
HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Nem természetes narratológia

2018

2

Nem természetes narratológia

A nem természetes narratológia különleges helyet foglal el a posztklasszikus narratológiák között. Az irányzat olyan új, átfogó elbeszéléselemélet megteremtésére törekszik, ami magába foglalja a nem természetes narratívákat is, melyek áthágják a hagyományos realizmus paramétereit, szokatlan narratív eljárásaikkal megkérdőjelezzik a klasszikus narratológia fogalmait, előtérbe állítják saját fikcionalitásukat, és olyan történetvilágokkal szembesítik az olvasót, melyek fizikai, logikai vagy emberi szempontból lehetetlen elemeket tartalmaznak. Kérdésfelvetései, törekvései magába foglalják a nem természetes elbeszélés meghatározását, az idevágó korpusz összegyűjtését, a nem természetes elbeszéléstechnikai eljárások vizsgálatát és a nem természetes elbeszélések értelmezésére szolgáló olvasási stratégiákat. Az irányzat folytatja és tagadja Monika Fludernik természetes narratológiáját és a kognitív narratológiai törekvéseket, és nagyban támaszkodik Brian Richardson nem természetes narratológiájára. Az irányzat létrejött a narratív korpusz változását követi, hiszen legfőbb kutatási terepe a 20. század második felétől szembetűnően megszaporodó nem természetes elbeszélések, ám vizsgálódása nem korlátozódik a posztmodern irodalomra. A természetes és nem természetes, illetve kölcsönhatásaik nemcsak a modern, de realista, sőt régebbi szövegekben is érvényesülhetnek. Törekvése kettős: a nem természetes értelmezése, érthetővé tétele, de megőrzése, megmentése is. A válogatás igyekszik érzékeltetni a nem természetes narratológia körüli vitákat, ugyanakkor törekszik eredményeinek bemutatására is.

Kötetünket TÓTH CSILLA szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Unnatural narratology

Unnatural narratology occupies a special place among postclassical narratologies. Unnatural narrative studies aim to create a new comprehensive narrative theory that could cover narratives that tend to transgress the boundaries of traditional realism, narratives that by their unconventional devices challenge the conceptual framework of classical narratology or, by emphasizing their own fictitiousness, confront the reader with physically, logically or anthropologically impossible narrative worlds. In their various attempts to define unnatural narrative, delineate its relevant corpus, and examine its devices and the reading strategies appropriate to them, studies in this field both continue and question Monika Fludernik's natural narratology and the concepts of cognitive narratology while heavily drawing on Brian Richardson's structuralist narratology. As it is mainly concerned with unconventional storytelling conspicuously on the rise since the late 20th century, unnatural narratology has emerged in accordance with the historical shift in narrative literature; yet its spectrum is not confined to postmodernism: dynamic interactions of natural and unnatural narrative devices can be equally detected in modernist and in realist texts. Therefore, unnatural narratology not only explores the unnatural but strives to unearth and preserve it as well. Our collection attempts to present the main achievements as well as the controversies in this new field.

The issue was edited by CSILLA TÓTH.

THE EDITORIAL BOARD

La narratologie non naturelle

La narratologie non naturelle occupe une place importante dans la lignée des narratologies post-classiques. Ce courant vise à créer une nouvelle théorie du récit qui englobe les récits non naturels aussi: c'est-à-dire ceux qui transgressent les paramètres du réalisme traditionnel avec leurs pratiques narratives inédites, mettent en question les concepts de la narratologie classique, donnent du relief à la fictionalité, et confrontent les lecteurs à des „*storyworlds*” qui contiennent des éléments impossibles d'un point de vue physique, logique ou humain. Ses questions, ses problématisations visent à définir de définir le récit non naturel, rassembler le corpus concerné, ainsi qu'à examiner les pratiques techniques narratologiques et des stratégies interprétatives. Ce courant continue et nie à la fois la narratologie naturelle de Monika Fludernik et les tendances de la narratologie cognitive, et s'appuie considérablement sur la narratologie de Brian Richardson à base structuraliste. La naissance de la narratologie non naturelle courant suit le changement du corpus narratif, car ses recherches visent surtout les récits non naturels dont le nombre s'est accru considérablement à partir du deuxième moitié du 20^e siècle - sans se limiter cependant sur la littérature post-moderne. Le naturel et le non-naturel (et leurs interactions) apparaissent également dans des textes réalistes et non seulement dans des textes modernistes. L'objectif de la narratologie non naturelle est de caractère double:: interpréter et expliquer le non-naturel, et le conserver en même temps. Dans ce numéro de la revue *Helikon*, nous souhaitons présenter les résultats de la narratologie non naturelle, tout en démontrant ses contradictions également.

La partie thématique de ce numéro a été éditée par CSILLA TÓTH.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

TANULMÁNYOK

TÓTH CSILLA

Nem természetes narratológia

A nem természetes narratológia különleges szerepet tölt be a posztklasszikus narratológiák között, mivel megkérdőjelezi a standard narratológiamodell, a narratíva kommunikációs modelleken alapuló elméletének kizárólagosságát. A nem természetes narratológia célkitűzése megfeleltethető a posztklasszikus narratológiáknak: olyan szövegek feltárása és beemelése a korpuszba, melyeket a klasszikus narratológia nem értelmezett kellőképpen, pontosabban, ahol eszközei csődöt mondtak.¹ A 2010-es években nagy lendülettel kibontakozó irányzat legfontosabb képviselői Jan Alber, Brian Richardson, Henrik Skov Nielsen és Stefan Iversen, németországi, amerikai és dániai kutatók. A nem természetes narratíva korpuszának feltérképezésében, valamint a narratív eljárások definiálásában Brian Richardson járt elől, aki a kilencvenes évek elején kezdett el az egyes szám második személyű, ún. „te”, illetve többes szám első személyű „mi” narratívával foglalkozni, illetve a nem természetes temporalitás eseteivel. A legfontosabb nem természetes elbeszéléstechnikai eljárásokat a 2006-os *Unnatural Voices* című könyvében mutatta be, innen származik az irányzat elnevezése. Richardson strukturalista gyökerű törekvései 2007-ben, egy washingtoni ISSN konferencián találkoztak a kognitív narratológiát részben folytató, részben elutasító elméletekkel; ekkor született meg maga az elnevezés.² Az „unnatural narratology” egyrészt utal a naturalizáló elméletekkel való erős szembenállásra, ugyanakkor jó néhány ponton folytatja Monika Fludernik természetes narratológiáját is. További jelentős, összefoglaló igényű kötetek: *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (2011), *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates* (2012), *A Poetics of Unnatural Narrative* (2013).³ Az elméleti-poétikai irányultságú munkák mellett később meg-

1 Maria MÄKELE, „Narratology and Taxonomy: A Response to Brian Richardson”, *Style* 4 (2016): 462–467, 466.

2 Henrik Skov NIELSEN, „Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration”, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, eds. Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 71–88. (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011), 71.

3 Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, eds., *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (Berlin, Boston: De Gruyter); David HERMAN, James PHELAN and Peter J. RABINOWITZ, Brian RICHARDSON, Robyn WARHOL, *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*, (Columbus: The Ohio State University Press, 2012); Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, eds, *A Poetics of Unnatural Narrative*, (Columbus: The Ohio State University Press, 2013).

jelentek a diakrón vizsgálódások is, így pl. Richardson *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice* (2015), és Alber *Unnatural Narrative* (2016) című könyvei.⁴

Az irányzat intenzíven jelen van különböző nemzetközi konferenciákon és a narratológia kurrens törekvéseit bemutató tanulmánykötetekben. Az irányzatot körülvevő viták egyik periódusa a nem természetes narratológia önmeghatározását követően bontakozott ki (2010–2013), majd az utóbbi években újabb hulláma figyelhető meg (2016–2018). Az irányzat aktualitását a *Style* 2016-os tematikus téli száma,⁵ illetve a legújabb megjelenés alatt álló tanulmánykötet is jelzi, melynek egyik tanulmánya a szerző szíves engedélyével ebben a gyűjteményben is olvasható. A nem természetes narratológia szélsőséges állásfoglalásokat kiváltó irányzat; egyik pólusát az irányzat univerzális, átfogó narratológiaként, új paradigma-ként való föllépése, illetve létjogosultságának kétségbevonása alkotják. Kérdésfelvetései folytán azonban különleges figyelmet érdemel, mivel a narratológia legfontosabb előfeltevéseit és alapfogalmait kérdőjelezi meg, és ezzel a rendelkezésre álló eszköztár kritikus átgondolására és a narratológia megújítására készítet.

A bevezető tanulmány először az irányzat elnevezését és a természetes narratológiához való viszonyát igyekszik tisztázni. Ezután a nem természetes narratológia fogalmát, önmeghatározásait, ezzel szoros összefüggésben a nem természetes meghatározására irányuló kísérleteit járja körbe, majd az irányzat alapkérdéseit és céljait mutatja be. A tanulmány az irányzat kulcskérdéseit, az olvasási stratégiákat, a narrátor szerepét, a narrációs módokat és a narratív kommunikáció modelljét a fikcionalitás történeti fogalmának keretébe helyezve értelmezi. A kifejtés során röviden kitérek az irányzatnak a kognitív és a retorikai narratológiához fűződő viszonyára is. Az utolsó rész az irányzat legfontosabb kritikáinak áttekintésével zárul. A tanulmány törekszik az irányzaton belüli heterogenitás, dinamikus változás és az ebből fakadó ellentmondások és viták bemutatására, de ugyanígy az eredményekére is, melyeket a közreadott tanulmányok mellett a kiadványt záró függelék is reprezentál.

AZ IRÁNYZAT ELNEVEZÉSE

Az irányzat elnevezése két fontos narratológiai törekvésre reflektál: egyrészt Fludernik természetes narratológiájával szemben határozza meg magát, olyan narratívák érdeklik, melyek „túllépnek a természetes narratíva konvencióin, így például a spontán, élőbeszédben előforduló történetmondásén.”⁶ Másrészt túltekint a mimetikus szövegeken, és fellép a klasszikus és posztklasszikus narratoló-

4 Brian RICHARDSON, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. (Columbus: The Ohio State University Press, 2015.); Jan ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in fiction and Drama*, (University of Nebraska Press, 2016)

5 *Style*, 4. (2016): 50.

6 Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18 (2010): 113–136, 115.

gia általános mimetikus elfogultságával szemben. Tárgyát és céljait is ennek fényében definiálja: tárgya a nem természetes elbeszélés, melynek inherens sajátossága az antimimetikus vagy a nem természetes. A nem természetes elbeszélés fogalma legalább háromféleképpen fogalmazódik meg: mint történetvilág (Alber), mint elbeszélésmódok gyűjtőfogalma (Richardson), és mint olvasói válasz (Nielsen). Maga az „unnatural” kifejezés Richardson a klasszikus narratológiával szembehelyezkedő könyvének címéből ered, ami az ún. „mimetikus szerződést”⁷ felrúgó, feltűnő módon megszaporodó posztmodern művek elbeszélésmódjait vizsgálja, melyek nehezen, vagy egyáltalán nem értelmezhetők a kommunikációs modellel alapuló klasszikus narratológia eszköztárával. Richardson a 20. század második felétől megfigyelhető epikai jelenséget az absztrakt művészettel állítja párhuzamba. Egy emblematiszmusos antimimetikus szerző szavait idézi: Robbe-Grillet visszautasította „az előzetesen létező valóság reprodukálását”.⁸ Nem lehet teljes a narratológia, ha kizárja az antimimetikus műveket: hasonló lenne ahhoz a művészetelmélethez, ami minden műalkotást reprezentációként értelmez.⁹

A klasszikus narratológia mimetikus modelljét felforgató művek értelmezéséhez ki kell alakítani a megfelelő narratológiai eszköztárat. Richardson óriási érdeme a nem természetes narratológia korpuszának feltérképezése és a nem természetes elbeszéléstechnikai eljárások bemutatása: könyvét az egyes eljárások szerint csoportosított, nem természetes narratívák bibliográfiája zárja.

A TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA ÉS A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA EGYMÁSHOZ VALÓ VISZONYA

Fludernik természetes narratológiájának központi fogalma a narratíva lényegi sajátossága: az emberi tapasztalatiság¹⁰ közvetítése. Minden narratíva tapasztalatiságot közvetít az emberi tudat (a szerzőé, narrátoré és/vagy az olvasóé) segítségével. A természetes konstans, az ember világban való testi létezésének természetéből fakadó fogalom: „a természetes az ember testi létezésének keretrendszeréhez kapcsolódik”.¹¹ Az ember testiségéből fakadó és a valóságot értelmező „természetes” kognitív paraméterek jelen vannak az olvasás és a narrativizáció¹² fo-

7 Brian RICHARDSON, *Unnatural Voices, Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006), 1.

8 Brian RICHARDSON, „Antimimetic, Unnatural, and Postmodern Narrative Theory”, in *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*, eds. David HERMAN, James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, Brian RICHARDSON and Robyn WARHOL, 20–28 (Columbus: The Ohio State University Press, 2012), 22.

9 Uo., 25.

10 Itt Földes Györgyi fordításának szóhasználatát vettem át. FÖLDES Györgyi, „Jeltől a testig. A klasszikus narratológia találkozása a korporálissal”, *Irodalomismeret* 1 (2015): 5–29, 16.

11 Monika FLUDERNIK, *Towards a Natural Narratology* (London: Routledge, 1996), 9.

12 Narrativizáció: a szöveg elbeszélésként való felismerése. A narrativizáció az olvasás során jön létre, kognitív paraméterek segítségével, hogy létrehozza a fiktív világot. (FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 26.). A narrativizáció egyben kulturális és irodalmi folyamat is. (Uo., 24.).

lyamatában, az olvasó ezekre támaszkodik, amikor elbeszélésként értelmez és ismer fel szövegeket. A narrativitás kölcsönösen összefügg az emberi tapasztalatisággal, „a valós tapasztalat kvázi mimetikus felidézésével”,¹³ de a történetileg kialakult elbeszélőformákkal is. Modelljében a természetesen, azaz a társalgásban előforduló történetmondásból vezeti le a történetileg kialakult elbeszélésformákat. Fludernik felfogásában kétféle természetes narratíva létezik, de csak az egyik tekinthető az irodalomban megjelenő elbeszélések prototípusának. Ebben a tapasztalatiság közvetítése értékelő (evaluatív) keretben jelenik meg,¹⁴ az érzelmi bevonódás mozzanata révén, akár saját, személyes tapasztalatként, akár egy másik ember által megéltként. A másik típusban, ami kizárólag az eseményekről számol be, nincs jelen a tapasztalatiság, ami választóvizet jelent a fiktív és nem fiktív műfajok besorolásában. A fikcionalitás és a narrativitás szintén kölcsönösen összefüggő fogalmak, hiszen „a fikcionalitás irodalmi fajtája, a képzelt emberi lények szubjektív tapasztalata egy képzeletbeli emberi térben feleltethető meg legjobban a narrativitásnak”, tehát a fikció a legalkalmasabb terepe az emberi tapasztalatiságnak.¹⁵ A tapasztalatiság és a narrativitás összekapcsolásával Fludernik az elbeszélést függetlenné teszi a cselekménytől, hiszen a tudat a tapasztalatiság *locusa*, így narratológiája magába tudja fogadni a modernizmus cselekmény nélküli regényeit, például a tudatregényt vagy a reflektorszerű elbeszélést. Az elbeszélés fogalmát ugyanakkor leválasztja a narrátorról is: a narrativitás forrása az olvasó által birtokolt irodalmi és nem irodalmi kognitív keretek, sémák összessége.¹⁶ Fludernik négy szintes, a narratív transzmissziót leíró modelljében az első szint a valóság értelmezésére szolgáló, alapvető kognitív sémákat foglalja magába, ahogyan az olvasók a valóságos cselekedeteket értelmezik. A második szint 4+1 makrotextuális keretet foglal magába, ezek a prezentációs módok, melyek a történethez való hozzáférést biztosítják: cselekvő (*acting*), mondó (*telling*), tapasztaló (*experiencing*), szemlélő (*viewing*) mód.¹⁷ A mondó mód (*telling*) a valóságos, az élőbeszédben előforduló történetmondás forogatókönyvének alapul, a szemlélő mód (*viewing*) a valóság értelmezésére szolgáló percepció sémákon, a tapasztaló mód (*experiencing*) sémái a tapasztalathoz való hozzáférést biztosítják. A mondó mód kereteinek kitérésével jött létre a reflektor mód (*reflecting*), ami a beszéden kívüli mentális tevékenységeket foglalja magába, melyek az elbeszélés aktusát az emlékezés és önreflektív introspekció folyamataiba fordítják át.¹⁸ Az eddig felsorolt módok az elbeszélés „hogyan?” aspektusához kapcsolódnak, bár a második szinthez sorolható a cselekvő mód (*acting*) a „mit?” aspektusához, de ezt is fel-

13 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 9.

14 Uo., 239.

15 Uo., 28.

16 Uo., 19.

17 Fludernik prezentációs módjainak fordításában Földes Györgyi szakszóhasználatára támaszkodtam. Lásd FÖLDES, „Jeltől a testig...”.

18 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 32.

használják az olvasók, amikor célorientált cselekvési sémákat és összefüggő cselekvéssorokat vetítenek ki az értelmezés során, ezért tartozik ez a mód a második szinthez is. Míg az első és a második szint transzkulturális, a harmadik kultúraspecifikus. A kognitív paraméterek harmadik szintjét a történetmondás történetileg és kulturálisan változó sémái alkotják, ide tartoznak a különböző elbeszélés-módok, a műfajok, a narratológiai alapfogalmak (pl. narrátor, odaértett szerző, időrend). A negyedik szint a narrativizáció szintje, maga a narrativizáció dinamikus folyamata, amikor az olvasók a három szint sémáinak, kognitív kereteinek felhasználásával elbeszélésként értelmeznek szövegeket, beleértve a szöveg furcsának, szokatlannak tűnő elemeit.¹⁹

Az irodalmi egyes szám harmadik személyű és egyes szám első személyű elbeszélés modellje (Fludernik négyszintes modelljében a második szint módjainak, ezen belül is az ún. mondó módoknak egyike) a szájhagyományon alapuló epikus költészetből és a népmese intézményesült formáiból fakadt, a szerzői narrátor elfoglalta a látható, hallható énekmondó/mesemondó helyét és textuális funkcióvá vált.²⁰ A realizmussal megjelenő mindentudó elbeszélő a tudatábrázolás iránti egyre növekvő igényre adott válasz volt. Lényeges azonban hangsúlyozni, hogy a másik ember tudatába való beelátás nem természetes narratori tett.²¹ A mindentudó elbeszélőtől már csak egy lépés a figurális elbeszélés (Fludernik modelljében tapasztaló mód), a szereplők tudatának közvetlen bemutatása, hiszen az elbeszélés nélkülözhetővé vált: a figurális/reflektorszerű narratívában az olvasók egy bizonyos pozíció (a hős nézőpontja) alapján tájékozódhatnak, szinte közvetlenül behelyezkedve tapasztalhatják meg egy másik ember tudatát, ami a valóságban szintén lehetetlen. A narratori közvetítés így elhagyhatóvá vált, mert már kognitív keretként lehetett jelen az értelmezésben. A regény történetének a befogadás és alkotás egymással kölcsönhatásban álló folyamatán alapuló történeti vizsgálata tehát azt mutatta, hogy a narratív eszközök a befogadói keretekkel párhuzamosan bővültek, váltak természetessé az olvasók számára.²² A Genette és Stanzel által alapvetőnek tekintett formák (heterodiegetikus/homodiegetikus elbeszélés, auktoriális és én-elbeszélés) a szóbeli történetmondás hagyományából fejlődtek ki; a narrátor szerepe a szóbeli történetmondás természetes helyzetének feleltethető meg: vagy a saját maga vagy egy másik ember történetét beszéli el, melyben a döntő „a főhős érzelmi és fizikai reakciói a saját helyzetére”, amiből a struktúra dinamikája fakad.²³ A narratív kommunikáció sémája, központi alakjával, a perszonalizált narrátorral, nem más, mint a szóbeli történetmondás szituációjának átvitele az irodalmi formákra. A természetes narratíva tehát alapvetően

19 Uo., 31–38.

20 Uo., 34.

21 Uo., 35.

22 Tóth Csilla, „A narrátor, az odaértett szerző és a megbízhatatlan elbeszélő a nem természetes narratológia tükrében”, *Literatura* 3 (2017): 238–247, 239.

23 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 22.

meghatározza az elbeszélésről való gondolkodást, és a későbbi formák is ehhez, illetve a belőle kialakult modellhez viszonyítva értelmezhetők.

Fludernik természetes narratológiájának központi fogalma, a tapasztalatiság meggátolja, hogy a fikció és a realizmus egymással szembeállítható legyen. A realizmus szélesen értelmezett fogalmával dolgozik, ami „szorosan megfeleltethető az egyéni tapasztalat mimetikus reprezentációjának, mely kognitív és episztemológiai szempontból a valóságról szerzett tudásunkra támaszkodik.”²⁴ Az így értelmezett konstrukcionista realizmus kulcsszerepet kap modelljében: a narrativizáció pontosan ott éri el határait, „ahol a megértés realista módjainak alkalmazása megszűnik.”²⁵ „A realista paraméterek bizonyos mértékig tágíthatók: kísérletezni lehet például az idő és tér különböző fogalmaival”,²⁶ a tudat küszöbének határait, így a későmodern és posztmodern szövegeket átható logikátlanságok és paradoxonok a négyzintes modell valamelyik keretéhez való visszatéréssel még narrativizálhatók.

A nem természetes narratológia éppen ezeket, a realista paraméterek határait áthágó, illetve ezekkel a határokkal játszó műveket választja vizsgálódása tárgyául, és ebből a szempontból a természetes narratológia folytatásának tekinthető. Fludernik természetes narratológiájának történeti szempontokat érvényesítő szemléletmódjából fakad, hogy modelljében nagy teret kap a regény 18–20. századi nagy vállalkozása, az emberi tudat bemutatásának transzrealista projektje. Fludernik Richardsonhoz hasonlóan rámutat a klasszikus narratológia mimetikus elfogultságaira és korpuszáinak korlátaira,²⁷ könyve 6. és 7. fejezetében áttekinti a posztmodern gyakori elbeszélésmódjait is.

A nem természetes narratológia viszont ezzel szemben kizárólag az olyan szövegekre helyezik a hangsúlyt, melyek nem értelmezhetők „a mimetizmus értelmezési stratégiájával”, még akkor sem, ha ez a befogadás konstrukciós és interpretációs elveként természetes paramétereket, azaz közös pontokat keres a fiktív valóság és a valóságos világ között.²⁸ A látszat ellenére nem beszélhetünk teljes szembenállásról, mivel Fludernik a természetest nem alkalmazza irodalmi szövegekre vagy szövegbeli technikákra, „hanem kizárólag kognitív keretekre, melyek segítségével a szövegek értelmezhetők.”²⁹ Fludernik érdeklődése elsősorban a kognitív prototípusok (pl. narratív szituációk, elbeszélési módok) leírására irányul, és az érdekli, hogy az olvasók hogyan narrativizálják a furcsa szövegeket.³⁰ A nem természetes narratológia csak részben tartja meg ezt a kutatási irányt, elsősorban Alber kognitív alapú, naturalizáló olvasási stratégiáiban. A nem természe-

24 Uo., 28.

25 Uo., 237.

26 Uo., 237.

27 Uo., 249.

28 Uo., 238.

29 Uo., 6.

30 Monika FLUDERNIK, „How Natural Is »Unnatural Narratology«; or What is Unnatural about Unnatural Narratology?”, *Narrative* 20, 3. sz. (2012): 357–370, 362.

tes narratológia érdeklődésének homlokterében alapvetően a nem természetes narratíva áll, szövegeket és eljárásokat vizsgál, olyan elbeszéléseket, melyek túl lépnek a természetes elbeszélés konvencióin, és amiket a hagyományos narratológia figyelmen kívül hagyott. Ezek elsősorban posztmodern fikciók, illetve későmodern szövegek (emblematis példája Beckett) de nem zárja ki a realista szövegekben előforduló nem természetest sem. Az irányzat létjogosultságát elsősorban a 20. század második felében megszorodó, furcsa, a klasszikus narratológia eszköztárával már nem, vagy nagyon nehezen értelmezhető narratívák igazolják: ilyenek a Richardson által a narratológiában elsőként tárgyalt és rendkívül elterjedt egyes szám második személyű, ún. „te” elbeszélések, a „mi” elbeszélések és az egyes szám első személyű, jelen idejű narratívák (FPPT), illetve a multipersonális elbeszélések. A klasszikus narratológia mimetikus elfogultsága a 18. században felemelkedő regénytől nagyjából Nabokovig terjedő korpuszában jelenik meg,³¹ ami visszatükröződik a narratológiai fogalmakban is. Így pl. a homodiegetikus/heterodiegetikus fogalompárjával már nem írható le az E/2 elbeszélés,³² mint ahogy a logikailag lehetetlen történetverziók egymás mellé helyezése sem értelmezhető a történet és a diskurzus fogalmaival. A nem természetes narratológia igazi terepe azok az ún. antimimetikus szövegek, melyekben a nem természetes megjelenése együtt jár a mimetikus, standard modell felforgatásával, tehát a nem természetes nem pusztán tartalmi elemként jelentkezik. Hogyan feszíti szét a nem természetes a klasszikus narratológia fogalmi kereteit? Hogyan változnak meg az elbeszélés faktorai a nem természetes elemének megjelenésével? Tartható-e egyáltalán a narratíva kommunikációs modellje? Megalkotható-e az elbeszélés a nem természetes narratívát is magába foglaló fogalma?

