

Szilvássy Orsolya

Kicsit noir, kicsit dark: hard-boiled krimi kamaszoknak?

(Az olvasók érzelmi bevonása és nevelése Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.* és Mészöly Ágnes *A kupolák titka* című ifjúsági regényeiben)*

A gyermek- és ifjúsági irodalom kognitív kritikai megközelítései szerint az irodalmi szövegek befogadásához szükséges kognitív és érzelmi mechanizmusok elválaszthatatlanok a valós tapasztalatoktól,¹ és az irodalmi befogadás ezeknek a folyamatoknak a gyakorlásához és fejlődéséhez is hozzájárul.² Az érzelmek területén például azzal, hogy a fikció olyan helyzetek ábrázolását nyújtja az olvasóknak, amelyekben azok az érzelmek szimulációjával találkozhatnak.³ Mivel a kezdő olvasóknak korlátozott élettapasztalata van ezen a téren, a fikció helyettesítő élményt nyújthat, akár még azelőtt megtapasztalhatnak bizonyos érzelmeket, hogy a való életben találkozni velük.⁴ Ezenkívül az érzelmek fontos szerepet töltenek be abban is, hogy az olvasók érdekeltté váljanak a befogadásban, ami az olvasóvá nevelés szempontjából különösen lényeges.⁵ Az alábbi írás két kortárs ifjúsági regényben vizsgálja ezeket az összefüggéseket a narráció által keltett és ábrázolt érzelmek, illetve a szereplőkhöz fűződő empátia vonatkozásában. Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.*⁶ és Mészöly Ágnes *A kupolák titka*⁷ című regényei

* A tanulmány átdolgozott változatának megjelenése: SZILVÁSSY Orsolya, *Az olvasók érzelmi bevonása a kortárs ifjúsági krimiben*, *Deliberationes*, 2024/1, 106–114, <https://deliberationes.gfe.hu/index.php/deliberationes/article/download/151/248/1255>. [Letöltés, 2025. május 2.]

¹ Maria NIKOLAJEVA, *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's Publishing, 2014, 4.

² Kidd és Castano kísérleti bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy az irodalmi fikcióból származó szövegrészletek olvasása – a nem fikciós vagy populáris fikcióhoz képest – valóban fokozza az olvasó teljesítményét a tudatelméleti feladatokban. David Comer KIDD, Emanuele CASTANO, *Reading literary fiction improves theory of mind*, *Science*, 2013/10, 377–380.

³ Patrick Colm HOGAN, *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁴ NIKOLAJEVA, i. m., 79.

⁵ Blakey VERMEULE, *Why do we care about literary characters?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

⁶ SZÉCSI Noémi, *Mandragóra utca 7.*, Budapest, Európa, 2012.

⁷ MÉSZÖLY Ágnes, *A kupolák titka*, Budapest, Cerkabella, 2020.

az ifjúsági krimi és a dark fantasy zsánereire építve a bűnügyi regény műfaján belül olyan tulajdonságokat mutatnak, amelyekkel jellemzően a kemény krimikben találkozunk. Ez a műfaji kombináció a klasszikus detektívregény sémájához képest változatosabb lehetőségeket kínál a fiatal olvasóknak az érzelmek megélésére és az érzelmekhez kapcsolódó tapasztalatok szerzésére.

Az érzelmek és az irodalmi befogadás

A kortárs kognitív értelemelméletek egyik legfontosabb eredménye az érzelmek szerepének ártértékelése a megismerés területén. A korábban másodlagos szerepűnek tekintett emóciókat ma már nem csupán bizonyos ingerekre adott szubjektív válaszoknak tekintik, hanem a kogníció olyan integráns részeinek, amelyek egyrészt a megértést befolyásoló, értéktelített reprezentációkat közvetítenek, másrészt biológiai programokként alakítják a viselkedésünket.⁸ Ennek fényében irodalomtudományos szempontból is felvetődött az olvasói érzelmek⁹ szerepének vizsgálata az irodalmi szövegek megértésében és befogadásában, már csak azért is, mert – ahogy a kognitív kritika képviselői állítják – ugyanazok a kognitív és érzelmi mechanizmusok működnek bennünk olvasás közben, mint valóságos szituációk átélésekor.¹⁰

Az evolúciós pszichológiai kultúraelmélet ebből a párhuzamból vezeti le nemcsak az irodalom, hanem minden művészeti ág és kulturális jelenség létét, azt állítva, hogy azok azért jöttek létre, mert előnyösek a fajfenntartás szempontjából: vagy közvetlen túlélési célt szolgálnak, vagy olyan organizációs működésmódú adaptációk, amelyek célja egy közvetlen túlélési célt szolgáló adaptáció fejlesztése.¹¹ Ebből a nézőpontból az irodalmi szövegek tehát nem öncélú esztétikai tárgyak, hanem olyan kulturális eszközök, amelyek használata egyéni és közösségi előnyökkel jár, mivel élvezetük javítja a neurokognitív adaptációk ontogenetikus szerveződését és teljesítőképességét. Vagyis a művészeti produktumok befogadása az emberi elme számára „gyakorlótérpül” szolgál, az élet más területein is használt és hasznos mentális mechanizmusokat vesz igénybe

⁸ Andrew ORTONY, Gerald L. CLORE, Allan COLLINS, *The cognitive structure of emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022².

