforarendszerek anatómiájában a LÁTÁS-metaforák az absztrakt komplex rendszercsoportban találhatók, a test forrástartományú metaforák alcsoportjában (ld. Kövecses 2005, 136–137). A pszichológiai folyamatok mellett a vallásos és spirituális fogalmi rendszereknek is alapját képezi ez a csoport (Aradi 2019, 219–225). A látás minden bizonnyal biofizikai jellemzőinek köszönhetően vált univerzális forrástartománnyá: Jonas (2002,

109–122) a látás három fő tulajdonságában látja ezen érzék legnagyobb előnyeit a többivel szemben: egyidejűség (*Kopräzens*), dinamikus semlegesség és térbeli távolság. A többi négy érzékkel ellentétben, a látáson keresztül történő érzékeléshez nem szükséges az érzékszervnek a tárggyal való közvetlen fizikai vagy kémiai érintkezése. A látás mentális letapogatás, a megfigyelés tárgyának vizuális reprezentációja pedig szabadon manipulálható a képzelet által.

Konklúzió

Feloldja-e La Rochefoucauld a halállal kapcsolatos pszichológiai dilemmát? Természetesen nem, és ha csak azt nézzük, milyen kevésszer érinti maximáiban a halandóság kérdését, jogos a feltételezés, hogy valóban „elbagatellizálja” annak súlyát. Közelebbről megvizsgálva azonban világossá válik, hogy La Rochefoucauld halálról való reflexiói éppen olyan relevánsak ma is, mint a felvilágosodás hajnalán. Bár életműve szinte teljesen mentes az explicit vallási utalásoktól, a *Maximák* gondolatvilágát elemeiben határozza meg az ágostoni *amour-propre* fogalom szekularizált, a társadalmi értékrendre kivetített változata. A vonatkozó szövegrészekben elemzett LÁTÁS-metaforák lehetővé tették az *amour-propre* természetének eddigiektől talán eltérő értelmezését: a társadalmi érvényesülésen túl, az önszeretet folyamatos működtetése a psziché védelmét is szolgálja azáltal, hogy olyan tudatalatti önvédelmi mechanizmusokat alkalmaz, amelyek megőrzik az elme épségét a halál biztos tudatában is. Az átlagember és a kivételes elme számára, bármilyen különböző is legyen az elmúlásról alkotott képük, egyedül a halál csupasz rettenetével szembeni vakság biztosíthat megnyugvást; a mentális tekintet akaratlan elfordításával elviselhető szinten tartható a szorongás, ami egyben kedvez az *amour-propre* működésének is.

La Rochefoucauld gondolkodásának metaforaelméleti szempontból történő elemzése lehetőséget adott a TUDÁS LÁTÁS és a MEGÉRTÉS LÁTÁS metaforák kontextuális vizsgálatára, és szemantikai hálózataik alaposabb feltérképezésére. A kutatás megerősítette a szakirodalom régóta fennálló álláspontját, miszerint a percepció-metaforák közül a LÁTÁS bizonyul a gondolkodási folyamatokat értelmező metaforák legáltalánosabb forrástartományának. A látás vagy a fény hiányát, illetve az ideiglenes vagy tartós vakságot a tudás és a racionális ítélőképesség hiányával társítjuk. A látás és a fény a halál konceptualizációjában is megjelennek, leggyakrabban a megváltás és a kárhozat relációjában. Az elemzés arra utal, hogy a TUDÁS és HALÁL közös forrástartományukon keresztül kapcsolódhatnak egymáshoz: a LÁTÁS elszakíthatatlan fogalmi kapcsolatot teremt a megértés (hiánya) és a halál között, ami ahhoz a felismeréshez vezet, hogy nincs az az emberi intelligencia, amely képes felmérni a halált önmaga teljességében. A halál misztériuma az emberi elme vakfoltjára esik, és ez védi meg a pszichét az összeomlástól. Talán

La Rochefoucauld fogalmaz a legtalálóbban, amikor azt írja a 26. számú maximájában: „A halál olyan, mint a nap: nem tudunk szembenézni vele”.

Hivatkozások

Aradi Csenge. *Diskurzusok emberről és Istenről: Kognitív metaforaelméleti elemzések*. Budapest: Ráció, 2019.

Bélanger, Marco. „La mort et le génie de la langue”. (2016), 283–291. old. DOI: 10.15122/ISBN.978-2-406-06636-1.P.0283.

Brunn, Alain. „La perspective morale des „Réflexions diverses”: Sur la confiance, le langage et la vérité”. 267.2 (2015), 253. old. DOI: 10.3917/dss.152.0253.

Certeau, Michel de. *L’écriture de l’histoire*. Bibliothèque des histoires. Paris: Gallimard, 1975.

Cottret, Monique. *Histoire du jansénisme*. Perrin, 2016.

Crivelli, Jean-Claude. „Vivre dans la pensée de la mort ou relire le XVIIe siècle”. *Echos de Saint-Maurice* 72 (1976), 283–296. old.

Danesi, Marcel. „Light permits knowing: Three metaphorological principles for the study of abstract concept-formation”. *Semiotica* 2001.136 (2001). DOI: 10.1515/semi.2001.069.

Danesi, Marcel. „Thinking is seeing: Visual metaphors and the nature of abstract thought”. *Semiotica* 80.3-4 (1990). DOI: 10.1515/semi.1990.80.3-4.221.

Deignan, Alice és Cameron, Lynne. „A Re-examination of ’understanding is knowing’”. *Cognitive Semiotics* 5.1-2 (2009), 220–243. old. DOI: 10.1515/cogsem.2013.5.12.220.

Elias, Norbert és tsai. *La société de cour*. Champs 144. Paris: Flammarion, 1985.

Furber, Donald. „The Myth of amour-propre in La Rochefoucauld”. *The French Review* 43.2 (1969), 227–239. old.

Gallese, Vittorio és Lakoff, George. „The brain’s concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge”. *Cognitive Neuropsychology* 22.3-4 (2005), 455–479. old. DOI: 10.1080/02643290442000310.

Gathigia, Moses Gatambuki és tsai. „A cross-linguistic study of metaphors of death”. *Cognitive Linguistic Studies* 5.2 (2018), 359–375. old. DOI: 10.1075/cogls.00025.gat.

Joanna Gavins és Gerard Steen, szerk. *Cognitive poetics in practice*. London: Routledge, 2011.

Horn, Fabian. „Dying is hard to describe: Metonymies and metaphors of death in the "Iliad"”. *The Classical Quarterly* 68.2 (2018-12), 359–383. old. doi: 10.1017/S0009838819000053.

Ibarretxe-Antuñano, Iraide. „Vision metaphors for the intellect: Are they really cross-linguistic?": *Atlantis* 30.1 (2008), 15–33. old.

Jonas, Hans. „A látás nemessége: Érzékfenomenológiai vizsgálódás”. *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Ford. Menyes Csaba. Budapest: Kijárat, 2002, 109–122. old.

Knapp, Robert H. „A Study of metaphor”. *Journal of Projective Techniques* 24 (1960-61). doi: 10.1080/08853126.1960.10380986.

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

Kövecses Zoltán és Benczes Réka. *Kognitív nyelvészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

Kövecses Zoltán és Benczes Réka. *Metaphor: A practical introduction*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2010.

La Rochefoucauld, François de. *Maximák*. Ford. Szávai János. Budapest: Windsor, 1996.

La Rochefoucauld, François de. *Maximes et Réflexions diverses, Maximes de Mme de Sablé. Établie et annotée par Jean Lafond*. Paris: Gallimard, 1976.

Lakoff, George és Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Lakoff, George és Turner, Mark. *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Minois, Georges. *La Rochefoucauld*. Paris: Tallandier, 2007.

Ning, Yu. „The relationship between metaphor, body, and culture”. *Body, Language and Mind (Vol.2): Sociocultural Situatedness*. Szerk. Frank Roslyn és tsai. Berlin, New York: de Gruyter, 2008, 388–408. old.

Plazenet, Laurence. „Mourir chez La Rochefoucauld: Une fausse insignifiance”. *Dix-septième siècle* 267.2 (2015), 229. old. doi: 10.3917/dss.152.0229.

Réz Pál, szerk. *Babits Mihály versei*. Budapest: Sziget, 2012.

Ross, Lawrence M. és Pollio, Howard R. „Metaphors of death: A thematic analysis of personal meanings”. *OMEGA - Journal of Death and Dying* 23.4 (1991), 291–307. old. doi: 10.2190/L84N-FK8T-WFDN-F1ND.

Schmal Dániel. „Vallás és filozófia a 17. századi Franciaországban”. *Hit és ész. Amici Sapientiae. A Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola Filozófia Tanszékének kiadványai*. Budapest: L'Harmattan, 2013, 145–178. old.

Semino, Elena és Steen, Gerard. „Metaphor in literature”. *The Cambridge Handbook of metaphor and thought*. Szerk. Raymond W. Jr. Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 232–246. old. DOI: 10.1017/CBO9780511816802.015.

Sweetser, Eve. *From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. DOI: 10.1017/CBO9780511620904.

Tourrette, Éric. „De l'égologie selon La Rochefoucauld”. *Littérature* 165.1 (2012), 3. old. DOI: 10.3917/litt.165.0003.

Tourrette, Éric. „L'œil de La Rochefoucauld”. *Littératures* 67 (2013), 221–234. old. DOI: 10.4000/litteratures.257.

Turner, Mark. *The literary mind*. New York: Oxford University Press, 1996.

DOMSA ZSÓFIA

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Saga literacy

Kognitív megközelítés az irodalomtanításban

Absztrakt

Tanulmányom a tanulási célú irodalomolvasás kontextusában olyan kognitív didaktikai szempontokat tárgyal, amelyek segítik a kevésbé avatott olvasó útját az izlandi nemzetségságak világában. A kognitív irodalomdidaktika ezáltal a természetes olvasást és a professzionális irodalomértést közelíti egymáshoz. Az izlandi nemzetségságakra jellemző tömör eseményleírásból hiányoznak az érzelmek, ami az emlékezeti befogadókészséget megnehezíti. A kognitív didaktikai megközelítés ennek az akadálnak a tudatában kínál olyan befogadási sémát, amelyet a hosszabb és bonyolultabb cselekményű szövegek esetében is alkalmazhat a befogadó. Magne Drangeid három perspektívát ajánl az irodalmi művek oktatásban való tárgyalásához. Az első perspektíva azt vizsgálja, hogy az olvasó hogyan navigál a szövegben, a második megfigyeli, hogy az olvasó miként egészíti ki a szövegből kapott információkat, hogy teljes világot építsen, a harmadik szempont pedig az olvasott mű elvont értelmét, metaforikus jelentéstartalmát firtatja. Tanulmányomban e három perspektíva vizsgálatának bevonásával amellet érvelek, hogy a negatív érzelmeket kiváltó mozzanatok a sagák szövegében a befogadást segítő narratív horgonyként működnek.

Kulcsszavak: kognitív irodalomoktatás, literacy, sagairodalom

Kognitív irodalomoktatás és a középkori sagairodalom

A viking kor emlékei iránt napjainkban egyre nagyobb kulturális érdeklődés tapasztalható. Ez az általános kíváncsiság egyfelől a kiterjedt filológiai kutatásban, másfelől a szélesebb közönségnek szánt irodalmi, zenés, filmes vagy számítógépes adaptációk népszerűségében is megmutatkozik. Ha valaki ezen feldolgozások alapját képező irodalmi forrásokat szeretné megismerni, ugyanakkor nem rendelkezik óészaki filológiai ismeretekkel, az izlandi sagák befogadása során olyan nehézségek-

be ütközhet, amelyek legvégső esetben eltántorítják az olvasástól. Ennek veszélye akkor is fennáll, ha az olvasó nem elsősorban kedvtelésből és nem is kutatói érdeklődésből fordul az óészaki kultúra felé, hanem iskolai vagy egyetemi tanulmányainak kötelező olvasmánylistáján szerepelnek ezek a nehezen befogadható szövegek. Tanulmányom a tanulási célú irodalomolvasás kontextusában olyan kognitív didaktikai szempontokat igyekszik tárgyalni, amelyek segíthetik az olvasó útját egy a maitól merőben eltérő kódrendszerű szöveg világában.

Az irodalom kognitív értelmezése arra épül, hogy az irodalom – még akkor is, ha bonyolultabb fogalmi és kulturális háttértudást feltételez – alapvető emberi tapasztalatokat sűrít, ezért ezek révén mindig is hozzáférhető lesz (Davidsen 2015, 25). A kognitív poétika egyesíti az irodalmi elemzést és az olvasás során zajló önreflexiót, azaz a magasabb szintű szövegértést kombinálja a természetes értelmezési folyamattal. Mindezekből adódóan kognitív poétikai megközelítés különösen alkalmas didaktikai célú elemzésre is. Az irodalomoktatás során ugyanis az irodalmi szöveget esztétikai taneszköznek (Hansen 2011, 163) tekinthetjük, ezáltal függetlenítjük attól a berögződéstől, hogy egy irodalmi mű csakis valamilyen magasztos célt szolgálhat. Másrészt azonban az oktatásban az olvasás nem pusztán esztétikai élményt jelent, hanem a tanuló kompetenciáinak fejlődését támogatja. A kognitív irodalomdidaktika ezáltal a természetes olvasást és a professzionális irodalomértést közelíti egymáshoz.

Az esztétikai befogadás természetes folyamatára mi sem jellemző jobban, mint az, hogy örömmel olvasunk a negatív érzelmekről, illetve negatív érzelmeket kiváltó eseményekről. Az öröm és a negatív emóciók összefonódása olyan ellentmondásos jelenség, amelyre többféle magyarázat adható. Tanulmányomban ezekre alapozva vizsgálom, hogy az izlandi sagák komor eseményei mennyire ragadják meg figyelmünket és válnak döntő jelentőségűvé a szövegek teljes megértésében.

Az izlandi sagák legnevezetesebb csoportját a nemzetségsagák alkotják, ezek az óizlandi prózairodalom remekei, melyek a 800 és 1050 között, elsősorban, de nem kizárólagosan Izlandon játszódó valósnak tartott történeteket örökítenek meg. A körülbelül negyven fennmaradt izlandi nemzetségsaga néhány kivétellel, végzetes eseményekről, családi viszályokról, gyújtogatásokról, gyilkosságokról, generációkat kiirtó vérbosszúról szól. A történetek a szörnyű eseményeken kívül alig számolnak be a békés mindennapokról. Egyfelől a tömény elbeszélési mód, másfelől a leírások szenvtelensége és moralizálást kerülő jellege miatt a természetes olvasó nem érezheti magát bevonva a drámai történetekbe, és könnyen megcsömörlik éppen attól, amit az óészaki filológiában jártasabb olvasók lelkesen, a műfaj specifikumaként tárgyalnak. Ha a sagák kötelező olvasmányként bekerülnek az egyetemi germanisztikai oktatásba (Voigt 2019, 163), akkor van arra mód, hogy az oktató előzetes betekintést adjon abba a kultúrtörténeti kontextusba, amely a sagák jellegzetességeit indokolja. Ez azonban nem garantálja, hogy a sagák a tanteremben

értő és az olvasást élvező befogadókkal találkoznak.

Ha az irodalomoktatás általános céljának azt tekintjük, hogy a diákokat és tanulókat bármilyen jellegű és korú irodalmi szöveg befogadására felkészítsük, akkor nem a filológiai háttértudás iránti igény vagy a kritikai szemlélet elsődleges. Hosszabb távon ennél lényegesebb a kihívást jelentő szövegek iránti kíváncsiság, a megszokott befogadói sémák helyett új nézőpontok elfogadása, az érzelmi válaszadás módjainak fejlesztése. Ennek a hajlandóságnak tantermi előkészítésében fontos, ha a kötelező irodalommal való találkozás élményszerű, nyitott folyamat.

Tézisem szerint a sagák kognitív poétikai megközelítése hatékony segítő eszköz lehet az oktatási célú használatban, az irodalomtörténeti vagy kultúrtörténeti szempont mellett, mivel a kognitív didaktikai elemzés a diákok szövegélményét is képes magába foglalni. Ez a módszer a tudományos és természetes olvasás ötvözését, valamint a befogadói szövegkompetencia általános bővülését is eredményezheti.

Az olvasás kontextusa

Az irodalomárok, irodalomkritikusok, szerkesztők, más szóval a hivatásos olvasók és a nem hivatásos olvasók befogadási és szövegértési módja közt – ahogy Peter Stockwell (2002) is megfogalmazta – egyre nagyobb a szakadék. Az emberek többsége nem azért olvas, hogy megvitassa, kielemezze vagy elméleti keretbe illessze az olvasottakat, hanem pusztán kedvtelésből. „This is reading as an entirely natural phenomenon” (Uo. 1.) Ezzel szemben, ha azért olvasunk, hogy kritikát, tanulmányt írjunk a szövegről, vagy az iskolában használjuk tananyagként, akkor az olvasás elsődleges élménye helyett egy kontrollált folyamatról beszélhetünk. A természetes olvasót Stockwell (Stockwell 2005) szerint az érzelmek, intuíciók, motivációk befolyásolják és ezek állnak az olvasás előterében. Az átlag olvasót tehát a karakterek, a történet, az érzelmek érdeklik, azért olvasnak, mert ettől jobban érzik magukat és kiszakadhatnak a valóságból (Stockwell 2002, 144). Ezzel szemben az irodalomárok a szöveget a szerkezet, a tartalmi, ideológiai vagy történelmi szempont szerint ítélik meg és ennek fényében vizsgálják. A hivatásos olvasat ezért alapos, szakszerű, mások által érthető és megkérdőjelezhető („rigorous, systematic and therefore available for others to understand or challenge”. Uo.).

Stockwell (2005) szerint a tudományos megközelítésű szövegértésben a szöveg kidolgozottsága, üzenetének értelme háttérbe szorítja azt a magától értetődő kérdést, hogy hogyan hat a mű az olvasóra. Emiatt az irodalom által kiváltott emóciók hatását egyre kevésbé vizsgáljuk, holott ennek szerepe a szövegértésben is vitathatatlan. Stockwell cikkében az affektív stilisztikai olvasat mellett érvel, példaként pedig Rudyard Kipling *If...* (Ha...) című versét elemzi. Ez a sokat idézett költemény Stockwell szerint kifejezetten alkalmas arra, hogy a természetes olvasók és az irodalomárok által ugyanazon irodalmi műre adott válaszok közti különbsé-

get élére állítsa. Míg az átlagos olvasó azonosul a versben megszólított „you”-val, addig a hivatásos olvasat távolságot tart tőle, a patriarkális, brit imperializmust látja benne kifejezésre jutni (Uo. 146). Stockwell elemzési példájához képest azonban az irodalmi művek által kiváltott érzelmi válaszokat általában nehezebb szeparáltan vizsgálni, különválasztani a természetes és a tudományos reakciót. Az irodalomtudományos megközelítésben pedig mindig is szerepet játszik majd, hogy az esztétikai diszkusszió definiálható keretek közt maradjon.

Az éles elkülönítés helyett az irodalomtudományos és a természetes olvasás közti rést az irodalom oktatásában akár hasznosítani is lehet. Tantermi szituációban ugyanis jogos helyet kaphat mind a tudományos megközelítés, mind az olvasók által adott érzelmi válasz tárgyalása. Ez természetesen időigényesebb, a tanórákból nagyobb részt követelő és nehezebben tervezhető munka. Szemben a művek irodalomtörténeti bemutatásával, bonyolultabb felkészülni rá, hiszen egy irodalomórán többféle olvasási stratégiára kell spontán módon, nyitottan reagálni, adott esetben a kialakuló vélemények közt moderálni. Ideális esetben a természetes és a tudományos megközelítés közti távolságot, a kötelező irodalmi szövegekkel szembeni fenntartásokat csökkenteni tudjuk. Ennek a munkának egyik első mozzanata az olvasási kontextus és az olvasási módok tudatosítása.