A NEM TERMÉSZETES MEGHATÁROZÁSA ÉS A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIAI CÉLJAI

A nem természetes narratológia képviselői különféleképpen definiálják a nem természetest. Az eltérő definíciók az irányzat kettős, a Richardson által képviselt nem természetes és kognitív gyökereire vezethetők vissza. A nem természetes leginkább körülhatárolt definíciója a kognitív irányultságot képviselő Jan Alber nevéhez fűződik. Az ebben a számban közölt tanulmányában a nem természetest a valóságról alkotott, jelen ismereteink alapján a fizikai törvényszerűségek és a logika alapelveinek megsértéseként írja le: „A nem természetes kifejezés fizikai szempontból lehetetlen forgatókönyveket és eseményeket jelöl, melyek lehetetlen-

31 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 248–249.

32 MONIKA FLUDERNIK, „Second Person Fiction: Narrative You as Addressee And/Or Protagonist”, *AAA-Arbeitskreis für Anglistik und Amerikanistik* 18 (Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993): 2: 217–247.; BRIAN RICHARDSON, „The Poetics and Politics of Second Person Narrative.”, *Genre* 24 (1991): 309–330.; BRIAN RICHARDSON, *Unnatural Voices, Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, (Columbus: The Ohio State University Press, 2006), 17–36.

nek a fizikai világot irányító, ismert törvények szerint, illetve logikai szempontból nem lehetségesek a logika elfogadott alapelvei szerint.”³³ A nem természetes szempontjai mellé később a mnemonikailag, illetve emberileg lehetetlen elemek társulnak.³⁴ A nem természetes ellenkezik a testies emberi tapasztalattal, a valóságból kinyert kognitív keretekkel és forgatókönyvekkel.³⁵ Alber a lehetetlen, illetve az ezzel egyenértékű nem természetes fogalmát alapvetően a kognitív narratológiából ismert történetvilág alapján gondolja el; így megkülönböztet nem természetes/lehetetlen szereplőket, teret és időt, azaz a történetvilág alkotóelemét; de ezt megelőzően tárgyalja a nem természetes narrátorokat és narratív szituációkat is. A nem természetet a valóságot irányító kognitív keretekhez és sémákhoz képest határozza meg.³⁶

A természetes narratológia alapvetése szerint a természetes fogalma a valóság kognitív paraméterein nyugszik, melyek „a világban való testi létezésünkől erednek”. A világban való tér- és időbeli létezésünk, másokról való ismereteink kognitív keretekben és forgatókönyvekben tárolódnak, melyek nem vagy alig változnak: „az ember képes történetek elbeszélésére, az élettelen dolgok, például tárgyak és halottak nem, az idő előrefelé halad, és a körülöttünk lévő tér szilárd”.³⁷ A nem természetes tehát konstans, az ember világban való testi létezésének természetéből fakadó fogalom: „a természetes az ember testi létezésének keretrendszeréhez kapcsolódik”.³⁸ Alber nézőpontjából tehát a nem természetes narratíva összefoglalóan a lehetetlen/nem természetes reprezentációja³⁹, mely megjelenhet a történetvilágban és a diskurzus szintjén is, a lehetetlen narratív forgatókönyvekben, azaz elbeszélési módokban. A nem természetes narrátorok szakítást jelentenek az antropomorf narrátor szűk fogalmával, lehetnek beszélő holttestek, állatok, tárgyak, testrészek. A nem természetes narratív forgatókönyvek olyan elbeszélési módok, melyek emberileg lehetetlenek, így például a „te” narratíva mellett az ún. telepaticus egyes szám első személyű elbeszélő (Salman Rushdie: *Az éjjél gyermekei*, 1981). Alber definíciójának előnye, hogy a kognitív keretekhez kötött nem természetes jól körülhatárolható, egyértelmű és nagy befogadóképességű fogalom. Hátránya, hogy a kognitív narratológia történetvilág fogalmának dimenzióin (mi? mikor? hol?) alapuló definíció önmagában nem képes a klasszikus narratológiai fogalmak megkérdőjelezésére. Az egyébként már létező narra-

33 JAN ALBER, „Impossible Storyworlds—and What to Do with Them”, *Storyworlds* 1 (2009): 79–96, 80.

34 JAN ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in fiction and Drama*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016), 25.

35 JAN ALBER: „Revision of Unnatural Narrative” from Mon. 17 November 2014, *The Living Handbook of Narratology*, hozzáférés 2014. 11. 17, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104/revisions/369/view>.

36 ALBER, *Unnatural Narrative...*, 15.

37 Uo., 26.

38 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 9.

39 ALBER, *Unnatural Narrative...*, 14.

tológiai fogalmak új tartalommal való feltöltése (pl. antropomorf narrátor versus beszélő állatok, tárgyak) egyedül nem alkalmas új paradigma, új narratológia megalapozására. Az irányzat együttes fellépése, a jelen számban is szereplő programadó tanulmány⁴⁰ azonban Alber definíciója mellé helyezi Richardson narratív eljárásokat érintő meghatározását és kutatásait, melyek a nem természetest határozottan a diskurzushoz kötik.⁴¹ Alber kognitív alapú közelítésmódjával élesen szemben áll Nielsen, Iversen és Richardson nem természetes felfogása.⁴²

Richardson nem természetes fogalmának előnye, hogy elsősorban a nem természetes elbeszéléstechnikai sajátosságaira utal: „[a nem természetes narratíva] nyilvánvalóan megszegi a standard narratív formák konvencióit, különösen a szóbeli vagy írott nem fikciós narratívákét és azokét, melyek maguk is nem fikciós modelleken alapulnak, így például a realizmusét. A nem természetes narratívák képlékeny, változó konvenciókat követnek, és új narratológiai mintát hoznak létre minden egyes műben. Egyszóval, a nem természetes narratívák alapvető elemeit defamiliarizálják.”⁴³ Az antimimetikus így esztétikai fogalom lesz, ami képes magába foglalni teljes kutatási tárgyát, az antimimetikus Arisztophanészig visszavezetett „alternatív hagyományát”,⁴⁴ ami Sterne-ön át a posztmodernig ível.⁴⁵

Richardson antimimetikus fogalmában elmozdulás figyelhető meg a reprezentációtól a fikcionalitás felé. Első lépésként a nem természetes fogalmát a fikciós reprezentáció skáláján helyezte el, elkülönítette a mimetikus, nem-mimetikus és antimimetikus fogalmát, mint három különböző reprezentációs módot: „A mimetikus fikció a valóság tapasztalatainak való megfelelésre törekszik, a nem mimetikus szöveg (például a tündérmese) nem realiztikus konvenciókat követ; az antimimetikus szöveg olyan elemeket tartalmaz, melyek egyértelműen és meglepően lehetetlenek a valóságban.”⁴⁶ Richardson több helyen hangsúlyozza, hogy csak az antimimetikus tekinthető nem természetesnek.⁴⁷ A nem-mimetikushoz sorolható műfajok, a tündérmesék, hősi eposzok, romance, fantasy, science fiction közősek abban, hogy ugyan megjelenik bennük az Alber szerinti nem természetes fogalma, ám elbeszélésmódjuk természetes, és történetviláguk szilárd marad.⁴⁸

Richardson későbbi definícióiban az antimimetikust a mimetikkussal szembeállítva határozza meg: „A mimetikus narratívák olyan fikciós művek, melyek alapve-

40 ALBER, IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, „Unnatural Narratives...”, 113–136.

41 Uo., 114–115.

42 A nem természetes narratológián belüli ellentétre Alber hívja fel a figyelmet. ALBER, *Unnatural Narrative...*, 17–18.

43 Brian RICHARDSON, „What Is Unnatural Narrative Theory?”, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, eds. Jan ALBER, Rüdiger HEINZE, 23–40 (Berlin-Boston: de Gruyter, 2011), 34.

44 RICHARDSON, „Antimimetic...”, 22.

45 Uo., 24.

46 Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „What Really Is Unnatural Narratology?”, *Storyworlds, A Journal of Narrative Studies*, Volume 5 (2013): 101–118, 102.

47 Uo., 102.

48 Brian RICHARDSON, „Unnatural Narrative Theory”, *Style* 4 (2016): 385–405, 386.

tően a nem fikciós művekre hasonlítanak, illetve azokat választják modellül. A mimetikus művek felismerhető módon próbálják leírni a tapasztalati világunkat, ez a hagyományos célja azoknak a műveknek, melyek realizmusra vagy valóságűsűg-re törekszenek. A 19. századi realista regény kiterjedt alfaja a mimetikus hagyománynak.” A nem természetes narratíva „jelentős mértékben tartalmaz antimimetikus eseményeket, szereplőket, környezetet vagy kereteket. Az antimimetikus alatt olyan ábrázolásmódokat értek, melyek megsértik a nem fikciós elbeszélések előfeltevéseit, megghiúsítják a realizmus elvárásait és gyakorlatát, és szembeszállnak a létező, bevett műfajok konvencióival.”⁴⁹ A mimetikus elbeszélés jellemző példája Lev Tolsztoj *Anna Karenina*, az antimimetikusé Samuel Beckett *Molloy* című műve. A mimetikus művek tiszteletben tartják a mű világot és az olvasót elválasztó határvonalat, míg az antimimetikust a folyamatos ontológiai határátlépés jellemzi.⁵⁰

Az átfogó elbeszéléselemélet létrehozása érdekében a narratívákat legutóbbi, 2017-es tanulmányában ontológiai státusuk alapján három csoportba sorolja be: nem fikciós elbeszélések, mimetikus és antimimetikus elbeszélések. A választóvonal a kategóriák között a fikcionalitás. A mimetikus és antimimetikus elbeszélések egyaránt fiktívek, de különböznek abban, hogy az első nem fiktív eljárásokat utánoz és fikciós mivolta elrejtésére törekszik, míg az antimimetikus előtérbe állítja önnön fikcionalitását és nem lehet más, mint az élőbeszédben előforduló történetmondáson alapuló típusokra visszavezetni.⁵¹ A fiktív/nem-fiktív választóvonal az ún. duális elbeszéléselemélet létrehozására irányul, amivel fel kívánja oldani a nem természetes narratológia és a klasszikus narratológia ellentmondását. A narratológia mimetikus elfogultságai (az élőbeszédben előforduló történetmondáson alapuló fogalmak kiterjesztése minden narratívára) a fikciós narratíva duális (mimetikus, antimimetikus) elméletével küszöbölhetők ki. A nem természetes narratológia ajánlata a következő: el kell ismerni, hogy a fiktív és a nem fiktív más-más poétikát igényel: „Nem lehetséges egyetlen elmélet, mely egyszerre nyugszik a mimetikus entitásokon és eseményeken, valamint azon elvek megsértésén, melyeket a mimetikus reprezentáció igényel. Másrészt, ha nagy befogadó-képességű elméletet szeretnénk, ami magába foglalja az antimimetikusát is, másfajta választóvonal jelenik meg: a fiktív és a nem fiktív közötti. Ez viszont a fiktív elbeszélés elméletéhez vezet, mely technikájában, tartalmában és pragmatikai státusában különbözik a nem fiktív elbeszéléstől. [...] Választani kell a fikció nem teljes, mimetikus paradigmája (mimetizmus) vagy a megosztott, kettős vagy anti-tetikus álláspont között (a mimetikus és az antimimetikus); bárhogyan is döntünk, a fikció teljesen más fogalmát fogják maguk után vonni, és mindegyik más-

49 Brian RICHARDSON, „Unnatural Narrative Theory: A Paradoxical Paradigm”, in *Emerging Vectors of Narratology*, eds. Per Krogh HANSEN, John PIER, Philippe ROUSSIN and Wolf SCHMID, 193–205 (Berlin-Boston: de Gruyter, 2017), 193.

Lásd még: RICHARDSON, „Antimimetic...”, 20.

50 Uo., 20.

51 RICHARDSON, „Unnatural Narrative Theory”, 201.

más narratológiát igényel.”⁵² A nem természetes narratológia jelen számban is közölt, 2010-es programadó tanulmányában meghirdetett új paradigmához képest Richardson csak a „részlegesen új paradigma” szükségességét hangsúlyozza.⁵³ Tény, hogy a posztmodern irodalomban jelentkező, új, nem természetes technikák csak azokhoz a mimetikus eljárásmodokhoz képest érthetőek meg, melyeknek fittyet hány, ⁵⁴ de ez nem nyújt igazolást arra, hogy ignoráljuk a velünk élő, kortárs antimimetikus fikciót.⁵⁵ A történeti fejlődés során kialakult természetes elbeszélésmodokra ráépülő új fogalmi keret kidolgozása szükséges.

Nielsen definíciója Fludernik meghatározásának ellentéte: a nem természetes narratíva a természetes elbeszélés (a spontán, az élőbeszédben előforduló történetmondás), illetve az azokon alapuló elbeszélésmodok ellentéte.⁵⁶ Nielsen meghatározása, mint látni fogjuk, elsősorban a narrációs módokra irányul: a nem természetes narratíva azon strukturális sajátosságait vizsgálja, melyek ellentétesek a természetes elbeszélésmodokkal. Érdeklődése emellett a nem természetes narratívában megnyilvánuló fikcionalitás és az általa kiváltott befogadói válasz, és az ezzel összefüggő nem természetes olvasási stratégiákra irányul. Iversen meghatározása szerint a nem természetes összeütközést jelent a történet világát irányító szabályok és az azon belül bekövetkező események és forgatókönyvek között. Felhívja a figyelmet a konvencionalizálódás és a természetessé válás különbségére. Így például Kafka *Átváltozás* című elbeszélésében maga az átváltozás eseménye azért lehet a konvencionalizálódásnak ellenálló nem természetes példája, mert „feloldhatatlan ellentmondás feszül a bogár elméje és az emberi elme között, és a különös helyzet a máskülönben hagyományos realista történetvilágban következik be.”⁵⁷

A négy meghatározás gyakorlatilag két, egymással szembenálló pozíciót jelent. Míg Alber a konstansnak tekintett kognitív paraméterekből indult ki, és a nem természetest elsősorban tartalmi elemként határozta meg, Iversen, Nielsen, Richardson pedig elbeszélésmodként. Iversen egyetért Nielsennel és Richardsonnal abban, hogy a nem természetes narratológia akkor a leghatékonyabb, ha elutasítja a nyelvészeti alapú, vagy az élőbeszédben előforduló történetmondáson alapuló narratológiai modelleket.⁵⁸ Később visszatérek a nem természetes eltérő fogalmaiból következő olvasási stratégiákra.

52 Uo.

53 RICHARDSON, „Unnatural Narrative Theory”, 194.

54 Brian RICHARDSON, „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern Nonmimetic Fiction”, in *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Brian RICHARDSON, 47–63 (Columbus: Ohio State University Press, 2002), 57.

55 Uo., 57.

56 ALBER, IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, „What Really Is...”, 103–104.

57 Uo., 103.

58 Stefan IVERSEN, „Unnatural Minds”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, eds. Jan ALBER, Henrik SKOV NIELSEN and Brian RICHARDSON, 94–112 (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 95.

A FIKCIONALITÁS MODERN FOGALMA ÉS A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA

A nem természetes széttartó fogalmaiból szerteágazó korpusz keletkezett: Richardson eredetileg a narratív kommunikációs modellel szemben álló későmodern és posztmodern narratívákra helyezte a hangsúlyt (Richardson, 2006); majd a fogalom kiterjesztésével beléptek a premodern narratívák is.⁵⁹ A nem természetes narratológia kutatási tárgyának pontosításának egy lehetséges módja a fikcionalitás fogalmának történeti vizsgálata.⁶⁰ Gallagher a fikcionalitás történeti fogalmából indul ki: amit ma fikcionalitás alatt értünk, az történeti fejlődés eredménye.⁶¹ A modern regény (*novel*) felemelkedése a 18. századi Angliában elválaszthatatlan a fikcionalitás modern diskurzusától. Az új műfaj kezdetől fogva ambivalens viszonyban állt saját fikcionalitásával: egyszerre törekedett átfogó igazságigényre és a szigorú értelemben vett referencialitás elutasítására.⁶² A fikció kifejezés fokozatosan új jelentéssel töltődött fel. A 17. század végén szerepelt először mai értelmében (kitalált, a képzelet szüleménye), míg a korábbi jelentése (csalás, tettetés, színlelés) háttérbe szorult.⁶³ Így az új műfaj egy harmadik ontológiai státuszt kapott a tények és a tények elferdítése (hazugság, becsapás) mellett, melynek két fő megkülönböztető jegye a hihetőség, valóságosság és a referencia hiánya lett.⁶⁴ A *romance* műfajával szemben a regény egyszerre volt képzeletbeli és hihető.⁶⁵ Fielding *Joseph Andrews* (1742) című regényének előszavában gondosan utalt rá, hogy nem konkrét személyeket ír le, hanem típusokat; vagyis a fikció egyik legfőbb megkülönböztető jegye az lett, hogy kitalált személyek szerepelnek benne.⁶⁶ A közvetlen értelemben vett referencialitás eltörlése azonban újabb, átfogó referenciális igénnyel lépett fel: az új fikciós műfaj általános igazságigénnyel bírt, társadalmi típusokat, rétegeket, jellegzetes viselkedésmódokat etc. kívánt bemutatni.⁶⁷ Az újfajta műfaj, az új fikció új olvasásmódot igényelt, amit Coleridge a „kétkedés felfüggesztésének” nevezett.⁶⁸ Az olvasó tudja, hogy fiktív művet tart a kezében, szándékosan belép a fikció világába, övé a belefeledkezés öröme, de a mű átfogó referencialitásra való törek-

59 Jan ALBER, „The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre”, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, eds. Jan ALBER, Rüdiger HEINZE, (Berlin, Boston: De Gruyter, 2011), 41–67; Jan ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in fiction and Drama*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016); Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik SKOV NIELSEN, and Brian RICHARDSON, „Unnatural Narratives...”.

60 Henrik SKOV NIELSEN, James PHELAN and Richard WALSH, „Ten Theses about Fictionality”, *Narrative* 23 (2015): 61–73, 67–68. Gallagher elmélete egybevág Nielsen, Phelan és Walsh fikcionalitásról vallott téziseivel. Vö. James PHELAN, „Fictionality, Audiences and Character: A Rhetorical Alternative to Catherine Gallagher’s Rise of Fictionality”, *Poetics Today* 39, No.1 (2018): 119.

61 Catherine GALLAGHER, „The Rise of Fictionality”, in *The Novel, Vol. 1, History, Geography and Culture*, ed. Franco MORETTI (Princeton University Press, 2006), 336–363.

62 Uo., 337.

63 Uo., 338.

64 GALLAGHER, „The Rise of Fictionality”, 341.

65 Uo. 340.

66 Idézi Uo. 341.

67 Uo. 342.

68 Idézi Uo. 347.

vése miatt mégsem utasítja el a regény valóságra vonatkoztatottságát. A valóság illúziója olyan ismert regénytechnikákat von maga után, melyeket a nem természetes narratológusok nem természetes, de már konvencionalizálódott eljárásokként sorolnak be, mint például a mindentudó elbeszélő vagy a pszichonarráció.⁶⁹ A regény műfaja és az új fikcionalitás együtt járt a szóbeli történetmondásból kiemelkedő, az E/3 és az önéletrajzhoz kapcsolódó E/1. narrációval. A 18–19. század domináns elbeszélésmódjai tehát nemcsak a visszaadni kívánt tapasztalati valóság (történetvilág), hanem a struktúra szintjén is mimetikusak, amennyiben a szóbeli történetmondás kommunikációs modelljét képezik le. A természetes olvasási módot igénylő, mimetikus narratívák a fikcionalitás modern fogalmának megfeleltethető narratívák, illetve a 20. században kiegészültek a már naturalizált formákra, mint keretekre ráépülő reflektorszerű, figurális struktúrákkal (tudatregény).

A posztmodern korszakban tömegesen jelentek meg olyan művek, melyek meghaladják a fikcionalitás fent vázolt modern fogalmát, nyíltan megkérdőjelezzik annak egyik legfőbb sajátosságát: a hihetőséget, a valóságosság illúzióját, narratív struktúrájuk a már fennálló narratív kommunikációs modellel folytatott tudatos játék, az esztétikai hatás forrása. Innen nyílik a nem természetes narratológia vizsgálódási terepe.

A NEM TERMÉSZETES ÉRTELMEZÉSE: OLVASÁSI STRATÉGIÁK

A nem természetes narratológia másik fő kérdésiránya, hogy mit tesznek az olvasók, amikor nem természetes szövegekkel találkoznak. Mint láttuk, a fikcionalitás kulturálisan változó fogalom, és az olvasásmódok változását vonja maga után. Bár a posztmodern narratívák nem kell, hogy hihetők legyenek, a modern fikcionalitás fogalmának egyik eleme, a valóságra vonatkoztatottsága megmarad, amennyiben a szöveg narrativizálható, azaz még közvetít tapasztalatiságot. Alber jelen válogatásban is közölt, a nem természetes narratológián belül a kognitív irányultságot képviselő öt alapvető olvasási stratégiája éppen ezt az elgondolást tükrözi: „Az emberi létezés általános sémáját is alkalmazzuk a szövegekre: feltételezzük, hogy a legkülönösebb szöveg is emberekről szól, vagy emberi vonatkozásai vannak.”⁷⁰ Célja, hogy olvashatóbbá tegye a „furcsa” narratívákat. Alber 6+3 olvasási stratégiája azt keresi, hogyan válaszol az elme a nem természetes kihívására: az olvasók milyen kognitív keretek, sémák (nem irodalmiak és irodalmiak) segítségével próbálják megérteni a nem természetes narratívákat. A jelen válogatásban közölt olvasási stratégiákhoz Alber később hozzáteszi a szatíra és a paródia hatodik számú stratégiáját, amikor az elbeszélésekben megjelenő nem természetes szövegkönyvek kigúnyolnak, parodizál-

69 NIELSEN, „Unnatural Narratology...”, 85.

70 ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 82.

nak, nevetségessé tesznek bizonyos lelki hajlamokat, helyzeteket. Példája Philip Rothtól a *The Breast* (1972). A hetedik stratégia lényege, hogy az olvasók a lehetetlennek tűnő dolgot transzcendentális valóság feltételezésével értik meg (menny, pokol). Ilyen például Beckett *Kísértettrió* (1963) című színdarabja. A nyolcadik a „csináld magad” elvet követi: a szöveg egymásnak ellentmondó részeket ajánl fel, hogy az olvasók megalkossák saját történeteiket. Példája Robert Coover *A bébiszitter* (1969) című regénye. Az utolsó olvasási stratégia pedig az olvasás zen módja, a pusztá szemlélődés esztétikai öröme.⁷¹

Jelen számban Sylvie Patron tanulmánya állítja egymással szembe Alber naturalizáló és Nielsen nem természetes olvasási stratégiáit, egyértelműen Nielsen a nem természetest érvényre jutató olvasási stratégiája mellett téve le voksát. Mint láttuk, a posztmodern fikcionalitás esetében az irodalmi művek nem élnek a kettős bekeretezettség (híhető fikció) eszközével, ennek helyébe a nem természetes lépett. A fikcionalitás fogalmának történeti változásait áttekintve, egyetérthetünk Patron következtetésével, hogy a nem természetes tartalmazó művek esetében *szükséges* a nem természetest érvényre juttató olvasat. Iversen Alberrel szemben azt hangsúlyozza, hogy a nem természetes értelmezés feladata nem az, hogy olvashatóvá tegye az ellenálló szövegeket.⁷² Nielsen különbséget tesz a nem természetes és természetes olvasási stratégiák között, melyek két egyenértékű, legitim opciót képviselnek.⁷³ Herman minimális eltérés modelljével szemben azt állítja, hogy az olvasók máshogyan értelmezik a nem természetes narratíva információit, mint a valóságos világot.⁷⁴ Alber törekvése, hogy naturalizálja a nem természetest, mintegy érthetővé tegye a különös, az olvasónak idegennek tűnő elbeszéléseket; míg Nielsen szerint a nem természetes narratíva lényegei sajátossága, hogy arra ösztönzi az olvasót, hogy a nem természetes elemeket olyan olvasási stratégiák segítségével értelmezze, melyek különböznek azoktól, melyeket a nem fikciós, a társalgásban megjelenő történetmondás esetében alkalmazna. Elfogadja Alber nem természetes meghatározását, de más olvasási stratégiát javasol: olyat, ami a lehetetlen helyzeteket a fikció univerzumának hiteles, megbízható, tényszerű ábrázolásaként fogadja el. Vagyis Nielsen komolyan veszi a nem természetes szöveg ajánlatát, és nem próbálja meg a mindennapi valóság tapasztalatából kiindulva naturalizálni, érthetővé tenni a nem természetest, ami szerinte a nem természetes kioltásával fenyeget.⁷⁵ Lényeges, hogy különbséget tesz az olvasás különböző szintjei, a közönséges olvasó és a profi olvasó között. Ha az olvasók általában a valóságos világ paramétereit vetítik is ki a nem természetes narratívára az olvasás

71 ALBER, *Unnatural Narrative...*, 52–53.

72 IVERSEN, „Unnatural Minds”, 96.

73 Henrik Skov NIELSEN, „The Unnatural in E. A. Poe’s *The Oval Portrait*”, in *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, eds. Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, 239–260 (Berlin and Boston: De Gruyter, 2014), 242.