⁹ Lényeges különbség itt a korábbi értelmezői gyakorlatokhoz képest, hogy míg azok elsősorban a szereplői érzelmekkel foglalkoztak, addig a kognitív érdeklődés az olvasó érzelmeire irányul, különösképpen arra, hogy ezek milyen szerepet játszanak a koherenciateremtő folyamatokban, például a szöveg üres helyeinek kitöltésében. Vö. HORVÁTH Márta *A történetmondás eredete*, Budapest, Typotex, 2020.

¹⁰ *Uo.*

¹¹ John TOOBY, Leda COSMIDES, *The psychological foundations of culture = The adapted mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*, szerk. Jerome H. BARKOW, Leda COSMIDES, John TOOBY, Oxford, Oxford University Press, 1992, 19–136.

anélkül, hogy gyakorlásuk valós kockázatot jelentene, hiszen az olvasók a fikció biztonságos terében tehetik meg mindezt.¹²

Az irodalmi fikciók olvasásának képessége ennél fogva nemcsak nyelvi dekódolást előfeltételez. A szövegből származó információk feldolgozásához olyan mentális tevékenység is szükséges, amely többek között affektív és szociális kompetenciákat is igénybe vesz. Ilyenek például a tudatelmélet, empátia vagy morális ítélkezés képességei. Nemcsak irodalmi, hanem irodalompedagógiai szempontból is fontos megállás, hogy a fiktív szövegek bőséggel kínálnak fel a befogadóknak olyan mesterséges szituációkat, amelyekkel azok nem vagy csak ritkán találkozhatnak. Ezek a szituációk elsősorban a fiktív karakterek révén válnak számunkra érdekessé, rajtuk keresztül jön létre kapcsolat a szöveg által közvetített élmény és az olvasó agyában tárolt érzelmi tapasztalatok között. A történet alapvető jellegzetessége ugyanis, hogy egyszerre jelenik meg a cselekvés és a főhős szubjektivitásának szintjén,¹³ és emberi szándékok viszontagságaival foglalkozik,¹⁴ még abban az esetben is, ha nem emberek, hanem állatok vagy játékszerek a szereplői.

A gyermek- és ifjúsági irodalom jelentős részére tekinthetünk ezért úgy is, mint szocializációs irodalomra, amely bevezet az emberi elme működésének ismeretébe, valamint esztétikai kvalitásainak és technikáinak köszönhetően anélkül járul hozzá különböző – az irodalmi szövegek befogadásához általában szükséges – kompetenciák¹⁵ fejlődéséhez, hogy olvasóit nyíltan okítaná. Az érzelmi kompetenciának nevezett igen összetett képességrendszer legtöbb részterülete megjelenhet ebben a folyamatban, a „gyakorlás” lehetősége kiterjed az érzelmek felismerésére és kifejezésére, az érzelmek kognitív dimenziójára, vagyis ismeretére és megértésére, valamint az érzelmek és a cselekvés kapcsolatára, az érzelem szabályozására is.¹⁶

¹² Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction?: Theory of Mind and the Novel*, Ohio, Ohio State University, 2006.

¹³ *Uo.*, 26.

¹⁴ Jerome BRUNER, *Valóságos elmék, lehetséges világok*, ford. EHMANN Bea, ÚJLAKY Judit, ÜLKEI Zoltán, Budapest, Új Mandátum, 2005, 23.

¹⁵ A gyermek- és ifjúsági irodalom korpuszába olyan szövegek tartoznak, amelyek fiatalok számára szólhatnak, és az olvasók mentális fejlettségét figyelembe veszik. Alapvetően az olvasókkal együtt fejlődnek azok az elvárások, amelyeket a szövegek támasztanak, de ugyanaz a szöveg többféle olvasat forrása lehet a komplexitás tekintetében is. Felfogásomban a szövegek egy olyan információkínáló jelenetnek az olvasók számára, amelyet a befogadó egyéni preferenciái és képességei alapján dolgoz fel. Vagyis nem jelenthető ki, hogy az ifjúsági szövegek feltétlenül kevésbé összetettek lennének a felnőttirodalmi szövegeknél, főleg nem a szórakoztató műfajokkal összehasonlítva, hiszen egyrészt az ifjúsági irodalomként (is) számon tartott művek sok esetben felnőtt olvasók számára is élvezetet nyújtanak – ilyen például a „crossover” irodalom –, illetve számos irodalmi szöveg megjelenik felnőtt és ifjúsági kiadásban is. (Pl. Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* vagy Salinger *Zabhegyező* című műve.)

¹⁶ Vö. SZILVÁSSY Orsolya, *A félelem játszótérén: Érzelmi kompetenciafejlesztés negatív érzelmeken keresztül a gyermek- és ifjúsági irodalomban*, nCOGNITO-Kognitív Kultúraelméleti Közlemények, 2022/2, 72–92.