A természetes és hivatásos olvasás elválasztása Stockwell szerint az olvasás folyamatára történő reflexió miatt indokolt. Ezzel az érveléssel azért lehet vitatkozni, mert az olvasó a kedvtelésből folytatott olvasás során is reflektál önmagára, miközben következtetéseket von le az olvasottakról, megjósol eseményeket, érzelmi kötődést alakít ki a mű szereplőivel. Annyi biztos, hogy agyunk nem ugyanúgy dolgozik a kikapcsolódást szolgáló olvasás és a tanulási szándékkal történő befogadás folyamán. A tanulási célú olvasás közben ugyanis az emlékezet ennek a célnak alárendelve működik, így a munkamemóriát irányító központi végrehajtó más módon állít fel hierarchiát az olvasás során szerzett benyomások alapján (Hogan 2003, 35). A munkamemória működését tehát jellemzi a kontextus, hogy az esztétikai befogadás során a kikapcsolódás a cél, vagy valamilyen célirányos elfoglaltságra irányul a tevékenység.

Az esztétikai élmény feldolgozásában az is szerepet játszik, hogy az olvasó – függetlenül attól, hogy olvasás során készült-e erre vagy sem – később visszatér az olvasott műhöz, beszélget róla, utánaolvas vagy újabb művet olvasva felidézi. Mindezt a nem hivatásos olvasó is elvégzi, különösen akkor, ha az irodalmi mű valamilyen okból az olvasás után továbbra is foglalkoztatja. Az irodalomoktatás hosszútávú feladata nem a vizsgákra való felkészítés, hanem az olyan, az iskolai évek múltán is működő olvasói stratégiák kialakítása, amelyek ezt a tudatosítási folyamatot segítik, a szövegek érzelmi, etikai és kulturális hasznát meglátják, így közelítik a hivatásos és a természetes olvasás mechanizmusait egymáshoz.

Ebben fontos szerepet játszik, hogy az olvasott mű mennyire készíti a befoga-

dót értelmezési stratégiáinak átalakítására, kulturális és fogalmi sémáinak megújítására (Drangeid 2014, 91). Az egyik véglet, ha a szöveg semmiben sem tér el az olvasó sémáitól, a másik, ha olyan távol esik tőle, hogy kultúrtörténeti, stilisztikai, műfaji kontextus nélkül értelmezhetetlen. A tanulmányomban példaként használt izlandi sagák látszólag ez utóbbi véglet felé közelítenek, ami legvégső esetben azzal jár, hogy az olvasó nem talál semmilyen kapcsolódási pontot a szöveggel és elfordul tőle. Irodalomdidaktikai szempontból ennek tudatában az a fontos, hogy megtaláljuk azokat a szempontokat, amelyek a 21. századi olvasó számára érzelmi és fogalmi fogódzóként szolgálnak. Ilyen módon működő, empátiát és mentális reakciót kiváltó kapcsolódási pont a negatív események, negatív érzelmek és a negatív tendenciák kiemelése.

Negatív érzelmek

Közismert jelenség, hogy a negatív élményekről szóló irodalmi szövegek jobban vonzzanak bennünket, mint az idilli történetek. David S. Miall (2005) a katarzist is ezzel a jelenséggel hozza összefüggésbe, azonban azt még lényegesebb kapcsolatnak látja, hogy a szövegek olyan negatív érzelmeket hívnak elő a befogadóban, amelyeket normális esetben elnyomunk. Neurobiológiai megközelítésben ez azzal magyarázható, hogy a bal oldali agyfélteke által ellenőrzött elfogadott viselkedési normák általában bénítják a jobb félteke által kontrollált primer emóciókat (Miall 2005, 69). Bizonyos körülmények, és ilyen az esztétikai befogadás is, mégis lehetővé teszik, hogy a szokványos esetben elfojtott folyamatok kibújjanak a bal agyfélteke cenzúrája alól. Peter Kaspersen (2009) ezt a kontrollált állapotból való kiszakadást a rituálékban való részvétellel állítja párhuzamba. E részvétel alapja az empátia, melynek köszönhetően az esztétikai befogadás során más emberré válhatunk. Habár tisztában vagyunk azzal, hogy valójában nem válunk mássá, a kiszakadás, a másság érzete tiltott érzéseknek adhat helyet (Kaspersen 2009, 146). A negatív élmények megtapasztalása Hogan (2003) szerint is a rituálékhoz vagy valláshoz fogható, amely érzés ideiglenesen az ember magányosságát számolja fel. Az esztétikai befogadásban ugyanis egy intim közösség alakul ki, amely, ha csak egy rövid időre is, de osztozik az érzések, gondolatok, vágyak megtapasztalásában.

Martha Nussbaum (2001) meglátása szerint a negatív érzelmekkel való találkozás kognitív haszonnal jár, hiszen a művészet szűrőjén át megérthetünk és feldolgozhatunk egy tragikus eseményt (Nussbaum 2001, 244). A megértés pedig örömet jelent. A negatív érzelmek ugyanakkor csak abban az esetben jelenthetnek örömet, ha távolságot tudunk tartani a mű világától, és ezáltal kontrollálni tudjuk, ahogy Morreall állítja (Morreall 1985, 97). Az irodalom terápiás hatása Miall szerint pedig attól a kontextustól függ, amibe elhelyezzük: „The pleasure of literary reading may thus centrally implicate the reexperiencing of negative feelings from ordinary

life, but within a context in which they can be developed, contextualized, and brought into relation with other feelings” (Miall 2006, 81). A Winfried Menninghaus és társai (Menninghaus et al. 2019) által felállított távolító-közelítő modell hasonló elven írja le a negatív érzelmek és az esztétikai környezet ellentmondásos viszonyát. A befogadó beleéli ugyan magát a fikció világába, de végig tisztában van azzal, hogy kitalált történetet hall vagy olvas, és bármikor megszakíthatja a befogadást.

Az esztétikai emóciók kutatásának egyik alapvető meglátása, hogy a negatív érzelmek a kognitív rendszerünk három fontos területén hatnak: növelik érzelmeink intenzitását, lekötik figyelmünket, és így az emlékezetünkbe is erősebben bevésődnek (Horváth 2020, 3.2). Ugyanakkor az is elmondható, hogy nem a tisztán negatív érzelmeket ébresztő alkotások, hanem „a különböző előjelű érzelmek dinamikus változását” (Uo.) kiváltó művek gyakorolnak ránk mély hatást. Ahogy a bevezetőben láttuk, az izlandi sagák egyik meglepő eleme, hogy „sok szörnyűségről számolnak be a történetek, magától értetődőnek tartva ezeket a lelkiismeretfurdalás nyoma nélkül” (Voigt 2016, 123). Ezek a szövegek ritkán váltanak ki közvetítő érzelmeket az olvasóból/hallgatóból. Nem keltenek feszültséget, nem ébresztenek bennünk szánalmat, így például a történetekben említett gyilkosságok, bármennyire kegyetlen módon zajlanak, leírásuk tárgyilagos, objektív módon történik. Ennek következtében a negatív érzelmekkel kapcsolatban említett kognitív folyamatok nem úgy zajlanak le, mintha a sagák eseményeivel egy kortárs regény lapjain vagy a modern próza- és filmművészet feszültségkeltő elemeit alkalmazó bármely műben találkoznánk.¹ Az eseményleírás tömörsége és a közvetítő érzelmek hiánya tompítja a figyelmet, ami az emlékezeti befogadókésztséget nem segíti, sőt meg is nehezíti annak működését. Az olvasó könnyen elvesztheti a fonalat, sokallja vagy egyszerűen elunja a szörnyűségeket. A kognitív didaktikai megközelítés ennek az akadálnak a tudatában kínál olyan befogadási sémát, amelyet a tanulmányomban idézettnél hosszabb és bonyolultabb cselekményű szövegek esetében is alkalmazhat a befogadó.

Kognitív szövegkompetencia

Az irodalomdidaktika és az irodalom kognitív megközelítésének interdiszciplináris tárgyalásával az elmúlt évtizedben több szakkönyv és tanulmány is foglalkozott.²

1. A sagák modernizált átdolgozására vagy megfilmesítésére több példát is tudunk hozni. (Per Olof Sundman 1977-ben kiadott regénye *Sámur* története a Hrafnkel sagát dolgozza át, az *Útlaginn*, azaz *Törvényen kívüli* című 1981-es izlandi film a *Gísla saga* adaptálása.)
2. Ld. Interdisciplinary Literary Studies, Special Issue, “Cognition in the Classroom” (Vol. 16, No. 1, 2014) tematikus számban az egyetemi irodalomoktatásban szerzett tapasztalatokra épít, és Peter Kaspersen *Litteraturrediktik på kognitivt grundlag* (Kognitív alapú irodalomoktatás, Kaspersen, 2009) című kutatási beszámolója és Thomas Illum Hansen *Kognitiv litteraturrediktik* (Kognitív

Írásomban ezek közül néhányat idézek, de elsősorban Magne Drangeid *Litterær analyse og undervisning* (Irodalmi elemzés és oktatás) című 2014-ben megjelent könyvében vázolt megközelítési módra hagyatkozom. Drangeid elgondolása szerint egy adott mű megértési stratégiáit a tanár vezeti be, illetve modellezi olyan módon, hogy előre felméri, milyen kihívásokkal találkozhatnak a diákok a szöveg-elemzés során. Drangeid három elemzési perspektívát kínál ebben a felkészülésben, amely az első átolvasástól az oktatásig tart. Az első perspektíva azt vizsgálja, hogy az olvasó hogyan navigál a szövegben, a második megfigyeli, hogy az olvasó miként egészíti ki a szövegből kapott információkat, hogy teljes világot építsen, a harmadik szempont pedig az olvasott mű elvont értelmét, metaforikus jelentéstartalmát firtatja. Drangeid nem elveti, hanem hasznosítja a modern irodalomtudományi alapokat, különösen a recepcióelméleti megközelítést. Az így kialakított oktatási módszer célja a diákok általános szövegkompetenciájának (cognitive literacy) növelése.

A kognitív alapú irodalomoktatás szakirodalmát áttekintve megfigyelhető, hogy a kutatások egy része empirikus módon, egy meghatározott irodalomkurzus vagy olvasói csoporton végzett felmérés tanulságait dolgozzák fel. Lisa Zunshine *Theory of Mind as a Pedagogical Tool* (Zunshine 2014) című tanulmányában például a hallgatók az oktatott irodalmi szövegből hiányzó részeket a Theory of Mind, azaz az *elmeolvasási* képességüket használva egészítik ki.

Másfelől megfigyelhető az is, hogy a nem esettanulmányokon alapuló oktatásmódszertani szakirodalom döntő része a középiskolai, esetleg általános iskolai irodalomoktatást célozza, azért, hogy az irodalomtanárokat általános, kultúrtörténeti kontextustól függetleníthető szövegértési stratégiákra készítse fel. Az is feltűnő, hogy a kognitív didaktikai kutatások a klasszikusok tekintetében az 1800-as évek előtti korszakokból nemigen hoznak példákat. Ennek következtében, bár a művek keletkezési horizontja eltér a maitól, az irodalmi kommunikáció paradigmája alapvetően változatlan. Ennek a paradigmának vagy konszenzusnak a része, hogy a szöveg mögött egy névvel és életrajzzal ismert szerzőt feltételezünk, és megszoktuk, hogy kifinomult manőverek révén a szövegek folyton lépre csálnak bennünket. A tapasztalt olvasó számára az olyan narratív eszközök, mint a megbízhatatlan én-elbeszélő vagy a külső és belső fokalizáció együttes jelenléte nem jelentenek kihívást. Mint látni fogjuk, a sagák egy ettől eltérő, igen különleges narratív eszköztárat használnak annak érdekében, hogy az elbeszélő szövegek történeti hitelességét biztosítsák. Irodalomtörténeti aspektusból ez az eszköztár izgalmas kutatási terepet jelent, ám a természetes olvasáson alapuló befogadást, így az egyetemi tanulást is igencsak megnehezíti.

Tanulmányomban az oktatásmódszertan és a kognitív poétika interdiszciplináris alkalmazását ezért egyfelől kibővítem az egyetemi irodalomtanulás céljai szerint,

irodalomoktatás, Hansen, 2011) című szakkönyve a középiskolai oktatásra fektet hangsúlyt.

másfelől az elemzési példát a középkori irodalomból veszem.

Az izlandi sagák

Az izlandi nemzetségsagák lejegyzésére a 1200-1300-as években került sor, szerzőjük „hivatalosan” ismeretlen, szemben a királysagakkal, melyek esetében általában ismerjük a szerzőt. A szövegek az izlandi betelepülés kezdete (870) és a kereszténység elterjedése (1030) közti időszak eseményeit tárgyalják a historikus pontosság igényével. Mivel sem a szerzőség, sem a pontos keletkezési környezet, sem a befogadókra gyakorolt hatás nem tisztázott, a saga-kutatásban sokféle elmélet alakult ki arról, hogy vajon a sagák szóbeli vagy írásbeli hagyományon alapulnak-e, azaz folklorisztikus vagy irodalmi eredetűek-e, illetve, hogy valós vagy fiktív történetekről számolnak-e be. Abban sem lehetünk biztosak, hogy szórakoztató műveknek vagy példázatnak szánták-e ezeket. Jelen összefüggésben ebből a szerteágazó kutatásból Meulengracht Sørensen elemzését emelem ki, aki emellett érvelt, hogy a sagák történelmi hitelessége narratív álca, azaz olyan eszköz, amellyel a sagaszerző a szóbeli előadásmódot igyekezett imitálni, hogy ezzel műve hatását fokozza (Meulengracht Sørensen 1993, 57).

Mentalitástörténeti megközelítésben elmondható, hogy a sagák egy, a maitól gyökeresen eltérő értékrendre épülnek, amelyben a becsület, a szótartás, a megbecsülés szerepel központi helyen. A becsület mindkét aspektusa, külső megbecsülés és belső becsületérzet (Pitt-Rivers 1968), a későbbi kutatásokban „objectified honor” és „subjectified honor” (Stewart 1994) megtalálható a sagákban, de látszólag a megbecsülés szempontja dominál, illetve kerül veszélybe. Az izlandi sagák ugyanis mindig negatív eseményeket tárnak fel, drámai, egész családokat kiirtó bosszúsorozatokat. A rokonsági alapon szerveződő társadalomról szóló történetekben éppen a rokonsági kötelékek szakadnak meg.

A nemzetségsagák narratív struktúrája a látszólag objektív előadásmódnak megfelelően alakul. Az elbeszélőnek mindig teljes rálátása van az eseményekre (auktoriális elbeszélő), de sosem vesz részt bennük. Az események szigorúan kronologikus sorrendben követik egymást, előrevetítések, visszaautalások nincsenek. A szereplőket a tetteik és szavaik minősítik, a szövegek nem engednek direkt betekintést a szereplők érzélemlésvilágába, gondolataiba, és még a legbrutálisabb események kapcsán sincsenek elbeszélői reflexiók, kommentárok. Az elbeszélés ezen leíró módját az irodalomtudomány showing-technikaként állítja szembe a szerzői véleményt is közlő telling elbeszélésmóddal (Lubbock 1921). A modern irodalomban találunk ugyan számos olyan elbeszélést, amely következetesen kívülről, cselekvéseik révén jellemzi karaktereit (pl. Ernest Hemingway műveiben), de az érzékelés mégis a szereplők szempontjából történik. Ilyen jellegű azonosulásra a sagák nem adnak lehetőséget.

A sagákban az objektivitás látszatát kelti, hogy a történetet mindig külső perspektívából látjuk, a leírás pedig csak a kívülről érzékelhető folyamatokat rögzíti (külső fókuszáció). Per Thomas Andersen szerint ez az előadásmód különösen a perspektíva és a fókuszáció miatt hat a mai olvasóra (Andersen 2012, 61). Erre példaként Gísli, a *Gísla saga* főhősének halálát említi, aki harc közben kibuggyant beleit ingével és nadrággöttyjével szorítja le, hogy valamivel tovább tudjon küzdeni (Gísla saga Súrssonar 2019, 115). Ez a kétségkívül hátborzongató kép a szövegtörzsetből kiragadva azonban jóval hatásosabb, mint a saga hűvös és tárgyilagos szövegében, ahol szinte elveszik a sok egyformán részletezett mozzanat között.

A sagák egyszerű, de Andersen szerint hatásos elbeszélői technikáját jelenetszerű, párbeszédes cselekményábrázolás és az összegző szakaszok közti váltás adja (Andersen 2012, 61). Ez a dinamika minden bizonnyal a történetmesélés egyik alapvető módszere arra, hogy a korabeli befogadó számára élvezetes legyen az elbeszélés. Miért okoz mégis gondot számunkra a sagák eseményeivel, szereplőivel való azonosulás? Miért nehéz utólag, akár többszöri olvasás után is felidézni a saga cselekményének részleteit? Úgy gondolom, hogy ebben az ellentmondásban a negatív emócióknak eltérő szerepe van ahhoz képest, amit korábban tárgyaltunk. Mint láttuk, az esztétikai befogadásban a negatív érzések az érzelmek, a figyelem és az emlékezet terén gyakorolnak jelentős hatást a befogadóra (Horváth 2020, 3.2). A sagák esetében azonban számolni kell azzal, hogy a következetesen külső perspektíva és fókuszáció miatt a negatív érzelmek nem a megszokott módon befolyásolják kognitív rendszerünket. A sagák stílusát értő és azért lelkesedő olvasó élménye ezért eltérhet az avatatlan olvasóétól. Az óészaki társadalmat, értékrendet ismerő, a saga-olvasásban jártas befogadó tudatosan képes irányítani figyelmét az elbeszélés értelmezése szempontjából fontos elemekre, a természetes olvasó dolgát viszont feltehetően nehezíti, hogy a sagák a közelítés és távolítás szokatlan módját alkalmazzák. Ha az irodalomoktatásban arra törekszünk, hogy a közvetlen olvasási élményt is bevonjuk a filológiai munkába, akkor indokolt a művelődéstörténeti és narratológiai olvasat mellett a befogadásra reflektáló, kognitív elemzési módszert is alkalmazni.

A Hrafnkels saga Freysgoða és a Gísla saga Súrssonar

Elemzési példaként két olyan szöveget választottam, amelyeket több nyelvre lefordítottak és cselekményük viszonylag könnyen összefoglalható. A közös műfaji vonások mellett mindkét mű sajátos, csak rá jellemző jegyeket is hordoz. Emiatt mind a *Hrafnkels saga Freysgoða* (a továbbiakban *Hrafnkels saga* vagy *Hrafnkel története*), mind a *Gísla saga Súrssonar* (a továbbiakban *Gísla saga* vagy *Gísli története*) szakirodalma igen gazdag, valóságos gyöngyszemként tekint rájuk az óészaki filológia, így a kötelező olvasmánylistákon is vitathatatlan a helyük.

A *Hrafnkels saga* cselekményét tömören össze tudjuk foglalni: Hrafnkel, a gazdag földbirtokos, egy Frey istennek megszegett fogadalom miatt megöl egy fiatal legényt. A felajánlott váltságdíjat a kisparaszti származású fiú apja nem fogadja el. Unokaöccse, Sám vállalja magára, hogy Hrafnkel ellen perre megy és igazságot szolgáltat. Hrafnkel vagyonát elkobozzák, Sám akár meg is ölhetné, de végül csak számúzi. A jelentős karakterváltozáson átmenő, bölcs Hrafnkel évekkel később új erőre kap és bosszút áll a jelentéktelenebbnek mutakozó Sámon. Így visszaáll az eredeti társadalmi rend.

Gísli története ennél jóval nehezebben summázható. A középpontban négy férfi közti családi szövetség felbomlása áll. Gísli fivére, Thorkel féltékenységből megöli Vésteint, Gísli sógorát és barátját. Gísli köteles bosszút állni, de a társadalom törvényei szerint saját testvérét nem ölheti meg, ezért annak sógorát, Thorgrímet gyilkolja meg. Thorkel, ugyan tisztában van azzal, hogy mi történt, de megint csak a nemzeti kötelek miatt, eltünteti a gyilkosságot bizonyító bűnjelet. Gísli tette mégis kiderül – valójában saját magát leplezi le – büntetése a kitaszítás, végül a már említett emberfeletti küzdelem és a hősi halál. Szemben a *Hrafnkels* sagával, itt az eredeti rend nem áll vissza, hanem a vérségi kapcsolatokon alapuló társadalom felbomlását és a személyesebb, baráti vagy házassági alapú szövetségek érvényre jutását fejezi ki a történet.