74 Jan ALBER: „Revision of Unnatural Narrative”.

75 NIELSEN, „The Unnatural...”, 240–241.

során, a profi olvasóknak, az irodalomtudósoknak ezt nem kell megismételniük a módszertan szintjén.⁷⁶ Nielsen ezzel a kognitív közelítésmód korlátaira hívja fel a figyelmet.

Olvasatai igen érzékenyen reagálnak a fikcionalitás fogalmának változásaira. *Natural Authors, Unnatural Narration* (2010) című tanulmányában olyan művekkel foglalkozik, melyek megsértik a fiktív és nem fiktív szövegeket elválasztó, a modern regény kezdetei óta fennálló határt. James Frey *Millió apró darabokban* (2003) és Bret Easton Ellis *Holdpark* (2005) című művei ellentétes módon szegik meg Lejeune önéletrajzi szerződését. Frey műve sem a fiktív, sem az önéletrajzi paktum mellett nem kötelezte el magát, paratextusai nem adtak elegendő információt arról, hogy ténylegesen önéletrajzi műről van szó. A regény egy drogfüggő és alkoholista bűnöző gyógyulását beszéli el, és óriási népszerűsége tett szert. A beszámoló hitelessége erkölcsi kérdéssé vált, szerzőjét végül perbe fogták. Problémát jelentett, hogy az olvasók nem ismerték fel a fikcionalizálás eszközét, a nem természetes, az egyes szám első személyű jelen idejű elbeszélést, és természetes módon, múlt idejű homodiegetikus elbeszélésként olvasták a szöveget.⁷⁷ Nielsen szerint Frey elbeszélése az ún. *underdetermined* szövegekhez sorolható, vagyis olyan szöveg, amely nem ad elég információt fiktív mivoltáról. Ha tisztán referenciális vagy tisztán fiktív szöveggént olvassuk, valami lényeges veszik el belőle.⁷⁸ A kettős olvasás viszont lehetővé teszi a mű gyümölcsöző értelmezését: „Ha az olvasó elfogadja, hogy a szövegbeli én és a szerző között nem egyértelmű a kapcsolat, akkor a történet úgy olvasható, mint a szerző és az olvasó közti hiteles kommunikáció a szerző életéről (talán fontos dolgokat elmondva saját életéről még akkor is, ha alkalmanként eltér az életrajzi hitelességtől), és ráadásul a szerző és az olvasó közötti fiktív kommunikációként is egy súlyos drogfüggő életéről.”⁷⁹

Ellis regénye ezzel szemben túlságosan is sok támpontot nyújt ahhoz, hogy tudjuk, fiktív autofikcióról van szó (*overdetermined autofiction*).⁸⁰ A szerző egyszerre kötelezte el magát a fiktív és nem-fiktív, azaz önéletrajzi szerződés mellett, egyaránt találunk benne önéletrajzi elemeket, így például intenzíven foglalkozik saját műveivel, idézetek, elemzések, a művek utóéletének története formájában. Emellett előfordulnak nyilvánvalóan fikciós elemek is (pl. a kísértetjárta ház, szörnyek vagy éppen Patrick Bateman, aki elkezdi „másolni” az *Amerikai psycho* gyilkosságait). Ellis műve azt kéri, hogy egyszerre olvassák fikcióként és önéletrajz-ként.⁸¹ Nielsen következtetése, hogy egyik mű sem értelmezhető a narrátor alak-

76 Uo., 240.

77 Henrik Skov NIELSEN, „Natural Authors, Unnatural Narration” in *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*, eds. Jan ALBER, Monika FLUDERNIK, 275–301 (The Ohio State University Press, 2010), 291.

78 Uo., 295.

79 Uo., 295.

80 Uo., 291. Nielsen itt Serge Doubrovsky fogalmát idézi: a főhős és a szerző neve megegyezik. Vö. Serge DOUBROVSKY, *Fils* (Paris: Éditions Galilées, 1977).

81 Uo., 292.

jával, mint a narratív kijelentés forrásával. Mindkét esetben a szerző és az olvasó közti kommunikációról van szó, és az értelmezésbe mindkét esetben be kell vonni a szerzőt. A szerzői invenció és a kommunikációs modelltől való eltérés a fikcionalitás valódi forrása.⁸²

Nielsen Poe-elemzései több okból kiemelkedőek: azt mutatják be, hogy a kognitív szempontból lehetetlen csak a nem természetes értelmezés számára mutatkozik meg a diskurzus egészét átható szövegkonstrukciós elvként. A jelen válogatásban is szereplő *Az áruló szív* című novella szoros olvasáson alapuló elemzése demonstrálja, hogyan bomlasztja fel a diskurzus szintjén megjelenő nem természetes a kommunikációs modellen alapuló narratológia alapelemeit. A poétikai megformáltságot és a szerzői műveleteket is számba vevő olvasat meggyőzően mutatja be, hogyan folyik egybe az elbeszélés aktusa és az eredménye, az elbeszélés; illetve ezzel párhuzamosan az elbeszélő én és az elbeszéltné. *Az ovális arckép* című Poe-novella értelmezése szintén a narratíva kommunikációs modellje ellen irányul. Itt nagyobb hangsúly esik az intertextuális utalásokra (Pygmalion, illetve Orpheus mítosza) és a szerző szövegközi műveleteire. Nielsen összefüggéseket keres a novella korábbi változata és Poe kritikái írásai között. Másrészt értelmezése azt kívánja bizonyítani az elbeszélő és az elbeszélő által leírt női arckép modellje közti párhuzamok, valamint a keretek, a beágyazás nem természetes konstrukciójának feltárása révén, hogy a narrátor mint elbeszélői instancia megszűnik a szövegben. Az elbeszélés vége egyet jelent a narrátor halálával. Nielsen Poe-elemzései a fikcionalitás technikáinak retorikai forrására, azaz a szerzőre helyezik a hangsúlyt.⁸³

A NARRÁTOR ÉS A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA

A nem természetes narratológia egyik lényeges kérdése a kommunikációként felfogott elbeszélés általános érvényű fogalomként való elutasítása. Mint láttuk, a történeti szempontokat érvényesítő természetes narratológia korlátozza a kommunikációs modell totális érvényességét és a mindenhol jelen lévő narrátor gondolatát.⁸⁴ A narrátor történeti képződmény, a modern regényben nagy szerepet játszott a szerző és a narratívában beszélő hang megkülönböztetésében,⁸⁵ része volt a valóságosság illúziójának megteremtésében. A fikcionalitás *történeti vizsgálata, valamint a modern regény kialakulására irányuló újabb kutatások szintén a narratív transzmisszió kommunikációs modellje átértékelésének szükségességét mutatják.*

A narrátor kérdése nagy jelentőséggel bír a nem természetes narratológia számára, hiszen a narratív transzmisszió ágensének kiemelt szerepe a szóbeli törté-

82 Uo., 296–297.

83 NIELSEN, „The Unnatural...”, 247.

84 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 34–35.

85 Brian RICHARDSON, „Authors, Narrators, Narration”, in *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*, eds. David HERMAN, James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, Brian RICHARDSON and Robyn WARHOL, 51–56 (Columbus: The Ohio State University Press, 2012), 51.

netmondás természetes fogalmán alapult. A nem természetes narratológia szakít a mindig, mindenhol jelenlévő narrátor gondolatával, és ezzel a narrátort tagadó elméletekhez csatlakozik.

A narrátor szó használatának története és jelentésváltozásai a modern fikcionalitás alakulásával párhuzamos mozgásokat mutatnak. A szó eredeti, latin jelentése szerint a narrátor olyan személy, aki egy bizonyos eseménysort újra elmond, szemben az argumentációval vagy az értelmezéssel. A középkori elbeszélő művek nem ismerik a fogalmat, a szóbeli közlés szituációjának megfelelően a történethez képest külső, valóságos személyről, történetmondóról van szó, aki általában már ismert történetet (pl. Arthur király vagy Nagy Sándor tettei) mesél el újra. A modern értelemben vett, a szöveghez képest belső narrátor legkorábbi előfordulása az angol nyelvben 1722-re tehető,⁸⁶ és ma is szövegen belüli entitást, a narráció forrását értjük alatta. A történet újra-elmésélőjéből a narrátor az események kommentárjává lépett elő, és a 19. századtól már konzekvensen a szövegen kívüli szerzővel szembeállítva használt fogalom.⁸⁷ Érdeemes idézni egy ma érvényben lévő narratológiai meghatározást: „szövegszerűen kódolt, a szövegen belüli legmagasabb szintű” beszédpozíció, melyből „az adott narratív diskurzus egésze ered”, „az adott diskurzus hipotetikus létrehozója”, „szigorúan szövegbeli kategória, világosan elkülönítve a szerzőtől”.⁸⁸ Patron erősen bírálja Margolin fenti definícióját a történeti szemlélet hiánya miatt.⁸⁹ A nem természetes narratológiai közelítés a narrátor szerepéről vallott felfogását nagyban alátámasztják a fikcionalitás történeti változásaira irányuló kutatások. Ha elismerjük a narrátor fogalmának történetiségét, akkor könnyebben hozzáférhetővé válnak az elbeszélés új formái. Richardson Wolfgang Kaiser ismert kijelentésével kezdi a nem természetes narratív formákat áttekintő könyvét: „A narrátor halála a regény halála. Amint kiderült, Kaiser nem tévedhetett volna nagyobbat.”⁹⁰ Richardson szerint a „hagyományos narrátor halála lényegi előfeltétele az új, más, elkülönült, központ nélküli formák létrehozásának”.⁹¹ Richardson számba veszi a különböző nem antropomorf narrátorokat. Az elbeszélő lehet gép (Lem, *Kiberiáda*), lehet kísértet (Kuroszava, *A vihar kapujában*), lehet néma (Calvino, *Az egymást keresztező sorsok kastélya*), holttest (Beckett, *Az idegcsillapító*), beszélő állat (John Hawkes, *Sweet William*) mitikus lény, a krétai Minotaurusz (Borges, *Aszterion háza*), testetlen hang (Beckett, *A megnevezhetetlen*).⁹²

86 A. C. SPEARING, „What is a Narrator?: Narrator Theory and Medieval Narratives”, *Digital Philology* 1 (2015): 59–105, 60, 67–68.

87 TÓTH, „A narrátor...”, 240.

88 Uri MARGOLIN, „Narrator”, hozzáférés: 2014. január 26. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, created 23 May 2012, revised 26 January 2014.

89 Sylvie PATRON, „Discussion: »Narrator«”, hozzáférés: 2013. 02. 02. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/discussion/discussion-narrator>, created 8 Juni, 2011, revised 2 March, 2013.

90 RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 1.

91 RICHARDSON, „Antimimetic...”, 54.

92 RICHARDSON, *Unnatural Voices...* 82–83.

A klasszikus narratológia által alapvetőnek tartott elbeszélismódokkal szemben Richardson a formák diverzitását hangsúlyozza. Nyelvészeti szempontból nem természetes diskurzusoknak tekinthetők az egyes szám második személyű, a többes szám első személyű elbeszélés, illetve a multiperszonalizált elbeszélések, melyek elemző leírása Richardson nem természetes narratológiájának vitathatatlan eredménye. A posztmodern korszakban dominánssá vált nem természetes elbeszélismódok közé sorolandó még a Fludernik által tárgyalt egyes szám első személy jelen idejű elbeszélés (FPPT) is.⁹³ Nielsen szerint ide sorolható az irodalom történetében régóta jelen lévő zéró fokalizációjú, homodiegetikus elbeszélés is, amikor a szereplői elbeszélő hozzáfér mások tudatához; illetve az elbeszélő én és az elbeszélő én összeolvadása is, amire Poe *Az áruló szív* című novelláját hozza példaként.⁹⁴ Nielsen rámutat arra, hogy a FPPT, E/2 és E/1 zéró fokalizációjú narratívák esetében az igék és a névmások működés módja eltér a természetes elbeszéléstől, vagyis az élőbeszédben előforduló spontán történetmondástól. A természetes nyelvhasználatban az „én” a beszélőt jelöli, a „te” azt, akihez beszélnek, az „ő” pedig azt a személyt, akiről beszélnek.⁹⁵ Ezzel szemben a jelen idejű, egyes szám első személyű elbeszélésben a jelen időn kívül semmi sem utal arra, hogy valaki beszél és cselekszik egyidejűleg. Az E/2 elbeszélésben a személyes névmáson kívül semmi sem utal arra, hogy a hőshöz beszélne valaki. A zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés esetén a névmáson kívül semmi sem utal arra, hogy a hős és a narrátor azonos.⁹⁶ Problematikus tehát, ha a spontán történetmondásból kialakult formákat konstans, időben változatlan fogalmakként gondoljuk el, és általánosan kivetítjük minden narratívára. Nem minden elbeszélés helyezhető el a mindennapi kommunikáció (az élőbeszédben előforduló történetmondás) szerint felépített standard narratológiai modellbe.

A modern regény története Richardson szerint Defoe óta az ún. mimetikus szerződéssel írható le, melyből három jegy emelhető ki: a szubjektivitás felfedezése (a szabad függő beszéd megjelenése: Jane Austen művei), a megbízhatatlan elbeszélő felemelkedése (levélregény; Dosztojevszkij, *Feljegyzések az egérlyukból*) és a narratív fragmentáció (Sterne, *Tristram Shandy*).⁹⁷ A permeábilis vagyis az áttersztő narrátor alakjával (a másik hangjának a narrátor tudatába való megmagyarázhatatlan és rejtélyes behatolása) Beckett tagadja az autonóm, egyéni tudat elvét, melynek megléte a narrátori szerep előfeltétele.⁹⁸ Richardson könyvének idevágó, ötödik fejezetéből jelen kiadvány is közöl részletet. Richardson gondo-

93 FLUDERNIK, *Towards a Natural...*, 188–191.

94 Henrik Skov NIELSEN, „Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?” in *Strange Voices in Narrative Fiction*, eds. Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, 55–82 (Boston–Berlin: De Gruyter, 2011), 55–81.

95 Uo., 66.

96 Uo., 75.

97 RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 1–2.

98 Uo., 95.

latgazdag és elmélyült elemzése ráirányítja a figyelmet Beckett és a modern regény talán legfontosabb eszközének, a narrátor és a fokolizálók diverzitásának episztemológiai kérdéseire. A denarráció felborítja fabula és szűzsé, történet és diskurzus, tehát a klasszikus narratológia jól bevált fogalmi oppozícióit, és felhívja a figyelmet a spektrumban való gondolkodás szükségességére.

A nem természetes narratológia nemcsak a narrátor figuráját és a narrációs módokat értékeli át, hanem a narratív transzmisszó folyamatát is. A nem természetes naratológián belül Nielsen képviseli legmarkánsabban a narrátort tagadó elméletet, azokhoz a tudósokhoz csatlakozva, akik tagadják a mindig, minden műben jelen lévő, a diskurzus eredőjeként elgondolt narrátort, aki/ami így csupán a narratív kommunikáció opcionális eleme lesz.⁹⁹ Nielsen a narrátort tagadó elmélet szempontjából több tanulmányában¹⁰⁰ is foglalkozott az E/1 elbeszéléssel, kiindulva Käte Hamburger állításából, miszerint csak ennek az önéletrajzi formára visszavezethető elbeszélésmódnak van kijelentő alanya, narrátora. Olyan epikai művekre irányult a figyelme, ahol a homodiegetikus elbeszélők olyan dolgokról számolnak be, melyekről nem tudhatnak (Apuleius, *Az aranyszámár*; Melville, *Moby Dick*; Fitzgerald, *A nagy Gatsby*; Ellis, *Glamorama*). Ezeknek a narrátoroknak a standard formával szemben van rálátásuk arra, hogy mások mit tesznek a távollétükben, és arra is, hogy mit gondolnak. Nielsen kérdése az, honnan, kitől származnak ezek a kijelentések? Ugyan énként utalnak a karakter-narrátorra, de kijelentéseik, tudásuk mégsem tőle származnak.¹⁰¹ Ha a valóság kognitív paramétereit vesszük alapul, nyilvánvalóan nem természetes elbeszéléssel állunk szemben. Nielsen azt feltételezi, hogy ezeket a kijelentéseket a szerzőre és nem a narrátorra kell visszavezetni. Ebben a retorikai narratológiára támaszkodik, melynek kiindulópontja a kommunikációs szándékkal bíró, retorikai forrásként elgondolt szerző. Míg Phelan többszintes modelljében az odaértett szerző megtartja központi szerepét,¹⁰² addig Nielsen sokkal leegyszerűsítettebb kommunikációs modellben gondolkodik: a kommunikáció eszerint a valós szerző és a valós olvasó között zajlik. A narrátort (vagyis a szövegbe kódolt, a szövegen belüli hangot) Nielsen opcionális művészi eszköznek tekinti, nem pedig a narráció kizárólagos forrásának: „a szerző választhat a fikcionalitás különböző technikái közül, és ezek közül az egyik a nem kommunikációként felfogott narráció.”¹⁰³ A narratológiai fókusz átirányításáról van szó: a narrátor szükségességének feladása fényt deríthet olyan invenciózus poétikai, stilisztikai jelenségek magyarázatára, amit a ter-

99 MARGOLIN, „Narrator...”

100 Henrik Skov NIELSEN, „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”, *Narrative* 12 (2004): 2: 133–150.; Henrik Skov NIELSEN, „Natural Authors...”; Henrik Skov NIELSEN, „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, eds. Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 67–93.

101 NIELSEN, „Fictional Voices?...”, 68.

102 PHELAN, RABINOWITZ, „Authors, Narrators, Narration...”, 29–38.

103 NIELSEN, „Natural Authors...”, 296.

mészetes narratológia figyelmen kívül hagyott. Míg a szerző-olvasó közti globális kommunikáció minden írott narratíva sajátja, ám az ily módon felfogott szöveg „tartalmazhat lokálisan nem kommunikációs elemeket [...] és tartalmazhatja a nem természetes narráció elemeit is, abban az értelemben, hogy meghaladja a mindennapi társalgás és kommunikáció szabályait.”¹⁰⁴ A szerző mint retorikai forrás tehát áthághatja a narrátori kommunikáció határait olyan elemek beiktatásával, melyek nem illeszthetők bele a standard narratív modellbe: „ezek a szövegrészletek a szerzőnek tulajdoníthatók, de csak abban az értelemben, hogy olyan módon alkotja meg a fikcionalizált részeket, hogy az nem vezethető vissza a természetes beszélt diskurzusra.”¹⁰⁵ Nielsen javaslata szerint nem értelmezhetünk minden narratívát a kommunikációs modell alapján, vagy másképpen szólva a narráció nem kapcsolható minden esetben ehhez a mintához.¹⁰⁶ A szerző dönthet, melyik lehetőséget választja. A szerző a narratív kommunikációban retorikai forrásként döntő szerepet játszik: „Ahhoz, hogy megértsük a szerzőben rejlő potenciált, alkalmaznunk és nem feltételeznünk kell a fogalmát.”¹⁰⁷ Úgy is mondhatnánk, hogy a szerző szempontjából átértelmezett kommunikációs modellel van dolgunk.¹⁰⁸

Javaslatát Genette fokalizáció fogalmának újraértelmezésével erősíti meg: a fokalizáció a nézőponthoz való hozzáférés korlátozását jelenti, melyről csak a szerző dönthet.¹⁰⁹ Nielsen szerint Genette fokalizációs elméletének legnagyobb jelentősége abban rejlik, hogy szétválasztja a módot (ki lát?) és a hangot (ki beszél?). A szerző ezért szabadon választhat a kombinációs lehetőségek közül, ezért nincs semmi különös a korábbi tanulmányaiban vizsgált művekben, a homodiegetikus elbeszélés és a zéró fokalizáció kombinációjában. Az ilyen módon alkalmazott fokalizáció-fogalom előnye, hogy a rendszerbe beilleszthetők a Richardson által feltárt egyes szám második személyű narráció és belső fokalizáció, illetve a többes szám első személyű narráció és külső fokalizáció kombinációi, továbbá a narrátortagadó elméletek is. Nielsen – a kiadványban is szereplő – szintézisre törekvő tanulmánya több szempontból is lényeges: a befogadás szempontjából definiálja újra a nem természetes fogalmát; Genette rendszerét kiterjesztve magyarázatot kínál a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélésekre, lezárva ezzel korábbi kutatásait; megerősíti alternatív narratív kommunikációs modelljét. Tanulmányának újdonsága, hogy Genette elméletét összeegyeztethetőnek tartja a nem természetes narratológia eredményeivel, céljaival és elveivel.

104 Uo., 297.

105 Uo., 299.

106 Uo., 299.

107 Uo., 299.

108 TÓTH, „A narrátor...”, 242–243.

109 NIELSEN, „Naturalizing and Unnaturalizing...”, 67.

A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA A VITÁK TÜKRÉBEN

Ezzel el is érkeztünk a nem természetes narratológiát illető kritikák leglényegesebb kérdéséhez. Szükség van-e új narratológia megalkotására? Beszélhetünk-e új paradigmáról, ahogy ezt a kiadványban szereplő programadó esszé meghirdette? Lényeges, hogy ebben a tekintetben elmozdulás figyelhető meg: Richardson 2017-es tanulmányában már kiegészítő narratív poétikáról, duális modellről beszél, és korábban is hangsúlyozta a klasszikus narratológiával való egymásra utaltságot. A nem természetes narratológia nem alternatív, hanem „kiegészítő poétika”.¹¹⁰ Nielsennél is lényeges a „dinamikus csere és folytonosság” gondolata.¹¹¹ Az univerzális, a minden narratíva értelmezésére képes narratológia igénye azonban megmarad, ami paradox helyzetet eredményez a rendkívül nagy diverzitást felmutató posztklasszikus narratológiák világában. Rabinowitz éppen ezt az egyetemes igényt kifogásolja Richardson, illetve a nem természetes narratológia törekvéseiben.¹¹²

Nielsen célkitűzése, hogy beillesse Genette rendszerébe a nem természetes elbeszélismódokat szintén a már említett kiegészítő jelleget húzza alá. Richardson az időkezelés azon módjait is leírja, melyek túllépnek Genette „rend”, „tartam”, „gyakoriság” kategóriáinak keretein, és arra is utal, hogy mennyiben haladják meg ezeket a kategóriákat. (Rövid ismertetésüket lásd a függelékben.) Richardson kiemeli, hogy Genette rendszere nem ismerhette ezeket a formákat, mert időben kívül estek a *Narratív diskurzus* korpuszán, egyszerűen később keletkezett művekről van szó, melyek alapján a kategóriák felállíthatók. Másrészt azt is elismeri, hogy Genette kognitív kereteken alapuló időkezelési kategóriái nélkül nem lehet az újabb formákat sem megérteni.¹¹³

Az irányzatot érintő viták legfontosabb hozzájárulása Monika Fludernik válasza a nem természetes narratológia programadó esszéjére. Fludernik időszerűnek és jelentősnek látja az irányzatot, legnagyobb pozitívumának és eredményének az irodalmi művek nem természetes elemeinek megőrzését gondolja egyébként realista szövegekben, s példaszerűnek tartja Poe *Az áruló szív* című novellájának értelmezését.¹¹⁴ A nem természetes narratológia meg akarja menteni a nem természetest és a mimetikus szempontból eltérőt a mimetikus kolonizációjától.