A Mandragóra utca 7. és a félelem története

Szécsi Noémi *Mandragóra utca 7.* című regénye, amely 2012-ben jelent meg először az Európa Kiadónál, majd 2018-ban a Magvetőnél is, két kislány, Ida és Tamara nyomozásának történetét beszéli el a címmel megnevezett, rejtélyekkel teli bérházban. A paratextuális információk (elsősorban a könyv borítója, címe és fülszövege) is megerősítik, hogy a helyszín kulcsfontosságú, és a narratív sémákra is kihatással lesz. A cselekmény terének ilyen kiemelt szerepkörével jellemzően a gótikus regényekben (Wallace: *Az otrantói várkastély*) és nyomdokaikon haladva a krimi számos alműfajában vagy azzal rokon zsánerben is találkozunk (Miller *Sin city* hard-boiled krimi képregényében, Umberto Eco *A rózsza neve* művelődéstörténeti krimijében vagy Stephen King *Kedvencek temetője* pszichothrillerében). Az ábrázolt tér ezekben a szövegekben több mint díszlet, strukturális szempontból inkább egyfajta szereplői vagy aktáns funkcióval bír, ezentúl pedig az átláthatatlan hálózat vagy lélekvesztő labirintus kronotoposztát testesíti meg, ami egyaránt felfogható a rejtély és a megértendő szöveg metaforájaként (legalábbis egy gyakorlott olvasó megközelítésében). A krimi magva a rejtély, a hivatkozott regények közös vonása pedig ezentúl az is, hogy a rejtély metonimikusan kapcsolódik egy térbeli alakzathoz, egy épülethez, épületrészhez, amely a címekben elfoglalt pozíciója révén egyben a rejtély jele is lesz.

Mindez azért lehetséges, mert a helynek szelleme van, olyan múltja, amely a megátkozás beszédaktusán keresztül (*Mandragóra utca 7.*) vagy egy szerencsétlen tudományos kísérlet folytán (*A kupolák titka*) kihat az aktuálisan elbeszélte történetre, a jelenre. A Mandragóra utca 7. számú ház egy korábbi boszorkánytanya helyén épült, ezért átok ül rajta. Szécsi Noémi jó érzékkel kapcsolja össze az elvárásolt kastély motívumát a terjeszkedő nagyváros urbanisztikai realitásával – aminek immár természetes velejárója az a gazdaságilag racionalizált gyakorlat, hogy ősi, szakrális funkciójú területeket építenek be. Itt egy kettős kódolású kommunikációs folyamatot is tetten érhetünk, amellyel a szerző nemcsak a tizenegynéhány éveseket, hanem az idősebb, gyakorlottabb olvasót is megszólítja, hiszen csak róluk tételezhető fel, hogy képesek érteni és értékelni a modern életformán élcelődő iróniát. Az ilyen rejtett és esztétikai igényeikben egymástól markánsan eltérő címzettcsoportokhoz egyszerre szóló kommunikáció a gyermek- és ifjúsági irodalomban tulajdonképpen megszokott, míg a felnőttirodalomban korlátozottabban, csak a modern normákat felforgató posztmodern jegyként jelenik meg.

A regény nyitójelenetében a narrátor a főszereplő kislány érzékelési tapasztalatait követve beszéli el, hogy a szereplő éjszaka egyedül van és fél. („Éjfél már elmúlt, amikor kipattant az alvó kislány szeme.”¹⁷) Maga a félelem szó egyszer sem fordul elő a szövegben, sem az, hogy mit érez pontosan a szereplő, de a leírt szituáció, a kislány óvatos

¹⁷ SZÉCSI, i. m., 7.

mozdulatai erre az érzésre utalnak. A szereplő tudattartalmát az elbeszélő tehát nem direkt módon közli (*telling*), hanem inkább indirekten mutatja (*showing*), azt a benyomást keltve az olvasóban, hogy maga látja az eseményeket, így a befogadónak a testi kifejezésből kell következtetnie a szereplő érzelmeire. Itt ismét egy olyan terepen találja magát az olvasó, amely a szociális kapcsolatok és az irodalmi szövegek befogadása szempontjából is lényeges képesség gyakorlását teszi lehetővé. A descartes-i dualizmusnak radikálisan ellentmondó megtestesült elme (*embodied mind*) koncepciója szerint ugyanis a testi érzetek és a tudati tartalmak egymástól elválaszthatatlanok, reagálásunk mások testi jelzéseire és azok megértése legalább olyan fontos, mint a tudatelméleti képességünk, amelynek birtokában a metareprezentációs folyamatok segítségével rekonstruálni tudjuk más emberek gondolatait és szándékait. Gallese szerint az interszubjektivitást mindenekelőtt interkorporativitásnak kell tekinteni, hiszen „a megtestesült szimuláció” – amikor mások testi jelzéseit empatikusan úgy értelmezzük, mintha a sajátunk lenne egy hasonló situációban – teszi lehetővé azt, hogy a cselekvéseknek, alapvető motorikus szándékoknak, érzéseknek és érzelmeknek mások által is elfogadott, interperszonális értelmet tulajdonítsunk. Ez a képesség nemcsak a másokkal való azonosulásunkat és a másokhoz való kapcsolódásunkat alapozza meg, hanem a fiktív elbeszélésekhez való viszonyunkat is döntően befolyásolja.¹⁸ Bár ez a narratív technika a felnőtt narrátor és a gyermek befogadó közti hierarchikus távolságot csökkenti, a gyermeki irodalomban többnyire mégis az explicit elbeszélői tevékenység dominál, valószínűleg éppen azért, mert a szerzők nem bíznak abban, hogy a közönségük a megmutatásból a megfelelő következtetéseket vonja le, különösen az érzelmek vonatkozásában.¹⁹ Ezért a kérdés, hogy mit is érez a kislány, a befogadó számára egy bizonyos fokig megválaszolatlan marad, ami kíváncsiságot keltve nagyobb aktivitásra serkenti: arra indítja, hogy saját élettapasztalatait is bevonva egészítse ki az üres helyeket, másrészt hogy nem szöveges információkat is figyelembe vegyen.