A sagák világa

A fejezetcím nem Szteyblin-Kamenszkij híres *Mir sagi* (Szteyblin-Kamenszkij 1971) saga-elemzésére utal, hanem a kognitív módszertani elemzésben használt első szempontra, a szövegvilág kategóriájára vonatkozik. A *szövegvilág-elmélet* (Text World Theory) (Werth 1999) azt vizsgálja, hogy a szöveg miként teremt körülhatárolt világokat, amelyekben az olvasó többé kevésbé pontosan képes tájékozódni. Ez a világreprezentáció jellemezhető a szöveg tér- és időjelöléseivel, a résztvevők viszonyrendszerével és cselekedeteikkel, továbbá a szövegben megnevezett körülményekből, cselekvésekből tevődik össze. A cselekmények háttérét a világépítő elemek, world-building elements (Werth 1990, 198) szolgáltatják, figyelmünket ebből a háttérből kiemelkedő új elemek, aktív személyek, érzéketlen vagy a környezettől merőben eltérően leírt mozzanatok ragadják meg (Stockwell 2009, 25). A szövegvilágokban a cselekvések, események, állapotok és folyamatok a különböző funkciókat támogató, előmozdító szövegelemek, a *function-advancing propositions* (Werth 1999, 190) révén alakulnak narratívává. A történet egyik legjellegzetesebb összetevője a nézőpont, ahonnan az elbeszélő a szövegvilág dolgait bemutatja. Annak érdekében, hogy a befogadó koherens világot, illetve világokat tudjon kialakítani, és ezek között váltani (world-switch possibilities), nagyon fontos, hogy emlékezete jól működjön. Azt, hogy az olvasó akár hosszabb szakaszokat átívelően

is képes legyen összekapcsolni a szöveg utalásait, a narratív horgonyok (narrative anchors) (Dancygier 2007) támogatják. Az alábbiakban néhány példa segítségével megfigyelhetjük a sagák világteremtő mechanizmusait, és ebben a negatív érzelmek szerepét.

Hrafinkel története az egyik leggazdaságosabban megformázott saga, nem olvasunk benne az amúgy a műfajt jellemző kerettörténetről, többgenerációs családtábláról. Az egyes fejezetek értelmezése, a lényeges elemek kiemelése ennek ellenére kihívást jelent.

Favágó Ólaf svéd királynak Fingó Eystein volt a fia, ennek fia Koplaltató Hálfdan, ennek fia Guðröð, ennek fia Fekete Hálfdan, ennek fia pedig Széphajú Harald király volt, és *az ő korában történt*, hogy egy Hallfred nevű ember *a hajójával* a Széles-völgynél, a Folyam-völgyi részek alatt *Izlandra érkezett*. Vele volt a hajón a felesége, valamint a fia Hrafinkel, aki *akkoriban tizenöt éves volt, ügyes és rátermett fiú*. (Hrafinkel története 2019, 15)³

A részben valós, részben legendás királyokból álló genealógia a történelmi évszám helyett szerepel a szövegben, és olyan műfaji sajátosság, amelynek funkciójára a kortárs befogadó nyilván nem csodálkozott rá, a mai olvasó azonban joggal torpan meg. A történelmi hitelesség célja és a cselekmény idejének királyok uralkodásában való meghatározása pontatlan, ezért ellentmondhat egymásnak. A történet során később ez a királysor nem jut szerephez, így az olvasó munkamemóriájából hamar kikerül. A *Gísli története* azonban hasonló invokációval kezdődik: „A történet kezdetekor Hákon volt Norvégiában a király, akit Aðalstein nevelt volt fel” (*Gísli története* 2019, 49). Ha ezt olvasva képesek vagyunk visszaemlékezni a *Hrafinkel saga* első mondatára, akkor kialakul az intertextuális kapcsolat a két szöveg közt. Az olvasó egyúttal arra is figyel, hogy bár izlandi történeteket olvasunk, a norvég királyok uralkodása lesz az idő mértéke. Izland és Norvégia feszült viszonya magukban a szövegekben nem kap hangsúlyt, de az időbeli elhelyezés kapcsán az is feltűnik, hogy mindkét elbeszélő az Izlandra való betelepülés mozzanatával kezdi a narrációt.

Az izlandi sagákban ritkán találkozunk részletes tájleírással, a környezetről, időjárásról szóló részletekkel. Ennek oka főleg az, hogy a sagák célközönsége tisztában volt ezekkel a viszonyokkal, a történet megelevenítéséhez szükséges képi sémák (Lakoff 1987, 271), a tenger közelsége, a zord időjárás, a végtelennek tűnő

3. Az idézett sagák magyar nyelven Bernáth István fordításában jelentek meg először 1973-ban, majd 2019-ben. (kiem. tőlem)

lávamezők, a gyér növényzet, az elszórtan található tanyák nem szorultak bővebb magyarázatra, elég volt az eseményekre, a cselekvő személyekre koncentrálni. A mai olvasó számára azonban a sagák világának képi sémái nem kézenfekvők, emiatt a sagák modern kiadásait olykor fotókkal, rajzokkal illusztrálják. Az izlandi táj jellegzetességeiről és a középkori települések szerkezetéről a sagák oktatása során előzetesen érdemes szót ejteni, hogy ezzel a szövegek világteremtését támogassuk. Hozzátehetjük ehhez azt is, hogy a természet és az időjárás nem metaforája az eseményeknek, nem hangsúlyozza vagy ellenpontoszza a történeteket, a szereplők lelki állapotát úgy, ahogy az irodalmi művek sokszor teszik. A földrajzi területek elnevezésére vonatkozóan azonban gyakran találunk hosszabb magyarázatot, így például a *Hrafnkel történetének* elején a Kecske-völgyről. Az olvasás során ezekre nyilván rácsodálkozunk, de ha a leírás a cselekmény szempontjából később nem kap hangsúlyt, akkor ez az információ a mai befogadó számára háttérbe szorul, nem járul hozzá a saga világának megteremtéséhez, mindössze egy műfaji jellegzetesség marad.⁴

Ha a cselekmény szempontjából mégis szerepe lesz a tájnak, akkor a szöveg is kitér a környezet jellemzésére. Példa erre *Hrafnkel történetének* egyik fordulópontja, amikor Hrafnkel bosszút áll Sám testvérén, Eyvinden. „Majd már maguk mögött hagyták a lávamezőt, és egy másik mocsaras rész, az úgynevezett Ökör-láp állott előttük, növényzettel dúsan benőtt, ingoványos vidék, roppant nehéz az átkelés rajta” (*Hrafnkel története* 2019, 42). Eyvind végül azért is kerül szembe Hrafnkellel, mert nem akarja kikerülni ezt a nehezen járható területet, nehogy azt higgyék, megfutamodik valaki elől, aki ellen nem ő vétett. „Sokak szemében nevetségessé válnék, ha így oktanul megfutamodom” (Uo. 42.) – hangoztatja. Ebben az esetben sorsdöntő szerep jut a lápos vidéknek, hiszen Eyvind amiatt, hogy – szó szerint és átvitt értelemben egyaránt – nem a könnyebb utat választotta, életét veszti.

Ha cselekmények helyszínét tovább vizsgáljuk, hamar rájövünk, hogy különös módon nem a tanyák közös, mindenki által használt terei, vagy az udvar, esetleg az istálló, hanem az ágy válik a döntő események színpadává. A később idézett szövegekből is látjuk majd, hogy a főszereplőkre nem egyszer éppen ágyban fekvéskor tör rá az ellenség. Sőt, alvó emberekre rágyújtani a házat bevett kivégzési módnak tűnik, mivel olyan sokszor ismétlődik ez a cselekvéssor, többek közt a *Gísli saga* előtörténetében. És szintén a *Gísli történetében* válik az ágy a házastársak közti fontos tárgyalások helyszínévé: „Úgy döntöttem, hogy tedd azt, amit akarsz, és ma éjszaka beengedlek az ágyba” (*Gísli saga* 2019, 64) – dönt Thorkel a békülés mellett. Feleségét, Ásgerðet hűtlenséggel vádolja, és később meg is öli a vetélytársat, Vésteint. Az ágy, az alvás és az álom helyszíne lesz, köztes tér élet és halál között,

4. A kutatás számára ennek ellenére érdekes kérdés a saga-helyszínek feltérképezése. A digitális izlandi saga-térkép a <http://sagamap.hi.is/is/> oldalon érhető el.

melynek többletjelentésére a fogalmi metaforák kapcsán még visszatérünk.

A *Hrafinkel történetéből* fentebb idézett bekezdés utolsó mondata a címszereplőre utal, Hrafinkel személyiségleírását a szöveg következő fejezeteiben több mozzanat egészíti ki.

Erőszakos, de hozzáértő embernek tartották. Gyűlésbeli embereit a Jéghegy-völgyi parasztok közül választotta, és amilyen nyájas és barátságos volt tulajdon emberei iránt, olyan kemény és kérlelhetetlen, a többi Jéghegy-völgyivel szemben, ezeket folyton méltánytalansággal sújtotta. (Hrafinkel története 2019, 17)

Hrafinkel jellemzése a negatívumok kiemelése miatt ellentmondásosnak tűnik, felhívja magára a figyelmet, ezért narratív horgonyként működik. Az olvasó erre a leírásra rácsodálkozva teszi fel a kérdést: vajon miért nem elfogultabb az elbeszélő a címszereplő főhős iránt, miért nem igyekszik nemesíteni? Csak a teljes mű ismeretében tudjuk, hogy azért, mert a történet Hrafinkel jellemfejlődését követi. Az ilyen jellegű rácsodálkozó kérdésekre (Hansen 2011, 167), tehát nem mindig kapunk egyhamar választ a szövegek alapján, ezért nem tudhatjuk pontosan, hogy narratív horgonyként működik-e az a mozzanat, amire ilyen módon ráirányul a figyelmünk.

Az események temporális viszonyainak leírására is a térábrázoláshoz hasonló tömörség jellemző. A szövegekben jelenetek és összegző részek váltják egymást. Az időbeli viszonyok jelzése többnyire az események közt eltelt objektív időszakokra vonatkozik: „Jó két hónap hajózás után nyugat felől érték el a Dyri-fjord déli partját, a Sólyom-völgyi folyó torkolatánál” (Gísli saga 2019, 54). Az idő múlása objektív, hozzá tartozik ahhoz, hogy a befogadó történelmileg hitelesnek érzékelje a sagát. Természetesen kivételt is tudunk említeni: a Gísli saga utolsó fejezeteiben az idő múlása a történet komor végkifejletét sejteti. „Aztán egy ideig csendben teltek-múltak a napok. Gísli életéből, mondogatták később, ekkor már csak két év volt hátra, az álombeli asszony jövődölése szerint” (Uo. 106). Az elbeszélő előre utal a cselekményben, olyan elbeszélői fogást alkalmazva, amellyel, ha egy regény vagy novella lapjain találkozunk, meg sem lepődünk. A saga szövegében azonban ritka, hogy a szöveg ilyen módon teremtsen feszültséget, negatív várakozást az olvasóban. A forrásokra való hivatkozás („mondogatták később”) és Gísli bukásának sorsszerűsége („az álombeli asszony jövődölése”) révén igyekszik az elbeszélő hitelesebbé tenni pozícióját. Az olvasó emiatt felfigyel arra, és ezzel összefüggésben jobban meg is jegyzi, hogy a szövegben a következő fejezetek sűrűn tartalmazzanak az idő múlására vonatkozó információt, ezzel növelve a hős bukásának drámai feszültségét.

A világepítő elemek következő kategóriája a cselekvésekre és a történetekre fekteti a hangsúlyt. Ez szinte fontosabb szempont, mint az eddig vázolt képi sémák. A cselekvést leíró részeknek ugyanis nagymértékben köze van ahhoz, hogy olvasás során az agy aktiválja azokat a folyamatokat, amelyek szimulálják a cselekvéseket, az ezzel kapcsolatos érzékelést és a viszonyrendszereket (Drangeid 2014, 52). Ezzel magyarázható, hogy az irodalom képes magával ragadni az olvasót és élő világokat teremteni.

A sagák olvasásakor azzal szembesülünk, hogy a történet a negatív cselekvések, komor események láncolatát beszéli el, amelyben a szégyen, a bosszú, a gyilkosság mindig a tisztelet kiváltása és a családi becsület megőrzése miatt történik. A külső perspektívából, tárgyyszerűen ábrázolt események azonban nem váltanak ki közvetlen empátiát az olvasóból, ellentétben az egyik szereplő nézőpontjából ábrázolt történetekkel.

Azt mondják, hogy egyszer, ahogy úton voltak, Gísli, Bárð és Thorkel: valahol fele úton a Grani-tanyától, így hívták a helyet, ahol Bárð lakott, Gísli se szó, se beszéd, *egy kardcsapással megölte Bárðot*. Thorkelt *előntötte a harag*, és gonoszsággal *vádolta* Gísli, de az csak csitítgatta bátyját...

- Még kardot is cserélek veled, legyen tiéd az élesebbik – *csúfolódott* aztán.

Thorkel, ahogy lecsillapodott, *leült Bárð holtteste mellé*, Gísli pedig hazament, és elmondta apjának, hogy mi történt, az meg csak *bólogatott*. Ettől fogva *soha nem melegedett fel* igazán egymás iránt a két testvér. Thorkel nemhogy a kardcserét nem fogadta el, de már otthon sem akart megmaradni: *elköltözött* Bárð egyik közeli rokonához, Párharcos Skeggihez Saxa szigetére, és ott lakott. Sőt, mindegyre arra *ösztökélte* Skeggi, *bosszulja meg* rokonát, Bárðot, és vegye nőül Thórdíst, a hugát.“ (Gísla saga 2019, 51. kiem. tőlem)

Az idézett rész a *Gísla saga* még Norvégiában zajló előtörténetéből származik, amely a saga fő konfliktusát előlegezi meg. Hogy nővére, Thórdís becsületét védje, Gísli megöli fivére barátját. Thorkel a családdal szembehelyezkedve további višszályt szít, amelynek következtében a család végül Izlandra költözik. A mindössze négy bekezdésből álló szakasz drámai eseménysora, más előadásmódban egy regény lapjait is meg tudná tölteni. Oktatásmódszertani szempontból akkor tudjuk kihasználni ezt a potenciált, ha a szöveg negatív állapotot vagy cselekvést kifejező igéire irányítjuk a figyelmet. Gísli gyilkosságot követ el, amit becsületből az

idősebb testvérnek, Thorkelnek kellett volna megtennie. Emiatt még gúnyolódik is vele, majd learatja apja elismerését. Thorkel mindezt zokon veszi, gyászolja barátját, de ő maga a nemzetségi társadalom szabályai miatt nem állhat bosszút testvérén. Ehelyett Bárð rokonát sarkallja tette azzal kecsegtetve, hogy Thórdíst, aki miatt a viszály kirobbant, feleségül veheti.

A saga elbeszélője nem minősíti a szereplőket, az eredeti célközönség számára egyértelmű volt, hogy a nemzetségfő bólogatása elismerés, hogy Gísli hős, nem hidegvérű gyilkos, és hogy Thorkel gyáván ármánykodik. A mai olvasónak ahhoz, hogy el tudjon igazodni a sagák világában, meg kell értenie a cselekvések modalitását is, elsősorban azt, hogy milyen kötelezettségek (attitudinal modal-world) motiválják a szereplők tetteit. A modalitás értelmezése továbbvisz bennünket a módszertani elemzés következő szempontjához.

Telling by showing

A showing elbeszélési technika azzal jár, hogy a szöveg nem kommentálja a sagák eseményeit. Az olvasó az elbeszélő szemszögével azonosulva mentális megfigyelőként (Dancygier 2011) távolságot tart. Az eddig tárgyalt képi sémáknál összetettebb fogalmi sémáknak köszönhetően pedig nemcsak navigálni tud majd a szöveg világában, hanem azt a saját tapasztalatai alapján ki is tudja egészíteni. A szöveg kiteljesítésében tehát azok a fogalmi sémák játszanak szerepet, amelyek minden olvasónál egyéni módon lépnek működésbe. A fogalmi sémák kialakulása ismétlődő tapasztalatokra vezethető vissza, amelyek lehetővé teszik az általánosítást (Drangeid 2014, 66). A sémák vagy bizonyos standard szituációkat (scenes) jellemeznek, vagy cselekvési szekvenciákat (script). Ha az olvasott szövegben utalás történik egy bizonyos fogalmi sémára, akkor ennek alapján kiegészíthetjük mindazt, amire a szöveg külön nem tér ki. Elmondható tehát, hogy a fogalmi sémák révén vagyunk képesek teljesebbnek érzékelni a szövegvilágokat.

Ahhoz, hogy ez a kibővítés teljesüljön, a sagák olvasása során hétköznapi tapasztalataink mellett olyan fogalmi sémákra is támaszkodnunk kell, amelyek alapját más irodalmi művek, illetve a kultúrtörténeti háttér adja. A következő jelenetet például a háborús történetekből ismert fogalmi sémák alapján tudjuk kiegészíteni:

Ugyan már reggel volt, de a tanya népe még mindig aludt. Ekkor Sámék egy rúddal betörték az ajtót, és *berontottak* a házba. Hrafinkel még az ágyában feküdt. Fogták aztán Hrafinkelt, és valahány fegyverforgatásra alkalmas embere csak volt, mindnyájukat *kihajtották* a házból. A nőket meg a gyerekeket egy másik épületbe *vezették*. A tanya mellett a kaszálon állott még egy csűr is, amelytől a ház faláig egy rúd húzódott, erre

akasztják mosás után a szárítanivalót. Ide vezették Hrafnkelt és az embereit. Hrafnel közben hatalmas *váltságdíjat ajánlgatott* mind magáért, mind az embereiért. [...] Ekkor megragadták Hrafneléket, és hátra kötötték a kezüket. Majd feltörték a csűrt, egy kampóról leakasztottak egy kötelet, ezek után kést vettek elő, és *megkötözöttek bokája mögött lyukat vágtak*, ezen átfűzték a kötelet, ennek végét átvetették a szárító rúdon, és így módon a nyolc férfit egymás mellé *felakasztották*. [...] majd, amikor visszatértek, levették Hrafnkelt és az embereit a kötélről, és leültették őket a kaszálóra. *A szemüket már elöntötte a vér.* (Hrafnel saga 2019, 34–35, kiem. tőlem)

A kegyetlen jelenetet olvasva eszünkbe jutnak közelmúltunk háborúinak scenáriói, a civilek ellen elkövetett bántalmazások képei. Az ágyukból kirángatott emberek, az összeteretelt nők és gyerekek, a kegyelemért könyörgő előljáró és a fizikai kínzás erős asszociációkat kelt az olvasóban. A showing elbeszélési mód miatt nagyobb szerep jut annak, hogy a szövegből hiányzó elemeket, Iser kifejezésével (1978, 182) a szöveg üres helyeit mi töltsük ki. Mivel a szöveg a konkrét történésekre, a tárgyi megvalósításra helyezi a hangsúlyt, az olvasóban ennek ellenpontosítására azok a sémák válnak aktívvá, kerülnek előtérbe (Stockwell 2005, 143), amelyek az affektív reakciókat is felölelik. Mégis felmerülhet bennünk a kérdés, hogy miért fontos a sok tárgyi részlet. A szöveg miért nem a rémületre és a fájdalomra helyezi a hangsúlyt? Kizárólag a hiteles ábrázolásmód lenne a magyarázat a szenvtelen stílusra? Milyen műfajba illene ma egy ehhez hasonló leírás? Találkoztunk-e olyan modern művekkel, amelyek a sagák stílusát utánozzák? Ezek a kérdések a szöveg világán túl mutatnak, tudatosítják a saját befogadói horizontunkat, illetve azokat a fogalmi sémákat, melyek segítségével teljessé tesszük ezt a jelenetet.

A telling elbeszélői technika általában támogatja az olvasó navigációs és kiegészítő tevékenységét. A showing ezzel szemben többet bíz a befogadóra, a sok részlet, főleg a kegyetlen jelenetek hosszú sora meg is nehezítheti az olvasó koordinációját a szövegben. Míg a telling megértéséhez gyakran elég felületesen átfutni egy szöveget, addig a showing elmélyült szövegolvasásra készítet. A sagák oktatásánál egyfelől fel kell hívni a figyelmet a lassabb, mélyebbre hatoló olvasás szükségére, másfelől egy-egy szövegrészlet alaposabb elemzésével a világépítő elemek és a fogalmi sémák működésére.