Felhívja a figyelmet arra, hogy a nem természetes fogalma két diskurzust fog át: az újkori regény előtti (fabula, *romance*) és a posztmodern narratívákat. Így a nem természetes túlságosan átfogó kategóriájához jutunk, ahol átfedés figyelhető meg a fikciós és a nem természetes között. Fludernik felhívja a figyelmet a történeti szempont érvényesítésére: a narratíva történeti fejlődése fázisai tükrében (1. *romance*, az ókori és a középkori regény, 2. az újkori regény és a realizmus 3. a

110 RICHARDSON, „Unnatural Narrative Theory...”, 394.

111 NIELSEN, „Fictional Voices?..”, 56.

112 Peter J. RABINOWITZ, „Yes, but: A Response to Brian Richardson”, *Style* 4 (2016): 425–429, 428.

113 RICHARDSON, „Beyond Story...”, 57.

114 FLUDERNIK, „How Natural Is...”, 364.

posztmodern regény és antimimetikus, metafikciós tendenciái) újraértelmeződnek a fikció és a nem természetes fogalmi. Míg az újkori regény azért fiktív, mert a szereplők, a körülmények és cselekedeteik a valóságban ténylegesen nem léteznek, addig a másik két fázisban azért tekinthetjük mindezeket fiktívnek, mert nem is létezhetnek/létezhetnek.¹¹⁵ A tanulmány másik fogalmi ellentmondását a konvencionalizálódás és a naturalizáció fogalmaiban látja. Míg a konvencionalizálódás társadalmi-kulturális gyakorlathoz, műfajokhoz és ezektől függő olvasási stratégiákhoz kapcsolható, tehát intézményes jelenség, addig a nem-természetes szemantikai hatás. Pontos elkülönítésük ezért még inkább szükséges. Kérdés, hogy a nem természetes elterjedésével konvencionalizálódik vagy természetessé is válik?

Az irányzat legradikálisabb kritikája Klauk és Köppe nevéhez fűződik, akik egyértelműen tagadják, hogy a nem természetes narratológia új paradigmát jelent. Kifogásolják a nem természetes eltérő fogalmi definícióit, a vizsgálati tárgy pontosabb körülhatárolását hiányolják. Javaslatuk szerint tisztázni kell a reprezentációhoz és a narratív konstrukcióhoz való viszonyt.¹¹⁶ A nem természetes szövegek interpretációjára vonatkozó tézisek közül azt kifogásolják, hogy az ide sorolható szövegek értelmezése új fogalmi eszközöket igényel. Példa erre a Poe-novella elemzése, aminek értelmezéséhez éppen a standard narratológia az elbeszélt idő és az elbeszélés idejének fogalmi megkülönböztetésére van szükség.¹¹⁷ Véleményük szerint a programadó esszé összességében nem alapozza meg kellőképpen azt az állítást, hogy a klasszikus narratológia valóban nem rendelkezik megfelelő fogalmi készlettel ahhoz, hogy a lehetetlen elemekkel foglalkozzon.¹¹⁸ Nem beszélhetünk új paradigmáról, mivel a narratológiának nem feladata a konkrét szövegek elemzése, hanem az elbeszélés általános vonásait kell feltárnia.¹¹⁹ Problematikus, hogy Klauk és Köppe tanulmánya nem tud Richardson *Unnatural Voices* (2006) című könyvéről, ami éppen annak a fogalmi készletnek a kialakításán fáradozik, ami alkalmas a későmodern és posztmodern nem természetes narratívák elbeszélésmódjainak leírására.¹²⁰ Klauk és Köppe cikkére adott válaszukban Alber és szerzőtársai hangsúlyozzák, hogy a probléma abban áll, hogy a klasszikus narratológia mimetikus elfogultsága miatt csak részleges, egyoldalú, hiányos narratológia lehet, ami nem képes átfogó modellt nyújtani, hogy a nem természetes elbeszélések leírására is alkalmas legyen.¹²¹ A nem természetest be kell emelni

115 Uo., 365.

116 Tobias KLAUK, Tilmann KÖPPE, „Reassessing Unnatural Narratology: Problems and Prospects”, *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 5 (2013): 77–100, 86.

117 Uo., 88.

118 Uo., 94.

119 Uo., 93.

120 ALBER, IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, „What Really Is...”, 113.

121 Uo., 113.

a narratológiai vizsgálat hatókörébe, még akkor is, ha ki kell terjeszteni vagy újra kell formálni az elbeszéléselemélet adott fogalmait.¹²²

A nem természetes narratológia a posztklasszikus narratológiák között több okból is különleges szerepet tölt be. Az elbeszélő műveknek, az elbeszélésformáknak a közelmúltban lezajlott nagymértékű átalakulására közvetlenül reagáló narratológiai irányzat. Richardson vitathatatlan érdeme, hogy átfogó képet nyújtott a későmodern és posztmodern művekben előforduló nem természetes elbeszélési módokról. Az irányzat megkérdőjelezi a klasszikus narratológiai fogalmi dichotómiáinak az érvényességi körét, amelyeket a posztklasszikus narratológiák is használnak. Csatlakozva a mindig, mindenütt jelen lévő narrátor fogalmát tagadó elméletekhez, alternatív modellt nyújt a narratív kommunikáció modelljére. Törekvéseit igyekszik összehangolni a vele rokon, a szerzőnek intenciót tulajdonító közelítésekkel, így a kognitív és a retorikai narratológiával. Rámutat a narratív kommunikáció modelljének történeti szempontú korlátaira, opcionális mivoltára. A klasszikus narratológia alapvető rendszerét kívánja kiegészíteni, módosítani. Probléma azonban a nem természetes fogalmi diverzitása, valamint az, hogy az értelmezés terén sem egységesek az alapelvei. A nem természetes konstans fogalmát a narrativizáció folyamatához szorosan kapcsolódó kulturális és kontextuális vizsgálatokkal szükséges kibővíteni.

Az irányzatot bemutató számunk a nem természetes narratológia programadó tanulmányával indul, amit Brian Richardson *Unnatural Voices* című könyvének egy részlete követ, témája a denarráció és a permeábilis narrátor. Jan Alber *Lehetetlen történetvilágok – mit kezdünk velük?* című tanulmánya az öt alapvető olvasási stratégiát tárgyalja, melynek segítségével az olvasók természetessé tehetik a lehetetlen elemeket a szövegben. Alber naturalizáló olvasási stratégiának ellenpontja a válogatásban Nielsen nem természetes Poe-elemzése, ami a *Nem természetes narratívák, nem természetes narratológia: a mimetikus modelleken túl* című tanulmány *Nem természetes narrációs aktusok* című alfejezetében olvasható.¹²³ A narratív kommunikációs modell alternatíváját kínálja Nielsen *Naturalizáló és nem természetes olvasási stratégiák: a fokalizáció újraértékelése* című tanulmánya. Sylvie Patron Wajdi Mouawad *Anima* című regényéről írott tanulmánya a kétféle olvasási stratégia ütköztetése, s egyben az irányzat aktualitását is jelzi, hiszen egy megjelenés előtt álló tanulmánykötet részét képezi. A tanulmányok sorát *Függelék* zárja, amely a nem természetes narratológia fontosabb fogalmait tekinti át.

122 Uo., 104.

123 Önálló tanulmány részeként lásd: NIELSEN, „Fictional Voices?...”, 55–82.

JAN ALBER – STEFAN IVERSEN – HENRIK SKOV NIELSEN –
BRIAN RICHARDSON

*Nem természetes narratívák, nem természetes narratológia:
a mimetikus modelleken túl*

Az elmúlt években a nem természetes narratívák tanulmányozása a legizgalmasabb új paradigmává nőtte ki magát az elbeszéléselelméletben. Fiatalabb és már beérkezett tudósok egyaránt növekvő érdeklődést mutatnak a nem természetes szövegek elemzése iránt, melyek közül sokakat a létező narratológiai keretrendszerek következetesen marginalizáltak, vagy figyelmen kívül hagytak.¹ A tanulmány a nem természetes narratológiát kifejlesztő négy tudós együttműködésével összegezni kívánja az irányzat alapelveit, megszilárdítani következtetéseit, az elméletet néhány jól megválasztott példán alkalmazni, és végül kitekintést tenni a jövő felé. Első lépésként a tanulmány tisztázni kívánja, mit jelöl a nem természetes kifejezés, valamint azt, hogy mennyiben különbözik a nem természetes narratológia a klasszikus strukturalista narratológiától és a standard kognitív elbeszéléselemtől. Másodikként négy szöveg elemzését mutatjuk be, hogy demonstráljuk a nem természetes narratológia keretrendszerén belüli munka lehetséges következményeit. A nem természetes történetvilágok vizsgálatához először a fizikailag lehetetlen világok természetét fedezzük fel, így például Alejo Carpentier *A dolgok kezdete* című művének példáján keresztül a visszafelé áramló időt, majd a logikai szempontból lehetetlen világgal folytatjuk Robert Coover *A bébiszitter* című művével. Ezután a nem természetes elmék kérdését vetjük fel Knut Hamsun *Éhség* című regénye segítségével, míg Edgar Allan Poe *Az áruló szív* című novellája a nem természetes narráció aktusaira szolgál példaként. Végül, a tanulmány bemutatja, hogy a nem természetes felfedezése hogyan világíthatja meg az elbeszélés működését általában, majd kitér az eddig megoldatlan problémák kifejtésére és a nem természetes narratológia által felvetett új kérdésekre is.

1 Lásd az idézett forrásokat a következő szerzőktől: Richardson, Alber, Mäkelä, Nielsen, Tammi, Iversen, Heinze. 2008 novemberében Jan Alber és Rüdiger Heinze egy konferenciát szervezett *Unnatural Narrative* címmel a freiburgi Freiburg Institute for Advanced Study nevű intézetben, Németországban, majd ugyanebben az évben Birminghamban, Nagy-Britanniában, az ISSN szervezésében, ahol két panel foglalkozott a nem természetes elbeszéléselemtel. 2009-ben a philadelphiai MLA tartott az ISSN keretében egy panelt *Postmodern and Unnatural Narratives* címmel, Jan Alber szervezésében.

AZ ELBESZÉLÉS ÉS A NEM TERMÉSZETES

Az elbeszélés legtöbb meghatározása nyilvánvaló mimetikus elfogultsággal bír és a szokásos realista szövegeket vagy „természetes” narratívákat hozza fel az elbeszélés prototipikus példáiként.³ Mondhatni, túlságosan extenzíven összpontosítanak arra az elképzelésre, hogy az elbeszélések modellje a valóság, és ennek következtében figyelmen kívül hagyják az elbeszélések azon érdekes elemeit, melyeket James Phelan a „szintetikus” elnevezéssel illetett.⁴ Hasonlóképpen, mindegyik narratológiai kézikönyv és áttekintés foglalkozik az elbeszélés és az idő kapcsolatával, ám túlnyomó többségük mimetikus és „természetes” példákat illetve gyakorlatokat állít előtérbe, melynek során újrafogalmazzák Genette modelljét és kategóriáit (rend, tartam, gyakoriság). Nagyon kevesen tanulmányozzák, vagy említik meg a kísérleti regény különböző lehetetlen idővezetéseit, a középkori álomlátásokat, a játékos reneszánsz szövegeket, a tudományos fantasztikus irodalmat vagy a posztmodern műveket.

Egyetértünk más narratológusokkal abban, hogy számos elbeszélésben a kivételt történetvilág (annak idő- és térbeli koordinátái), szereplői és maga a narratívát produkáló elbeszélői aktus szoros összefüggésben áll a valóságos világ forgatókönyveivel és sémáival. Számos elbeszélés fókuszál emberekre vagy emberhez hasonló lényekre, legyen az teljesen önálló személy vagy pusztán egy hang; egy vagy több időben lejátszódó, változást megtapasztaló elméről közvetítenek információkat a valósághoz hasonlító körülmények között. A nem természetes fogalmával azt a tényt szeretnénk hangsúlyozni, hogy az elbeszélésekben a nem természetes elemek sokasága is jelen van. Számos elbeszélés utasítja el, gúnyolja ki, játszik vagy éppen kísérletezik az elbeszélésről alkotott alapfeltevéseink valamelyikével, vagy éppen mind egyikkel. Radikálisan dekonstruálják az antropomorf narrátort, a hagyományos emberi jellemet és a hozzá társított elméletet, vagy túllépnek a valóságos idő és tér fogalmán, így visznek el az elméleti lehetőségek legtávolabbi vidékeire.

Brian Richardson például a nem természetes narratívát olyan antimimetikus szöveggé határozza meg, amely áthágja a hagyományos realizmus paramétereit (Richardson, *Beyond Story*) vagy túllép a természetes narratíva konvencióin, így például a spontán, élőbeszédben előforduló történetmondásén (Richardson, *Un-*

2 James Phelan szerint „[az elbeszélés] mimetikus komponensére adott válaszok magukban foglalják a hallgatóság érdeklődését a szereplők iránt, mint olyan emberek iránt, akik az elbeszélés világában és a mi világunkban is előfordulhatnak” (20.).

3 Az általunk használt realizmus terminus nem korlátozódik a 19. századi realista regényre, hanem inkább olyan elbeszélésekre utal, „melyek pontos, objektív és megbízható leírást vagy a valóság hiteles benyomását tűnnek nyújtani. Ez a szemiotikai hatás, mely azon a feltevésen nyugszik, hogy a nyelv torzítatlan tükrö vagy átlátszó ablaka a »valóságnak« irodalmi konvenciók készletén alapul, hogy valósághű illúziót keltsen” (PALMER, *Realist Novel...*, 491.). A „természetes narratíva” kifejezés a spontán, élőbeszédbeli történetmondás formáit jelöli, melyek például „természetesen” jelennek meg a mindennapi történetmesélésben, a labovi értelemben.

4 Phelan szerint „[az elbeszélés] szintetikus komponenseire adott válaszok magukban foglalják a közönség érdeklődését és figyelmét a szereplők iránt és az elbeszélés, mint nagyobb mesterséges konstrukció iránt” (20.).

natural Voices). Virginia Woolf *Orlando* című regénye az előzőre példa, mivel dekonstruálja az idő mimetikus fogalmát. Pontosabban ez a mű szembesít minket azzal, amit Richardson differenciális időbeliségnek nevez: „a címszereplő fölött másképpen múlik az idő, mint a körülötte lévő embereken, az egyik kronológia fölé rendelődik a másik, a nagyobb léptékű” (Richardson, *Beyond Story*, 50.). Stanislaw Lem *Kiberiáda* című műve az utóbbira példa, amennyiben túllépi „a valóságos beszédhelyzet szituációit” (Richardson, *Unnatural Voices*, 5.). A regény elbeszélője nem emberi lény, hanem egy gép. Richardson azt állítja, hogy „ha az elbeszélés mégsem az, ahogy általában értik, miszerint valaki elbeszél egy eseménysorozatot valakinek, akkor teljesen másképp kell tekintenünk rá, újra kell értékelni a fogalmát az innovatív szerzők fényében, akik a fenti meghatározás mindegyik kifejezését problematizálják, de különösen az elsőt” (5.).

Az a szándék egyesíti elgondolásainkat ebben a cikkben, hogy a narratíva két sajátosságát hangsúlyozzuk: 1. azt a módot, melyben az idegen, különös és innovatív elbeszélések megkérdőjelezzik az elbeszélés mimetikus fogalmát; 2. annak a következményeit, melyet az ilyen elbeszélések létezése jelenthet az elbeszélés általános fogalmára és arra, hogy mire képes.

A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA CÉLJAI

A nem természetes elbeszélés tanulmányozása a mimetikus redukcionizmus ellen irányul, fellépve az ellen az érvelés ellen, hogy az elbeszélés minden egyes aspektusa a valóságos világról alkotott ismereteink alapján, valamint az ebből következő kognitív paraméterekkel megmagyarázható. David Herman például azt állítja, hogy a „kognitív elvek és paraméterek készletének magja támogatja a megértést” az elbeszélések esetében is (*Story Logic*, 417n27). Ugyanakkor Maria Mäkelä *Possible Minds: Construing – and Reading – Another Consciousness as Fiction* című tanulmányában bemutatta, hogy az elbeszélések különleges, specifikus formáit és sajátosságait veszítjük szem elől, ha a természetes narratívákat vesszük minden elbeszélés modelljéül, és azt feltételezzük, hogy a fikcióbeli elmék azonosak a valóságos emberekével. Hasonlóképpen, annak a feltételezése, hogy mindegyik történet a valóságoshoz hasonló narratív szituáció kommunikációs kontextusába helyezhető, oda vezethet, hogy figyelmen kívül hagyjuk a nem természetes narratíva különleges lehetőségeit.

A nem természetes narratíva azt állítja, hogy az elbeszélések éppen azért érdekesek, mert olyan szituációkat és eseményeket jeleníthetnek meg, melyek túlnyúlnak a világról alkotott ismereteinken vagy megkérdőjelezzik őket. Jan Alber szerint az elbeszélések „nemcsak mimetikusan újraterezzük az általunk ismert világot. Számos elbeszélés bizarr világokkal szembesít minket, amelyeket olyan elvek irányítanak, amiknek nem sok közük van a körülöttünk lévő valósághoz.” (*Impossible Storyworlds*, 79.). Miközben a kivetített világok hasonlíthatnak arra a világra, melyben élünk, nyilvánvaló, hogy nem kell mindig így tenniük: fizikailag vagy

logikailag lehetetlen forgatókönyvekkel szembeállíthatnak minket (80.). Az elbeszélő például lehet ember vagy emberszerű lény, de lehet állat is vagy élettelen tárgy, gép, hulla, spermium, mindentudó egyes szám első személyű narrátor vagy más lehetetlen dolog (Nielsen, *The Impersonal Voice; Heinze*). Hasonlóképpen, a szereplők megtehetnek sok olyan dolgot, ami a valóságban egyszerűen lehetetlen lenne. Így például átalakulhatnak valaki mássá, vagy megkínózhatják szerzőiket, mivel rossz írónak tartják őket. Érdemes azt is megjegyezni, hogy a fikciós narratívák radikálisan lerombolhatják az időről és térről alkotott valóságon alapuló elképzeléseinket. Általában a nem természetes narratívák tanulmányozása keresi azokat a módokat, melyek leírják, miben térnek el a kivetített történetvilágok a valóságos világ kereteitől, és második lépésben megpróbálja értelmezni ezeket az „elhajlásokat”.⁵

A tanulmány következő részeiben a nem természetes e három különböző, de az elbeszélésekben szorosan összekapcsolódó aspektusával fogunk részletesebben foglalkozni. Elsőként a nem természetes történetvilágokat, majd a nem természetes elméket és végül a nem természetes elbeszélési aktusokat fogjuk vizsgálni.

NEM TERMÉSZETES TÖRTÉNETVILÁGOK

A történetvilág kifejezés „a környező kontextust vagy környezetet” jelöli, mely magába foglalja „a létezőket, attribútumaikat, valamint cselekedeteiket és az eseményeket, melyek érintik őket” (Herman, *Storyworld*, 570.). A történetvilág így közeli összefüggésben áll az idő és a tér felidézésével, illetve az idő- és térbeli paraméterekkel. A nem természetes történetvilág fizikai vagy logikai szempontból lehetetlen dolgokat tartalmaz, melyek érintik az ábrázolt világ idő- és térbeli megszervezését.⁶

A fizikai szempontból lehetetlen történetvilág létrehozhat nem természetes szituációkat, melyek megkérdőjelezhetik az alapvető narratológiai fogalmakról való gondolkodásunkat, ahogyan az az időben visszafelé mozgó elbeszélésekben látható. Az antikronologikus elbeszélésnek két fő típusa van: az első szilárd történetvilággal rendelkezik és könnyen beilleszthető a mimetikus keretrendszerbe (például Elizabeth Howard, *The Long View*; Julia Alvarez, *How the Garcia Girls Lost Their Accents*; Harold Pinter, *Betrayal*). A fizikailag lehetlent tartalmazó antikronologikus elbeszélés másik típusa már makacsabb problémát jelent a konvencio-

5 Magától értetődő, hogy az „elhajlás” kifejezés számunkra pozitív konnotációval bír: amint a „nem természetes” is, hasonlóan a „queer” kifejezéshez a „queer-elmélet” esetében (lásd ALBER, *Unnatural Narratives*). Talán azt is érdemes megjegyezni, hogy a nem természetes minden példája defamiliarizáló hatással bír, a szó Sklovszkij szerinti értelmében, bár a defamiliarizáció nem minden esete tartalmazza azt, amit mi nem természetesnek nevezünk. A nem természetes alkategóriája Werner Wolf anti-illuzionizmus fogalmának is.

6 Lásd még ALBER, *Impossible Storyworlds – And What To Do with Them* és *Unnatural Narratives*.

nális narratológiának. Martin Amis *Időnyíl* című regénye olyan elbeszélés, amit Brian Richardson antinomikus temporalitásúnak nevezett (*Beyond Story*, 49–50.). Ebben a műben így jelenik meg például az evés:

[...] most kiválasztunk magunknak egy piszkos tányért, kiszedegetünk a szemetesből némi *ételmaradékot*, aztán leülünk az asztalhoz, és várunk egy kicsit. *Különféle anyagok jönnek fel a számba, gyakorlottan megdolgozom őket a nyelvemmel és a fogaimmal, majd kiköpöm őket a tányérra, hogy a villámmal és a kanállal további fazonigazítást végezhessek rajtuk.*⁷

Maga az idő mozog visszafelé; nyilvánvalóan a fizikailag lehetetlen birodalomban vagyunk. Alejo Carpentier *A dolgok kezdete* című elbeszélésének központi része, hasonlóan Martin Amis *Időnyíl* vagy Ilse Aichinger *Spielgeschichte* című művéhez, bizonyos értelemben duplán lineáris történet, ami egyszerre mozog hátra és előre az időben (2–12.). A mimetikus szövegben a narrátor retrospektív módon beszél el a történetet (azaz múlt időben), a befogadó recepciója pedig prospektív, hiszen a kíváncsi olvasó meg akarja tudni, mi történt, és így egyre közelebb kerül az elbeszélés idejéhez.

Az antinomikus elbeszélésben a szereplők és az elbeszélte események egyre távolabb kerülnek az elbeszélés idejétől, míg az olvasó előrefelé mozog, annak ellenére, hogy az időnyíl fordított. Carpentier főhősének története például halálos ágyától a gyerekkora felé halad, mintegy maga mögött hagyva azt, ami már megtörtént. Amikor például a főhős, Marcial szívvrohamot kap, a következőt olvashatjuk: „Egyszer csak azt érezte don Marcial, hogy a lakás közepére vonszolják. Megszűnt a mellére nehezedő nyomás, s meglepő gyorsasággal fölkel.”⁸ Az antinomikus elbeszélés könnyen meghatározható, ha rákérdezzük: mi történt az előző napon? Különböző válaszokat kapunk, attól függően, hogy hogyan dolgozzuk fel a szöveget. Bár a szöveg folyamatosan a múltban befelé mozog, csak az az olvasó értheti meg, aki állandóan tudatában van annak, hogy az idő normális folyása visszafelé fordult.