Ez utóbbi lehetőség a *Mandragóra utca* 7.-ben messzemenőig adott. Az olvasó ugyanis nem a szöveggel találkozik először, amikor a könyvet kézbe veszi, hanem P. Szathmáry István izgalmas illusztrációjával, amely a borítón és az első oldalon is ugyanazzal a színes képpel mutatja be a rettentő bérházat és még rettentőbb lakóit. A kezdő jelenetet az illusztrátor azután egy külön grafikával is felvezeti: ezen az látszik, hogy a kislány állig betakarózva mered az ablaka előtt elvonuló fekete árnyra. Az illusztrációk perceptuális információkat nyújtanak, természetes megerősítései lesznek az írott narráció showing aspektusának, vagyis nem deskriptív módon adják az olvasó tudtára,

¹⁸ Vittorio GALLESE, Hannah WOJCIEHOWSKI, *How stories make us feel: Toward an embodied narratology*, California Italian Studies, 2011/1, <https://escholarship.org/content/qt3jg726c2/qt3jg726c2.pdf>. [Letöltés 2025. május 2.]

¹⁹ Maria NIKOLAJEVA, *Beyond the Grammar of Story, or How Can Children's Literature Criticism Benefit from Narrative Theory?*, Children's Literature Association Quarterly, 2003/1, 6.

hogy a szereplő fél – ez akkor történne, ha a narrátor ezt kijelentené –, hanem egy másik médium segítségével, expresszív módon. Ezáltal a befogadói figyelmet határozottan irányítva hozzájárulnak ahhoz, hogy egyes verbális elemek könnyebben az értelemképzés előterébe kerüljenek, ami a kezdő olvasók számára nagy segítség.

A továbbiakban is hasonló eljárást találunk. Nemigen esik nyíltan szó a félelemről, ugyanakkor a regény számos eleme továbbra is félelmetes, így ezek révén az érzés többször előtérbe, majd háttérbe kerül. Ez a fajta érzelmi hullámváz tipikus jegy a negatív érzelmeket, például félelmet mozgósító műfajokban, és döntő módon járul hozzá ahhoz, hogy a befogadó a negatív érzelmet élje, és ne szenvedjen tőle. (A félelemhez kapcsolódó érzelmi hatáskeltés ilyen dinamikája több műfajban tetten érhető, a kemény krimiben és a dark fantasyben is, azonban legradikálisabban nyilvánvalóan a horrorban érvényesül, ahol 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.”²⁰)

A regény első fejezetében újabb interpretációs bizonytalanság merül fel: a tér egyszerre tűnik reálisnak és irreálisnak. A ház leírása alapján nehéz eldönteni, hogy egy felújításra szoruló budapesti bérház jelenik meg, amely ideális helyszíne lehet bármely hard-boiled kriminek, vagy egy elvarázsolt kastély, amelynek elemei mindjárt életre kelnek. („A faltoktól eltekintve sötétszürke, omladozó vakolat borította a házat. A kis utcára nyíló oldalában éppen ezért dúcolták alá teljes hosszában – nehogy valakinek a fejére essen egy mészrózsa tengeri csikó, kagylóhéj, valamelyik nagydarab római istenlábfeje vagy egy karsú nimfa alkarja.”²¹) A látási viszonyok is a találgatásoknak kedveznek: az éjszakai jelenettel induló történet késő délutánival folytatódik („Még újdonságnak számított, hogy sötétben kell hazamenni az iskolából...”), és a sötét helyszínek végigkísérik a meglehetősen szerteágazó cselekményt, amelyben a furcsa lakókhöz kötődő rejtélyek megfejtése az összekötő szál. A belső perspektívából ábrázolt helyszínek mintha mindig mozgásban lennének, magukban hordozzák a múltat és a varázslatot, megteremtik a mágikus és a racionális közti átjárás lehetőségét, ami a kora kamaszkori kognitív fejlődés, identitáskeresés és érzelmi labilitás állapotát is tükrözi. A félelmet keltő és kétértelmű szintér baljós fejleményeket ígér, azt sugallja, hogy a láthatatlan tartományában fenyegető lények rejtőzködnek, hiszen az éjszaka és a sötétség az ösztönök, a félelmek, az agresszió és a bűn archetipikus közege. Itt a szöveg egyszerre épít az olvasó közvetlen érzelmi válaszára, amelyeket a félelemkeltő fikcionális ingerekre ad, és a szereplővel kialakított percepció és empatikus kapcsolatra. Ezenkívül egy álomszerű – a filmes narratívákat is megidéző – hatás is érvényesül, ami

²⁰ Kovács András Bálint, *A félelem élvezete: A „horror-paradoxon”*, nCOGNITO-Kognitív Kultúraelméleti Közlemények, 2022/1, 5.

²¹ Szécsi, i. m., 11.