A *Gísli történetének* egyik kulcsjelenete különösen alkalmas lehet arra, hogy láttassuk, miként helyezi a saga előtérbe a tárgyakat, miközben az olvasót első-sorban érdeklő érzelmeket, szándékokat a háttérben tartja.

Thorkel és Eyjólf csapata odaért a tanyához, és mentek befelé a hálókamrába, ahol Gísli és felesége feküdt. Amikor azonban Thorkel, Gísli bátyja, odalépett az ágyhoz, tekintete Gísli bocskorára esett, mely hó- és fagylepetten állt az ágy előtt. Thorkel akkor, mielőtt még bárki megláthatta volna, belökte lábával a pár bocskort a zsámoly alá. (Gísli saga 2019, 79)

A havas cipő bűnjelként bizonyítja, hogy Gísli a látszat ellenére nem aludt az ágyában. Thorkel azonban nem leleplezi, hanem eltünteti a bizonyítékot. A szöveg előterében a tárgy és Thorkel mozdulata áll. Tettének okát azzal sejteti a szöveg, hogy szokatlan módon kihangsúlyozza, hogy Thorkel Gísli bátyja. A nemzeti társadalmi rend a gyilkosságnál súlyosabban ítéli el, ha két testvér egymás ellen fordul. Már annak is ez az oka, hogy Gísli Thorgrímet öli meg bosszúból Véstein haláláért, holott őt Thorkel öli meg féltékenységből. A jelenetben megmutatott mozdulat mögött, a háttérben egy rendkívül bonyolult történet húzódik meg, amely miatt az olvasónak logikai következtetéseket kell levonnia (inferencia), hogy egyáltalán értse a történetet, de teljessé a képet akkor teszi, ha Thorkel és Gísli elméjét is modellezi (Zunshine 2014). Az idézett jelenet tehát a showing technikát alkalmazza, de nem enged teret az interpretációk végtelen lehetőségének, a háttérben lévő történetet beszéli el.

Ez a technika, ami évszázadokkal később a telling by showing (Andersen 2012, 59) megnevezést kapta, a modern irodalom egyik sajátossága lett. A sagák showing modelljére a modern példákkal szemben – leginkább Hemingway prózáját érdemes megemlíteni – egyfajta zártság, az interpretáció jóval szűkebb kerete érvényes. Thorkel tette nemigen jelenthet mást, csakis a nemzeti szabályok betartását, nem a megbocsátás vagy a testvéri szeretet sugallja, hogy eltüntesse a bűnjelet. Annak érdekében, hogy megértsük, hogy a sagák az elbeszélte eseményeken túl miről is szólnak, szükség van a sagák kultúrtörténeti horizontjának megismerésére.

Saga metaforák

Tanulmányomban eddig igyekeztem a sagákat nem irodalomtörténeti kövületként bemutatni, hanem azokra a perspektívákra felhívni a figyelmet, amelyek a szövegekkel való természetes találkozást készítik elő. A saga-oktatásban emellett természetesen szükség van a szövegek keletkezésének, társadalmi, politikai háttérének, műfaji jellegzetességeinek taglalására is. Mivel a saga-kutatás szakirodalma halatlanul gazdag és szerteágazó, az oktatásban a megfelelő segédanyag kiválasztása jelenthet kihívást. Magyar viszonylatban Voigt Vilmos (Voigt 2016), a nemzetközi kutatásban többek közt Preben Meulengracht Sørensen (1986, 1993) tanulmányaira támaszkodhatunk biztonsággal.

A sagák kognitív poétikai elemzését a társadalom- és mentalitástörténeti alapon nyugvó, a szövegek átvitt jelentését vizsgáló szempont szerint összegezzük. Mindkét vizsgált saga a fennálló értékrend felbomlását mutatja be. A *Gísli történetében* a nemzetségi kötelékeken szerveződő társadalom működésképtelensége mutatkozik meg. Gísli mégis hősként hal meg, és ezzel kivívja az emberek tiszteletét: „mondogatták később, hogy senki ember ilyen hírességre nem tört, mint Gísli” (Gísli saga 2019, 116). A *Hrafnkel saga* esetében láttuk, hogy a földesúr még életében vissza tudta szerezni társadalmi megbecsülését, időközben azonban olyan jellemfejlődésen ment keresztül, amely a régi rendről való lemondással járt. Frey istennek tett fogadalma miatt vált – vonakodva – gyilkossá, majd kitaszítottá, így amikor ellenfelei elkobozzák vagyonát, ledöntik templomát és elpusztítják Freynek ajánlott lovát, csak annyit felel: „Istenekben hinni, szerintem, ostobaság” (Hrafnkels saga 2019, 38). Mindkét saga tehát az értékvesztés, az ez ellen vagy ennek ellenére folytatott küzdelem metaforájaként is olvasható.

A legújabb metaforaelméletek, amelyek a kognitív poétika számára is fontos inspirációt jelentettek, a metaforákat nem kizárólag nyelvi kifejezéseknek tekintik, hanem azt vizsgálják, ahogy a metaforák egy sajátos gondolkodásmódot tükröznek (Lakoff 1993, Stockwell 2009). A mögöttes gondolatot a metaforaelemzés nagybetűkkel jelöli. A két idézett saga konkrét képein alapuló fogalmi metaforáját úgy foglalhatnánk össze, hogy AZ ÉLET KÜZDELEM. Ha ennél specifikusabban szeretnénk fogalmazni, és a szövegek üzenetére koncentrálnunk, akkor AZ ÉLET ÉRTELME A KÜZDELEM fogalmi metaforát kapjuk. Azonban a vizsgált negatív tendenciák alapján teljesül az is, hogy AZ ÉLET ÉRTELME A DICSŐSÉG. A fogalmi metaforákon túl az irodalmi szövegek gyakran nyitnak lehetőséget a képi metaforák kibontására is. A sagák, ugyan nem törekednek esztétikai hatás kiváltására, mégis láthatunk bizonyos képi sémákat, amelyek ismétlődése metaforikus értelemmel telítődik. Erre példa AZ ALVÁS HALÁL. A cikkben idézett szövegrészekből is láthatjuk, hogy a főhősre ágyában tör rá az ellenség. A sagairodalomban pedig feltűnően sokszor olvashatunk arról, hogy rágyújtják valakire a tanyát (ld. *Njáls saga*). Gísli előre kitervelten gyilkolja meg sógorát, Thorgrímot a családi ágyban. A gyilkosság után Gísli álmában egyre többször jelenik meg a halálát jósoló asszony. A gyilkosság jelene AZ ALVÁS HALÁL metaforát a SZERELEM HALÁL összefüggéssel egészíti ki.

Gísli odalépett az ágyhoz, és ahogy tapogatózott maga előtt, hozzáért nénje melléhez. Ő feküdt az ágy külső oldalán. [...] Thordís abban a hiszemben volt, hogy a férje ért hozzá. Gísli várt egy darabig, melengette a kezét az inge alatt, de azok ketten csak aludtak. Ekkor Gísli hozzáért Thorgrímhoz, az pedig felébredt, de azt hitte, Thordís költötte fel,

hogy forduljon oda feléje. Most azonban Gísli az egyik kezével lerántotta Thorgrímról a takarót, a másikkal általdöfte rajta Szürkefényt, de úgy, hogy a hegye beleállt az ágydeszkába. (Gísla saga 2019, 78)

A mai olvasó a jelenet bizarrságát érzékeli, a gyilkosságot és a szexuális tartalmú érintést. A szövegnek azonban olyan intertextuális vonatkozásai vannak, amelyek a nemzeti alapú társadalom anomáliáját és a baráti vagy házassági viszonyok megerősödését mutatják (Meulengracht Sørensen, 1986), tehát nem elsősorban poétikai, hanem fogalmi síkon terjesztik ki az olvasó valóságról alkotott képét. Az eddigiekben vázolt kognitív poétikai elemzés ideális esetben arra sarkallja a sagákkal ismerkedő diákokat, hogy maguk is elinduljanak ezen az intertextuális és kultúrtörténeti vonalon.

Saga literacy

Tanulmányomban arra tettem kísérletet, hogy a régi szövegek oktatásának kognitív poétikai lehetőségeire hívjam fel a figyelmet. A történeti és kulturális kontextus helyett ezzel a megközelítéssel elérhető, hogy az olvasó a szöveg kognitív sémáival és metaforáival lépjen párbeszédbe, és ezeket a saját perspektívájából tapasztalja meg. A szövegek elemzésében ettől függetlenül szükség van egy historiográfiai szintre (Hansen 2011, 91), amely a múlt ábrázolására és a bennünk kialakuló képre is reflektál.

A sagák általam javasolt kognitív poétikai elemzésének célja nem az, hogy újabb mesterolvasattal bővítsen a saga-kutatást. Sokkal fontosabb, hogy az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő kognitív poétikai kutatás figyelmét a régebbi szövegek olvasásának kihívásaira irányítsam.

A sagák világában való eligazodás az amúgy tapasztalt olvasónak is kihívást jelent. A javasolt három szempontú megközelítés az olvasó navigációját, az olvasott világ kiegészítését és metaforikus többletjelentését igyekszik kibontani elsősorban a sagák negatív érzelmeket kiváltó tendenciái alapján. A lassú, elmélyült és önmagára is reflektáló olvasás során ezek a mozzanatok olyan narratív horgonyként működnek, melyek révén képesek leszünk megjegyezni, kibővíteni a szöveg világát és rálátni annak másodlagos jelentéstartalmára is. A sagákkal való találkozás így a diákok és a tanár számára is felfedezés, amely ablakot nyit egy idegen világra, és ezzel teszi a professzionális és a természetes olvasókat egyaránt érzékenyebbé, nyitottabbá más idegen világok befogadására is.

Hivatkozások

Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.

Dancygier, Barbara. „Narrative anchors and the processes of story construction: The case of Margaret Atwood’s *The Blind Assassin*”. *Style* 41.2 (2007), 133–151. old.

Dancygier, Barbara. *The language of stories: A cognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Davidson, Helle Munkholm. *Kognitiv litteraturanalyse*. København: Dansklærerforeningens forlag, 2011.

Drangeid, Magne. *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2014.

Hansen, Thomas Illum. *Kognitiv litteraturredaktik*. København: Dansklærerforeningens Forlag, 2011.

Hogan, Patrick Colm. *Cognitive science, literature, and the arts: A guide for humanists*. New York és London: Psychology Press, 2003.

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

Iser, Wolfgang. „The act of reading: A theory of aesthetic response”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38.1 (1979), 88–91. old.

Kaspersen, Peter. *Litteraturredaktik på kognitivt grundlag*. Odense: Institut for Filosofi, Pædagogik og Religionsstudier, Syddansk Universitet, 2009.

Lakoff, George. „The contemporary theory of metaphor”. *Metaphor and Thought*. Szerk. Andrew Ortony. 2. kiad. Cambridge University Press, 1993, 202–251. old. DOI: 10.1017/CBO9781139173865.013.

Lubbock, Percy. *The craft of fiction*. 5. New York: C. Scribner’s Sons, 1921.

Menninghaus, Winfried és tsai. „What are aesthetic emotions?”: *Psychological review* 126.2 (2019), 171. old. DOI: 10.1037/rev0000135.

Meulengracht Sørensen, Preben. „Murder in marital bed: An attempt at understanding a crucial scene in *Gísla saga*”. *Structure and meaning in Old Norse literature. New approaches to textual analysis and literary criticism*. Szerk. John et al Lindow. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 1986, 47–118. old.

Meulengracht Sørensen, Preben. *Saga and society: An introduction to Old Norse literature*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 1993.

Miall, David S. *Literary reading: Empirical & theoretical studies*. New York: Peter Lang, 2006.

Miall, David S. „Mellem tekst og læser”. *Kritik* 174 (2005), 64–72. old.

- Morreall, John. „Enjoying negative emotions in fictions”. *Philosophy and Literature* 9.1 (1985), 95–103. old. doi: 10.1353/phl.1985.0118.
- Nussbaum, Martha C. *Love’s knowledge: Essays on philosophy and literature*. New York: OUP USA, 1990.
- Nussbaum, Martha C. *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. doi: 10.1017/CBO9780511840715.
- Pitt-Rivers, Julian. „Honor”. *International encyclopedia of the social sciences*. Szerk. David Sills. 6. köt. New York: Macmillan, Free Press, 1968, 503–511. old.
- Steblin-Kamenskij, Michail Ivanovič. *Mir sagi*. Leningrad: Nauka, 1971.
- Stewart, Frank Henderson. *Honor*. Chicago és London: University of Chicago Press, 1994.
- Stockwell, Peter. *Cognitive poetics: An introduction*. London: Routledge, 2002.
- Stockwell, Peter. *Texture – a cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Stockwell, Peter. „Texture and identification”. *European Journal of English Studies* 9.2 (2005), 143–154. old.
- „Három izlandi történet”. Szerk. Voigt Vilmos. Ford. Bernáth István. Budapest: Corvina, 2019. Gísla saga Súrssonar fej., 47–118. old.
- „Három izlandi történet”. Szerk. Voigt Vilmos. Ford. Bernáth István. Budapest: Corvina, 2019. Hrafnkels saga Freysgoða fej., 47–118. old.
- Voigt, Vilmos. *Óizlandi irodalom és kultúra*. 76. Budapest: ELTE, 2016.
- Voigt, Vilmos. „Utószó”. *Három izlandi saga*. Szerk. Voigt Vilmos. Budapest: Corvina, 2019, 163–166. old.
- Werth, Paul. *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. Harlow: Longman, 1999.
- Zunshine, Lisa. „Theory of Mind as a pedagogical tool”. *Interdisciplinary Literary Studies* 16.1 (2014), 89–109. old. doi: 10.5325/intelitestud.16.1.0089.

FARMASI LILLA

Szegedi Tudományegyetem

“Nem álmatlanságról beszélek”

Disszociáció és érzelemábrázolás Murakami Haruki *Szendergés* című novellájában

Absztrakt

Murakami Haruki *Szendergés* című novellájának névtelen főszereplője feltehetőleg disszociációs zavar miatt képtelen aludni. Nyomasztóan egyhangú és eseménytelen hétköznapi életén ezzel az egészségesnek nem mondható megküzdési stratégiával próbál változtatni. Saját elbeszélése alapján élete ugyan unalmas, monoton és reménytelen, mégis azt a következtetést vonja le, hogy panaszra semmi oka. Egyes szám első személyű elbeszélőként igyekszik a negatív élményekről őszintén beszámolni, ám közben rendre pozitív értékelést társít hozzájuk. Ennek köszönhetően elbeszélése megbízhatatlan és következtelen. Értelmezésem szerint a *Szendergés* diszkurzusát a disszociáció kognitív sémái szervezik. Disszociációs zavar esetén „hiányzik a gondolatok, érzelmek és a tapasztalás tudatba és emlékezetbe történő normál integrációja”. Annak folytán, hogy az érzelmek a figyelmünkre is jelentős hatást gyakorolnak, egy disszociációs zavarral élő egyes szám első személyű elbeszélő története vélhetően ebből a szempontból problémásnak tekinthető. Elemzésemben amellet érvelek, hogy Murakami novellájában a disszociáció megtapasztalása nem csupán a történet szintjén figyelhető meg, hanem a történetmondási technikák megértésében is fontos szerepet játszik. Hipotézisem alapján a novellában az események helyett az érzelemábrázolás, illetve ennek hiánya teremti meg a narrativitást. A novellát a kognitív narratológia és a kognitív pszichológia segítségével elemzem, különös tekintettel a disznarráció, illetve a tagadott vagy kihagyott részek működésére és funkciójára, valamint az érzelmek ábrázolására.

Kulcsszavak: disszociáció, disznarráció, tagadás, kihagyás, alaphálózat, szorongás

Bevezetés

Murakami Haruki *Szendergés* című novellájának névtelen narrátora vélhetően disszociációs zavar miatt képtelen aludni. Élete reménytelenül unalmas és eseménytelen, vélhetően ennek elviselése érdekében egy patológiás megküzdési stratégiához folyamodik. Saját, egyes szám első személyű elbeszélése alapján élete ugyan monoton és reménytelen, mégis azt a következtetést vonja le, hogy panaszra semmi oka. Az elbeszélő igyekszik a negatív élményekről őszintén beszámolni, ám közben rendre pozitív értékelést társít hozzájuk. Részben ennek is köszönhető, hogy elbeszélése megbízhatatlan és következtelen. Dolgozatomban azt fejtem ki, hogy a *Szendergés* narratív diszkurzusát a disszociáció kognitív sémája szervezi, és ennek következményei megfigyelhetők a történetmondásban és az érzelmek ábrázolásában. Disszociációs zavar esetén "hiányzik a gondolatok, érzelmek és a tapasztalás tudatba és emlékezetbe történő normál integrációja" (Giesbrecht et al. 2008, saját ford.). Mivel az érzelmek jelentős hatással vannak a figyelmünkre is, vélhetően egy disszociációs zavarral élő elbeszélő története ezek szempontjából problémákat mutathat. Elemzésem szerint Murakami novellájában a disszociáció tapasztalása nem csupán a történet szintjén figyelhető meg, hanem a történetmondási technikák megértésében is fontos szerepet játszik.

A novella halmozza az olyan, hagyományosan a narrativitást gyengítő jelenségeket, mint a tagadás, a disznarráció, azaz a diegetikus világban meg nem történt dolgok elbeszélése, valamint az információk kihagyása. Feltevésem szerint a novellában az események helyett az érzelemábrázolás, illetve annak hiánya teremti meg a narrativitást. A szöveget az alábbiakban a kognitív narratológia és a kognitív pszichológia eredményeire támaszkodva elemzem; különös tekintettel a disznarráció, illetve a tagadott vagy kihagyott részletek működésére és funkciójára, valamint az érzelmek ábrázolására.

A narratíva általam alkalmazott definíciója Monika Fludernik (2002) meghatározásához áll közel, amely alapján az esemény fogalma helyett a tapasztalás (experience) válik a narratíva meghatározó elemévé. A narratívát továbbá a narratív gondolkodás szerkezeteként értelmezem (Walsh 2017). A történetmondás kutatásában fontos kérdésként merül fel, hogy mi a disznarráció funkciója, és hogyan működnek együtt a különböző narratív stratégiák az elbeszélés ezen dimenziójában (Lambrou 2019). Ezeket a kérdéseket a fenti megközelítések fényében igyekszem megválaszolni a kognitív pszichológia elméletei, különösen az alaphálózat működésének számbavételével. Az alaphálózat egy képalkotó diagnosztikai eszközökkel kimutatott agyi hálózat, amely akkor a legaktívabb, amikor figyelmünk nem összpontosul semmire. Ha egy adott feladatra koncentrálunk, az alaphálózat aktivitása csökken (Conway, Loveday 2015, 575). Működéséhez olyan tudati tartalmak köthetők, mint pl. az álmodozás, a múltban történteken való merengés vagy a jövő tervezgetése.

Szendergés

Murakami *Szendergés* című műve 2014-ben jelent meg magyarul Nagy Anita fordításában a *Köddé vált elefánt* című novelláskötetben, amely a Geopen Könyvkiadó gondozásában készült. Nem egy tipikus Murakami-történetről van szó, nincsenek benne se mágikus elemek, se a történetvilággal párhuzamos szellemvilág, és macska¹ sem tűnik fel benne. Viszont Murakami többi történetéhez hasonlóan ennek az elbeszélésnek a narrátora is egyes szám első személyű, ez esetben egy névtelen, harmincéves japán háziasszony, aki ötéves fiával és fogorvos férjével él. Élete teljesen hétköznapi, sőt, az olvasó számára egyenesen nyomasztóan hétköznapiak tűnhet, ahogy azt az elbeszélő egyre részletesebben körülírja.