Carpentier műve nem nélkülözi a narratológiai humort, így például egy realisztikus jelenet ábrázolásában burkoltan kommentálja a megfordított elbeszélés módszerét. Éppen azelőtt (azután?), mielőtt Marcial aláírja a papírokat, melyek házáról való lemondásra kényszerítik:

Elgondolkodott az írott betű rejtélyén, ezeken a fekete fonalszálakon, melyek összegabalyodnak és szétbomlanak [...] szétbontva szerződéseket, esküket, szövetségeket, tanúvallomásokat, nyilatkozatokat, neveket, címeket, dátumokat, földeket, fákat és köveket.⁹

7 Martin AMIS, *Időnyíl, avagy a sérelem természete...*, 19.

8 Alejo CARPENTIER, *A dolgok kezdete...*, 52.

9 Uo., 53.

Carpentier elbeszéléstechnikája így az emberi erőfeszítések és eredmények konstrukciójának és dekonstrukciójának allegóriájává válik, amennyiben részletezi azt a módot, ahogyan az írás szó szerint lerombolhatja az idő munkáját. Később a narrátor játékosan utal egy pszichológiailag hihető analógiával az antinomikus elbeszélésre:

Egy éjszaka [...] az a különös érzése támadt Marcialnak, hogy a ház órái ötöt ütnek, majd fél ötöt, majd négyet, majd fél négyet [...] [Carpentier kihasználása] Olyan volt ez, mintha egyéb lehetőségeket is megérzett volna távoli sejtéssel. [...] Futó benyomás volt ez, s elmélkedésre az idő tájt nemigen hajlamos lelkületében a legkisebb nyomot sem hagyta.¹⁰

Amint az elbeszélés a vége felé közeledik, a kronológia felgyorsul, az ebből következő leírások még szokatlanabbá válnak: ahogyan Marcial a gyerekkora felé halad „Nőttön nőttek a bútorok. Egyre nehezebben tudta fenntartani karját az ebédlőasztal lapján.”¹¹ A folyamatos cselekvések ábrázolásában a kauzalitás is fordított módon érvényesül. Ez a teleológia kétségbe vonja Marie-Laure Ryan állítását az antinomikus elbeszélésekről: „amikor a kronológiai rend megfordul, az [ok-okozati] viszonyok lerombolódnak” (*Temporal Paradoxes*, 149.). Végül, maga a természet is visszajára fordul: „A madarak hulló tollfergetegben repültek vissza a tojásba. A halak visszaikrásodtak [...] A pálmafák összezárták lándzsáikat s csukott legyezőként tűntek el a földben.”¹² Érdekes módon az időben való visszafelé haladás nem iktatja ki a halált: a megsemmisülés az időbeli spektrum mindkét végén ott várakozik.

A következőkben a logikailag lehetetlen történetvilágokra térünk ki, és ennek kapcsán Robert Coover *A bébiszitter* című művét tárgyaljuk. Ez a novella számos, egymással összeegyeztethetetlen eseménysort jelenít meg. Dolly és Harry Tucker egy szombat esti partira készülnek, és bébiszittert hívnak, hogy vigyázzon három gyermekükre, Jimmyre, Bitsyre és a kisbabára (206.). A közelben a bébiszitter barátja Jack, és annak haverja Mark tivolit játszanak, és arról beszélgetnek, hogyan használják ki a lányt (208.). Ezután a novella lehetőségek cirkuszaira töredezik szét, és sok, egymással kölcsönösen összeférhetetlen cselekményvonalat bont ki a mindennapi szituációból. A százhet forgatókönyv egyikében Jack és Mark felhívják a bébiszittert, de a lány nem engedi meg, hogy meglátogassák őt (217.); a második változatban elmennek a lányhoz és elcsábítják (216.); a harmadik jelenetben megpróbálják elcsábítani a lányt, de Mr. Tucker megakadályozza (222.); a negyedik változatban Mr. Tucker hazalopódzik, hogy lefeküdjön a bébiszitterrel (218.); az ötödik jelenetben félbeszakítja őket Jack (230.); a hatodikban Jack és Mark megpróbálják megerőszakolni a bébiszittert (225.); míg a hetedikben ebben megaka-

10 Uo., 56.

11 Uo., 61.

12 Uo., 68.

dályozza őket Jimmy (231.), és így tovább. A történet számos alternatív befejezéssel zárul, melyekben a bébiszittert megerősokolják és meggyilkolják (237.), véletlenül megfojtja a kisbabát (237.), a házaspár hazatér a partiról, és minden rendben van (238–239.), vagy Mrs. Tucker megtudja, hogy mindhárom gyermekét meggyilkolták, a férje elhagyta, egy hulla van a fürdőkádban, és a házat tönkretették (239.).¹³

Hogyan adjunk értelmet ennek a logikailag lehetetlen káoszknak? Javaslatunk szerint a nem természetes narratívák kezelésének egyik módja lehet, ha az előzetesen létező kognitív paraméterek alapján közeledünk a nem természeteshez. Monika Fludernik azt állítja, hogy amikor az elbeszélések ellenállnak a való világ paraméterein alapuló egyszerű naturalizációnak „egy pillanatra megtorpanunk, és elkezdjük a nem természetest komolyan venni” (*Natural Narratology*, 256.). Valóban, a nem természetes narratívák által állított értelmezési kihívásokra való válasz egyik lehetséges módja az új kognitív paraméterek létrehozása, újraszerveve és/vagy újrakombinálva a már létező kereteket és forogatókönyveket (Alber, *Impossible Storyworlds*, 80–84.; *Unnatural Narratives*).

A bébiszitter elején még abban a helyzetben vagyunk, hogy megkülönböztessük a valóságos, vagy legalábbis annak tűnő jeleneteket azoktól, melyek inkább álmoknak, vágynak, fantáziának, film- vagy tévéshow jelenetnek tűnnek. Am ahogyan az elbeszélés előrehalad, ez a különbség egyre instabilabbá válik, mivel a különböző fantáziák és filmjelenetek elkezdnek egybeolvadni a valósággal és egymással. Thomas E. Kennedy azt állítja, „itt minden valóság, teljes összességében minden – az, ami megtörtént, amit csak elképzelték, amit láttak, amire vágytak, amit elterveztek, véghezvittek, éreztek és gondoltak” (64.). Mivel a képzelte és a valóságos ugyanazzal az ontológiai státussal bír, ezért Tom Petitjean javaslata a tényleges eseményszekvenciák (nevezetesen „a történet azon részei, melyek inkább számmal jelölt, konkrét időre utalnak”) és a különböző megvalósíthatatlan lehetőségek megkülönböztetésére nem magyarázza meg kellőképpen a szöveget (50.).

Ellentétben Petitjeannel, elfogadjuk a szöveg nem természetes voltát, és a keretek gazdagításának folyamatát alkalmazzuk, hogy fogalmat alkossunk a lehetetlen forogatókönyvről, melyben belső, pszichikai folyamatok, mint például álmok, vágyak és fantáziák ugyanolyan valóságossá válnak, mint a külső valóság. A második lépésben elkezdhetünk gondolkodni a nem természetes szövegek könyv céljáról.

Értelmezési javaslatunk szerint *A bébiszitter* az egymást kölcsönösen kizáró történeteivel ráébreszt az elnyomott lehetőségekre és lehetővé teszi, hogy kiválasszuk azt, amit előnyben részesítünk, mindegy, hogy milyen okból. Marie-Laure Ryan hasonló módon a novellát saját „csináld magad” stratégiája alapján magya-

13 A jelenetek az ellentmondásmentesség elvét hágják át, mivel kölcsönösen kizárják egymást: Mr. Tucker vagy hazament, hogy lefeküdjön a bébiszitterrel, vagy nem. *A bébiszitter* esetében mindegyik kivetített forogatókönyv egyszerre igaz.

rázza, és azt állítja, hogy „a szöveg ellentmondó részeket ajánl fel az olvasónak, hogy megalkossák saját történeteiket” (*From Parallel Universes*, 671.). Coover novellája a valóságot a lehetséges zónájába fordítja, visszautasítva a dolgok létezés módjára vonatkozó leegyszerűsítő magyarázatokat. A szöveg a mindennapi élet rutinjából való kitörés lehetőségével foglalkozik, és arra ösztönöz, hogy elgondolkodjunk arról, hogyan alakulhattak volna a dolgok (még akkor is, ha lehetséges forgatókönyvekben ott van az agresszió, a nemi erőszak vagy a halál).

Richard Andersen szavaival élve *A bébiszitter* hangsúlyozza „a változatosság eszközének fontosságát, azzal az emberi tendenciával szemben, ami az életet és a fikciót egyszerű fogalmakra redukálja, melyeket megérthetünk, de óhatatlanul megtévesztenek minket korlátozott nézőpontjuk miatt” (100.).

Ryan *A bébiszittert* „az elemekkel való szabad játékra inspiráló” eszközkészletnek látja (*From Parallel Universes*, 671.). Ez az olvasási stratégia segíthet, hogy más narratívákat is megérthessünk, melyek logikailag lehetetlen szövegek könyveket vetítenek elénk. Robert Coover *The Elevator* című novellája tizennégy egymást (legalább részlegesen) kölcsönösen kizáró forgatókönyvvel szembesít minket, melyek Martin, a főhős különböző liftútjait írják le. Kennedy a művet a következőképpen magyarázza:

Martin története, a lift története különböző elképzelések, érzelmek és lehetőségek átfogó sorának konglomerátuma, melyek mindenkiben jelen vannak. Az ellentmondások áramlása, melyek a hagyományos fikcióban elfogadhatatlanul zavaróak és illúziórombolóak, itt arra szolgálnak, hogy a fikciót teljesebbé és komplexebbé tegyék (49.).

1699-ben a német filozófus, Leibniz korlátozást szabott ki a lehetséges világokra: „azok a lehetséges dolgok, melyek nem tartalmaznak ellentmondást” (513.). Ez az állítás nyilvánvalóan befolyásolja az embereket abban, ahogyan ma a lehetséges világok alternatíváiról gondolkodnak. Marie-Laure Ryan szerint a lehetséges világok elméletében a legelterjedtebb nézet a lehetségesességet a logika törvényével tárja: „minden olyan világ, ami tiszteli az ellentmondásmentesség elvét és a kizárt közbeeső világot, lehetséges világ” (*Possible-Worlds Theory*, 446.). Ebből a nézőpontból azok a világok, melyek ellentmondást tartalmaznak vagy implikálnak, elgondolhatatlanok vagy üresek. Umberto Eco például azt állítja, hogy semmi egyebet nem nyerhetünk ki a logikailag lehetetlen világokból, mint „a logikai vagy perceptuális kudarcunk feletti örömet” (76–77.). Ám létezik egy másik nézőpont is.

Ruth Ronen mutat rá, hogy „a logikai értelemben vett lehetetlenség központi poétikai eszközzé vált, ami azt mutatja, hogy az ellentmondások önmagukban nem rombolják le a fikciós világ koherenciáját” (55.). Ahogy Ruth Ronen, mi sem úgy fogjuk fel a logikai lehetetlenségeket, mint a lehetséges világok szemantikájának megsértéseit. Inkább úgy tekintjük őket, mint „a kreativitás [...] új területen való gyakorlását”, hogy az olvasókat értelemképzésre hívják fel (Ronen, 57.). A fi-

lozófus Graham Priest 1998-ban publikált egy érdekes cikket, melyben a következő kérdést tette fel: „Mi annyira rossz a logikai ellentmondásban?” A filozófus elég meglepő válasza a következő volt: „Lehet, hogy semmi.” Szerinte „semmi hiba nincs abban, ha elhisszük az ellentmondást” (426., 410.).¹⁴ Nem meglepő, hogy őszintén egyetértünk ezzel az állítással. Az elbeszélések gyakran szembesítenek minket logikailag vagy fizikailag lehetetlen történetvilágokkal, így azt javasolnánk, hogy forduljunk oda lehetséges jelentésükhöz, ahelyett, hogy visszaretennénk tőlük.

NEM TERMÉSZETES ELMÉK

Csak nemrégiben merült fel az elgondolás, hogy a tapasztaló elme szükséges vagy elégséges feltétele a narratívának. Az elmúlt évtized során új közelítésmódok beáramlását láthattuk, melyek azt tárgyalják, amit David Herman „az elme és az elbeszélés kapcsolatának” nevez, ami főként, de nem kizárólagosan a kognitív tudományok és különösen a tudatelmélet (*ToM, Theory of Mind*) felemelkedésével járt együtt.¹⁵ Ezeknek a közelítéseknek az alapfeltevése az az elgondolás, hogy az elmeolvasás mindennapos tevékenység. A tudatelmélet szerint képesek vagyunk megérteni másokat, mert elméjüket a sajátunk alapján építjük fel. Miközben ezeknek az elgondolásoknak a narratológiával való kombinációi számos lényeges belátást eredményeztek, véleményünk szerint, ha a fiktív elmékről elméletet alkotunk a való világban létező elmék ismerete alapján, azt kockáztatjuk, hogy a narratívák alapvető jellemzőit veszítjük szem elől: így például azt, hogy más logika alapján működhetnek. A fikció esetében például az areferencialitás kiaknázásával, olyan módon, ami azokat a példákat generálja, melyeket Stefan Iversen „nem természetes elmék”-nek nevez (*In Flaming Flames*).

A nem természetes elmék számos különböző elbeszélésben jelennek meg. Az olvasót jellemző módon arra ösztönzik, hogy felidézzenek egy elmét, de a folyamatot meggátolja, eltorzítja vagy más módon erőpróba elé állítja a narratíva egy azonosítható és leírható eleme.¹⁶ A nem természetes elmék megjelenhetnek a történet szintjén (egy szereplő alakjában), az elbeszélő diskurzus szintjén (hete-

14 Például úgy gondolja, hogy „ésszerű (racionálisan lehetséges, valójában racionálisan kötelező) azt hinni, hogy egy hazug mondat egyszerre igaz és hamis” (PRIEST, 410.). Példái lehetnek az ilyen vagy ehhez hasonló mondatok: „Ez a mondat hamis.” vagy „Egy krétai mondja: a krétaiak mindig hazudnak.” Az ilyen mondatok igazak, amikor hamisak, és hamisak, amikor igazak.

15 Prominens példái: FLUDERNIK, *Towards a „Natural” Narratology*; MARGOLIN, *Cognitive Science, the Thinking Mind and Literary Narrative*; PALMER, *Fictional Minds*; ZUNSHINE, *Why we read Fiction*; HERMAN, *Basic Elements of Narrative*.

16 A nem természetes elmék strukturális hasonlóságot mutatnak H. Porter Abbott „olvashatatlan elme” fogalmával. Olyan szereplőket tanulmányozva, „akik nem teszik lehetővé a korlátolt sztereotípiák mentén való olvasást, mivel nem áll rendelkezésre elegendő narratív akció, hogy feloldja olvashatatlanságukat”. Abbott azt állítja, hogy „érték rejlik abban, hogy nem tesz lehetővé alapvető válaszokat, melyek elnyomják az olvashatatlan fikcionális elme közvetlen tapasztalatát” (*Unreadable Minds...*, 449., 463.).

rodiegetikus narrátor esetében), vagy mindkettőben (homodiegetikus narrátor esetén).

A különbségek a nem természetes elmék nagyban eltérő formái között kontinuumként is felvázolhatóak, a jól ismert és így konvencionizálódott esetektől a kísérleti regényben található legbizarrabb és leghomályosabb példákig. A két szélsőség között narratívák széles skáláját találjuk, melyek az olvasó egy elmeről levonható következtetéseit mozdítják elő, míg egyidejűleg vagy telítik ezt az elmét olyan képességekkel, melyek áthágják az emberi elme képességeit, vagy egy vagy több kulcselemét dekonstruálják (a működő emberi elmének).¹⁷

A példák bőségesek. A konvencionális pólus közelében találjuk azt a jelenséget, amit mindentudó elbeszélőnek nevezünk (amit Genette heterodiegetikus narrátornak nevez, zéró fokalizációval) vagy az irodalmi modernizmus reflektorszerű narratívái (Genette-nél heterodiegetikus elbeszélés belső fokalizációval). Érdekes módon az ilyen esetekre való tekintettel Dorrit Cohn a harmadik személyű narrátorok „nem természetes hatalmáról” beszél, amint „bepillantanak szereplőik belső életébe” (106., a mi kiemelésünk). A kontinuum másik vége felé mozogva, a mindentudó vagy telepatikus egyes szám első személyű narrátort találjuk (amit Genette homodiegetikus elbeszélésnek nevez, zéró fokalizációval). A példái Herman Melville *Moby Dick*, Salman Rushdie *Az éjféli gyermekei* és Rick Moody *The Grid* című művei. Megemlíthető még a hihetetlenül ékesszóló gyermek John Hawkes *Virginie: Her Two Lives* vagy a tárgy-narrátorok (például Thomas Bridges, *The Adventures of a Bank-note*). Másik, jobban vizsgált példája Martin Amis *Az időnyíl* című regénye, ahol a főhős és mesélő, Odilo Unverdorben tudata nem természetes elbeszélést generál. Ami a szereplők nem természetes elméjét illeti, megemlíthető Caryl Churchill *Kék bögre* című darabja, ahol a szereplők tudata a „kék” és a „bögre” szavakkal fertőződik meg, majd a két lexéma fokozatosan lerombolja a dialógust és a darab egészét.

Bár az ilyen radikális kísérletek nyilvánvaló esettanulmányokat nyújtanak, mi mégis egy kevésbé extrém, de még nem természetes narratívához fordultunk. Knut Hamsun *Éhség* című művét az európai modernizmus egyik legfontosabb előfutáraként szokták üdvözölni, és jellemzően autodiegetikus elbeszélésként olvassák, miszerint ugyanazon hős két verzióját mutatja be az olvasónak: az idősebb-

17 Az a tény, hogy az irodalmi narratívában lévő elmék írottak – nem pedig valóságosak – és az irodalom gyakran jeleskedik az idegen és a transzgresszív ábrázolásában, nem marad észrevétlen a tudatelméletet alapul vevő közelítésmód számára (vesd össze PALMER, *Fictional Minds...*; MARGOLIN, 273., 288.). Azonban amikor új módszerek és definíciók kifejlesztésére kerül sor a tudatelmélet által inspirált közelítésekben, a következő premissza érintetlen marad: „a fikcionális elméknek a tényleges elmékhez nagyon hasonlóan kell működniük, még a Plutón is” (PALMER, *Fictional Minds...*, 202.). Azon elbeszélések lehetőségét magyarázva, melyek kihívások elé állítják a valóságos világ paramétereit az elme konstruálásának szempontjából, Palmer megemlíti a „fantasy, science fiction műfaját és a posztmodern narratívákat” (179., lásd még 201.). Hozzá szeretnénk tenni, hogy számos további műfaj és típus létezik, melyek arra kényszerítik az olvasót, hogy olyan elméket építsenek fel, melyek így vagy úgy áthágják, azt, amit mindennapi eleműködésnek veszünk.

bet (az elbeszélő) és a fiatalabbat (a tapasztaló). Azt állítjuk, hogy az ilyen olvasás figyelmen kívül hagyja ennek a különleges elbeszélésnek a jellemző jegyeit, azokat a jegyeket, melyek szorosan kapcsolódnak ahhoz a módhoz, melyben az elbeszélés egyszerre ösztönzi és torzítja azt a folyamatot, ahogy az olvasó felépít egy koherens emberi elmét.

A szöveg két különböző változatát fogjuk elemezni a tudatelmélet alapján annak érdekében, hogy illusztráljuk a mimetikus közelítésmód magyarázó erejét, és ezzel egyidejűleg bemutassuk ennek korlátait is, amikor egy nem természetes elbeszéléssel szembesül. Palmer a tudatelméleti megközelítést így írja le:

A munka, amit más valóságos elmék felépítésébe fektetünk, felkészít minket a fikatív elmékkel való munkára. Mivel a fikatív lények szükségszerűen hiányosak, keretekre, forgatókönyvekre és preferenciaszabályokra van szükségünk az alapok pótlásához, amik kitöltik az üres helyeket a történetvilágban, és előfeltevéseket nyújtanak, melyek képessé teszik az olvasót, hogy a szövegből felépítsék az állandóan tudatos elméket [...] Az olvasási stratégia nem más, mint összekötni a pontokat. (*Fictional Minds*, 176., a mi kiemelésünk).

A központi kifejezés ebben a részletben az „állandóan tudatos”, ami az „állandó tudati keret” kifejezésre utal. Ez az a keret, amelyet az olvasó arra használ, hogy olvasson a szereplők elméjében, amit Palmer „beágyazott elbeszélés”-nek nevez.¹⁸

A pontok összekötésének tényleges folyamata (az állandó tudati keret alkalmazása, és ezáltal a szöveg nyújtotta utasítások alapján az elme rekonstruálása) három különböző, de összekapcsolódó dinamikus kognitív eszközt használ fel. Az egyik ahhoz a tényhez kapcsolódik, hogy az olvasó hipotéziseket állít fel az elbeszélte elme természetéről és tevékenységéről, majd az elbeszélés során egyre bővülő információk alapján folyamatosan korrigálja ezeket. A második eszköz megengedi, hogy az olvasó felváltva tulajdonítson az elmének múlt, jelen és jövő időt.¹⁹ A harmadik eszköz szorosan összefügg azzal a feltevéssel, hogy az elbeszélte és a valóságos elméket egyaránt az állandó állapotok és a dinamikus változások váltakozása alapján értjük meg.²⁰

A következő részlet az úgynevezett *Éhség-töredék* kezdete, mely a *Ny Jord* című dán újságban jelent meg névtelenül, 1888-ban.

18 A két fogalom a következő módon kapcsolódik össze: „Az előző [az állandó tudati keret] az az eszköz, melynek segítségével képesek vagyunk felépíteni a fikcionális elméket; az utóbbi [a beágyazott elbeszélés] pedig az eredménye ennek a konstrukciónak.” (PALMER, *Fictional Minds...*, 183.)

19 „A múlt hatást gyakorol a jelenre, hogy létrehozza a jövőt.” (PALMER, *Fictional Minds...*, 179.)

20 „A szereplőknek szilárd entitásoknak kell maradniuk [...] de változniuk is kell, hogy érdekesek legyenek.” (PALMER, *Fictional Minds...*, 179.)

Azokban a napokban történt, amikor éhesen vándoroltam Kristianiában,²¹ abban a furcsa városban, amely átformál, s csak ezután enged el. Két évvel ezelőtt volt, tavasszal. Az egyik temetőben ültem, és egy cikken dolgoztam egy újságnak. Míg az írással küszködtem, este tíz óra lett, besötétedett, és bezárták a kaput. Éhes voltam, nagyon éhes. (Hamsun, *Sult*, 413.)²²

Egymástól elszigetelten olvasva az első öt mondat rengeteg összekapcsolásra váró pontot kínál az olvasónak. Az első mondat három különböző folyamatot helyez mozgásba: a múlt időből arra következtethetünk, hogy az éhesen Kristianiában vándorló tapasztaló én és a már nem éhező elbeszélő én, aki elmeséli a történetet, különbözik egymástól. A „mark”/„formál” utasításból arra következtetünk, hogy a múlt nyomot hagyott az elbeszélő énen, ami váltást sejtet az állandó állapotok és a változás között. Magunk elé képzelhetjük az elbeszélő ént a tipikus visszatekintő elbeszélés narratív szituációjában, ami keretbe fogja az elbeszélő ént. A harmadik, negyedik és ötödik mondat olyan utasításokat mutat be, melyek feljogosítják az olvasót, hogy az elbeszélő ént elszigetelt és kétségbeesett lényként rekonstruálja, aki írni akar, de ez nagyon nehéz feladatnak bizonyul számára („struggling”/„küszködtem”). Ezenkívül az „én” éhesnek tűnik és szegénynek, mindezen információk alapján arra következtetünk, hogy azért ír, hogy élelmet tudjon venni magának. Amikor kombináljuk következtetéseinket az első mondatból levontakkal, arra jutunk, hogy a holtak között a sötétségben küszködő szegény író valahogy túljutott a válságon, hiszen ő egy korábbi verziója a történetet mesélő elmének, és így még életben kell lennie. A második mondat erősen hangsúlyozza, hogy a két „én” ugyanannak az elmének a két esete, időbeli különbség választja el őket, és különböző episztemológiai privilégiumokkal bírnak.

Most vizsgáljuk meg az elbeszélés végleges változatát, ami *Éhség* címmel 1890-ben jelent meg.

Akkoriban szüntelenül az utcákat róttam és éheztem Kristianiában, e különös városban, mely senkit el nem enged úgy, hogy nyomot ne hagyna rajta [...] Ébren fekszem a padlásszobámban és hallom, amint az óra elüti a hatot; már kivilágosodott és a lépcsőkön megindult a sürgés-forgás. Az ajtó mellett a falon, melyet a Morgenbladet régi példányai fedtek el, jól láttam a világitótornyok igazgatójának közleményét; tőle balra pedig Fabian Olsen pék hirdette

21 Oslo régebbi neve.

22 „It was in those days when I wandered about hungry in Kristiania, that strange city which no one leaves before it has set its mark upon him. It was an evening two years ago during the spring. I had been sitting in one of the cemeteries working on an article for one of the papers. While I was struggling with this it got to be ten o'clock, darkness came on, and the gate was going to be closed. I was hungry, very hungry.” A töredék fordítása a regény magyar fordítása alapján készült. (A ford.)

friss kenyereát pöffeszkedő, vaskos betűkkel. (Hamsun, *Hunger*, 3., revideált fordítás.)²³

Mi változott meg? Az első mondat ugyanazt a határvonalat húzza meg az elbeszélő én és az elbeszélő én között, és felhívja az olvasót, hogy duplán aktiválja a múltat, jelent és jövőt: az elbeszélő énre és az elbeszélő énre vetítve, de mindkettőt ugyanazon elme részeként tételezve; egy elmét, aki akkoriban folyton koplalt Kristianiában, de aki most valahol máshol ír az éhezésről, amit korábban élt át.