újabb áthallást enged a kemény krimi irányába: a bevezető jelenet – továbbra is a szereplő érzékelési fókuszához csatlakozva – úgy végződik, hogy a kislány elalszik: „Félálomban még látni vélte, amint egy sötét árny eloson az ablaka előtt.”²² A történetet ezért akár a szereplő álmának is tekinthetjük, bár ennek a lehetőségnek a felismerése olyan mentalizációs következtetés, amelyre kezdő olvasók még nem képesek, ők valószínűleg egyszerűen kronológiai viszonyba helyezik a bevezető részt a folytatással. Ebből is látszik, hogy a szöveg feldolgozásában a tudatelméletnek kulcsszerepe van, és a mentális és lelki működésre vonatkozó előzetes – akár valóságos, akár fikciós – tapasztalatok döntően befolyásolhatják a szövegek megértését. Csak egy jártasabb olvasó esetében feltételezhetünk olyan fejlettebb tudatelméleti ismereteket, amelyek birtokában képes arra, hogy összetettebb figurákat és komplexebb mentalizációs struktúrákat konstruáljon a szövegrészletekből.²³

Szécsi Noémi regénye a gyermeki psziché egyik alapélményét mozgósítja következetesen, a félelem meghatározóan járul hozzá a befogadó érzelmi bevonásához, hiszen erőteljesen épít arra a személyes félelemsémára, melyet sajátos múltbeli élmények és az ezekre adott egyéni reakciók formáltak. A regény jó példa arra, hogy az irodalmi szövegek bizonyos elbeszélő sémák alkalmazásával (például félelemkeltő ingerekkel és a szereplővel kialakított perцепciós és empatikus kapcsolattal) kínálnak alkalmat egy negatív érzelem kipróbálására, méghozzá úgy, hogy az olvasók egyéni igényeiknek megfelelően élhetik át az élményt. Mindannyian ismerjük a jelenséget, hogy a gyermek gyakran akár sokszoros újraolvasással, akár bizonyos részletek figyelmen kívül hagyásával képes saját lelki diszpozíciójához igazítani az érzelmi (és az ehhez szorosan kapcsolódó esztétikai) hatást, ezért történik meg az is, hogy bizonyos történetekhez jobban kötődik, mint másokhoz, és kedvenc meséit akár minden este hajlandó meghallgatni vagy elolvasni.

Hogy a regényben a félelem a központi érzelmi konfliktus, abban is megmutatkozik, hogy ezen a területen valósul meg a főszereplő példaértékű fejlődése. A regény végén a narrátor a karakter gondolatait tolmácsolva foglalja össze közérthetően az egész történet didaktikus tartalmát. „Minden éppen olyan rémisztőnek bizonyult, mint képzelte, vagy talán annál kicsit rémisztőbbnek is, és ő mégis megjárta a pincét, kihallgatta a boszorkányokat és szembeszállt a lidérccel. Ettől mintha a félelme is elpárolgott volna. Pedig továbbra is ugyanabban a házban kellett laknia.”²⁴ Vagyis a regény azt a kognitív pszichológiai tételt illusztrálja, hogy a negatív érzelem intenzitása a befogadó kognitív kiértékelésétől függ; ha ez az utóbbi változik, az kihat az érzelmre is.

A *Mandragóra utca* 7.-ben így az olvasó a nyomozás kalandjain túl megismerkedhetett a félelem emóciójának fenomenológiájával, konfrontálódott az érzés keletkezésével és bizonyos testi tüneteivel, illetve azokkal a jellegzetes helyzetekkel, amelyek kiváltják,

²² *Uo.*, 8.

²³ NIKOLAJEVA, *Beyond the Grammar of Story...*, i. m., 17.

²⁴ SZÉCSI, i. m., 287.

továbbá betekinthesett a félelemmel való megküzdés példaértékű folyamatába is, ami az érzéssel való sorozatos találkozás és elfogadás útján lehetséges, vagyis a félelem érzésének kognitív átértékeléséhez vezet.

A kupolák titka és az empátia

A gyermekirodalmi vizsgálódások középpontjában az érzelmikompetencia-fejlesztés területén elsősorban az empátia áll, amelynek neurobiológiai alapját az úgynevezett tükroneuronok biztosítják (ezek teszik lehetővé ugyanis, hogy mások érzéseire spontán módon együttérzéssel reagáljunk), ezentúl azonban környezeti, tanult tényezők is befolyásolják a kialakulását.²⁵ (A fejlődés, tanulás keretét alapvetően társas interakciók adják, amelyeket az irodalmi fikció is helyettesíthet, szimulálva tipikus emberi helyzeteket.²⁶ Anélkül, hogy ezzel azt állítanánk, hogy teljesen pótolhatná azokat.) Fontos megjegyezni, hogy nem csupán egyetlen képességről van itt szó, hanem inkább bizonyos képességek összehangolt működéséről. Ha ugyanis empatikusan viszonyulunk valakihez, akkor bele tudunk helyezkedni a helyzetébe, megértjük a nézőpontját, és erre azonnali érzelmi választ adunk. Az empátia így egyszerre jelenti mások nézőpontjának megértését és saját intuitív és érzelmi reakciónk felismerését is, vagyis affektív, kognitív és fiziológiai folyamatokat egyaránt magában foglal. Az affektív folyamatot az érzelmi együttérzés alkotja, a kognitív folyamat a perspektívaváltás és a másik ember helyzetébe való behelyezkedés lehetőségére utal, a fiziológiai folyamat pedig az idegrendszer autonóm tevékenységeire vonatkozik, például a másik örömeinek, szorongásának vagy fájdalmának átélésére.²⁷ Az irodalmi befogadás során nyilvánvalóan az olvasó és szereplő közti viszonyban nyílik erre alkalom, mert fiktív szereplőket is ugyanazokkal a mentális mechanizmusokkal értünk meg, mint valóságosakat, tehát a hús-vér személyekhez hasonlóan a fiktív alakokhoz is viszonyulhatunk empatikusan, amennyiben az irodalmi szöveg megteremti ennek feltételeit, illetve amennyiben az olvasó diszpozíciói is megfelelőek. Noha a hagyományos narratológiák a karakterképzés területét meglehetősen elhanyagolták, mert igyekeztek kizárni mindenfajta pszichologizmust, a kognitív megközelítés, elsősorban kognitív pszichológiai kutatásokra hivatkozva ezt a kérdéskört új aspektusaiban vizsgálja, ami a gyermek- és ifjúsági irodalmi szövegek befogadásának szempontjából azért is jelentős, mert itt a karakter és a befogadó kapcsolatai mindig is jobban a fókuszba kerültek.