Mivel egy kevésbé ismert történetről van szó és elemzésemben a tartalom értelmezése is fontos szerepet játszik, a következőkben röviden ismertetem a történetet. A főszereplő, aki egyben az egyes szám első személyű elbeszélő, azt állítja, hogy tizenhét napon keresztül egy szemhunyasnyit sem aludt. Fiatalabb korában már előfordult vele hasonló, állítása szerint egyetemistaként egyszer harminc napig nem tudott aludni, ez utóbbit azonban teljesen más helyzetként értékeli, még hozzá azért, mert szubjektíven merőben más élményként élte meg: a korábbi időszakban szenvedett, most azonban élvezzi az álmatlanságot. Az elbeszélő jelenleg háziasszonyként él, minden egyes napja gépiesen egyformán és eseménytelenül zajlik. Többször említi, hogy nem panaszkodhat, „nyafogásnak semmi helye”. A férjéről és a gyereknevelésről érzelmmentesen, rutinból beszél, de hatékonyan tölti be a feleség és az anya szerepét. Bevallja ugyan, hogy élete olyan monoton, hogy alig tudja egyik napját megkülönböztetni a rákövetkezőtől, ezt a helyzetet azonban mégsem értékeli egyértelműen negatívan:

Hát miféle élet ez, jut néha eszembe. *De nem úgy értem, hogy ürességet érzek. Pusztán csak meglepődöm.* Annak tényén, hogy a tegnapot és a tegnapelőttöt sem tudom megkülönböztetni. Annak tényén, hogy elborít és magába szív ez az élet. [...] ez itt a jelen. [...] a lábnyomaim nem számítanak. Egyidejűségben létezem a valósággal a jelen pillanatában, és ez az, ami igazán számít. (Murakami 2014, 114–115, kiem. tőlem)

Jelenlegi életének ismertetése összességében kevés negatív érzelm kifejezését tartalmazza, azonban ennek az oka egyértelműen a narrátor fegyelmezettsége. A történet olvasása során végig fontos szerep jut az elmeolvasás képességének, mert az elbeszélés az érzelmeket sokszor elhallgatja, tagadja vagy torzítja.

1. A macskák, ha jelentős szerephez nem is jutnak minden történetben, szinte minden Murakami regényben megjelennek, így a szerző rutinos olvasójának a hiányuk is feltűnhet.

A háziasszony részletesen beszámol a tizenhét napja tartó álmatlanság beköszöntének körülményeiről. Bár üdvös állapotnak tekinti, azt nem tagadja, hogy rosszul kezdődött, méghozzá egy rémálommal és egy azt követő, hasonlóan rémisztő alvásparalízissel. Ébredés után zaklatott, nem alszik vissza és végül egész éjszaka olvas, ez kedves és fontos időtöltése volt a múltban. Reggel minden a régi kerékvágásban folytatódik, a főszereplő senkinek nem szól az éjszakai eseményekről. Az egyetlen változás az, hogy ettől az éjszakától kezdve nem alszik. Ettől azonban elmondása szerint energikus lesz, jobban képes koncentrálni, mint korábban, sőt szebbnek is látja magát. Az első héten aggódik az állapota miatt, ám ahogy telik az idő és nem érzi magát fáradtnak, egyre magabiztosabb és felszabadultabb lesz, amíg a hangulata egyszer csak váratlanul meg nem változik. A történetben az alváshiány nagyrészt pontosan a várható hatás ellenkezőjét eredményezi nála. Ez a disszociációs zavarral magyarázható, amelynek ugyan nincs tudatában, azonban állapotát többször írja le olyan módon, amely megfelel ennek az értelmezésnek: „*Tudatom és testem szétcsúsztak* valahol, és úgy maradtak” (Murakami 2014, 124, kiem. tőlem). „[...] nagyon is egyszerű volt. *Csak el kellett vágnom a tudatom és a testem közötti kapcsolatot*. Míg a testem tette a dolgát, a tudatom az én saját világomban járt (Uo. 132, kiem. tőlem).

Egy idő után azonban különösebb előjel nélkül depresszív, filozofikus gondolatai támadnak a saját haláláról, amit a jelen állapotához hasonlóként kezd el látni. Ezek a gondolatok megijesztenek, annak ellenére, hogy a jelenlegi alváshiányos állapotát korábban többször is ideálisként írta le. Az utolsó jelenetben éjszaka elmegy otthonról, és a városban autózik, majd leparkol egy elhagyatott helyen, és az életéről, a múltjáról, az emlékeiről elmélkedik és gondolataiba mélyed. Ekkor hirtelen két „sötét árnyként” leírt idegen támadja meg a kocsiját. A jármű nem indul, az elbeszélő nem tud elmenekülni, pánik uralkodik el rajta, miközben az idegenek már majdnem felborítják az autót. A történet ezen a feszült ponton hirtelen véget ér.

Disszociáció, disznarráció, kogníció

Azt hihetnénk, hogy a történet az elejétől kezdve egyre következetlenebb lesz, ahogy az elbeszélő egyre több időt tölt alvás nélkül, a *Sárga tapéta* című novellához hasonlatosan, ahol a naplóbejegyzésekben a történet második felében egyre nehezebb szétválasztani, hogy a narrátor mikor beszél a tapétáról és mikor önmagáról, jól illusztrálva, hogyan válik az elbeszélő tudata egyre szervezetlenebbé. A *Szendergés* azonban nem ezt az ábrázolásmódot alkalmazza. A narrátor ugyan elmeséli az alvás nélkül töltött időt, de csak a jelenből visszatekintve. A történet kezdetekor az elbeszélő már tizenhét napja nem aludt. A legelső paragrafus sokat elmond a nő gondolkodásáról és jól példázza az elbeszélés stílusát és stratégiáit.

Már tizenhetedik napja *nem tudok aludni. Nem, nem* álmatlanságban szenvedek. Arról ugyanis van némi fogalmam. Egyetemista koromban megtapasztaltam valami hasonlót. Azért mondom, hogy „valami hasonlót”, mert *nem vagyok róla meggyőződve*, hogy az akkori tüneteim lefedik azt, amit „álmatlanságnak” szokás nevezni. Ha annak idején elmegyek orvoshoz, nyilván kiderül, hogy amiben szenvedek, álmatlanság vagy sem. Csakhogy én *nem mentem. Semmi értelmét nem láttam. Erre nincs különösebb indokom*. Egyszerűen csak volt egy ilyen megérzésem. Mármint hogy *úgysem lenne értelme*. Szóval *orvoshoz sem fordultam*, és a *családomnak meg a barátaimnak sem mondtam semmit*. (Murakami 2014, 105, kiem. tőlem)

A bekezdés halmozza az ellentmondásokat, a tagadásokat és a bizonytalanságot mutató kifejezéseket. Az elbeszélő először is azt állítja, hogy tizenhét nap alváshiány nem inszomnia. Azt is állítja, tudja, mi az az inszomnia, mert már tapasztalta korábban, majd a következő mondatokban azt írja körül, hogy tulajdonképpen mégsem biztos benne, hogy tudja, mi az, de nem olvasható ki a mondataiból, hogy tisztában lenne a fenti állításai közötti ellentmondással. Azt is állítja, „tudta”, hogy az orvosi kezelés nem segített volna rajta, ám a következő mondatban belátja, hogy ez ésszerűtlen következtetés volt. Ebben az esetben az elbeszélő maga tesz megjegyzést saját múltbeli döntésére vonatkozóan. Azáltal, hogy tagadó mondatban említi, jelzi, hogy tisztában van vele, hogy ez lett volna a logikus reakció, és így talán úgy tűnik, nem olyan narrátorról van szó, aki teljesen el van szakadva a valóságtól, de egy tapasztalt olvasó már az első bekezdés elolvasása után megbízhatatlannak ítélheti.

A fenti idézetben kiemelt részek a tagadásokat jelölik, és a legtöbb mondat tartalmaz legalább egyet. Ezek a disznarráció, azaz a meg nem történt események elbeszélésének példái, ebben az esetben a tagadás eszközével. Marina Lambrou az ilyen típusú elbeszélésekben előtérbe helyezésnek (foregrounding) tekinti a hangsúlyosan ismételt tagadó kifejezéseket, amelyek ellentétesek az olvasó elvárásaival (Lambrou 2019, 23). A fenti bekezdés példa a Geoffrey Leech által *negatív uninformativitásnak* (negative uninformativeness) nevezett pragmatikai jelenségre (Leech 1983), amely a grice-i mennyiség maximáját egy újabb al-maximával egészíti ki. Ennek értelmében akkor használunk negatív kijelentéseket, ha azok legalább annyira informatívak, mint a helyettük alkalmazható pozitív kijelentések (Uo. 101). A mennyiség maximájának megfelelően pozitív kijelentésekkel kommunikálunk, ha erre lehetőségünk van, így az a körülmény, hogy az elbeszélő ennek ellenére negatív kijelentést tesz, fokozott figyelmet és érdeklődést vált ki (Giovanelli 2003, 126). A szövegvilág-elméletre támaszkodva Lambrou állítása szerint a tagadás minden esetben pluralizálódást is eredményez, hiszen ha egy entitás vagy esemény létező-

sét tagadjuk, akkor az először megjelenik az olvasó tudatában és csak ezt követően törlődik (Lambrou 2019, 92).

A történet első két mondata több okból is különösen fontos. Értelmezésemben ez megfelel a történet minimalista összefoglalójának: egy kognitív vagy neurológiai problémával élő elbeszélő következetesen tagadja, hogy ilyen problémája van. Ezen kívül a két mondat a már említett dinamikát példázza, amely végighúzódik a narráción: az elbeszélő közöl egy tényt, amiből az olvasó egyértelműen levonhat egy következtetést, majd kijelenti vagy megmagyarázza, hogy ez valójában az ellentétét jelenti annak, amit az olvasó gondolhatna.

Joggal feltételezhetjük, hogy az elbeszélő állapota távol áll az egészségestől. Számos fiktív karakterre gondolhatunk, aki hasonló gondolkodást vagy viselkedést mutat, mint például *A 22-es csapdájának* (Heller 1986, 56) Éhenkórász Joe nevű szereplője, aki magába roskad, amikor lelkesednie kellene, és felszabadult boldogságot él át, amikor frusztrálnak kellene lennie, vagy *A darázsgyár* Ericje (Banks 2006, 60), akinek meggyőződése, hogy az embereknek nincs szükségük alvásra, azt csak elhitették velük, hogy könnyebben irányíthassák őket. Ezek a karakterek saját történetvilágukban sem számítanak épelméjűnek. A *Szendergés* elbeszélőjének érdekessége, hogy a saját történetvilágán belül nem bizonyul problémásnak.² Mindennapos feladatait ugyanúgy ellátja, mint korábban, és még a hozzá legközelebb állók sem veszik észre, hogy jó ideje nem alszik. Az elbeszélő a családjáról tárgyilagos, érzelemmentes stílusban beszél, alig fejez ki érzelmeket velük kapcsolatban.³ A karakter stílusa miatt akár rendkívül fegyelmezett benyomást is kelthetne, ha csak egy-egy rövid részletet olvasunk a történetből, ám ha az olvasó az elbeszélt történetet és a történetmondási stratégiákat is figyelemmel követi, akkor már távolról sem egy fegyelmezett vagy rendezett elbeszélői tudattal találja szembe magát. Több erre utaló részletet találunk a történet elején, ilyen például az a megfigyelés, hogy a múltban átélt álmatlan időszak kiváltó ok nélkül kezdődött és egy hónappal később szintén ok nélkül múlt el:

Olyan volt, mint egy feketén gomolygó felhő, melyet messziről fújtak fölém a szelek. A felhőt megtöltötte valami számomra ismeretlen, valami baljós. Hogy honnan jött és hova tűnt el, senki sem tudja. De annyi bizonyos, hogy eljött, a fejem fölé borult, majd tovatűnt. (Murakami 2014, 107)

2. Ennek oka a karakterek saját történeteikben betöltött különböző pozíciója is lehet, hiszen a *Szendergés* a történet egyetlen narrátoráról szól, akit így sosem látunk más szereplő perspektívájából, míg Éhenkórász Joe és Eric csupán mellékszereplők, akik sosem tűnnek fel a fokalizáló karakter szerepében.
3. A férjével és a fiával kapcsolatosan is mintegy mellékesen jegyzi meg, hogy „egyébként” szereti őket.

Az álmatlanságot ilyenformán olyan időszakként értelmezi az életében, amelyre semmilyen befolyással nem lehetett. Tesz egy másik összetett, jelentős megjegyzést is, amikor pár mondatban az autójáról beszél. Időnként hiába próbálja beindítani, a motor nem indul. Ez egyrészt előrevetíti az utolsó jelenetet, ahol emiatt a hiba miatt nem tud menekülni szorult helyzetéből, másrészt fontos az is, ahogyan a meghibásodásra tekint:

ez nem akkora probléma, amivel már szerelőhöz kellene menni. [...] Ezzel nincs mit csinálni, gondolom magamban. Havonta egyszer vagy kétszer mindennel és mindenkivel előfordulhat, hogy vacakul érzi magát [...]. Ilyen a világ. (Uo. 111)

Az olvasónak ez alapján könnyen támadhat az a benyomása, hogy az elbeszélő nem feltétlenül ismeri fel a problémákat vagy ha igen, nem ismeri el, hogy azok megoldásra szorulnak.

A cselekmény szintjén értelmezésem szerint alig akad elmesélésre érdemes (tellable) esemény, egyszerűen azért, mert kevés jelentős dolog történik. A háziasszony mindennap elvégzi a házimunkát és egyéb rutinfadatait, éjszakánként pedig, amikor a családja elaludt, olvas. Ha mégis elmesél egy-egy eseményt az életéből, az csupán azt a célt szolgálja, hogy megmutassa, mennyire jelentéktelen.

Az utolsó jelenetet ugyan valós eseményként beszéli el, de számos részletből következtethet az olvasó arra, hogy a diegetikus világban ez a jelenet nem történik meg, sokkal inkább rémálomnak vagy hallucinációnak tekinthető. Valójában az egész narratíva könnyen értelmezhető antinarratívaként, hiszen az elbeszélő rendszeresen utal az alvás *hiányára*, mint a történet legfontosabb elemére, és gyakran ismételteti, hogy mit nem csinál vagy mit *nem* érez – pl. *nem* alszik és *nem* fáradt. A történetet az teszi különlegessé, ami nem történik meg benne, hiszen a novella egy olyan alváshiányos időszakról szól az elbeszélő életében, amelynek saját elmondása szerint nincs következménye, és amelyet a történet többi szereplője észre sem vesz.

Fiktív karaktereket lehetetlen diagnosztizálni, hiszen azon kívül, hogy nagyon limitált információnk van róluk, valós személynek sem tekinthetjük őket. Azonban az elbeszélő történetmondási stratégiáiban szisztematikus problémákat találhatunk, amelyek különböző kognitív elméletek segítségével érthetővé válhatnak. A *Szendergés* elbeszélője sem a múltban, sem az elbeszélés ideje alatt nem fordul orvoshoz, ám, ahogy már említettem, több érdekes leírást is szolgáltat állapotáról, amelyek alapján egy disszociatív zavarhoz hasonló állapotként érthetjük meg azt, amit átél. „Csak el kellett vágnom a tudatom és a testem közötti kapcsolatot. Míg a testem tette a dolgát, a tudatom az én saját világomban járt” (Uo. 132, kiem.)

tőlem). Ez talán a legtöbb olvasó számára nem hangzik egészséges folyamatnak, de a narrátor egyszerű és problémamentes gondolkodási formaként mesél róla.

A történetben ugyan nem olvashatunk diagnózist, a szöveget mégis hasznos lehet olyan neuronarratívaként értelmezni, amelyben az elbeszélő egy meg nem határozott mentális, kognitív vagy neurológiai problémával él, és amely ezt a problémát *megmutatja* ahelyett, hogy körülírná vagy megnevezné. A diagnózis hiánya egy rendkívül produktív hiány a történetben, mert nem hagyja, hogy az olvasó általánosításokba bocsátkozzon az elbeszélő állapotát illetően. Az olvasónak egyenként és aktívan kell értelmeznie az elbeszélő minden tapasztalatát ahelyett, hogy furcsa kijelentéseit vagy percepcióit egy reflektálatlanabb folyamat eredményeképpen egy adott betegség tünetének tekintené. A *Szendergés*hez hasonló történetekben megjelenő problémás elbeszélők vagy fokalizáló karakterek így lehetővé teszik, hogy olyan megfigyeléseket tegyünk a narratív kognícióval kapcsolatosan, amelyekre más történetek elemzése kapcsán nem nyílna lehetőségünk.

Ahogy szintén említettem, Murakami *Szendergés*ében a disszociáció, illetve a tagadás és kihagyás nem a narratíva kiegészítőiként vagy esetleg azt hátráltató részletekként vannak jelen,⁴ hanem éppen ezek az elemek alkotják a novella legjelentősebb részeit. Ezek a szegmensek főleg a disznarráció fogalmához köthetőek, amelyet 1988-ban Gerald Prince a következőképpen definiált: egy történet azon „szavai, kifejezései és részletei, amelyek olyasmikről szólnak, amik nem történtek meg” (Prince 1988, 3, saját ford.).

A *Szendergés* roppant gazdag disznarrált leírásokban és magától értetődő értelmezés szerint még maga a cím is arra a tevékenységre utal, amit a narrátor *nem* csinál. A rémálom, az alvásparalízis-jelenet és a záró jelenet is ezek közé tartoznak, és emellett a történet terjedelmes és jelentős részeit alkotják, ezért a történetet érdemes megvizsgálni a kognitív pszichológia elméleteinek bevonásával. A disznarrációban gyakran találkozhatunk az adott történet szereplőinek reményeivel, meggyőződéseivel vagy tévhiteivel, és Prince ezzel kapcsolatban kiemeli, hogy a narratívák ezen részei a karakterek jellemzési eszközeként működhetnek (Prince 1988). A disznarráció számos esetben a kognitív pszichológusok által nyugalmi- vagy alaphálózatnak nevezett agyi rendszer ábrázolásaként érthető meg, amely akkor aktív, amikor figyelmünket nem összpontosítjuk egy adott feladatra. Mondhatjuk azt is, hogy ezek a pillanatok narratív gondolkodásunk disznarrált részeit képezik.

Az ábrándozásnak vagy merengésnek nevezett cselekvéseink, amelyeket általában szintén akkor végzünk, amikor aktívan nem csinálunk semmit, jól mutatják az alaphálózat működését. Ilyenkor gyakran a jövőt tervezgetjük, a múlt dolgain gondolkodunk vagy esetleg azon töprengünk, hogy alakulhattak volna máshogy bi-

4. Ahogy hagyományosan értelmezik a narratívák ezen dimenzióit. A disznarráció kapcsán ld. még Prince 1988, Lambrou 2019, illetve a kihagyások vonatkozásában Hardy 2005.

zonyos események. Az ábrándozás, amelynek során elszakadunk az „itt és mosttól”, a disszociáció egy egészséges formája. A disszociáció olykor patológikus megküzdési stratégiaként működik, pl. kellemetlen vagy traumatikus események esetén. A *Szendergés* elbeszélőjének esetében az alaphálózat működése az utóbbi kategóriába sorolható, hiszen akkor is nagyon aktív, amikor valamilyen tevékenységre kellene összpontosítania. Lambrou kiemeli, hogy Prince disznarráció-elmélete azért is jelentős, mert képes a képzeletbeli dolgoknak jelentőséget tulajdonítani (Lambrou 2019, 22).

A tudat pusztán képzeletbeli tartalmai nem csupán az irodalomban, hanem a narratív kognícióban is nagyobb jelentőséggel bírnak, mint korábban hihettük. Azon agyterületek, ahol az alaphálózat található, átfedésben vannak azzal a területtel, amely az emlékek generálásáért felelős (Conway a Colegiul csatornáján). Feltehetőleg ennek köszönhető, hogy a képzeletbeli jelenetek vagy élmények időnként összefonódnak az emlékekhez szintén erősen kötődő narratív gondolkodással, és olyan dolgok, amelyeket csupán elképzelünk, később emlékekké válhatnak. Ez olykor, például agysérülések szövődményeként kialakuló konfabulálás esetén kóros jelenség, de kisebb mértékben egészséges embereknél is előfordul. Martin Conway, kognitív pszichológus véleménye szerint az alaphálózat és a narratív kogníció folyamatai mindig egymással összeköttetésben működnek (Uo.). Ezek az elméletek megfontolandóak lehetnek a kognitív narratológia számára is, különösen a disznarráció fogalmát illetően.

A *Szendergés*ben a disznarráció gyakran tagadáson keresztül jelenik meg, erre jó példa a fentebb idézett legelső bekezdés. A tagadás ugyanakkor további, a narratíva komplexitását fokozó elbeszélő stratégiaként is működik a szövegben.