Kihagyva a huszonhét pontot, lépünk tovább a második mondathoz, ahol jelen időt találunk: az én ébren fekszik. A múlt és jelen idő közti váltás egyik lehetséges magyarázata vagy naturalizációja, hogy a második mondat jelen ideje úgynevezett történeti jelen, ami arra szolgál, hogy az eseményt működés közben elevenítse meg: a fekvés „most”-ja nem a narráció jelene, hanem inkább az elbeszéltek „most”-ja. Az effajta magyarázat ugyanakkor nem egykönnyen tud elszámolni a rákövetkező mondat múlt idejével. Az ábrázolt cselekvésben vagy a reflexióban semmi sem sejteti vagy indokolja ezt a váltást, mivel a körülmények (vagy a szituáció) ugyanazok maradnak. Lényegesebb, hogy ez a feltételezés nem magyarázza megfelelően az elbeszélésben előforduló többi effajta időbeli váltást. Egy másik példa a műből:

A Városházánál látom, hogy tizenegy elmúlt, és úgy döntök, hogy rögtön bemegyek a szerkesztőségbe. Az iroda ajtaja előtt megálltam, ellenőriztem a lapok sorrendjét; (83.)²⁴

További kifinomultabb variációi találhatók abban a hosszabb jelenetben, ahol a főhős kitalálja a „Kuboa” szót, és az új szó lehetséges jelentéseit fejtegeti:

Azt már eldöntöttem, hogy mit *nem* jelent, ám az értelmét nem sikerült meghatároznom. Mellékes kérdés! – mondom ki hangosan, karomba csípek, és megismétlem: mellékes kérdés. Hál’ Istennek a szót kitaláltam, és ez a lényeg. De a gondolat egyre bosszant, nem enged elaludni; úgy érzem, semmi nem elég jó ehhez a különleges szóhoz. (78.)²⁵

23 „It was in those days when I wandered about hungry in Kristiania, that strange city which no one leaves before it has set its mark upon him [...] Lying awake in my attic room, I hear a clock strike six downstairs. It was fairly light already and people were beginning to walk up and down the stairs. Over by the door, where my room was papered with old issues of Morgenbladet, I could see, very clearly, a notice from the Director of Lighthouses, and just left of it a fat, swelling ad for freshly baked bread.” Knut HAMSUN, *Éhség...*, 7. [A 27 pont Hamsun eredeti kéziratában található (A ford.)]

24 „On reaching the jail, I can see it’s past eleven, and I decide to drop in at the editor’s then and there. I stopped outside the door to the office to check if my pages were in the right order.” Uo., 85.

25 „I had made up my mind what the word *shouldn’t* mean, but had taken no decision on what it should mean. That is a minor question! I said aloud to myself, clutching my arm and repeating that is was a minor question. The word had been found, thank God, and that was the main thing. But my thoughts worry me ceaselessly and keep me from falling asleep; nothing seemed to me good enough for this rare word.” Uo., 76.

Az utolsó mondat azt mutatja, hogy a regény ilyen időbeli váltásai miért nem részei annak a konvencionális konstrukciónak, melyben az elbeszélő én közel marad a tapasztaló énhez, különbözik korábbi énjétől, a megkülönböztetés lehetőségével visszatekintő értékelése és múltbeli tettei, érzelmei között. Ezek a váltások szétrombolják az olvasó kísérleteit, hogy kombinálja az én két esetét, mint ugyanazon (állandó) tudat részeit, és így is tesznek, mivel a cselekmény idejének cselekedetei, gondolatai és érzése összevegyülnek a megírás cselekedeteivel, gondolataival és érzéseivel. Az igeidők változtatásának hatása meglepő és zavarba ejtő, pontosan azért, mert olyannyira együtt léteznek, hogy a tapasztalatok (amit általában az elbeszélő énnek tulajdonítunk) és az azt követő gondolatok (amiket általában az elbeszélő énnek tulajdonítunk) közötti különbség úgy tűnik el, hogy rendkívül megnehezíti az olvasó számára, hogy az én két esetét külön tartsa.

Dorrit Cohn a regényt az úgynevezett egybehangzó narráció példájának tekinti:

A múltbeli tudat egybehangzó bemutatása attól függ, hogy az elbeszélő hang milyen mértékben törli el önmagát. Az önéletrajzi fikció műfajának kevés alkotója kész vagy képes ezt a hangot teljesen elhallgattatni. Hamsun ritka kivétel. (171–172.)

Az *Éhség*ből mégsem hiányzik az, amire általában az elbeszélő én privilégiumaként szoktak utalni, nevezetesen az elbeszélő én tetteinek megítélése és értékelése; inkább olyan forgatókönyvvel állunk szemben, melyben a két tevékenység egyidejűleg zajlik. Ellentétben Cohnnal, aki úgy olvassa a regényt, mintha retrospektív vagy önéletrajzi mintán alapulna (bár az elbeszélő én néma), Martin Humpál még egyet csavar a dolgon:

[...] az *Éhség* csak igen korlátozott értelemben nevezhető önéletrajzi retrospektív elbeszélésnek, csak a legfelületesebb, alapvető műfaji orientációját, az egyes szám első személyű diskurzust tekintve. Az ilyen elnevezés eléggé félrevezető lehet, mivel a regényből hiányzik az explicit visszatekintés. (58.)

Most a regény végső változata elején található huszonhét pontra keresünk magyarázatot. Azt a mondatot váltja fel, amely kontinuitást teremt az elme két esete között, egyszerre elválasztva időben őket és össze is kapcsolva, mint ugyanazon elme részeit. Az *Éhség*-töredékben lévő mondat így kódolja: „Most a múltamnak erről a különleges estéjéről mesélek”. Hogyan dekódolja a változtatás? Sehogy sem, inkább hangsúlyozza az eltérést attól az egyik alapelvtől, ami meghatározza annak a megértését, ha valaki elbeszél valamit: nevezetesen, hogy az elbeszélés retrospektív. Az *Éhség* című műben a tudat elbeszélő és elbeszélő része összeolvadtak, és olyan tudat áll előttünk, ami a valóságban nem lehetséges. Megpróbáljuk a kontinuitást visszanyerni, de arra vagyunk kényszerítve, hogy megküzd-

jünk a diszkontinuitással, és a regény nagy részét elszalasztjuk, ha ragaszkodunk ahhoz, hogy a regény természetes, vagy valóságos tudatot ábrázol.

Nyilvánvaló, hogy a nem természetes elmék szempontjából sokkal több rejlik az elbeszélésben, mint amit az *Éhség* első bekezdésének e két változata elénk hozott. Ez az olvasat a mű kifinomult, ugyanakkor megdöbbentő, úttörő hatásait állította középpontba, és azzal kiegészítve, amit Palmer állandó tudati keretnek nevezett, elsősorban a nem természetes elme konstrukciójának egyik aspektusával foglalkozott, nevezetesen az időn átívelő identitás kérdésével. A nem természetes elmék szélsőségesebb eseteihez fordulva, közelítésünknek meg kell találnia a módját, hogy a nem természetes olyan formáival foglalkozzon, melyek abból erednek, hogy mit gondolnak és hogyan gondolkodnak az elbeszélte elmék, amikor ellenállnak az elmeolvasás megszokott gyakorlatát követő logikai elveken alapuló rekonstrukciónak. A kutatási irány lehetséges továbblépésére tett javaslat a következő: a kognitív tudományok területén kifejlesztett rendkívül hasznos analitikus eszközöket szoros kapcsolatba hozni a nem természetes narratológiával, azzal a céllal, hogy feltárjuk az olvasók hagyományos mintákon alapuló recepciós tevékenységét próbára tevő elbeszélésekben való alkalmazásuk erősségeit és gyengeségeit, s ezzel egyidejűleg kísérletet tegyünk ezen eszközök továbbfejlesztésére és kifinomítására.

NEM TERMÉSZETES NARRÁCIÓS AKTUSOK

Ebben a részben azokhoz az elbeszélésekhez fordulunk, melyek megsértik a természetes narratívák konvencióit, különösen a narratív kommunikáció modelljét. Amint láttuk, a nem természetes történetvilágok fizikai vagy logikai szempontból lehetetlen szövegekönyveket és eseményeket tartalmaznak, és a nem természetes elmék arra kényszerítik az olvasót, hogy olyan tudatokat építsenek fel, melyek szembeszállnak az állandó tudat fogalmi keretével. A nem természetes narrációs aktusok fizikai, logikai, mnemonikai vagy pszichológiai szempontból lehetetlen kijelentéseket foglalnak magukba. A narratológusok közül néhányan már kifejtették azt az elgondolást, hogy léteznek olyan irodalmi narratívák, melyek nem tekinthetők a narrátortól eredő kommunikáció megjelenési formájának (például Banfield, Patron, Fludernik). Fludernik azt állítja, hogy nem szükséges minden elbeszélő szöveg esetében narrátort előfeltételeznünk: Azokban a szövegekben, melyek nem mutatják semmilyen jelét a beszélő jelenlétének (egy-egy első személy, deiktikus elemek, kifejező markerek, stilisztikai jegyek előtérbe állítása) a narrátor jelenléte pusztán implicit, rejtett. Az ilyen esetben – javaslatom szerint – a beszélő jelenlétéhez való ragaszkodás már értelmezésbeli mozzanatot képez, melyben az olvasó a narratív diskurzus meglétéből következtet arra, hogy valakinek el kell beszélnie a történetet, és ezért rejtett narrátor (vagy elbeszélő hang) van jelen a szövegben (Fludernik, *New Wine*, 622.).

De mi van azokkal a szövegekkel, melyek nyíltan használják „az egyes szám első személyt (én), a deiktikus elemeket, a kifejező markereket és a jellemző stilisztikai jegyeket?” Ezeket a történeteket minden esetben narrátor beszéli el, míg a többit nem? Vajon ez ontológiai szempontból két teljesen eltérő szöveget eredményez?

Sok olvasó és irodalomtudós már hozzászólt a fikciós narratívában az egyes szám harmadik személyű elbeszélés nem természetes aktusához, beleértve a reflektorszerű vagy mindentudó elbeszélést. Az egyes szám első személyű névmás használata, az „én”, ugyanakkor szorosan kapcsolódik az ábrázolt emberi (vagy emberszerű) beszédhez. Azt állítjuk, hogy ez a valóságos világon alapuló leírás számos érdekes esetet hagy figyelmen kívül, mint például a „mindentudó” egyes szám első személyű narrátort. Néhány egyes szám első személyű elbeszélésben a narrátor lényegesen többet tud annál, mint amit valóságos személyként tudhatna.

A *Személytelen hang az egyes szám első személyű fiktív elbeszélésben* című tanulmányában Henrik Skov Nielsen bemutatta, hogy az a személy, akire az egyes szám első személyű névmás utal, nem kell, hogy szükségszerűen a narrátor legyen. Bármilyen furcsának is tűnik, Nielsen érvelése megoldás arra a sajátos kérdésre, ami Käte Hamburger művei óta foglalkoztatják az elbeszéléseleméletet: vajon ontológiai szempontból két különböző csoportba sorolhatók az elbeszélővel rendelkező és a narrátor nélküli narratívák? Bár furcsának tűnhet komoly figyelmet áldozni egy széles körben elutasított álláspontnak, valójában a cél annak bemutatása, hogy Hamburger elméletének nagy része még az egyes szám első személyű elbeszélésekre is igaz: kiindulópontja az epikai és a nem epikai állítások különbsége, azt kívánja bizonyítani, hogy az epikai mondatoknak nincs kijelentő alanya. Szerinte az epika mondatai nem lehetnek a valóságra vonatkoztatva igazak vagy hamisak, hanem mondatok valamiről, ami csak a mondatok által létezik. Fenn tartja azt is, hogy az egyes szám első személyű elbeszélések esetén teljesen más helyzettel állunk szemben, mivel ezek az elbeszélések inkább az önéletrajzhoz hasonlítanak, mint a fiktív epikához: a kijelentő alany olyasmit beszél el, ami a kijelentéstől függetlenül létezik. Továbbá azt is állítja, hogy ha van kijelentő alany, akkor valami olyat fog elbeszélni, ami a narráció előtt létezett. Másfelől, ha nincs kijelentő alany, akkor a fikció mondatai hozzák létre azt a világot, amit leírnak.

Következésképp – ahogy maga Hamburger felismeri – a két esetben áthidalhatatlan ontológiai különbség van az elbeszélt világok között; és szerinte csak az első esetben elbeszélt világok tartoznak a valódi fikció területéhez. Ily módon azt a következtetést vonja le, hogy a fiktív egyes szám első személyű elbeszélések nem tartoznak a valódi fikció tárgykörébe. Hamburger következtetése nagyon is ellentmond az intuíciónknak. Történetileg az egyes szám első személyű elbeszélés mindig is nyilvánvaló problémát jelentett a narrátort tagadó elméleteknek, mivel megkérdőjelezhetetlen, hogy az egyes szám első személyű narratívákat perszonalizált egyes szám első személyű narrátor beszéli el. Úgy tűnt, hogy a narrátort tagadó elméletekben lehetetlen elhelyezni a fiktív egyes szám első személyű elbeszélést.

Nielsen szerint, abban az esetben, amikor a nem fikatív elbeszélésben azok a mondatok, amelyek nyilvánvalóan megbízhatatlan, sőt, őrült narrátorra utalnak, de az olvasó számára mégis hitelesnek hatnak, azzal magyarázható, hogy a mondatokat nem lehet félreérthetetlenül a szereplőnek (illetve idősebb, bölcsőbb önmagának) tulajdonítani. Ennek a következtetésnek további folyománya, hogy szemben az önéletrajz mondataival – de hasonlóan az egyes szám harmadik személyű elbeszéléseiéhez – az egyes szám első személyű elbeszélés mondatai nem a valóságról formálnak állításokat. Ehelyett fikatív világot hoznak létre, ami nem létezik ezektől a mondatoktól függetlenül.²⁶

Ebből a nézőpontból az egyes szám első személyű elbeszélések az egyes szám harmadik személyű elbeszélések tulajdonságaihoz közelítenek. Valójában azt látjuk, hogy Hamburger megkülönböztetése a kijelentő alannal rendelkező, illetve nem rendelkező elbeszélésekről figyelmen kívül hagyható. Így az egyes szám első vagy harmadik személyű elbeszélések egyaránt úgy jellemezhetőek, hogy nincs narrátoruk, aki beszélne *valamiről*, hanem inkább arról van szó, hogy az elbeszélés világát a (nyelvi) referenciák teremtik meg.

Úgy véljük, Hamburger elmélete alkalmazható az egyes szám első személyű fikcióra is, amit ő maga, úgy tűnik, nem tudott elfogadni. Az „én”, ugyanúgy, ahogy a fikció minden más eleme is, nyelvi referencia által jön létre. Vonatkozik ez fákra, házakra, úrhajókra és minden személyre, beleértve azt a személyt is, akire az „én” utal.

A következőkben Edgar Allen Poe *Az áruló szív* novellájának szoros olvasása során a nem természetes narratológiai megközelítésnek az elemzés terén megnyilvánuló következményeivel foglalkozunk. Megpróbáljuk bemutatni, hogy a nem természetes olvasás teljesen más következtetésekre és értelmezésekre jut, mint a való világ paraméterein alapuló mimetikus olvasatok. *Az áruló szív* című novellában az elbeszéltek jelenléte az elbeszélésben nemcsak a fogalmak tisztaságát, hanem az elbeszélés aktusa és az elbeszélő alapvető fogalmi különbségét is megkérdőjelezi. Vizsgáljuk meg először a címet! Arról tájékoztat minket, hogy a szív az, aki elárul vagy elpletykál valamit. De mit mondhat el, vagy mit fecseghet ki a szív? A szív fedi fel, hogy az egyes szám első személyű elbeszélő a gyilkos, de csak akkor, ha szaván fogjuk a narrátort, és elhisszük, hogy a halott ember szíve hirtelen elkezd dobogni olyan hangosan, hogy a padló alól is hallatszik, ami teljesen valószínűtlen, mivel a rendőrök nem hallják. Csekély a bizonyíték arra, hogy az elbeszélő világban a szív szó szerint dobog. Mindazonáltal lehet mélyebb igazság a cím implicit állításában, hogy a szív fed fel valamit. Érdemes felfigyelni arra, hogy a címben „az áruló” („tell tale”) kifejezés olvasható egybe és külön is. Az angolban használható melléknévként („tale bearing, revealing”/„titkot eláruló,

26 Legtöbbször egyetérteneink ezzel a leírással, de valójában ez (amint Hamburger állította) nem konzisztens azzal, hogy úgy gondoljuk el a szereplő-narrátort, mint állító szubjektumot, amint az elbeszélő világban lévő dolgokról beszél.

felfedő”) és főnévként is („One who tells tales”/„áruló”).²⁷ Poe kötőjelet használ, és ezzel a kifejezés utóbbi, főnévi értelmét hangsúlyozza, ezzel utalva a „mesére”, azaz a műfajra, magára az elbeszélésre. Így a szív nemcsak áruló, hanem olyasvalaki, aki elmesél, elbeszél valamit. Bizonyos értelemben a szív az, aki ezt teszi, de inkább a narráció (elbeszélés) szintjén, mint az elbeszéltekén. A novella a következőképpen fejeződik be:

Lehetséges, hogy ne hallották volna? Mindenható Isten! – nem, nem! Hallották! – sejtették! – *tudták!* – gúnyt űztek borzalmamból! – gondoltam és azt gondolom most is. De akármí jobb volt ennél a kinnál! Akármí túrhetőbb, mint ez a gúny! Nem bírtam tovább képmutató mosolygásukat! Éreztem, hogy kiáltanom kell, vagy belehalok! és most – újra! – figyelem! hangosabb! hangosabb! hangosabb! *hangosabb!* – Gazemberek! – sikoltottam. – Ne tetsessétek magatokat tovább! Bevallom, amit tettem! – szakítsátok föl a padlót! itt, itt! – ez a rettenetes szív dobog!²⁸

Az elbeszélés utolsó mondatában a múlt és a jelen idő váltakozik, valamint megjelenik a deiktikus jelen is: „Kétségkívül *nagyon* sápadt lettem [...] és most – újra! – figyelem!”²⁹ A két szint, mely az elbeszélés idejét és az elbeszélte időt alkotja, elkezd összeolvadni. Ezzel megszűnik az elbeszélésen kívüli sík, az elbeszélő én nem helyezhető el biztonságosan az elbeszélte világon kívül. A leleplezés és az ismétlődés összefolyik, és megkülönböztethetetlené válik, lehetetlen eldönteni, hogy az utolsó szavak („now – again!”, „here, here!”, „és most – újra!”, „itt, itt!”) az elbeszélés idejéhez vagy az elbeszéltek idejéhez tartoznak. Az időbeli konvergencia mellett ráadásul különösen makacs ritmus jelenik meg az elbeszélés vége felé haladva. Az elbeszélés kétféle mozgással jellemezhető, az egyikben az elbeszélte idő hatása teljesen tagadja az elbeszélés idejének keresett nyugalmát („observe [...] how calmly I can tell you the whole story”/„És figyeljétek meg, milyen józanul [...] milyen nyugodtan tudom elbeszélni az egész históriát”). A másikban a ritmus uralni kezdi a jelentést olyannyira, hogy a novella vége inkább jellemezhető kitérésként és ismétlésként, mint narratív szukcesszióként. Mindkét mozgás annak az eredményének tekinthető, hogy a narratíva „egyenesen a szívből” fakad.

Az utolsó oldalon a már-már klausztrófóbiás ritmus arra bátorítja az olvasót, hogy levegő után kapkodjon, ahogy az egyes szám első személyű narrátor.

27 Lásd <http://www.oed.com>.

28 „Was it possible they heard not? Almighty God! – no, no! They heard! – they suspected! – they *knew!* – they were making a mockery of my horror! – this I thought, and this I think. But any thing was better than this agony! Any thing was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! – and now – again! – hark! louder! louder! louder! *louder!* – »Villains!« I shrieked, »dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! – here, here! – it is the beating of his hideous heart!«” Magyar fordítás: Edgar Allan Poe, *Rejtelmes történetek...*, 237.

29 „No doubt I now grew *very* pale [...] and now – again! – hark!”

Ezt a ritmust alátámasztja és háromszor is hangsúlyozza az egyre erősödő, végül trochaikus szisztoléban kulminálódó zaj: „louder! louder! louder! *louder!*”/„hangosabb! hangosabb! hangosabb! *hangosabb!*” Végül a szív teljesen átveszi az uralmat az elbeszélés fölött, s nem hallunk mást, mint szívdobogást, amire (újra mérlegre téve a szöveget) világosan utalnak az utolsó szavak: „here, here! — it is the beating of his hideous heart!”/„itt, itt! — ez a rettenetes szív dobog!” Ezen a ponton az elbeszélés és a szívdobogás összefolyik. A nyelv és a logika határvonalánál a ritmus és a kimondhatatlan eluralkodik: itt maga a szív az, aki elbeszél. A szívdobogás hangja mondja el a szív történetét észrevétlen, a szöveg egészét átható jelenlétével. Ezen a ponton a szívet szinte valóságos énként halljuk, de mégsem találjuk, ha keressük, ahogy a rendőrök sem. A szöveg legutolsó szavai megteremtik, de el is rejtik a hangját: „here, here! — it is the beating of his hideous heart!” Ha odanézőnk, semmiféle dobogó szívet nem látunk, de ha a *fülünkkel* figyelünk a hangra, meghallhatjuk a kérését: „Hear, hear!”³⁰ Ha megfigyeléseinkre támaszkodunk ahelyett, hogy visszatérnénk a kerethez, a novella a rémület és a meglepetés pillanatával végződik, de fontosabb, hogy újraértékelés, kétely, félelem és idegesség formájában az elbeszéltek közvetlenül tükröződnek az elbeszélésben. Poe története a következő szavakkal kezdődik: „És figyeljétek meg, milyen józanul [...] milyen nyugodtan tudom elbeszélni az egész históriát.”³¹ Ám amikor a szöveg a felkavaró eseményekhez ér, maga a narratíva válik zaklatottá, szaggatottá és izgatottá, sőt, még a deiktikus jelen idő is megjelenik. Ha a narratíva és a narráció így egybefolyik, és az elbeszéltek azt a hatást keltik, mintha itt és most történnének, nehéz úgy gondolnunk a narratívára, mint ami már bekövetkezett eseményeket beszél el. Úgy tűnik, mintha a történet nyíltan tematizálná a fent leírt belátást, hogy nincs narrátor, aki beszélne *valamiről*, sokkal inkább az ént és a tetteit magába foglaló, nyelvi referenciák útján létrejövő narratív világról van szó. Mi van akkor, kérdezhetnénk, ha a narratíva struktúrája nem azonos azzal, hogy elbeszéli a történeteket, hanem az elbeszélttel válik azonosná, ami éppen most történik?