²⁵ Suzanne KEEN, *A theory of narrative empathy*, Narrative, 2006/3, 207–236.

²⁶ Jerome BRUNER, *Acts of meaning*, Cambridge – Massachussets – London, Harvard University Press, 1990.

²⁷ Leda COSMIDES, John TOOBY, *Evolutionary psychology and the emotions = Handbook of emotions*, szerk. Michael LEWIS, Jeannette M. HAVILAND-JONES, Lisa FELDMAN BARRETT, New York – London, The Guilford Press, 2008³, 114–137.

Fikciós szövegek vizsgálatakor gyakran találkozunk olyan elemzési kategóriákkal, amelyek a narratívát aszerint minősítik, hogy a cselekmény vagy a szereplők pszichológiája kap-e nagyobb hangsúlyt. (Ez a bináris felosztás természetesen egy leegyszerűsítő megközelítés, nem zárja ki az átmeneteket a két kategória között.) Az úgynevezett cselekményorientált elbeszélések csoportjába olyan szövegek kerülnek, amelyekben a karakterek csak narratív funkciók hordozói, belső vívódásaik, érzéseik, gondolataik nem képezik az elbeszélés tárgyát, csak éppen annyira jelennek meg a tudati tartalmak, hogy a tettek közvetlen motivációi érthetők legyenek. Legtipikusabb példa erre a népmese, de a klasszikus detektívregény is ide tartozik, és illeszkedik abba a klasszikus (arisztotelészi) poétikai koncepcióba, amelynek értelmében a karakterek a tetteknek és az eseményeknek vannak alárendelve, ezért alantas vagy nemes jellemvonásokon kívül nem rendelkeznek más tulajdonságokkal.

Ehhez képest a karakterközpontú narratívák már modern fejlemények, a lelki történeteket állítják fókuszba, és a narrátor változatos elbeszélői technikák segítségével hozzáférést nyújt az olvasó számára a szereplői tudatokhoz is. A gyermek- és ifjúsági irodalmi epikai művek a két elbeszélésmódot bizonyos mértékben általában kombinálják, ám azért a legtöbb esetben eldönthető, hogy közülük melyik a meghatározóbb, illetve kétségtelenül vannak olyan szövegek is, amelyek az olvasói hozzáállástól függően akár mindkét besorolást is megengedik. Sokszor genderpreferenciákat is emleget a szakirodalom a kétféle elbeszélésmód kapcsán: míg a fiúk a pergő cselekményű, akciódús szövegeket, a lányok a karakterek érzelmi életére is fókuszáló történeteket kedvelik jobban. (Véleményem szerint mindkét itt tárgyalt ifjúsági regény – bár alapvetően cselekményközpontú – ebből a szempontból kettős olvasási lehetőséget nyújt, és valószínűnek tartom azt is, hogy a szerzők és kiadók részéről tudatos döntés áll a háttérben, hogy minél szélesebb közönséget megszólítsanak.)

A 2020-ban megjelent *A kupolák titka* is a kemény krimi sötét tematikáját és atmoszféráját idézi meg Budapesttel (gondoljunk csak Kondor Vilmos *Budapest Noir*jára), itt is a város valaha jobb időket megélt, ma azonban inkább pusztuló részei jelentik a színteret, ahol a bűn és a rend képviselői összeecsapnak. A regény a nyolcadik kerület Palotanegyedében egy, a történet idejét jóval megelőző jelenettel indul, amely egy félresikerült kísérlet végzetes következményét ábrázolja. A világjobbító csodaszernek komoly mellékhatása van, az emberek elveszítik normális testi halmazállapotukat, fekete füstgomolyagként örökre a sötét padlások jószándékú szellemeivé, a kupolák foglyaivá válnak. Innen származik a nevük is: „kupolások”. Ez a regény kevésbé a térábrázolások révén, mint inkább szerkezeti és tematikus vonásaiban közelít a hard-boiled krimihez, illetve ahhoz hasonlóan távolodik a klasszikus detektívregény műfaji jellemzőitől, leginkább abban, hogy kevésbé absztrakt mintát követ, és nyitottabb a realiztikus környezet- és karakterábrázolásra is. A fantasztikus elemek jelenléte ellenére a szereplők realiztikus viszonyrendszerben mozognak,