Hát miféle élet ez, jut néha eszembe. *De nem úgy értem, hogy ürességet érzek. Pusztán csak meglepődöm.* (Murakami 2014, 114, kiem. tőlem)

Nem jutott eszembe, hogy mennyi idő után kezd beleőrülni az ember. Három nap vagy négy, valami ilyesmi. Én már egy hete nem tudok aludni. [...] *Ennek ellenére egyáltalán nem érzem magam kimerültnek. Sőt, szinte jobban vagyok, mint általában.* (Uo. 133, kiem. tőlem)

Az élet talán vissza akarja majd venni azt, amennyivel kitolódtak a határai – azt, amit én előre elvettem. [...] Őszintén megvallom azonban, hogy ez nekem már teljesen mindegy volt. *Ha valami okból fiatalon meghalnék, az se számít, egyáltalán nem.* A feltételezések meg hadd járják kedvükre a saját útjukat! Én most mindenestre kitolt határokkal élem az életem. És ez csodálatos. *Érzem áldásos hatását.* (Uo. 137–138, kiem. tőlem)

Az elbeszélő gyakran tesz valamilyen megállapítást, ami negatív jelentést és negatív érzelmeket implikál, majd közvetlenül ezután további magyarázatként vagy pontosításképpen pozitív értékelést társít hozzá, kivéve a fentiek közti utolsó példát, ahol ennek pont az ellenkezője történik. A halál lehetőségét fontolgatja mint a hosszas álmatlanság lehetséges következményét, ezután pedig az alváshiány „áldásos hatásának” érzetéről számol be. Ez a következtelen elbeszélői technika töréseket eredményez az olvasó interpretációs folyamatában az elvárás, majd az azzal ellentét, az elbeszélő által nyújtott értelmezés között, emellett a kijelentések bizonytalan jelentése miatt itt is jelentős a pluralizálódás és a narratíva komplexitásának növekedése.

A disszociáció reprezentációjának részeként tekinthetjük az elbeszélés azon aspektusát, hogy a disznarráció nem a történet valós eseményeinek alternatívájaként jelenik meg. Más lehetséges világokra nem történik utalás, hiszen a narrátor számára – saját erősen limitált állapota folytán – nincsen egyéb értelmezésekre lehetőség. Az elbeszélt változat az események egyetlen változata, ám az olvasó így is könnyen azonosíthatja a disznarrációt a történetben.

Az interpretáció során tetten érhető disznarráció további jelölői közt található a kihagyás is. Ennek legjobb példája az utolsó jelenet legvégén található. Az elbeszélő éjszaka a város egy elhagyatott részén a kocsijában ragadva tehetetlenül várja, hogy a két rátámadó idegen felborítsa az autót. Az egész jelenet értelmezése az utólag sem tisztázott jelentésű határozatlan névmás, a „valami” értelmezésén múlhat, amelyet az elbeszélő háromszor is elismétel.

[...] ezek fel akarják fordítani a kocsit. *Valami* nem stimmel, gondolom magamban. Ha higgadtan gondolom végig, minden rendben lesz. Gondolkodj! Higgadtan – lassan – gondold végig! *Valami* nem stimmel. *Valami* nem stimmel. *Csak hogy nem tudom, mi nem stimmel.* A fejem teljesen megtelt a sűrű sötétiséggel. Az már semmire se használható. A kezem továbbra is aprókat reszket. Kihúzom a kulcsot, próbálom újra bedugni. De a kezem annyira remeg, hogy nem találom be a lukba. [...] Feladom, hátradőlök, két kezemmel eltakarom az arcom. És sírok. Mást már nem tudok, csak sírni. Megállíthatatlanul törnek föl a könnyeim. Itt vagyok egyedül, ebbe a kis dobozba zárva, és sehova se tudok elmozdulni. Most a legmélyebb az éjszaka, és ezek a férfiak egyre lökdösik az autóm. Fel akarják borítani. (Murakami 2014, 148–149, kiem. tőlem)

A „valami nem stimmel” kifejezés még több hangsúlyt kap a vele együtt ismételtetett kognitív munkára biztató szavak által („gondolkodj,” „gondold végig”),

amelyek a narrációban máshol nem szereplő egyes szám második személyű elbeszélés miatt már-már mintha az olvasónak igyekeznének jelezni, hogy ne önmagában, szó szerint, hanem a teljes történet fényében alakítsa a jelenet értelmezését. Ezzel a logikával egy olyan interpretáció is felmerülhet, hogy az „nem stimmel” a jelenetben, hogy az esemény az elbeszélő állítása ellenére sem valóságos, még az ő számára sem. A kognitív vagy neurológiai problémák által limitált elbeszélő érzi ezt, ám nem képes jelentést adni az érzésnek. A jelenet így rémálomként vagy az alváshiány által kiváltott hallucinációként ragadható meg. Tartalmában is emlékeztet azokra a rémálomokra, amelyekből az ember a legborzalmasabb pillanat előtt hirtelen felébred, hiszen az elbeszélésnek a fokozódó feszültség és pánik közepette egyszer csak vége szakad. Az alvásparalízis előtt látott rémálomból az elbeszélő ugyanígy ébred fel, ami szintén megengedi azt a következtetést, hogy ez az élmény ismétlődik a záró jelenetben.

Disszociáció és negatív érzelmek

A történetben különleges szerep jut az érzelm kifejezésnek, különösen a negatív érzelmek ábrázolásának. A disszociáció mint pszichológiai jelenség magában nem érzelem, bár nehezen lehetne elválasztani az érzelmektől. A következőkben röviden bemutatom, hogy hogyan érhető tetten ez a tudati jelenség a tartalom és a forma szintjén a novellában, ezt követően pedig az érzelemábrázolás néhány további sajátosságát elemzem.

A történet tartalmában a disszociáció folyamatát a test és a lélek elidegenedésében láthatjuk, az elbeszélő maga is gépiesnek nevezi a mindennapokban való működését, és ahogy a fentebb idézett mondatok példázzák, fejben mindig máshol jár és egyre távolodik az „itt és mosttól”. A narráció szintén reprezentálja a disszociáció során megjelenő törést az elbeszélő szubjektív élménye és a diegetikus világ valósága között. Ez a sajátosság meglátásom szerint árnyalja a disszociáció folyamatait, mégpedig a negatív és pozitív érzelmek váltakozásának segítségével. Ez egyszerre mintázza a narrátor érzelmi világának hullámlását és a disszociáció okozta törést – az ellentétes jelentések révén – valóság és a narrátor élménye között.

A novellában szereplő érzelemábrázolás további jellemzőit szintén a disszociáció szervezi. A történetvilágban ténylegesen végbemenő történések és cselekedetek elbeszélését a főszereplő ritkán árnyalja érzelmekkel, elbeszélésére leginkább a fegyelmezettség és a tárgyilagosság jellemző. Amikor elkezdődik az álmatlanság időszaka, az elbeszélés stílusa megváltozik, a főszereplő minden érzelmét az egyedül töltött időnek tartogatja, és egy darabig rendkívül intenzív pozitív érzelmeket, felszabadultságot, energikusságot, magabiztosságot tapasztal, amelyek azonban teljesen elszigetelődnek a hétköznapi életétől, hiszen ott semmilyen változás nem mutatkozik. Egy idő után megjelenik azonban a szorongás és a halál nyomasztó gondolata,

ezeket az elbeszélő igyekszik elhessegetni magától. A szorongás reflektálatlanul ellentmondásba kerül a pozitív érzelmekkel, ezáltal a szöveg az olvasó számára egy még fregmentáltabb elbeszélői tudatot prezentál. Az érzelemábrázolás szempontjából a történet két legintenzívebb jelenete az alvászparalízist leíró jelenet és a záró jelenet. Az elbeszélő mindkét jelenetben a novella elején megszokott fegyelmezett elbeszélésmódtól eltérően minden eszközzel félelmeit fejezi ki: megnevezi és körülírja az érzelmet, valamint testi reakciókról, izzadásról, kézremegésről és heves szívverésről is beszámol.

Az elbeszélő által leírt, a teste és elméje közötti szétcsúszás eredményeképpen az érzelmei a testéhez társulnak és az elméjétől látszólag elszigetelődnek. Ez az érzelmeket kísérő testi reakciók miatt is egyértelmű, hiszen az elbeszélő ebből arra következtethet, hogy érzelmei inkább a testéhez tartoznak, mintsem a racionalitásra törekvő elméjéhez. Ez a különválasztás a megtestesült kogníció elméleteit megelőző kognitivizmusban is megtalálható volt, amelyben a magas- és az alacsonyrendű kognitív folyamatok külön kategóriát alkottak. Az érzelmek az alacsonyabb rendűek közé tartoztak, hasonlóan a testet az elvont, absztrakt tudati tartalmaknál egyértelműbben érintő, például szomatoszenzoros folyamatokhoz. Így értelmezhető az a jelenet, amelynek hatására az alvászparalízis véget ér. Az elbeszélő kritikus pontnak tekinti azt a pillanatot, amikor nem bírja tovább az alvászparalízisben látott látomást és sikítani próbál.

Lehunytam a szemem, és akkorát sikoltottam, amekkorát csak bírtam. Csakhogy az a sikoly nem jutott ki belőlem. [...] És ez a néma sikoly *kijáratot nemelve keringett a testemben, leállítva szívverésemet*. A fejem tökéletesen kiürült. *A sikoly az összes sejtem mélyéig hatolt. Valami meghalt és szétmállott bennem. Ez a föl nem hangzó sikoly, mint egy robbanás villámfénye, gyökeresen és igazságtalanul fölégette a létezésem jelentős részét.* (Murakami 2014, 117, kiem. tőlem)

Tehát nem az alvászparalízisben látott ijesztő látomás, hanem saját sikolya, amely nem tud kijutni belőle, töri meg, és erre később is úgy emlékszik vissza, hogy ekkor valami helyrehozhatatlan történt. A jelenetben az olvasó figyelme teljes mértékben a testi reakcióra terelődik, míg a tudat, legalábbis ahogy az elbeszélő értelmezi, szinte nincs is jelen: „[az] [elbeszélő feje] tökéletesen kiürült”.

Noha ezekben a jelenetekben a diegetikus világban nincsenek történések, mégis ezek a novella legintenzívebb jelenetei. Bár disznarrációról van szó, az abban szereplő érzelemábrázolások valós reakciókat, az elbeszélő valódi érzelmeit reprezentálják. Fludernik narratíva definíciója alapján ez nem meglepő, mivel van egy

észlelő tudat, amely érzetekről és élményekről számol be, így a narratíva legfontosabb alapfeltétele teljesül. Eszerint egyes események esetében kisebb jelentőséggel bírhat azok igazságtartalma, ha hatásuk a narratíva szempontjából jelentős. Az alaphálózat működését figyelembe véve szintén egyértelmű a képzeletbeli tudati tartalmak jelentősége.

Összefoglalás

Dolgozatomban a disznarráció, a tagadás és a kihagyás funkcióit, illetve működését vizsgáltam Haruki Murakami *Szendergés* című novellájában. A novella kiváló példákat szolgáltat arra, hogy ezek az elbeszélői stratégiák hogyan működnek, és nem csupán a fiktív történetekben, hanem a narratív gondolkodásban is. A történetben a disznarráció, a tagadás és a kihagyás nem pusztán a történetvilág és a cselekmény kiegészítői, hanem elsősorban ezek felelősek a történetvilág felépítéséért. Az alaphálózat működését számba véve a történetben különböző módokon megjelenő disznarráció nem csupán egy nem konvencionális elbeszélői stratégia-ként, hanem a kogníció egyik szükségszerű és gyakori formájaként érthető meg. A novellában a disznarráció a narratív komplexitás növelését is eredményezi, hiszen alternatív eseményeket generál az olvasó interpretációjában és bizonytalanságot teremt az elbeszélte események igazságtartalmát tekintve. A *Szendergés* és a hasonló, kognitív problémákkal küzdő narrátorokkal vagy fokalizáló karakterekkel operáló történetek különösen hasznosak lehetnek a narratív kogníció és a történetmondás vizsgálatának szempontjából. Gerald Prince állítása szerint „a narratívát a bizonyosság fémmjelzi. A narratíva, amely etimológiailag a tudás fogalmához kapcsolható, a bizonyosságban él, és meghal a (huzamosabb ideig fennálló) információhiány (ignorance) vagy eldönthetlenség folytán” (saját ford.). A fenti kontextus alapján azonban úgy tűnik, hogy a *Szendergés*ben az eldönthetlenség az érzelmek összetett ábrázolását és az olvasói reakció gazdagodását és intenzitását eredményezi, és bizonyos narratívák esetében kifejezetten produktív elemmé válhat.

Hivatkozások

Banks, Iain M. *A darázsgyár*. Ford. Bényei Tamás. Budapest: Agave Kv., 2006.

Cognitive and neural mechanisms of human memory. Martin A Conway, PhD. 2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1wgbnEHZlCI&t=908s&ab_channel=Colegiul-Invizibil.ro.

Conway, Martin A és Loveday, Catherine. „Remembering, imagining, false memories & personal meanings”. *Consciousness and cognition* 33 (2015), 574–581. old.

Farmasi, Lilla. „Mesterséges határok. A természettudományok és humán tudományok viszonyáról, eredményeiről, és módszereiről”. *Apertúra. Film, Vizualitás, Elmélet* 14 (2019), 3. old. doi: 10.31176/apertura.2019.14.3.6.

Fludernik, Monika. *Towards a 'natural' narratology*. London: Routledge, 2002.

Giesbrecht, Timo és tsai. „Cognitive processes in dissociation: An analysis of core theoretical assumptions.” *Psychological bulletin* 134.5 (2008), 617. old. doi: 10.1037/0033-2909.134.5.617.

Giovanelli, Marcello. *Text world theory and Keats' poetry: The cognitive poetics of desire, dreams and nightmares*. London: A&C Black, 2013. doi: 10.5040/9781472542083.

Hardy, Donald E. „Towards a stylistic typology of narrative gaps: Knowledge gapping in Flannery O'Connor's fiction”. *Language and Literature* 14.4 (2005), 363–375. old. doi: 10.1177/0963947005056343.

Heller, Joseph. *A 22-es csapdája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Árkádia Könyvkiadó, 1986.

Lambrou, Marina. *Disnarration and the unmentioned in fact and fiction*. London: Palgrave MacMillan, 2019.

Leech, Geoffrey. *Principles of pragmatics*. London: Longman, 1983.

Murakami, Haruki. *A köddé vált elefánt*. Ford. Nagy Anita. Budapest: Geopen Kiadó, 2014.

Ortega, Francisco és Vidal, Fernando. „Brains in literature/Literature in the brain”. *Poetics Today* 34.3 (2013), 327–360. old. doi: 10.1215/03335372-2325241.

Prince, Gerald. „The Disnarrated”. *Style* 22.1 (1988), 1–8. old. URL: <http://www.jstor.org/stable/42945681>.

„Review of 'The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason', by Mark Johnson. (1989)”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47.4 (1989), 400–401. old. URL: <http://www.jstor.org/stable/431155>.

Roth, Marko. „The rise of the neuronovel: A specter is haunting the contemporary novel.” n+ 1 8 (14 September 2009). 2021.03.24. 17.02 (2017). URL: <https://nplusonemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/>.

Walsh, Richard. „Beyond fictional worlds: Narrative and spatial cognition”. *Emerging vectors of narratology* 57 (2017), 461–487. old. doi: 10.1515/9783110555158-022.

TIMÁR ANDREA

Eötvös Lóránd Tudományegyetem

*Az együttérzés ellen: Hannah Arendt poétikája*Eichmann, Melville, *Billy Budd* és a politikai képzelőerő ***Absztrakt**

A jelen dolgozat Hannah Arendt *Eichmann Jeruzsálamban, tudósítás a gonosz banalitásáról* (1963), *A Forradalom* (1963), valamint *Az emberi állapot* (1958) és a *Múlt és Jövő között* (1961) című művein keresztül azt vizsgálja, hogyan kérdőjelezi meg Arendt a részvétnak tulajdonított jótékony politikai és társadalmi szerepet. A részvét közelségétől el fogunk jutni az irónia politikájához. Ez az irónia azonban, mint látni fogjuk, nem a részvét ellentéte, hanem egy olyan kettős hang, amely az ént és a másikat, sőt, a „többieket” egyaránt képviselheti, s ily módon a szolidaritás diszkurzív megfelelőjévé válik. Ezzel párhuzamosan rámutatok, hogy Arendt a csöndet vagy a beszédre való képtelenséget politikailag irrelevánsnak tartja, miközben kitüntetett közösségi szerepet tulajdonít az elbeszélésnek, pontosabban annak a kompakt, száraz, érzelemmentes kifejezőmódnak, amely történelmi és politikai relevanciával is rendelkezik.

Kulcsszavak: Hannah Arendt, Walter Benjamin, Immanuel Kant, Eichmann Jeruzsálamban, Melville, *Billy Budd*, együttérzés, erőszak, trauma, tanúságtétel, kiterjesztett gondolkodás, forradalom

A kognitív narratológia egyik kulcseleme a narratív empátia, az egy-egy szereplővel való azonosulás az olvasás során, mellyel kapcsolatban Horváth Márta így ír: „a narrativitás lényegi eleme [...] egy érzelmi ív kiépítése, mert ez az érzelmi ív hordozza az olvasó számára a jelentést. Egy történet tapasztalati értéke pedig [...] abból fakad [...], hogy elénk tárja, milyen érzéseket válthatnak ki bizonyos események az emberből” (Horváth 2020, 68). Mint az köztudott, számos filozófus és irodalomkritikus állítja, hogy az irodalmi művek tapasztalati értéke erkölcsi és

*Az esszé egy jelentősen kibővített változatát ld. Timár 2022. Az előadás angolul a CEU Institute for Advanced Studies workshopján hangzott el 2020. június 16-án. Ezt a CEU Institute for Advanced Studies kutatói ösztöndíja támogatta.

politikai érték is egyben: a regényszereplőkkel való együttérzés jobb emberekké is tesz minket. Mások ezt az állítást vitatják, hiszen a narratív empátia nem feltétlenül jár együtt a valós emberekkel való együttérzés képességével, megint mások pedig magának az együttérzésnek a morális, politikai és társadalmi státuszát is megkérdőjelezzik (ld. erről Timár 2016, 253–267).

Az elkövetkezőkben Hannah Arendtnek az együttérzéssel, s különösképpen az együttérzés etikai és politikai funkciójával kapcsolatos álláspontjára fogok reflektálni. Tanulmányomban az olvasás vagy a befogadás során keletkező negatív érzelmekkel kapcsolatban azt az aspektust vizsgálom, hogy miért keltenek Hannah Arendt szövegei rendre negatív érzelmeket a befogadókban, s hogy ezeknek mi köze Arendt együttérzéssel kapcsolatos álláspontjához.

Elsőként röviden felvázolok néhány általánosan elfogadott gondolatot az együttérzés emberek közti kapcsolatban betöltött szerepéről a szociálpszichológus, Johannes Lang dehumanizáció problémáját tárgyaló munkája alapján, majd rátérek Hannah Arendt gondolataira. Lang így ír:

A szociológiai képzeletben a dehumanizáció olyan cselekvés vagy társadalmi gyakorlat, amely megfosztja az áldozatokat törvényes jogaiktól, s egyben megszünteti az irántuk érzett erkölcsi felelősséget. A dehumanizáció egyben a diskurzus egy olyan formája, amely emberek egy csoportját nem emberre jellemző, emberalatti vagy embertelen tulajdonságokkal ruházza fel. Társadalom-pszichológiai szinten pedig a dehumanizáció erkölcsi és érzelmi kivonódás, egyfajta távolság, amely az elkövető számára lehetővé teszi, hogy elviselje a gyilkolás tapasztalatát. (Lang 2017, 175. saját ford.)