A szöveg gyakran sugallja azt, hogy nem az öregembert magát akarja az elbeszélő én megölni, hanem inkább a szemét. Lássuk például a következő részt:

Szerettem az öreget. Sose bántott. Sohase sértett meg. Pénzére nem vágytam. Talán a szemében lehetett valami. Igen, az volt. Keselyűszeme volt. [...] de ezt a szemet mindig csukva találtam, úgyszólván lehetetlen volt megtenni, amit akartam; mert nem az öreg állt az én utamban, hanem csak az a Rossz Szem. [...] Halott volt a szeme. Többé nem bosszant a szeme. (29–30.; eredeti kiemelés).³²

30 A két szó („hear”, „here”) homofónia, mivel ugyanúgy ejtjük ki őket, de mást jelentenek.

31 POE, *Rejtelmes történetek...*, 232.

32 „I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! — yes it was this! He had the eye of a vulture. [...] I found the eye

A Griswold kiadást követő legtöbb jelenlegi szövegkiadásban az első idézet utolsó mondata így hangzik: „One of his eyes resembled that of a vulture.”³³ A mondat szerkezete megváltozik, megjelenik benne a hasonlítás, és az egyes szám (eye) többes számmá (eyes) alakul. A mondat jelentése az eredeti változatban szemantikai és fonetikai szempontból is eltér a Griswold-féle kiadástól. Szemantikai szempontból az eredeti változat arra ösztönzi az olvasót, hogy azt higgye, hogy a narrátort figyeli a keselyűszem, ami – ahogy azt minden ponyvaregény olvasó tudja – haldoklókra vagy halottakra les. Fonetikai szempontból lényeges, hogy Poe az egész novella során ragaszkodik az egyes számú alakhoz. Így elég nyilvánvaló, hogy nem az öregember az, akit az elbeszélő én meg akar ölni, hanem inkább a szemét, a gonosz szemét („his Evil Eye”) akarja megsemmisíteni. Hiszen nemcsak a szem, a gonosz szem („the Evil Eye”), hanem a gonosz én („the Evil I”) is megsemmisül a gyilkossággal.³⁴ Az *áruló szív* című Poe novella, úgy tűnik, ugyanazt a hatást hozza létre, csak sokkal rejtettebb módon, mint a *William Wilson* című, amit az elbeszélés utolsó szavai nyilvánvalóvá is tesznek:

*Íme, legyőztél, s én meghalok. Ámde ezentúl te is halott leszel – halott a Világ, a Menny és a Remény számára! Énbennem léteztél – s a halálommal, amint láthatod ezen képmáson, mely sajátod, mily teljességgel gyilkoltad meg tenmagad! (Poe, Összes elbeszélései..., 243., eredeti kiemelés.)*³⁵

Pontosan attól a pillanattól, amikor az egyes szám első személyű narrátor azt hiszi, végre megszabadult hasonmásától, amikor megszabadította magát a „szemtől”/„from the eye”, akkor veszi át az uralmat a szív, és ezzel az én már nem ura többé saját beszédének. Ez a pont duplán kiemelt, mivel ez a lakásnak az a helye, ahol az én hallja, amint a szív elbeszéli a tetteit és akarata ellenére hallania kell lelepleződését a novella csattanójaként, amint – ahogy a szív beszéde megjelenik – egyre jobban felülkerekedik a szív. Nem abban az értelemben, hogy szó szerinti értelemben beszél a novella világában, hanem abban, hogy megnyilvánul saját árulása, amint a hőst akarata ellenére a narráció szintjén leleplezi.

Nem arról van szó, hogy a novellának nem lehet természetes olvasata, bár magyarázattal kell szolgálnia az elbeszélés idejének és a cselekvés idejének egybeolvadására. James Phelan azt javasolta esszénkhez írt hasznos kommentárjában, hogy a szöveg kifinomult olvasatában:

always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye. [...] The old man was stone dead. His eye would trouble me no more” Uo., 232., 233., 235.

33 POE, *The Complete Tales...*, 199.

34 Lásd még: PILLAI, *Death and it's Moments: The End of the Reader in History...*; ROBINSON, „Poe's *The Tell-Tale Heart...*”

35 „You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead — dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist — and, in my death, see by this image, which is thin own, how utterly thou hast murdered thyself.” Edgar Allan POE, *The Complete Poems*, 292., eredeti kiemelés.

[...] a történet egy olyan szereplőt tár elénk, akin annyira eluralkodott a bűn, hogy azt képzelet, hogy a szív olyan hangosan ver, hogy hallani lehet. Amikor narrátorként elbeszéli a történetét, bűntudata olyan erős marad, hogy elveszíti nyugalmát és a visszatekintést [...] és narrációját befolyásolja, hogy újra hallja a szívet dobogni, ahogy már előtte is.

Az ilyen olvasat nemcsak lehetséges, hanem meggyőző is, és talán nem is lehet megcáfolni. Azt is mondhatjuk, hogy a természetes és nem természetes magyarázat még bizonyos fokig össze is illik, mivel Poe műveiben szorosán összekapcsolódik az idegen akarat és a személytelen beszéd: akkor is, ha az akaratlan beszéd oka a kezelhetetlen bűntudat vagy nem, s akkor is, ha ez az áruló szívben vagy egy kriptában beszélő fekete macskában ölt testet. A személytelen hanggal valamint a szubjektum saját akaratát legyőző ellenséges akaratúval való összeütközés mindkét értelmezési keretben a narráció folyamatában történik meg.

Tovább érvelhetünk azonban azzal, hogy a narrátor valójában kevés jelét mutatja a megbánásnak és nem feltétlenül tűnik úgy, hogy legyőzte a bűntudata, sokkal inkább azt látjuk, hogy büszke cselekedetére. Másrészt az is felhozható, hogy a természetes olvasat nem szolgál elegendő magyarázattal arra a számos elemre, melyek ellentmondanak a természetes történetmondás szituációjának, amiben az elbeszélés aktusa a mondás pillanatában magába sűríti az „én”, „itt” és „most” fogalmi egységét. Sőt, úgy tűnik, a szöveg valódi stratégiája, hogy aláássa mind a három fogalmat, hiszen a most („most – újra!”) így egyszerre aztán és most; továbbá az „itt” hasonlóképpen megfoghatatlan homofóniája (here/hear) egyszerre vonatkozik a látásra és a hallásra és kétértelműen utal az elbeszélő szituációra és az elbeszélés, a mondás szituációjára; és végül a „szem” és az „én” szavakkal (I/Eye) folytatott játék is kétértelművé teszi, hogy vajon a beszélőre vagy az ellenségére vonatkozik. Ebben a szövegben, ami szinte rögeszmés érdeklődést mutat a látás és a hallás iránt, nyilván nem véletlen egybeesés, hogy a homofón szavak használata éppen a látással és hallással kapcsolódik össze.

Amikor a személytelen beszédéről szóló elbeszélés maga az elszemélytelenedés felé mozdul el, a természetes, a valóságon alapuló leírások hajlamosak problematikusává válni. A személytelen beszéd visszhangja a kijelentés alanyának és a kijelentő alany beszédében egyaránt paradox, egymást kölcsönösen megsemmisítő folyamatot hoz létre, melyben az „elbeszélő én” és az „elbeszélő” én, az elbeszélő idő és az elbeszélés ideje megkülönböztethetetlenül válik, és megszűnik operatív funkcióként létezni a prózában, melyből kiemelkedik. Amint bemutattuk, Poe történetében a szubjektum létezése kétségbe vonódik – legalábbis az irodalmi szubjektum, amit mi hagyományos módon akarunk megérteni és megragadni, hasonlóan ahhoz, ahogyan a valóságos világ dolgait próbáljuk megérteni. Itt helyette olyan beszédet

találunk, ami a szubjektumra utal, mint „én”-re anélkül, hogy hozzá tartozna.³⁶ A főhős „elméjének” megkonstruálása nagyon is más feladatnak tűnik, mint amit a mindennapi érintkezés interakcióiban megszokhattunk.

KÖVETKEZTETÉSEK, NYITOTT KÉRDÉSEK ÉS ÚJ PERSPEKTÍVÁK

A tanulmány azt az alapvető elméleti keretrendszert körvonalazta, amit nem természetes narratológiának szeretnénk nevezni. Definiáltuk a nem természetes fogalmát, és felvázoltuk a céljainkat. Az elbeszélések nem mimetikus perspektívából való megközelítésének analitikus következményeit is megvizsgáltuk. Amint bemutattuk, a történetvilágokra, elmékre és narrációs aktusokra irányuló nem természetes olvasás más következtetésekre és értelmezésekre vezetett, mint a kizárólag a való világ ismeretén alapuló hagyományos modellek.

Nézőpontunk szerint két alapvető mód van, melyek segítségével válaszolni lehet a nem természetes narratívák által támasztott értelmezési kihívásokra. Az egyik szerint – amint bemutattuk a *Nem természetes történetvilágok* című részben – közelíthetünk a nem természeteshez úgy, hogy átszervezzük és újra összeillesztjük a létező forgatókönyveket és kereteket. A *bébiszitter* című mű logikai lehetőségei például értelmet nyerhetnek, ha kapcsolatba hozzuk a keret gazdagításának folyamatával, ami lehetővé teszi, hogy egy lehetetlen szöveggönyvet vetítsünk ki, melyben a belső folyamatoknak ugyanolyan ontológiai státuszuk van, mint a külső valóságnak. Második lépésként azt állíthatjuk, hogy a szöveg a különböző opciók sokaságával játszik, és megengedi, hogy azt válasszuk ki, ami a legjobban tetszik.

A másik alternatíva „a jelentésteremtésre irányuló emberi vágyat” követő (Fludernik, *Fictions*, 457.) értelemképzés többé-kevésbé elszánt és bátor mozzanatának az alternatívája, ami egyszerűen elfogadja azt aényt, hogy sok elbeszélés jóval túlmegy az elképzelhető valós szituációkon. Bizonyos értelemben vitathatatlan azt állítani, hogy ha a történetmondás társalgási, természetesen előforduló formái az elbeszélés prototipikus megnyilvánulásai, akkor számos irodalmi narratíva el fog térni ettől a prototípustól. Ebből a szempontból az irodalmi narratívák valamennyire atipikusak. Lehet, hogy nem teljesen problémamentes feltételezni, hogy sok regény, novella és más irodalmi narratíva úgy viszonyul az elbeszélés kategóriájához, mint az emu a madárhoz (lásd Herman, *Basic Elements*). Ha úgy kezeljük a nem természetes narratívákat, mint marginális alfajokat, akkor

36 Nielsen a *The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction* című tanulmányában bemutatta, mennyire hasonló körülmények vannak szembetűnően jelen az olyan művekben, mint például a *Moby Dick*, ahol az egyes szám első személyű narrátor időnként hozzátérni látszik más emberek gondolataihoz. Illetve az *Aranyszámárban* (II. század), ahol az egyes szám első személyű narrátor nyilvánvalóan elismerni látszik, hogy sehogysem képes emlékezni a történetre, melyet több oldalon keresztül épp az előbb beszélt el. Továbbá *A hölgy az autóban, szemüveggel és puskával* című regényben, ahol az egyes szám első személyű narrátor közli velünk, hogy soha senkinek nem mondta el a történetet, amit éppen hallottunk.

lényegi sajátosságukat veszítjük el. Például a jelen idejű egyes szám első személyű narráció könnyen hozzáigazítható a valós jelenségekhez, mint mondjuk egy focimeccsről való tudósítás. Érezhető azonban, hogy az ilyen mimetikus közelítés az irodalom trivializálásával egyenlő (azt is érdemes megjegyezni, hogy a futballközvetítések nem autodiegetikusak, és a tudósítás inkább közvetlenül az akció utáni, nem pedig azzal egyidejű). A narratíva ilyen megnyilvánulásait jobban értjük, ha előtérbe helyezzük az adott szöveg való világ leírásaival szembeni rezisztenciáját és a fikcionális technikák inventív erejét. Ahelyett, hogy megpróbálnánk minden narratívát ugyanabba a sémába illeszteni, alternatív választási lehetőség elfogadni azt, hogy vannak olyan elbeszélések, melyek narratív szituációval rendelkeznek, míg mások nem; vannak olyan elbeszélések, melyeket elmond valaki, míg másokat nem, majd elemezni a lehetséges következményeket, ahogy ezt a fentiekben megpróbáltuk.³⁷

Bár elemzésünk központjában a fikció állt, szeretnénk javasolni, hogy a nem természetes sajátosságok a legtöbb elbeszélés alapvető, lényeges és kihívások elé állító tulajdonságai; a szintetikus és a mimetikus, vagy a nem természetes és természetes gyakran összekapcsolódnak. Mint a nem természetes narratológia művelői, érzékenyek akarunk maradni a nem természetesre. Így néha rátalálunk valami olyasmire, amire mások a mimetikus irányultságot követve nem. Szeretnénk befejezni tanulmányunkat azzal, hogy új perspektívákra, valamint közelítésmódunk nyitott kérdéseire mutassunk rá.

Először is, a nem természetes elemek az elbeszélésekben való jelenléte felteszi a fikció és az elbeszélés viszonyára irányuló alapvető és lényegében megfoghatatlan kérdést. Cikkünkben kizárólag a nem természetes jelenségével foglalkoztunk, többé-kevésbé kísérleti fikciós szövegekben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a nem természetes csak kísérleti művekben fordul elő. A standard realista szövegek is bővelkednek nem természetes elemekben, mint például a mindentudó elbeszélő, paralepszis, teleologikus cselekmény, a cselekményszálakat teljesen elvarrós befejezés és a redundáns történetmondás (James Phelan kifejezése, 1–30.). Továbbá a modernség reflektorszerű elbeszélései annyiban nem természetesek, amennyiben a valóságban nem tudunk mások elméjében olvasni. Mégis, a fikció világában ezt megtehetjük, és részben éppen ezért annyira lenyűgözően izgalmasak a modernizmus szövegei. Érdemes azt is megjegyezni, hogy sok mai regény, mint például Bret Easton Ellis *Glamorama* és Coetzee *Barbárokra várva* című művei jelen idejű, egyes szám első személyű elbeszélést használnak. Érdekes, hogy Dorrit

37 H. Porter Abbott nemrégiben hasznos megkülönböztetést tett az elbeszélésben előforduló különféle „narratív zavarok” között, melyek ahhoz vezetnek, amit ő „olvasói ellenállásnak” nevezett (*Immersion*, 131.): ezek az „elidegenített” (Sklovszkijra utalva), a „leplezett” (Derridára, de Manra és Millerre utalva) és a „kognitív fölény”. Ellentétben az első két javaslattal, Abbott saját hozzájárulása nem von maga után negatív vagy pozitív értelmezést, inkább a „zavarodottság állapotába való belemerülést” eredményezi (132.). Abbottnál a hatás és a válasz első típusa megfeleltethető a mi első választípusunknak, míg a másik kettő a mi második választípusunk különböző aspektusainak feleltethető meg.

Cohn a fikciós jelent az elbeszélő lehetetlen verbális helyzetének nevezi (105.) és azt állítja, hogy az ilyen elbeszéléseknek „megvan az az előnyük, hogy elmozdítják az elbeszélő szöveget az eredet rögzített időbeli pontjától” (106.).

A nem természetes elemek nem korlátozódnak a fikcióra. Ahogy Iversen mássutt kifejtette, a nem természetes történetvilágok, a nem természetes elmék és a nem természetes narrációs aktusok nemcsak hogy megjelennek nem fiktív szövegekben is, hanem bizonyos esetekben (például a traumát elbeszélő szövegekben) a narratíva lényegi részét alkotják (*In Flaming Flames*). A további kutatás kiindulópontja lehet, hogy a szörnyű vagy éppen magasztos események, melyek a valóságban megtörténhetnek, nem természetes technikákat igényelnek, átvágva a fiktív és a nem fiktív határát. Egyik példája Charlotte Delbo, holokauszt-túlélő *La mémoire et les jours* című memoárja. Ez az életrajz az elbeszélő én két, egymást kölcsönösen kizáró verziójával szembesít minket, olyan forgatókönyvet eredményezve, melyet Lawrence L. Langer találóan így ír le: „két, elsőségért versengő hang [...] mindegyik őszinte, mindegyik hiányos” (3.).³⁸

A nem természetes narratológia számos kérdést vet fel: mi lehet az elbeszélés pozitív meghatározása, amely magába foglal minden elbeszélést, természetest és nem természetest egyaránt, ugyanakkor kizárja a nem narratív műveket? Mi a különbség a nem természetes narratívák és a nem narratív művek között? Meg tudjuk-e tisztán különböztetni a nem narratív szövegeket és a nem természetes narratívákat? Más szóval, milyen közös tulajdonságai vannak a nem természetes narratíváknak és a többi narratívának? Mi lehetne a narratívák közös definíciója, ami megengedi azokat a sajátosságokat is, melyeket a természetes meghatározások nem? Hogyan magyarázzuk azt a tényt, hogy a nem fiktív szövegek egy sor nem természetes technikát és sajátosságot mutatnak fel (Nielsen, *Natural Authors*), melyet paradox módon azok a teoretikusok hajlamosak figyelmen kívül hagyni, akik a természetes történetmondásból indulnak ki? Talán nem is lehetne olyan definícióhoz jutni, ami mindegyik narratívára, és csak a narratívára vonatkozik, csupán minimális azonosító jegyekre szorítkozva.

Másodsor, szükséges megvizsgálni a nem természetes narratívák és az időbeliség viszonyát, ahogyan az irodalomtörténet változó konvenciói kérdéseiben tükröződik. Kijelenthetjük, hogy a nem természetes narratívák, az új, inventív technikák és az eddig lehetetlen elbeszélésmódok az irodalomtörténet hajtómotorjai: az új elbeszélésmódok nemcsak ugyanazoknak a történeteknek új módjai, hanem az elbeszélhető repertoárjának kibővítései. Ez a gondolat a konvencionálizálódás és a naturalizáció kérdéséhez kapcsolódik. Kétségtelen, hogy az új formák és technikák (mint például a mindentudó elbeszélő, a reflektorszerű elbeszélésmód, szimultán elbeszélés vagy mi-, illetve te-elbeszélések) az idők során konvencionálizálódtak. Mindez nem jelenti azonban szükségszerűen azt, hogy ter-

38 Az irodalmi regiszterben a klasszikus Vladimir Nabokov *Szólj, emlékezet!* című önéletrajza, melynek nem természetes sajátosságait Christian Moraru figyelte meg (40–53.).

mészetessé váltak. Ezért hangsúlyozni szeretnénk bizonyos konvencionális formák inherens nem természetes mivoltát, ilyen például a mindentudó elbeszélő a realizmus egyébként hagyományos műveiben, vagy az egyes szám első személyű, jelen idejű forma használata számos kortárs fikcióban. A naturalizáció és a konvencionalizáció közti különbség alapvető fontosságú: ahogy fentebb már hangsúlyoztuk, sok konvencionális elbeszélőforma tartalmaz nem természetes elemeket, ennek a ténynek a kiemelése igen lényeges (Nielsen, *Unnatural Narratology*). Még pontosabban, különbséget szeretnénk tenni a nem természetes forgatókönyvek és események között, melyek már konvencionalizálódtak és kognitív kategóriává váltak (mint például a beszélő állatok, a mindentudó elbeszélő, a szabad függő beszéd vagy a pszichonarráció technikája), és azok között a nem természetes forgatókönyvek és események között, melyek még mindig szokatlannak, furcsának, különösnek hatnak.

Harmadszor, a nem természetes elbeszélésekkel kapcsolatban fontolóra kell venni a kontextus (olvasói és szerzői) valamint a szándék kérdését. Milyen mértékben kell számításba vennünk a kulturális különbségeket a különböző szerzők és olvasók között, hogy eldöntsük, mi számít nem természetesnek? Kijelenthetjük-e mi a természetes és nem természetes, anélkül, hogy a kulturális és történelmi különbségeket számításba vennénk? Mi a helyzet, ha a feladó természetesről vallott elgondolása nagyban különbözik a befogadótól?

Richard Carstone, Dickens *Örökösök* című regényének központi szereplője jól összegzi következtetésünket: „ez az egész ügy nem természetes alapokra helyez bennünket egymással szemben, ami kizárja a természetes rokoni kapcsolatot.”³⁹ A mi nézőpontunk szerint a nem természetes mindenhol jelen van, és itt az ideje, hogy része legyen az elbeszéléseleméletnek.

(Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, Brian RICHARDSON, „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18. 2. (May, 2010): 113–136.)

Fordította: Tóth Csilla

IDÉZETT MŰVEK

ABBOTT, H. Porter. „Immersion in the Cognitive Sublime: The Textual Experience of the Extratextual Unknown in García Márquez and Beckett.” *Narrative* 17.2 (2009): 131–41.

ABBOTT, H. Porter. „Unreadable Minds and the Captive Reader.” *Style* 42.4 (2008. 02): 448–470.

³⁹ Charles DICKENS, *Örökösök*, II. kötet. Fordította OTTLIK Géza. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972.

- ALBER, Jan. „Impossible Storyworlds — And What To Do with Them.” *Storyworlds: A Journal of Narrative Study* 1.1 (2009): 79–96.
- ALBER, Jan. „The »Moreness« or »Lessness« of »Natural« Narratology: Samuel Beckett’s »Lessness« Reconsidered.” *Style* 36.1 (2002): 54–75., Reprinted in *Short Story Criticism* 74 (2004): 113–24.
- ALBER, Jan. „Unnatural Narratives.” *The Literary Encyclopedia*. Hozzáférés: 2009. 12. 16. <http://www.litencyc.com>.
- ALBER, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Habilitation, Germany: University of Freiburg, in progress.
- ALBER, Jan and HEINZE, Rüdiger, eds. *Unnatural Narratology*. Berlin and New York: De Gruyter, in progress.
- AMIS, Martin. *Időnyíl, avagy a sérelem természete*. Fordította ELEKES Dóra. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012.
- ANDERSEN, Richard. *Robert Coover*. Boston: Twayne, 1981.
- CARPENTIER, Alejo. „A dolgok kezdete”. In Alejo CARPENTIER, *A dolgok kezdete, Alejo Carpentier összes elbeszélése*. Szerkesztette DOBOS Éva, fordította LENGYEL Péter. Budapest: Noran Libro Kiadó, 2001.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- COOVER, Robert. „The Babysitter”. In *Pricksongs and Descants: Fictions by Robert Coover*, 206–39. New York: Plume, 1969.
- COOVER, Robert. „The Elevator.” In *Pricksongs and Descants: Fictions by Robert Coover*, 125–37. New York: Plume, 1969.
- DICKENS, Charles. *Bleak House*. Edited with an introduction by Nicola BRADBURY. London: Penguin, 2003. First published in 1853 in twenty monthly installments by Bradbury & Evans.
- DICKENS, Charles. *Örökösök*, II. kötet. Fordította OTTLIK Géza. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972.
- ECO, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- ELLIS, Bret Easton. *Glamorama*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.
- FLUDERNIK, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.
- FLUDERNIK, Monika. „Natural Narratology and Cognitive Parameters.” In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, edited by DAVID HERMAN, 243–67. Stanford, CA: CSLI Publications, 2003.
- FLUDERNIK, Monika. „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing.” *New Literary History* 32 (2001): 619–38.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a „Natural” Narratology*. New York: Routledge, 1996.

- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. LEWIN. Ithaca: Cornell University Press, 1988. First published in 1983 by Seuil.
- GERRIG, Richard. *Experiencing Narrative Worlds*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- HAMBURGER, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- HAMSUN, Knut. *Éhség*. Fordította PAP Vera-Ágnes. Budapest: Háttér Kiadó, L'Harmattan Kiadó, 2015.
- HAMSUN, Knut. *Hunger*. Translated by Sverre LYGSTAD. Edinburgh: Rebel Inc., 1996.
- HAMSUN, Knut. *Sult*. Copenhagen: Nordisk Forlag, 1890.
- Hamsun, Knut. „Sult.” *Ny Jord* 1 (1888): 413–56
- HEINZE, Rüdiger. „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 16.3 (2008): 279–97.
- HERMAN, David. *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- HERMAN, David. „Introduction.” In *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David HERMAN, 3–21. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HERMAN, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- HERMAN, David. „Storyworld.” In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David HERMAN, Manfred JAHN, and Marie-Laure RYAN, 569–70. London: Routledge, 2005.
- HUMPÁL, Martin. *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries and Pan*. Oslo: Solum, 1998.
- IVERSEN, Stefan. *Den uhyggelige fortælling i Johannes V. Jensens tidlige forfatterskab*. [The Uncanny Narrative in the Early Works of Johannes V. Jensen.] PhD thesis, Aarhus University, 2008.
- IVERSEN, Stefan. „In Flaming Flames: Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives.” In *Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE. Berlin and New York: De Gruyter, in progress.
- KENNEDY, Thomas E. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1992.
- LABOV, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LANGER, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Philosophical Papers and Letters*. Vol. 2. Edited and translated by Leroy E. LOEMKER. Dordrecht: Reidel, 1969.
- MÄKELÄ, Maria. „Possible Minds: Constructing — and Reading — Another Consciousness as Fiction.” In *FREE Language INDIRECT Translation DISCOURSE Narratology: Linguistic, Translatological, and Literary-Theoretical Encounters*, edited by Pekka TAMMI and Hannu TOMMOLA, 231–60. Tampere: Tampere University Press, 2006.