az iskola társadalmi tere itt is meghatározó, akárcsak Szécsi Noémi regényében, illetve megannyi más ifjúsági fantasyben. Ezenkívül nemcsak a nyomozás szála, hanem a szereplők pszichológiai történései is hangsúlyt kapnak, és a bonyodalmak a lelki mechanizmusok szélesebb spektrumát fogják át, mint a találós kérdés jellegű klasszikus detektívregényben, ahol tulajdonképpen a detektívet – Miss Marple-t vagy Sherlock Holmes-t – csak egyetlen érzelem, a kíváncsiság hajtja. Itt is érvényesül az a megoldás, amely szintén tipikus vonása a kemény krimiknek: már a történet vége előtt fény derül a tettes kilétére, ezért a detektív számára nem is annyira az igazság megtalálása, hanem az elkövető kézre kerítése, fizikai legyőzése, az igazságszolgáltatás a feladat. Az üldözés, a bűnös bekerítése ezért egy hosszabb részt tesz ki a cselekményben, ami a kalandregényhez, illetve filmes változatban az akciófilmhez viszi közelebb a műfajt. Az olvasók figyelmét nem a múltban elkövetett bűncselekmény köti le, hanem a regény jelen idejében történő események, elsősorban a nyomozókra leselkedő veszélyek. Lényeges párhuzam még a kemény krimivel az is, hogy a bűntény nem individuális léptékű, nemcsak egy egyén a sértett, hanem egy szélesebb társadalmi csoport is, hiszen a hatalmi visszaélés társadalmi méreteket ölt, a bűnözők a város, az ország feletti uralom megszerzésére törekcszenek. Összességében Mészöly Ágnes regénye egy olyan cselekményorientált narratíva, amely leginkább a szereplői tudatokhoz hozzáférést biztosító narratív technikák miatt érdekes számomra.

A belső fokalizálás fókuszának az idősíkokkal együtt történő váltásai már a regény elején egy izgalmas elbeszélői diskurzust ígérnek, és próbára teszik az olvasót. A különböző napszakokkal megnevezett, rövid fejezetek felszabdadják az idő folyamatosságát, és az is kiderül, hogy a hajnal, reggel, délelőtt, délután, alkonyat, este és éjjel első sorozata nem is ugyanannak a napnak a részei. Ráadásul a fokalizáló szubjektumok is cserélődnek, illetve a narrátor mindig másik történet elbeszélésébe fog anélkül, hogy az olvasó tudtára adná, kik ezek a szereplők. Az elbeszélés így igen rejtélyes olyan alapkérdések vonatkozásában is, hogy mikor és hol játszódik, illetve kiről és miről fog szólni a regény, vagyis a narrátor meghatározó információkat tart vissza, kíváncsiságot keltve azokban az olvasókban, akiket ezek a kognitív hiányok motiválnak. (Az ilyen komplexebb elemek megjelenése a kognitív kihívás fokozásával képezi az irodalmi tanulási folyamat lehetőségét.)

Noha a regény a következő, immár egy és ugyanazon naphoz tartozó napszakokra tagolt részekkel meglehetősen szokványosan és eseménycentrikusan folytatódik, a belső perspektíva alkalmazása később is jó eszköznek bizonyul arra, hogy egyes jelenetekben a *suspense* hatás fokozódjon azáltal, hogy csak egy érzékelési fókuszhoz köthető tapasztalatok jelennek meg, minden más homályban marad az olvasó számára. Továbbá az empatisz kapcsolódást is jobban lehetővé teszi a szereplőkhöz, mint egy olyan elbeszélésmód, amelyben a narrátor egy mindent átfogó külső nézőpontból tudósít. Az elbeszélő ezzel azt is eléri, hogy a négy főszereplő, akik mind

mint fokalizálók is megjelennek az elbeszélés más-más pontjain, majdnem teljesen egyenrangú státust töltenek be a történetben, és ezáltal az olvasó döntheti el, hogy kit is tekint leginkább magáénak, „a” főszereplőnek. Vagyis egy kollektív főszereplőről van szó, ami tulajdonképpen több szereplőt egy strukturális tényezőként, egy aktánsként egyesít. Ez a narratív eljárás a felnőttirodalomban meglehetősen szokatlan, az ifjúsági szövegekben viszont nem megy ritkaságszámba.²⁸ Háttérben feltételezhetően a sokkal erőteljesebben diverzifikált fiatal olvasói igények állhatnak, hiszen a kiválasztást olyan életkori, nemi vagy érdeklődési preferenciák is befolyásolják, amelyek felnőtt olvasók esetében már nem figyelhetők meg ilyen egyértelműen. A főszereplő meghatározásában az egyik lényeges tényező az, hogy a befogadó tud-e empátiakapcsolódni a figurához. Ezt olyan szövegstratégiák segítik, amelyek megengedik a metareprezentációs hozzáférést a szereplő belső világához, motivációihoz és ahhoz, hogy mit tud más karakterek tudattartalmairól. A fokalizáció ennek leghatásosabb eszköze, hiszen ezt mindig összekapcsoljuk egy észlelő alannal. A hozzáférés mind a négy főhős esetében megvalósul, és hasonló a személyes érdekeltségük, motivációjuk is a konfliktus megoldásában, nemükben és személyiségjegyeikben azonban különböznek. Az, hogy a két fiú és két lány más-más külső és belső tulajdonságokkal és érdeklődési körrel rendelkezik, és a korosztályuknak megfelelő fiatalos szlenget beszél, szintén elősegíti, hogy a velük egykorúakkal könnyebben megtalálják a közös hangot, és az olvasók beleéljék magukat a helyzetükbe.