Az idézet részben Arendt hatását tükrözi, amennyiben *A totalitarizmus gyökerei* (1951) című művében Arendt azt állítja, hogy a totális uralom áldozatai előbb a jogokhoz való jogukat veszítik el, később morális felelősséget sem érez értük már senki (s közben maguk is abba a szürke zónába kerülnek, ahol morálisan jó döntés már nem létezik), majd spontaneitásuk és egyediségük is eltűnik. Most azonban Lang definíciójának második részére szeretnék koncentrálni, ahol Lang azt állítja, dehumanizáció alatt az érzelmi és erkölcsi kapcsolat megszűn(tet)ését értjük, s végül ez teszi az elkövető számára lehetségessé, hogy meggyilkolja áldozatát. Az érzelmi eltávolodást, a másikkal való érzelmi kapcsolat megszűntét Lang az empátia hiányaként is értelmezi és valóban közismert, hogy a dehumanizáció gyakran az együttérzés hiányának a következménye. Ahogy Lang is megfogalmazza: „A másik egyediségének és emberi mivoltának elismerése a szociálpszichológusok sze-

rint a szenvedésére adott részvételi válaszban nyilvánul meg. A részvét pedig megakadályozza a dehumanizációt.” (Lang 2017, 176. saját ford.)

Az együttérzés, az empátia, az azonosulás és a részvét mást és mást jelenthet a kontextustól függően (ld. Breyer 2020). Bár a terminusokat illető szakirodalom szintén óriási, a kutatók korábban azt feltételezték, hogy az együttérzés (nevezzük bárhogy) jótékony hatással van a társas kapcsolatokra és a társadalomra egészére is. Azonban az ezzel ellenkező álláspontnak, vagyis annak, hogy az együttérzés vagy az együttérzésre való képesség nem jár feltétlenül együtt etikus cselekvéssel, az utóbbi időben szintén egyre bővül a szakirodalma (ld. Timár 2021, 215). Hannah Arendt, akiről az elkövetkezőkben szó lesz, már az 1960-as évektől megkérdőjelezte az együttérzés jótékony hatásával kapcsolatos általánosabb nézetet. Vagyis tulajdonképpen az ellenkezőjét állította annak, amit az általa inspirált Johannes Lang. Az *Eichmann Jeruzsálemben, tudósítás a gonosz banalitásáról* (1963) című művével egy időben keletkezett *A forradalomról* (1963) című művében például provokatív módon azt írja, hogy az interszjektív távolság felszámolódása a részvét során éppen hogy erőszakhoz vezet. Az együttérzés kritikája önmagában nem újdonság: Kant is szembeállította az együttérzést mint pusztá hajlamot a kötelességgel: köztudott, hogy Kant szemében a cselekedetek csak akkor számítanak erkölcsi szempontból értékesnek, ha azok kötelességből, a másik ember méltósága, a másik által képviselt erkölcsi törvény iránti tiszteletből fakadtak és nem pedig (a pusztá hajlamnak számító) együttérzésből vagy részvétből.

A jelen dolgozat Arendt *Eichmann Jeruzsálemben, tudósítás a gonosz banalitásáról*, *A forradalomról*, valamint *Az emberi állapot* (1958) és a *Múlt és Jövő között* (1961) című művein keresztül azt vizsgálja, hogyan kérdőjelezi meg Arendt a részvétnek tulajdonított jótékony politikai és társadalmi szerepet. A részvét közelségétől el fogunk jutni az irónia politikájához. Ez az irónia azonban, mint látni fogjuk, nem a részvét ellentéte, hanem egy olyan kettős hang, amely az ént és a másikat egyaránt képviselheti, s ily módon a szolidaritás diszkurzív megfelelőjévé válik. Gyökerei a szókratészi iróniáig mint egyfajta ön-megkettőződésig nyúlnak vissza, legfontosabb retorikai alakzata pedig a szabad függő beszéd. Tanulmányomban egyfelől az Arendt-féle „kiterjesztett gondolkodás” (Arendt 2002, 295) és az irónia retorikája közti kapcsolatot vizsgálom, hogy megmutassam, az arendti irónia hogyan tükröz és hoz létre egy, a kanti esztétikai ítélerő működésének modelljén alapuló etikai és politikai programot. Másfelől igyekszem igazolni, hogy Arendt kitüntetett politikai, tehát közösségi szerepet tulajdonít elbeszélésmódjának, egy kompakt, száraz és érzelemmentes kifejezésmódnak, miközben a csöndet vagy a beszédre való képtelenséget politikailag irrelevánsnak tartja.

Köztudott, hogy Hannah Arendt 1961-ben jelentkezett a *The New Yorker* című lapnál, hogy szeretne tudósítani Adolf Eichmann jeruzsálemi peréről. A tudósításból született Arendt máig legbefolyásosabb és egyben legbotrányosabb műve, az

Eichmann Jeruzsálemben, tudósítás a gonosz banailtságáról. Miközben a tudósítást könyvvé szerkesztette, párhuzamosan egy másik művön is dolgozott, melynek *A forradalomról* címet adta. Mindkét mű 1963-ban jelent meg.

Kezdjük rögtön azzal a botrányal, amelyet Arendt részvétellel kapcsolatos nézetei keltettek. Hogy ezt megértsük, érdemes megnézni néhány percet az Eichmann-per során született filmfelvételből, amely ezen a linken megtekinthető:

<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698>

Ez a felvétel 1961. június 7-én, az Eichmann-tárgyalás 68. ülésén készült. A felvételen az egyik túlélő, Yehiel Dinur tanúvallomása látszik és hallatszik. Dinur író és K-Zetnik néven publikál. A felvételen jól látszik Adolf Eichmann is, aki egy üvegkalickában ül. Szerepel még Gideon Hausner, az Eichmann-per főügyésze is. A tanú K-Zetnik a felvételen a következőket mondja: „Auschwitz, a hamvak bolygója befolyásolja a Földet. [...] Teljes szívvel hiszem, hogy azért vagyok képes ma itt állni önök előtt és elmondani e bolygó eseményeit, [...] mert megesküdttem nekik ott. Ők adják nekem ezt az erőt. Ez az eskü volt a páncél, amellyel szert tettem arra a természetfeletti erőre, hogy képes legyek az után – Auschwitz után – a két év után, amikor muzulmán voltam, úrrá lenni rajta. Mert elhagytak engem, mindig elhagytak, eltávoztak tőlem, és ez az eskü mindig ott volt a tekintetükben. Csaknem két éven keresztül haladtak el előttem, mindig maguk mögött hagytak. Látom őket, bámulnak engem, látom őket, látom, ahogy állnak a sorban...” E szavak után a főügyész félbeszakítja Dinurt (K-Zetniket), megkéri, hogy engedje meg, hogy feltegyen néhány kérdést. A tanú azonban folytatni akarja, „Emlékszem...”, ám az ülést levezető bíró rendreutasítja: „Dinur úr, kérem hallgasson arra, amit a főügyész mondani akar!” Ekkor a tanú feláll és összeesik.

Shoshana Felman, a traumaelmélet egyik legfontosabb alakja a *Jogi tudattalan: tárgyalások és traumák a huszadik században* című könyvében külön tanulmányt szentel ennek az esetnek (Felman 2002). Felman szerint K-Zetnik költői monológja, s az, hogy összeesik, a nyelv határainak szétfeszítését, majd a nyelv kudarcát jelenti a traumával szemben. Ám Felman szerint éppen a nyelv kudarcra képes a történelmi traumát átadni, közvetíteni, kommunikálni: a trauma ugyanis nem nyelvi közvetítés útján hat, hanem mintegy újra traumatizálja, közvetlenül „megfertőzi” (Felman a *contagion* szót használja) a közönséget. A narratíva kudarcra, a tanúságtétel összeomlása („collapse of witnessing”) ily módon jogi jelentésbe fordul át (vö. még Zombory 2017).

Hannah Arendt azonban más tónusban tudósít erről a jelenetről. Látni fogjuk, hogy a jelenetre adott távolságtartó reakciója egyfelől tekinthető valamiféle pszichológiai pajzsaként saját másodlagos traumatizálódása ellen, másrészt viszont tudatos választás, a tudósítás nyelvezetére irányuló tudatos kiaknázásnak és egyben e nyelv tudatos kialakításának az eredménye. Mivel Arendt kifejezetten ellenezte a pszichoanalitikus magyarázatokat, én inkább ez utóbbira, a tudósítás nyelvének

konstrukciójára fogok fókuszálni. Arendt így ír:

Kezdeként, mint egy tömeggyűlésen, felvett nevét kezdte el magyarázni. Ez nem ám írói álnév, mondta, „Addig kell e nevet hordanom, amíg a világ végre rá nem ébred, hogy egy népet keresztre feszítettek [...] amiképp az egész emberiség feleszmélt, midőn egyetlen embert feszítettek kereszt-re.” Utána az asztrológiába tett kis kirándulással folytatta: „Az a csillag, amely a sorsunkat éppúgy befolyásolja, mint az auschwitzi hamucsillag, konjunkcióban áll a bolygónkkal, besugározza bolygónkat.” Amikor aztán a „természet feletti természetfeletti hatalomnál” kötött ki, amely „eddig őt életben tartotta”, és kis szünetet tartott, hogy levegőt vegyen, már Hausner úr számára is világossá vált, ez így nem mehet tovább. Igen kíméletesen és udvariasan félbeszakította: „Szabadna, persze csak az Ön engedélyével, néhány kérdést föltennem?” Ekkor az elnöklő bíró is elérkezettnek látta a percet: „Dinur úr, kérem, kérem, hallgasson Hausner úrra, és figyeljen rám.” Erre a félbeszakított tanú, nyilvánvalóan mélységesen megsértve, elájult, így a további kérdések fölöslegessé váltak.

Nos, ez természetesen az a kivétel volt, amely csak megerősítette, hogy a többi tanú általában megbízható volt, mindez nem jelenti azt, hogy mindannyiuknak tehetségük lett volna az események egyszerű rekonstrukálására [*the ability to tell a story*, ld. Arendt 1977, 223], arról a ritka képességről nem is beszélve, ami a 16, sőt 20 évvel korábban történtek, valamint az időközben olvasottak, hallottak és elképzelték elkülönítéséhez szükséges. (Arendt 2000, 249)

Ebben az idézetben két dologra érdemes figyelniünk. Az egyik, ahogyan maga Arendt „olvassa” K-Zetnik tanúvallomását, a másik, hogy a tanú hogyan beszéli el, pontosabban hogyan nem beszéli el a történetét. Arendt tónusa ironikus, már-már szarkasztikus, szinte nevetségessé teszi a tanúságtevőt. Míg Felman költőinek hallja K-Zetnik nyelvét, addig Arendt inkább dagályosnak, amikor pedig elhallgat, majd összeesik, az Arendt számára nem az események traumatikus voltáról tanúskodik, hanem inkább arról, hogy a tanúnak, aki tanúskodni lenne hivatott, nem volt „tehetsége” elbeszélni a vele történeteket. A fordítás itt nagyon találó, ugyanis Arendt nem azt mondja, mint Felman, hogy a tanú képtelen volt vagy nem volt képes elbeszélni a történetét (az át/nem/élt események traumatikus volta miatt), hanem pontosan azt, hogy nem volt tehetsége hozzá. Mintha erről a tehetségtelenségről, s az ebből következő dagályos nyelvezetről a tanú valami módon tehetne,

annál is inkább, mert jól ismert író. Sokak szerint Arendt egyszerűen szívtelen, nem akarja vagy nem képes meghallani a csend tanúságtételét. Mégis fel kell tennünk a kérdést, miféle poétikai és egyben politikai állásfoglalásról tudósít ez az úgynevezett szívtelenség.

A tudósítás egy későbbi pontján Zindel Grynspan tanúvallomásával kapcsolatban Arendt arról is beszámol, hogy milyen az, amikor valakinek „tehetsége” van „az események [...] rekonstruálására”, vagy ahogy itt fogalmaz fogalmaz, milyen az, amikor valaki képes egy „történetet elbeszélni”:

Zindel Grynspan volt ő, annak a bizonyos Herschel Grynspannak az apja, aki 1938. november 7-én, 17 éves korában a párizsi német követségre ment, s ott lelőtte a követség harmadik titkárát, a fiatal Ernst vom Rath követségi tanácsost. [...] A történet elbeszélése nem tarthatott tovább tíz percnél, s amikor véget ért – huszonhét év kevesebb mint huszonnégy óra alatt lezajlott értelmetlen megsemmisítése –, azt gondolta az ember: mindenkinek, mindenkinek jár a maga napja a bíróság előtt. Ostoba egy gondolat volt [„one thought foolishly”]. A következő, végtelen ülések során derült ki, mily nehéz egy történetet elbeszélni [how difficult it was to tell a story], [...] – legalábbis a valóságot átalakító költészet területén kívül [...] Egy sem volt, sem előtte, sem utána, aki az idős férfi megingathatatlan, egyszerű őszinteségével vetekedhetett volna. (Arendt 2000, 252–254)

Ebből az idézetből rögtön kiviláglik, hogy Arendt is hisz a költészet megvilágító erejében (erről később még lesz szó), de szemben Felmannal, ő nem tekinti K-Zetnik vallomását költészetnek. Zindel Grynspanét sem, hiszen Grynspan éppen a költészet területén kívül képes elbeszélni egy történetet. A történet hatására pedig Arendt meghatódik, elveszíti az eddigi ítélkező, szarkasztikus, „szívtelen” pozíciót, megrendül és, mintegy hangot adva a másiknak, a másik traumájának, továbbadja az olvasónak ezt az érzelmi tapasztalatot. Vagyis szerinte Grynspan és nem pedig K-Zetnik az, akinek a történetmondása történelmi hatást kelt, nem K-Zetnik csöndje, hanem Grynspan elbeszélésmódja az, amely képes megőrizni és továbbadni a traumatikus múlt emlékét. Látható, hogy ez a poétika vagy poétikai ítélet (azaz a poétikával kapcsolatos ítélet) nem pusztán ízlésítélet, hanem tulajdonképpen erkölcsi és politikai ítélet is, hiszen Arendt a Grynspan-féle történetmesélés mellett társadalmi és történeti okokból teszi le a voksát.

Arendt politiko-poétikai ízlése ugyanakkor Walter Benjamin *A mesemondó* című írásának a hatását is tükrözi. Benjamin esszéinek amerikai kiadását az *Illuminations* című kötetben maga Arendt szerkesztette, ő így, ezzel az életrajzi történettel akarta megmenteni Benjaminget az utókor számára. *A mesemondó. Gondolatok*

Nikolai Leszkovról című mű első részében ezt olvashatjuk: „Az elbeszélőművészet a végét járja. Mind ritkábban esik találkozásunk olyan emberekkel, akik tisztességesen el tudnának mesélni valamit. [az angol fordításban: „with the ability to tell a tale properly” – T.A.] [...] Mintha a legelidegeníthetlenebbnek, a biztosak között is a legbiztosítottabbnak hitt vagyontárgyunkat oroznák el tőlünk: a tapasztalat-cserére való képességünket.” (Benjamin 1969, 94) Köztudott, hogy Benjamin a tapasztalatcsere láncolatának megszakadását a mechanikus sokszorosíthatóság korához köti, ahhoz, amit máshol a modernitás sokkjának nevez és amit éppen Freud elméletei nyomán azóta a modernitás traumájának hívunk. Benjamin szerint az embert minden oldalról elárasztó események túlstimulációt jelentenek a tudat számára, amely mindent megtesz azért, hogy megvédje magát, s így az események többé nem tudnak tapasztalattá integrálódni (vö. Timár 2006). Most nem érdekes belemennünk a modernitás traumája és a Holokauszt traumája közti párhuzam problematikájába, viszont érdemes figyelni rá, mennyire hasonlóképpen fogalmaz Arendt, aki 1955-ben Benjamin műveit szerkesztette, Benjaminhoz az *Eichmann Jeruzsálemben* című tudósításban.

Benjamin *A mesemondó* VIII. részében így fogalmaz: „Semmi sincs, ami a történeteket az emlékezetben jobban megőrizné, mint ama tartózkodó tömörség, amely elvonja őket a lélektani elemzések elől. És minél jobban nélkülözi a mese a lélektani árnyalást, annál biztosabb nyomot hagy hallgatója emlékezetében, annál tökéletesebben illeszkedik a mesélő saját tapasztalatához, annál szívesebben fogja a mesemondó majd – holnap vagy holnapután – továbbmesélni” (Benjamin 1969, 103). Ugyanis Benjamin szerint az emlékezet teremti meg a hagyománynak azt a láncolatát, amely egy eseményt generációról generációra örökít. Benjamin számos példát hoz a Zindel Grynspanéhoz hasonlatos tömör, száraz elbeszélésekre. Mind-egyikben közös a dagályosság hiánya, a sűrítés és a látszólagos érzelemmentesség, az, hogy egy rövid, tíz perces elbeszélésbe sűrítve számolnak be akár egy egész élet viszontagságairól a történelmi eseményeken keresztül (mint pl. Johann Peter Hebel) vagy épp egy megrázó veszteség okozta fájdalomról (Benjamin Hérodotoszt hozza fel példának, különösképpen a *Történelem* 3. könyvének 14. fejezetét). Arendt valószínűleg Benjamin hatására is állítja modellnek Grynspan és írja, hogy ez az a mód, ahogy a másik vagy a mások történetét el kell mesélni.

Most szeretnék visszatérni Arendt részvéttel kapcsolatos gondolataira, miközben továbbra is a beszédre, a tanúságtételre és a történetmondás mikéntjére koncentrálok. Arendt *A forradalom* című művében Herman Melville *Billy Budd* című kisregényét elemzi, amelyet a francia forradalom allegóriájaként olvas. Az irodalmi elemzésen keresztül azt akarja bebizonyítani, hogy a részvétben, az együttérzésben megnyilvánuló „jószág erős, talán erősebb, mint a gonoszság, de osztozik az ’elementáris gonosszal’ abban az ’elementáris erőszakosságban’, amely minden erő velejárója, és amely ártalmas mindenfajta politikai szerveződés szempontjából”

(Arendt 1991, 113–114). Ez egy meglehetősen erős állítás, ezt fogom az elkövetkezőkben felfejteni, azon az ehhez kapcsolódó arendti tézisen keresztül, hogy a csönd, a beszéd hiánya, amely a részvétnek, az ártatlanságnak és a jóságnak ugyanúgy a velejárója lehet, mint az elementáris gonoszszágnak, sokszor erőszakhoz vezet. Az erőszak pedig, csakúgy, mint a beszéd hiánya, mindenképpen kívül esik az arisztotelészi értelemben vett politikain, vagyis a közösségi életen, a *bios*-on mint eminens módon emberi létezésen (arról, hogy Arendt mit ért a *politikai* alatt ld. többek között Olay 2008, 154–155).

A *Billy Budd*¹ című kisregénynek három főszereplője van. Az egyik főszereplő Billy Budd, a matróz, aki Arendt értelmezésében az ártatlanságot és az abszolút jóságot testesíti meg. Egyetlen hiányossága, hogy dadog, nem tud rendesen beszélni. A másik főszereplő Claggart, a strázsamester, aki Arendt szerint az abszolút gonosz megtestesítője. A konfliktus akkor keletkezik, amikor Claggart (ismeretlen okból) megrágalmazza Billyt, azt állítja, hogy titokban lázadást szervez a hajón. A harmadik főszereplő Vere kapitány, aki Arendt szerint az „Erényt” képviseli. Vere a vád hallatán mindkettőjüket magához rendeli a kabinjába és megkéri Claggartot, hogy Billy előtt is ismétlje el a vádat. Billy Claggart szavai hallatán annyira megdöbben, hogy képtelen megvédeni magát, dadogni kezd, majd frusztrációjában halálos ütést mér Claggart-ra. Vere kapitány tisztában van Billy ártatlanságával, ennek ellenére mégis halálra ítéli. Billy az akasztása előtt így szól: „Isten meg fogja áldani, kapitány úr!” (az eredetiben: „Isten áldja Vere kapitány!”). Arendt ez utbbi beszédaktust a következőképpen értelmezi: „Billy Budd az együttérzés [...] megnyilvánulásával fejezi be életét – ez esetben az elítélt együttérzéséről van szó az őt elítélő, és közben vele szenvedélyesen együttérző ember szenvedése iránt” (Arendt 1991, 111–112).

Mi, olvasók talán inkább Billyvel érzünk együtt, aki a dadogása miatt nem tudja megvédeni magát Claggart rágalmaival szemben. Esetleg az is eszünkbe jut, hogy Vere kapitány viszont híján van minden együttérzésnek, amikor pusztán a törvény hidegvérű, szívtelen képviselőjének mutatkozik. Arendt sajátos olvasata szerint azonban Vere kapitány pontosan az Erényt képviseli, azt az Erényt, amely képes megbüntetni az „abszolút ártatlanság erőszakosságát” és ezért egyedül alkalmas arra, hogy „maradandó intézményekben” testesüljön meg.

Mit is jelent hát Arendt számára az Erény? Mit is jelenthet, ezzel szemben, az abszolút ártatlanság erőszakossága? Arendt éppen Billy alakján keresztül állítja fel a kapcsolatot a beszédre való képtelenség, az együttérzés és az erőszak között:

1. A *Billy Budd* az irodalomkritikában elsősorban a homoerotikus háromszög mint „nyílt titok” (*open secret*) színreviteleként ismert Eve K. Sedgewick híres elemzése óta (1990). Nem lehet véletlen, hogy Benjamin Britten *Billy Budd* című operájának librettóját E.M. Forster, a *Maurice* szerzője írta.

Billy Budd dadogása [...] azt jelzi: képtelen [...] meggyőző vagy érvelő beszédre, amelyben valaki beszél valakinek valamiről, ami mindkettőjüket érdekli; mert ez *inter est*, azaz közöttük van. Az ilyen beszédes és érveid érdeklődés a világ iránt teljesen idegen az együttérzéstől, amely csak és kizárólag magára a szenvedő emberre irányul szenvedélyes intenzitással; [...] Általában nem az együttérzés kezdi el megváltoztatni a földi körülményeket, hogy enyhítse az emberi szenvedést, de ha ezt teszi, kerülni fogja a meggyőzés, a tárgyalás és a megegyezés fáradságos és hosszadalmas folyamatait, amelyek a jog és a politika folyamatai, és magának a szenvedésnek adja oda hangját, amely gyors és közvetlen, azaz erőszakos cselekvést követel. // Itt újra nyilvánvaló a jóság és az együttérzés jelenségének kapcsolata. [...] Mivel az együttérzés megszünteti a távolságot, az emberek közötti evilági teret, ahol a politikai ügyek, az emberi viszonyok szférája elhelyezkedik, politikai szempontból irreleváns és következmények nélküli. (Arendt 1991, 111–112)

Arendt erőszakellenessége Frantz Fanonnal folytatott hallgatólagos vitája során válik a legnyilvánvalóbbá, az erőszakkal szembeni álláspontját pedig különösképpen az *On Violence* (1970) című művében fejti ki. Arendt számára az arisztotelészi értelemben vett politikai, az értelmes, az emberi kapcsolatok hálójába szövődő élet, a *bios* szférája a beszéd szférája is egyben, s a politika nem más, mint *beszédtett*. Ezzel szemben az erőszak (csakúgy, mint a csend, a beszédre való képtelenség) az embert az állathoz, a természethez, a *zoé*-hoz köti, amely szerinte kívül esik az emberi viszonyok szféráján.

Emlékezhetünk rá, hogy bár K-Zetnik nyilvánvalóan nem erőszakos, beszédre való képtelensége és abszolút ártatlansága egyaránt Billy Buddal rokonítja. Arendt mindkettőjük esetében ellenáll az együttérzésnek: ugyanolyan „szívtelenül” ítéli el mindkettőjük beszédképtelenségét, hirtelen elnémulását. Leglátványosabban talán egy táblázatban lehet megmutatni Vere kapitány erényessége és Billy Budd jósága közti különbséget, amelyet később K-Zetnik és a Zyndal Grynspant csodáló Hannah Arendt párosára is vonatkoztathatunk. Szemben az együttérzéssel, Arendt, mint ezt később látni fogjuk, a „kiterjesztett gondolkodás” eredményeképpen létrejövő szolidaritás mellett érvel: ez felel meg az emberi állapot pluralitásának,² az

2. Ld. még „A pluralitás jelensége Kant gondolkodásának összefüggésében nem más, mint az a képesség, hogy mások szempontjait, álláspontját figyelembe vegyük, s ez a képesség a társiasság fogalmához kapcsolódik. Arendt értelmezésében ez mindenfajta pártatlan gondolkodás feltétele, mivel ugyan ’elszigeteltségben’ tevékenykedik, ám a képzelőerő segítségével megjeleníti mások szempontjait, s ezáltal egy potenciálisan nyilvános, mindenfelől nyitott térben mozog’ (Arendt 2002, 295). Mások álláspontjának figyelembevétele az a teljesítmény, amit Kant ’kiterjesztett gondolkodásmód’-nak nevez, s ennek következménye az is, hogy egyáltalán képesek vagyunk kommunikációra.” (Olay 2004, 153–154)

emberi kapcsolatok hálójában megszülető „köztesnek”, mint ahogyan ezt Arendt egy korábbi művében, *Az emberi állapotban* már szintén megfogalmazta.

az erényen túli jóság (-)	az erény (+)	a banális gonosz (Eichmann)
együttérzés, részvét	ítélet (jogi, politikai, esztétikai)	
közelség	köztesség	
ragály, fertőzés	kölcsönös érdek/lődés	
némaság, dadogás, beszédképtelenség	beszéd, érvelés, meggyőzés, vita, kompromisszum	
erőszak	beszédtett	
éntelenség, önzetlenség, egyetlen ember felé irányul	az emberi kapcsolatok hálója, pluralitás	
természet	politika	

A jóság és a beszédképtelenség, valamint az erény és a meggyőzés, a beszédtett el-
lentétét hamarosan kiegészítem majd a banális gonosz és a kliségyártás harmadik
pólusával, a totalitárius rendszerekre jellemző mechanikus erőszak jellegzetessége-
ivel, amely Adolf Eichmann alakjában testesül meg. Most tehát visszatérek az
Eichmann Jeruzsálemben című műhöz és megmutatom, Arendt együttérzéssel kap-
csolatos álláspontja semmiképpen sem kétpólusú, nem fekete-fehér, hiszen Arendt
csak az együttérzésnek egy bizonyos formáját ítéli el. Ami mellett ő érvel, az
a perspektívaváltásra való képesség, az előbb említett „kiterjesztett gondolkodás”,
amely egyben a szolidaritás lehetőségfeltétele is.

Arendt tudósítását a gonosz banalitásáról több okból is botrányosnak tekintet-
ték (ld. erről Biró-Kaszás): már a „gonosz banalitása” terminust is sokan félreértet-
ték, azt gondolták, Arendt szerint Eichmann tettei voltak banálisak, s nem pedig
a személyisége. Ám Arendt épp arra a paradoxonra hívja fel a figyelmet, hogy
igenis lehetséges, hogy egy hétköznapi ember borzalmas gonosztetteket kövessen
el, sőt, a tudósításban a „kimondhatatlanul borzalmas tettek és ugyanezen tettek
elkövetőjének tagadhatatlan nevetségessége között fennálló” dilemmáról is beszél.
Vagyis miközben a tettek borzalmasak voltak, az ember maga nevetséges volt. Az
elkövetkezőkben a „nevetségesség” botrányára fogok csak fókuszálni, pontosabban
arra, hogy Arendt Eichmann nevetségesnek tartotta, figyelmen kívül hagyva az
ennél gyakrabban tárgyalt egyéb botrányokat.

Eichmann banalitása és egyben nevetségessége először is élesen megkülönböz-
te-
ti őt a *Billy Budd*-ban szereplő Claggart-tól, aki az „elementáris gonoszt” testesíti

meg, amely, mint ezt a kisregény megmutatja, akár ékesszóló is lehet.³ Eichmann, szemben Claggart-tal, klisében beszél, s egyebek között ezzel készíti nevetésre Arendtet.

Az 1960. május 29-től 1961. január 17-ig vezetett rendőrségi jegyzőkönyv gépelt, német nyelvű szövege, amelyben Eichmann minden oldalt kijavított és jóváhagyott, valóságos aranybánya a pszichológus számára – ha az elég bölcs ahhoz, hogy megértse: *a szörnyűséges nemcsak hátborzongató lehet, de kifejezetten mulatságos is. A komédia* [kiem. tőlem] egy része nem adható vissza más nyelven, mivel az Eichmann-nak a német nyelvvel való heroikus küzdelméből fakad, amelyben minduntalan alulmaradt. [...] Nevetségesek azok a mondatai is, amelyeket senki nem képes megérteni, mert nem egyebek, mint közhelyek minden szintaxist nélkülöző halmazai. Landau bíró figyelmeztette, hogy ez így nem mehet tovább, és Eichmann halványan megérezte, hogy itt arról a fogyatékoságáról, tudniillik a beszédzavar egy enyhe fajtájáról van szó, amitől az iskolában is szenvedett, ami miatt így szabadkozott: „én csak a hivatali nyelvet (*Amtssprache*) beszélem.” A vicc ebben az, hogy azért lett a hivatali nyelv az egyetlen, amelyet ismert, mert teljes mértékben képtelen volt akár egyetlen olyan mondatot kiejteni, ami nem klisé volt. [...] Minél tovább hallgatta valaki, annál inkább nyilvánvalóbbá vált számára, hogy a beszédre való képtelensége szorosan összefüggött a gondolkodásra való képtelenségével, nevezetesen azzal, hogy képtelen volt bármit is mások szemszögéből átgondolni. Lehetetlen volt vele kommunikálni, ám nem azért, mert hazudott, hanem azért, mert a szavakkal és mások jelenlétével, tehát a valósággal mint olyannal szemben a legbiztosabb fal védelmezte: a képzelőerő teljes hiánya. (Arendt 2000, 60–62)

Az idézetből jól látható, hogy Arendt számára az, hogy valaki képtelen a dolgokat a másik szemszögéből átgondolni, vagyis híjával van a „kiterjesztett gondolkodás” képességének szorosan összefügg a gondolatlansággal, azzal a „beszédzavarral”, hogy csak a propaganda gyártotta kliséket tudja elismételni, tágabb értelemben pedig a gonosz banalitásával. Eichmann beszédzavara mintegy az ellentét, sötét oldala Billy Budd dadogásának. Márpedig a beszéd nagyon fontos Arendt számára, s más, nem kevésbé fontos képességekkel is összefügg: így a szolidaritással, a pluralitással, a kiterjesztett gondolkodással, azzal, hogy az eseményeket a képzelő-

3. Az elementáris gonosz és a banális gonosz különbségéről sokan írtak, Magyarországon legutóbb Kovács 2020.

erő segítségével mások szemszögéből is képesek legyünk szemlélni.
Egészítsük ki tehát az előző táblázatot:

az erényen túli jóság (-)	az erény (+)	a banális gonosz (Eichmann)
együttérzés, részvétel	ítélet (jogi, politikai, esztétikai)	képtelen mások szemszögéből tekinteni a dolgokra
közelség	köztesség	távolság
ragály, fertőzés	kölcsönös érdek/lődés	sterilitás
némaság, dadogás, beszédképtelenség	beszéd, érvelés, meggyőzés, vita, kompromisszum	klisék, beszédzavar, saját hang hiánya
erőszak	beszédtett	passzivitás, engedelmesség, táv-gyilkosság
éntelenség, önzetlenség, egyetlen ember felé irányul	az emberi kapcsolatok hálójára, pluralitás	totalitáriánus gondolkodás, a közös világ lerombolása
természet	politika	totalitarianizmus

Együttérzés vagy részvétel helyett tehát Arendt szerint arra van szükségünk, hogy el tudjuk képzelni a másik nézőpontját.

Demeter M. Attila jól összefoglalja Arendt ezzel kapcsolatos (Kant inspirálta) gondolatait, az *Igazság és Politika* című írásból, amely a *Múlt és Jövő Között* (1968) című kötetben jelent meg:

A politikai gondolkodás, írja itt, mindig „reprezentatív” jellegű. Ez azt jelenti, hogy úgy alkotunk „véleményt” egy adott politikai kérdéssel, hogy megpróbáljuk a képzelet révén felidézni azoknak az álláspontját, „akik nincsenek jelen”, azaz önnön tudatunkban *képviseljük* őket. Nem arról van szó, teszi hozzá, hogy ilyenkor valamiféle létszámellenőrzést tartanánk, hogy vakon igazodnánk a többséghez, hanem egyszerűen csak behelyezzük magunkat mások pozíciójába: megpróbáljuk az ő szemükkel látni a világot. Talán hajlamosak lennénk ezt valamiféle intellektuális *empátiának* nevezni, de Arendt ezt kimondottan elutasítja: szerinte nem a *beleérző* képességünk, hanem a fantáziánk [Arendt maga az *imaginatio*, vagyis a képzelőerő szót használja – T.A.] lép működésbe ilyenkor, és így távolról sem arról van szó, hogy érzelmileg azonosulnánk mások álláspontjával, vagy hogy megpróbálnánk olyanok lenni és úgy érezni, mint

ők, hanem inkább „saját egzisztenciánk szerinti létezésünket” helyezzük valahová, ahol nem vagyunk, valakiknek a helyébe, akik nem vagyunk és nyilván nem is lehetünk. „Minél több ember álláspontja van jelen tudatomban – írja –, miközben egy adott kérdésen elmélkedem, és minél jobban el tudom képzelni, hogy miként éreznék és gondolkodnék én az ő helyükben, annál erőteljesebb lesz a reprezentatív gondolkodásra való képességem, s annál érvényesebb lesz végső következtetésem, véleményem.” (Demeter 2020, 37. Demeter a következő szövegre hivatkozik: Arendt 1968, 241)

Arendt ehhez még itt hozzáteszi, hogy mindennek a feltétele az a „kiterjesztett gondolkodás”, amit Kant „fedezett fel” *Az Ítéloerő Kritikája* első részében, s hogy a képzelőerő működésének egyetlen feltétele az érdeknélküliség, hogy megszabaduljunk a saját, privát érdekeinktől (*ineterest* – ami ugyanaz az *interest*, amit Arendt a köztesség *inter-est* megjelölésére használ) és pártatlanokká tudjunk válni.

Ha Arendt saját elméletét az *Eichmann Jeruzsálemben* című „tudósításra” is alkalmazzuk, rögtön az is világossá válik, hogy Arendt szövege, amely a kiterjesztett gondolkodás mintapéldája, miért lehetett olyan botrányos, miért kelthetett negatív érzéseket a befogadókban. Arendt ugyanis nem érez együtt a tanúkkal, ellenben jó tudósítóként hangot ad mindannyiuknak, s ugyanakkor a tónusával, a tudósítás módjával, stílusával egyben ítéletét is érzékelteti. Még botrányosabb ennél, hogy hangot ad Eichmannnak is, és itt is tónusával, szarkazmusával érzékelteti saját ítéletét. Márpedig ez a kettős diskurzus pontosan a tudósítás sajátja, ez az, ami a tudósítást (report) azzá teszi, ami. Az arendti iróniában, az arendti kettős beszédben tehát egymás mellett halljuk Eichmann hangját és Arendt nevetését, K-Zetnik hangját és Arendt szarkazmusát, Grinszpan hangját és Arendt elragadtatását.

Elmondhatjuk tehát, hogy a kiterjesztett gondolkodás egyik *par excellence* médiuma a tudósítás, amely úgy ítél, hogy közben érdekmentes, érdek nélküli tud maradni. Az érdek nélküli, érdelemmentes ítélet ugyanakkor politikai és történeti jelentőséggel bír: mint ezt Vere példája megmutatta, csak ez képviselhet maradandó intézményeket.

Arendt szerint ugyanakkor, miként ezt a dolgozat elején láttuk, a történetmondó egyik erénye szintén az érdelemmentesség: Grynszpan azért válhatott Arendt egyik kedvenc tanújává, mert tömören és lényegre törően tudta elbeszélni saját történetét, s így, ezen keresztül beszéde, tanúvallomása beszédetté, politikai, történeti jelentőségűvé válhatott. Arendt narratív etikája, mint ez már említésre került, Walter Benjaminnak *A mesemondó* című esszéjéből felsejlő narratív etika hatását tükrözi. Arendt szerint ugyanis nem pusztán az ítéletnek, hanem a beszédnek, a „történetmondó” elbeszélésének is jórészt érdelemmentessé kell válnia

ahhoz, hogy politikai és történelmi jelentőségre tehesen szert, hogy olyan igazi beszédtté válhasson, amely hatással van a közösségre és az emberi kapcsolatok hálóját is megváltoztathatja. Miként Arendt fogalmaz:

A „ki” fölfedése a beszéden keresztül és egy új kezdet elindítása a cselekvés által mindig egy már létező hálóba kerül, ahol érezni lehet a közvetlen következményeit. Együtt új történetbe kezdenek, ami végső soron az új jövővény egyedi élettörténeteként jelenik meg, és egyedi hatást gyakorol mindazok élettörténetére, akikkel érintkezésbe lép. (Arendt 2014)

Hivatkozások

- Arendt, Hannah. *A forradalom*. Ford. Pap Mária. Budapest: Európa, 1991.
- Arendt, Hannah. „A kapcsolati háló és a lejátézkodó történetek”. Ford. Pályi Márk. *Holmi* 26.5 (2014), 552–556. old. URL: http://www.epa.oszk.hu/01000/01050/00125/pdf/EPA01050_holmi_2014_05_552-556.pdf.
- Arendt, Hannah. *Between past and future: Eight exercises in political thought*. New York: Penguin Books, 1978.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. London: Penguin, 1977.
- Arendt, Hannah. *Eichmann Jeruzsálemben: Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Ford. Mesés Péter. Budapest: Osiris, 2000.
- Arendt, Hannah. *A sivatag és az oázisok*. Ford. Mesés Péter és Pató Attila. Budapest: Gond és Palatinus, 2002.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Szerk. Hannah Arendt. Ford. Harry Zorn. 1999.
- Benjamin, Walter. „A mesemondó”. *Kommentár és prófécia*. Szerk. Barlay László és Berczik Árpád. Ford. Bizám Lenke. Budapest: Gondolat, 1969, 94–126. old.
- Biró-Kaszás, Éva. „A banális gonosztevő és a gonosz banalitása: Arendt nyomán”. *Kellék* 51 (2004), 49–66. old.
- Breyer, Thiemo. „Empathy, sympathy, and compassion”. *Routledge handbook of phenomenology of emotions*. Szerk. Thomas Szanto és Hilge Landweer. Abingdon, Oxon és New York: Routledge, 2020, 429–440. old. URL: <https://kups.ub.uni-koeln.de/50078/>.

Demeter M., Attila. „Politikailag gondolkodni, történelmileg látni: Hannah Arendt a politikai gondolkodás módszeréről”. *Kommentár* 2 (2020), 29–41. old. URL: <http://www.kommentar.info.hu/uploads/2020/2/1597386914.pdf>.

Felman, Shoshana. *The juridical unconscious: Trials and traumas in the twentieth century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

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

Kovács, Gábor. „Arendt és az emberi állapot”. *Liget* 33.6 (2020), 93–143. old. URL: http://real.mtak.hu/112690/1/93_143_2020-06-LIGET-folyoirat.pdf.

Lang, Johannes. „Explaining genocide: Hannah Arendt and the social-scientific concept of dehumanization”. *The Anthem Companion to Hannah Arendt*. Szerk. Peter Baehr és Philip Walsh. London és New York: Anthem Press, 2017, 175–196. old.

Olay, Csaba. „Arendt Kant-értelmezése”. *Világosság* 10-11-12 (2004), 149–155. old.

Olay, Csaba. *Hannah Arendt politikai egzisztencializmusa*. Budapest: L'Harmattan, 2008.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley, Calif. és London: University of California Press, 1990.

Timár, Andrea. „A függő mint „traumatofil típus”: Modernitás és addikció Samuel Taylor Coleridge és Walter Benjamin írásaiban”. *Helikon* 1 (2016), 58–71. old.

Timár, Andrea. „Against compassion: Post-traumatic stories in Arendt, Coleridge, Melville, and Benjamin”. *Arendt Studies* 6 (2022). DOI: 10.5840/arendtstudies202211444.

Timár, Andrea. „Reading minds: Sympathy, fiction, ethics”. *The Arts of Attention*. Szerk. Kállay G. Katalin és tsai. Budapest: L'Harmattan, 2008, 253–267. old.

Zombory, Máté. „A tanú elhallgattatása és a történelem visszatérése: A kulturális traumaelmélet kudarca”. *Szociológiai Szemle* 2 (2017), 23–40. old.