Az elmeolvasás képessége a cselekmény síkján is megjelenik, mivel az egyik főszereplő, Seres Panni, akinek figurája kifejezetten Harry Potter hatását mutatja, egy gyerekkorában elszenvedett villámcsapás következményeképpen belelát a gondolatokba, és nemcsak olvasni képes a gondolatokat, hanem telepatikusan kommunikálni is. Esetében a mások elméjéhez való hozzáférés, noha egy csoda eredménye, mégis fárasztó tevékenység, ami rengeteg energiát emészt fel, és ezt kalóriadús táplálékkal kell folyamatosan pótolnia. Mészöly Ágnes a figura csodás telepatikus képességét ráadásul narrációs szempontból is igen ötletesen hasznosítja, mivel így megoldja, hogy az újabb és újabb szereplőknek ne kelljen elismételni a történet addigi folyását.

Az empátia azonban kapcsolódhat egy negatív szereplőhöz is. *A kupolák titka* az antagonista, a szintén elmeolvasó képességekkel rendelkező Sipeki érzelmi életébe is betekintést ad. A narráció részletekben nyújt ehhez információkat, és az olvasónak kell összeillesztenie az egymáshoz illő darabokat, ami mindenképpen fokozottabb figyelmet és tartósabb memóriát kíván, illetve a kognitív feszültséget is fokozza. Kiderül például az is, hogy a regény elején felvázolt egyik történet Sipeki kiskori sérülését beszélte el, amelynek következtében – amint ezt egy másik részből megtudjuk – egy tompa, depressziószerű érzés lett rajta úrrá, ettől akar szabadulni. De nemcsak szövegértési

²⁸ Maria NIKOLAJEVA, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham, Scarecrow, 2002, 17.

szempontból jelent olykor kihívást a narráció, hanem azt is megnehezíti, hogy az olvasó fekete-fehér sémákba rendezze morális ítéleteit, mert a negatív szereplőhöz közelebb engedő eljárás az ellenfelet óhatatlanul humánusabbá teszi.²⁹ A befogadói empátiás készségek fejlődésének szempontjából ezért mindenképpen méltányolható a karakterek motivációinak pontosítása, jellemvonásaik árnyalása, ami a nagyobb kamaszok érzelmi kompetencia-szintjéhez is illeszkedik. Ezzel kapcsolatosan egy visszatérő tendenciát is megfigyelhetünk: az ifjúsági irodalmi fikciók gyakran feltételeznek a morálisan elítélendő cselekedetek és az érzelmi képességek között összefüggést azzal, hogy a morálisan elítélhető magatartást egy érzelmi deficitre is visszavezetik.

Úgy tudjuk, hogy az empátia kialakulása egy változó időtartamú, intenzitású és sebességű folyamat, ami a késő kamaszkorig tart. Az ifjúsági fikciónak ezzel a fejlődéssel kell tehát lépést tartania, mégpedig úgy, hogy megfelelő kognitív kihívásokat támaszt az olvasóval szemben. A *kupolák titkában* Seres Panni figurája az olvasó metaforájának tűnik, aki azzal, hogy belelát a fejekbe, olvassa mások gondolatait, és ezt a képességet saját boldogulása szolgálatába állítja, a fikcióolvasás előnyeit reprezentálja. A vizsgált regények itt megemlített aspektusai alapján is látszik, hogy a fikciós szöveg egy olyan páratlan invenció, amely lehetővé teszi befogadói számára, hogy megismerjék mások érzéseit, gondolatait anélkül, hogy azokat teljesen átvennék, a szereplőkkel feltétlenül azonosulnának. A szereplői érzelmek, gondolatok, vágyak ábrázolása, illetve az olvasói érzelmek egyéb narratív eszközök általi generálása az emocionális működés megéléséhez vezetnek, ráadásul a fikció azt is lehetővé teszi, hogy az olvasók bizonyos reflektív vagy akár kritikai távolságtartással viszonyuljanak az érzelmekhez. Pedagógiai nézőpontból is meghatározó sajátosságnak vélem, hogy az irodalmi szövegek az érzelmi működésre vonatkozó tudást közvetítenek olyan befogadók számára, akiknek ehhez a tudáshoz reflexív hozzáférési lehetőségei még nincsenek, mert nem sajátították még el azokat az absztrakt fogalmakat, amelyekkel az érzelmek működésén elgondolkodhatnak. Ugyanakkor nemcsak az számít, mit fejleszt és milyen értékeket közvetít egy adott gyermekirodalmi mű, hanem az is lényeges, hogyan képes bevonni olvasóját a szöveg kínálta élménybe, hogyan tudja a tapasztalatlan olvasót fokozatosan bevezetni az irodalmi konvenciókba, és ezáltal megnyerni őt az olvasás tevékenységének. Az irodalmi fikciók ennek megfelelően az olvasók érzelmi bevonásával nemcsak egy külső, szocializációs feladatot teljesítenek, hanem irodalmi funkciót betöltve olvasóvá is nevelnek.

²⁹ Patrick Colm HOGAN, *i. m.*, 140.