- MÄKELÄ, Maria. „Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind through Fractures of FID.” In *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*, edited by Pekka TAMMI and Hannu TOMMOLA, 55–72. Tampere: University of Tampere Press, 2003.
- MARGOLIN, Uri. „Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative.” In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, edited by David HERMAN, 271–94. Stanford, CA: Centre for the Study of Language and Information, 2003.
- MORARU, Christian. *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- NIELSEN, Henrik Skov. „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 12.2 (2004): 133–50.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Natural Authors, Unnatural Narratives.” In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, edited by Jan ALBER and Monika FLUDERNIK. Columbus: Ohio State University Press, forthcoming.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration.” In *Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE. Berlin and New York: De Gruyter, in progress.
- PALMER, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- PALMER, Alan. „Realist Novel.” In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David HERMAN, Manfred JAHN and Marie-Laure RYAN, 491–92. London: Routledge, 2005.
- PETITJEAN, Tom. „Coover’s *The Babysitter*.” *Explicator* 54.1 (1995): 49–51.
- PHELAN, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- PILLAI, Johann. „Death and its Moments: The End of the Reader in History.” *MLN* 112.5 (1997): 836–75.
- POE, Edgar Allan. *Összes elbeszélései*. Szerkesztette NEMES Ernő, fordította VÉTEK Gábor. 1. köt. Budapest: Szukits Könyvkiadó, 2013.
- POE, Edgar Allan. *Rejtelmes történetek*. Szerkesztette BORBÁS Mária, fordította BABITS Mihály. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967.
- POE, Edgar Allan. „The Tell-Tale Heart.” *The Pioneer* (January 1843): 29–31.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe*. New York: Alfred A. Knopf, 1958. First published in 1946 by Alfred A. Knopf.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Edisong, NJ: Castle Books, 2001.
- PRIEST, Graham. „What is so Bad about Contradictions?” *The Journal of Philosophy* 95.8 (1998): 410–26.
- RICHARDSON, Brian. „Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory.” *Modern Drama* 40 (1997): 86–99.
- RICHARDSON, Brian. „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure,*

- and Frames*, edited by Brian RICHARDSON, 47–63. Columbus: Ohio State University Press, 2002.
- RICHARDSON, Brian. „Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others.” *Narrative* 9.2 (2001): 168–75.
- RICHARDSON, Brian. „Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame.” *Narrative* 8.1 (2000): 23–42.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- RICHARDSON, Brian. „Voice and Narration in Postmodern Drama.” *New Literary History* 32 (2001): 681–94.
- ROBINSON, E. Arthur. „Poe’s *The Tell-Tale Heart*.” *Nineteenth-Century Fiction* 19.4 (1965): 369–78.
- RONEN, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- RYAN, Marie-Laure. „From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative.” *Poetics Today* 27.4 (2006): 633–74.
- RYAN, Marie-Laure. „Possible-Worlds Theory.” In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David HERMAN, Manfred JAHN and Marie-Laure RYAN, 446–50. London: Routledge, 2005.
- RYAN, Marie-Laure. „Temporal Paradoxes in Narrative.” *Style* 43.2 (2009): 142–64.
- SHKLOVSKY, Victor. „Art as Technique.” In *Russian Formalist Criticism*, edited by Lee T. LEMON and Marion J. REIS, 3–24. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- TAMMI, Pekka. „Against »Against« Narrative.” In *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, edited by Lars-Åke SKALIN, 37–55. Örebro: Örebro University Press, 2008.
- TAMMI, Pekka. „Against Narrative (A Boring Story).” *Partial Answers* 4.2 (2006): 19–40.
- WOLF, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. [Aesthetic Illusion and the Shattering of Illusion in Narrative: Theory and History with a Focus on Anti-Illusionist Narratives in English.]* Tübingen: Niemeyer, 1993.
- ZUNSHINE, Lisa. „Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness.” *Narrative* 11.3 (2003): 270–91.
- ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

BRIAN RICHARDSON

Denarráció. A permeábilis narrátor

Most továbbléphetünk ahhoz az érdekes és paradox narrációs stratégiához, amelyet denarrációnak fogok nevezni. A denarráció a narratív tagadás olyan fajtájaként határozható meg, amelyben az elbeszélő korábban megalkotott narratívája lényeges aspektusait tagadja. Legegyszerűbb példája a következő lehet: „Tegnap esett. Tegnap nem esett.” E szokatlan stratégia hatásai különbözhetnek: vagy csak csekély szerepet játszik a szöveg egészében, vagy alapvetően megváltoztatja a történet természetét és befogadását. A denarráció által kiváltott hatás csaknem mindig lebilincselő, és az olvasók nagy része számára meglehetősen zavarba ejtő lehet. A következőkben ennek a gyakorlatnak néhány példáját fogom bemutatni, elemzem a szövegen belüli funkcióit, majd az elbeszéléseleméltre gyakorolt befolyását tárgyalom.

A denarráció tartós és folyamatos alkalmazására Samuel Becketthez, a verbális tagadás művészetének mesteréhez kell fordulnunk. Az elbeszélő már a *Molloy* első lapjain megállapítja, hogy miközben egy sziklán ült, látta A-t és C-t, amint lassan egymás felé tartanak. Mindez egy feltűnően kopár úton történt, „úgy értem, nem szegélyezte semmi, sem fal, sem sövény”; az elbeszélő biztos abban, hogy vidéken van, hiszen „a hatalmas mezőkön tehének [...] legeltek”.¹ Az elbeszélő beismeri, hogy „Ezt-azt talán ki is találok, szépítgetem a dolgokat”, mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy „nagyjából így történt.”² Ez a hozzáfűzött módosítás az elbeszélő megbízhatóságának érzetét hivatott szolgálni. E közönséges esemény egyszerű elbeszélését azonban gyorsan megkérdőjelezi a szöveg egy későbbi megállapítása: „Én meg a lelkem mélyén tán összekeverek több különféle helyszínt és időt, a lelkem mélyén [...] S talán egyszer A-t láttam valahol, máskor meg B-t, máshol aztán a sziklát és magamat megint csak másutt és így tovább, a teheneket, az égboltot, a tengert s a hegyeket, az elbeszélés megannyi elemét mind máskor és máshol.”³ Az oksági és időbeli viszonyok kétségessé válnak, mindössze maguk az elemek maradnak, megfosztva más elemekhez való viszonyuktól. Úgy tűnik, bármely más módon is kombinálódhatnak. Ha az oksági és időbeli viszonyok ilyen könnyen megcáfolódnak, nyilván minden más alak valódisága is jelentősen csökken. Biztos, hogy tényleg téhen volt ott és nem egy birka, vagy egy madár, vagy egy fiú? A *Molloy* következő, jóval kiterjedtebb, Moran elbeszélésének nyitó soraiban kicsúcsosodó denarrációs aktusa már első szövegbeli megnyilvánulásában tetten érhető, amint ez a későbbi, részletesebb vizsgálatból világosan kitűnik majd. A denarrált leírások és események kifejezés használatakor Gerald

1 Samuel BECKETT, *Molloy. Malone meghal. A megnevezhetetlen*, ford. Török Gábor (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 9.

2 BECKETT, *Molloy*.

3 Uo., 17.

Prince fogalmát⁴ vettem alapul, amely azokra az eseményekre utal, melyek lehetségesek ugyan, és a szövegben utalás is történt rájuk, mégsem valósultak meg a műben. Így például a *Hiúság vására* című regényben a következő sorsdöntő, meg nem történt eseményről olvashatunk: „Ha ekkor Rawdon Crawley jelen lett volna, ahelyett, hogy vörös bort ivott idegesen a klubjában, a pár térdre borulhatott volna a vénkisasszony előtt, mindent bevallhatott volna, és egy szempillantás alatt bocsánatot nyert volna. De ez a szerencsés esély megtagadtatott a fiatal pártól”.⁵ A denarráció megerősítette Rawdon jelenlétét Miss Crawley társaságában, majd tagadta ezt az eseményt.

Ennek a fortélynak számos példáját azonosíthatjuk és a narratív tagadás egyfajta kontinuumaként körvonalazhatjuk, így el tudjuk különíteni különböző funkcióit, melyeket az elbeszélések világában és az értelmezésben betölthet. A *Lolita* vége felé Humbert így ír: „Azután előhúztam a pisztolyomat – mármint ez az a fajta ostobaság, amit az olvasó elvárna tőlem. Soha még csak eszembe se jutott.”⁶ Woolf a *Világítótorony* című művében az ingerlékeny Charles Tansley-t megkérdi, jó vagy rossz tengerész-e. Majd megtudjuk, hogy „Tansley felemelte a kalapácsot; meglendítette a magasban, de mikor leeresztette, észrevette, hogy ilyen szerszámmal nem tudja ezt a pillangót agyonütni; így csak azt válaszolta, hogy még soha életében nem volt tengeribeteg.”⁷ A denarráció hasonló, bár jóval terjedelmesebb fajtája található Arnold Bennett *Kisvárosi nagyasszonyok* című regényében, ahol a narrátor a következőket jegyzi le: „Helyes – gondolta – kegyed beszélhet a nővéréről és Archibaldnak nevezheti őt, és mégoly finomkodva társaloghat. De van-e kegyednek ilyen teássszerveze? [...] Nem került-e többbe az én ruhám, mint amennyit kegyed egész esztendőben ruhára költ? Nézett-e valaha egy férfi kegyedre?”⁸ Ezt a szövegrészt csakhamar az alábbi cáfolat követi: „Gondolatait természetesen nem váltotta szóra.”⁹ Az idézett szövegrészletekben nincs semmi forradalmi, mégis egy kissé túllépnek a realizmus alapvető konvencióin, és akaratlanul is azokra a módszerekre mutatnak, melyek által a szerzők módosíthatják, minősíthetik vagy cáfolhatják az ábrázoltakat. A legtöbb olvasó időleges, kisebb szakadásként érzékeli a jelenséget, mely majdnem olyan gyorsan megoldódik a szövegben, mint ahogyan észlelték.

A jelenség hosszabb és realizmtikusan motivált példájáért Margaret Drabble *A vízesés* (1969) című regényéhez fordulhatunk. A regény előrehaladtával a narrátor a következőket jelenti be: „Beszámolómat jókora hazugsággal kezdtem, azt mond-

4 Gerald PRINCE, „The Disnarrated”, *Style* 22 (1988): 1–8.

5 William Makepeace THACKERAY, *Hiúság vására*, ford. VAS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965), 193.

6 Vladimir NABOKOV, *Lolita, Árkádia*, ford. BÉKÉS Pál (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987), 295.

7 Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway, A világítótorony, Hullámok*, ford. MÁTYÁS Sándor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987), 340.

8 Arnold BENNETT, *Kisvárosi nagyasszonyok*, ford. BRÓDY Lili (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1960), 61–62.

9 Uo., 62.

tam ugyanis Jamesnek, hogy abbahagytam az írást.¹⁰ [...] Akkor is hazudtam, amikor Malcolm távozásának körülményeiről szoltam. Sőt, már kétféle hazugságot találtam ki ugyanerről, és ki tudja, szembe merek-e nézni az igazsággal?”¹¹ Ebben a megtévesztően polimorf regényben az elbeszélés egyes szám harmadik személyben indul, de aztán ötven oldal után az elbeszélő egyes szám első személyre vált a pontosabb elbeszélés érdekében. Hasonló helyzet jelenik meg Ian McEwan *Vágy és vezeklés* (2001) című regényének végén: kifinomult, érzelmileg kielégítő befejezés tárul fel az utolsó bekezdésekben; a gondosan felépített kitaláció sokkal inkább a költői igazsággal áll összhangban, mint a tényekkel. A legtöbb olvasó valószínűleg a kedvezőbb befejezés mellett dönt, sőt az elbeszélő tévútjainak korrigálásában a hitelesség zálogát látja; a történet világa szilárd marad, mivel az átalakítás a narrátor történetmondási aktusára korlátozódik. Az ellentmondások episztemológiai okokkal magyarázhatóak: sokkal inkább a két narrátor funkciója, mintsem a fikció világának posztmodern felborítása felel érte. Ugyanakkor tudatában vagyunk annak, hogy egy további kisebb vagy extrém beavatkozás esetén az elbeszélés világa hasadni kezdetne; ahelyett, hogy megfigyelnénk, amint az ingadozó narrátor megváltoztatja a történet szilárd világának leírását, inkább készülőképben lévőnek vagy megújulónak fogjuk fel azt.

Játékos, a *Tristram Shandyre* emlékeztető beismerés jelenik meg Rushdie *Az éjjeli gyermekei* (1980) című művének végén, amikor az elbeszélő, Saleem Sinai bevallja: „Az igazat megvallva, hazugság, amit Siva haláláról mondtam. Az első fenékig-hazugságom – jóllehet talán túlságosan romantikusan fejeztem ki magam, mikor hat-százharmincöt napos éjjélként festettem meg a szükségállapotot, végtére, az egykorú meteorológiai jelentések sem igazolják állításomat.”¹² Az első állítás a denarráció standard fajtája. A második mondat magában foglalja, hogy Salem elbeszélése a mimetikus és a nem-mimetikus között oszcillál, és egy másfajta denarrációt is tartalmaz. Az elbeszélésben ábrázolt szükségállapot végtelen éjszakája nem szó szerinti sötétséget jelent, hanem csupán metaforikus kép, amely a sötét korszak túlkapasait jelképezi. A szó szerinti, nem valóságos jelentést tagadja a történelmi esemény képi ábrázolásának megerősítése.¹³ A két pólus közti határvonal azonban képlekeny, és a narratív tagadás vagy a narratíva világának újratemtése, vagy felhívás arra, hogy az eseményeket inkább metaforikusan, mint szó szerint olvassuk. Ennél a pontnál még mindig a kontinuum közepén vagyunk, bár határozottan hajlunk az ontológiai csúszás felé, amit Brian McHale a posztmodern jellemzőjének tart. Itt kezdődnek a denarráció szélsőségesebb, destabilizáló típusai.

10 Margaret DRABBLE, *A vízesés*, ford. RÓNA Éva (Budapest: Magvető, 1973), 131.

11 Uo., 132.

12 Salman RUSHDIE, *Az éjjeli gyermekei*, ford. FALVAY Mihály (Budapest: Ulpius-ház, 2005), 502.

13 A denarráció „értelmező” fajtájának általam ismert legkorábbi típusa Camões *A lusiadák* című művének kilencedik énekében jelenik meg, melyben Vasco de Gama legénysége zendülésének élénken lefestett kalandjait az Áldott-szigeten az elbeszélő egyszerűen a becsület meggyalázása allegorikus leírásával azonosítja.

Hasznos most visszatérnünk és tovább vizsgálunk a narratív tagadás dinamikáját Beckett *Molloy* című művében. A hold élénk leírása után, ami időbeli eltérést sugall, Molloy így ír: „Ezt most mondom, de voltaképpen mit tudok az akkori időkről, most, amikor csak úgy zuhognak rám a jeges szavak, a jéggé dermedt értelmű szavak s nevek tömege alatt roskadozva lassanként elhal a világ.”¹⁴ Ez a megállapítás elég ironikus, hiszen ha Molloy valóban bizonytalan lenne abban, mire is emlékezett, akkor beszámolóját sokkal homályosabban írta volna meg már az első alkalommal. Másfelől, a megjegyzés figyelmünket a hiányokra, torzításokra és a kitalációkra irányítja, melyek a múlt bármely verbális rekonstrukciójában benne rejlenek. Máshol a szöveg félredobja az elbeszélte történet pontosságát illető további kételyeket: „Az ábrázata mintha enyhén szőrös lett volna, vagy csak én találom ki, az elbeszélés kedvéért?”¹⁵ Szórakoztató azon elmélkedni, vajon miféle elbeszélést gazdagítana az ilyen leírás, még akkor is, ha előre tudjuk, hogy beckett-i lesz. Ahogy folytatódik a regény, egyre több eseményről olvashatunk, s közülük egyre több vonódik kétségbe. Néhány módosítás különleges események leírására vonatkozik: „Az is lehet, hogy két esetet hiszek egynek, és két nőt”,¹⁶ megismételve az A és C első felbukkaságának körülményeit leíró rész tagadását. Más tagadások átfogóbban forgatják fel a teljes narratívát: „És ha azt mondom, hogy azt gondoltam stb., stb., akkor csak azt akarom mondani, hogy többé-kevésbé ismertem a dolgok állását, de nem tudtam pontosan, miről is van szó.”¹⁷ Végül is, mindannyian csak abban lehetünk bizonyosak, hogy „teljesen másképp játszódtak le a dolgok.”¹⁸ Mindez igaz Moran elbeszélésére is, amely megszállott pontossága dacára a denarráció egy másik aktusával végződik: „Akkor visszamentem a házba és leírtam: Éjfél. Az eső veri az ablakot. Nem volt éjfél. Nem esett.”¹⁹

A *Molloy* (1951) megjelenése után a denarráció számos műben előfordult. Ezek közül a legnyilvánvalóbbakat és legradikálisabbakat Brian McHale vizsgálta elemzésében, amelynek tárgya az önmagát tagadó elbeszélés a posztmodern fikcióban.²⁰ Ha beleszámítjuk az egyes szám harmadik személyű elbeszélés hasonló eseteit, melyek számos ellentmondásos eseményt tartalmaznak, és amelyek nem illeszkednek semmilyen ontológiai hierarchiába, a csoport még inkább kibővül. Rögtön eszünkbe jutnak Robbe-Grillet *A féltékenység rései*, Robert Pinget *Passacaille*, Raymond Federman *Dupla avagy semmi* és Robert Coover *A bébiszitter* című művei. Más, Beckettre sokkal inkább rezonáló példái találhatóak Robbe-Grillet *Út-*

14 BECKETT, *Molloy*, 40.

15 Uo., 72.

16 Uo., 97.

17 Uo., 114.

18 Uo.

19 Uo., 228.

20 Brian McHALE, *Postmodernist Fiction* (New York: Methuen, 1987), 99–106. Pynchon, Brooke-Rose, Sukenik és mások műveiből vett ragyogó példái mellett, McHale az események törlésére Clarence Major *Reflex and Bone Structure* című művéből is idéz: „Dale az, aki ott áll, szájátva figyel minket, törlöm őt.” (Uo., 99.)

vesztő (1959) című művének elején, ami – ahogyan erre Richard Begam rámutatott²¹ – a *Molloy* utolsó mondata variációinak sorozataként olvasható: „Itt most egyedül vagyok, védett helyen. Odakint esik, odakint lehajtott fejjel megy az ember az esőben, egyik kezét szeme elé emeli, de azért maga elé is figyel, néhány méterre maga elé, a néhány méternyi nedves aszfaltra; odakint hideg van, süvít a szél a fekete, kopasz ágak között. [...] Odakint süt a nap, nincs egy árnyat adó fa vagy cserje, az ember a vakító napon gyalogol, egyik kezét a szeme elé emeli, de azért maga elé is figyel [...] a néhány méternyi poros aszfaltra”.²² Gyanítom, ennél a pontnál elérkeztünk a denarráció határához; semmilyen további vagy mélyrehatóbb tagadás nem látszik lehetségesnek.²³

Ahogy korábban is megjegyeztük, a denarráció ezen aktusai számottevően különböznek az ábrázolt világ szilárdságára és a szöveg befogadására gyakorolt általános hatásukban. Beckett, Nabokov, sőt még Drabble műveiben is a denarráció tisztán lokális marad, a meghatározatlanságok időlegesek és az ábrázolt világ szilárdsága nem vonódik kétségbe. Ezekben az esetekben az elbeszélők egyszerűen módosítják történeteiket, nem találják ki újra a világot, amit már belaktak. Ez részben igaz Saleem Sinai elbeszélésére is, ami sokkal kevésbé meghatározott ontológián belül bontakozik ki, ahol tény és allegória, történelem és fikció, valamint szó szerinti és metaforikus jelentés rendszerint egymásba csúszik; a kétségbe vont narratíva sokkal kevésbé szilárd, meghatározott. Beckett és Robbe-Grillet esetében a denarráció globális és alássa azt a világot, amelyet ábrázolni akar; csak nagyon kevés marad (ha egyáltalán marad) a textuális tagadás támadása után, amit az elbeszélés véghez visz maga ellen.

[...]

A denarráció leggyakoribb formája az egyes szám első személyű elbeszélésben jelenik meg, és azt hiszem, ennek van a legnagyobb kényszerítő ereje. Vélhetőleg azért, mert valószerűbb értelmezői pozíciót hív be az elbeszélő szubjektivitás tekintetében. Az olvasó azt feltételezi, hogy az elbeszélő alkalmatlan, félrevezetett, zavart, fondorlatos vagy őrült. Amikor egy különösen ellentmondásos sor megjelenik, minden összezavarodik és az elbeszélés teljes mimetikus kerete hirtelen megkérdőjeleződik. Újabban a megbízhatatlan elbeszélő új típusa jelent meg (a posztmodern bizonyára felerősítette a megbízhatatlanság iránti érzékünket); a Beckett, Drabble, McEwan, Rushdie műveiben alkalmazott figurát kétszínű narrátornak nevezhetjük. A megbízhatatlan narrátor ezen új fajtája szándékosan olyan információkkal lát el bennünket, melyek a szöveg egymásra következő állításai

21 Richard BEGAM, *Samuel Beckett and the End of Modernity* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), 9, 43. lábjegyzet.

22 Alain ROBBE-GRILLET, *Útvesztő*, ford. FARKAS Márta (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1971), 7.

23 Hasznos felidézni Robbe-Grillet leírását arról, hogyan használta Beckett ezt az eljárást: „Beckett-nél nem hiányoznak az események, de állandóan versengenek egymással, veszélyeztetik, lerombolják egymást, úgy, hogy ugyanaz a mondat tartalmazhat egy megfigyelést és annak azonnali tagadását.” Robbe-Grillet: Az új regény, idézi BEGAM, *Samuel Beckett...*, 217.

által később hamisnak bizonyulnak az elbeszélésben. Ez a figura így elkülöníthető attól a két standard típustól, amit Dorrit Cohn nemrégiben tényszerűen félreinformált és disszonáns narrátornak nevezett: ez utóbbi ideológiai szempontból elfogult vagy összezavarodott.²⁴

A denarrált események az elbeszéléselemélet számára egy másik érdekfeszítő kérdést tesznek fel, nevezetesen: hogyan lehet a történetet és a diskurzust elkülöníteni az olyan szövegekben, mint a *Molloy*? Ha, amint azt Rimmon-Kenan állítja, „a történet a kronologikus rendben rekonstruált, a szövegbeli helyzetüktől [a diskurzustól] elvonatkoztatott elbeszélte eseményeket jelöli”,²⁵ hogyan fogunk rekonstruálni bármely történetet is, amikor a kibontakozó diskurzus úgy működik, hogy cáfolja, tagadja, eltörli a korábban elbeszélte eseményeket? Ahelyett, hogy szembeállítanánk a rekonstruált történetből az események listáját azzal a szekvenciával, ahogyan azok a diskurzusban el vannak beszélve, semmilyen visszaadható történetet nem kapunk, sokkal inkább a múltbeli események általános, differenciálatlan konglomerátumát, melyek valamilyen kezdetleges időbeliségben jelenhetnek meg (vagy nem), melyeket nem lehet semmilyen összefüggő rendben analitikus módon rekonstruálni. A narratólogusok számára semmi más nem maradt, amivel dolgozhatnak, csak a diskurzus, mivel nem ismerünk mást, csak szekvenciát, melyben a kétes események bemutatásra kerülnek vagy éppen eltörölődnek. Ezen a ponton a modern elbeszéléselemélet alapvető fogalmi megkülönböztetése megsemmisül. A történet és a diskurzus közti különbség összeomlik, a diskurzus marad, visszanyerhető történet nélkül. A mű diskurzusa meghatározható, története belülről fakadóan meghatározhatatlan.²⁶

Egy dolgot szeretnék újra hangsúlyozni: a narratív világ megalkotásának performatív aktusa, és ezzel együtt az ontológiai destabilizáció mindig lehetséges a fikcióban – olyan mozgás ez, aminek a posztmodern nem tud ellenállni. A narratív teremtés és rombolás játéka jellemző a közelmúlt fikciós műveire, amint néhány régebbi, antimimetikus elemeket tartalmazó szövegre is (például *Koldusopera*, *Mindenmindegy Jakab*). A fikciós diskurzus ontológiai státuszának törekenysége ugyancsak megfigyelhető, hiszen a narrátor bárhol ellentmondhat annak, amit leírt, és ezzel teljesen megváltoztathatja az események közti viszonyt és értelmezési módjukat is. Hasonlóképpen, bármelyik egyes szám harmadik személyben írt elbeszélés egyes szám első személyre válthat a fikció folyamán a narrátor hirtelen önfeltáráásával, így például Calvino *A nemlétező lovag* című regényében és sok más, a könyvemben tárgyalt műben. A denarráció végül része egy magasabb

24 Dorrit COHN, „Discordant Narration”, *Style* 34 (2000): 307–316. Cohn tanulmánya hivatkozik például Susan S. Lanserre, aki korábban összehasonlítható eltéréseket határozott meg. A megbízhatatlan elbeszélő legátfogóbb, hat típust tartalmazó modelljére lásd James PHELAN, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Ithaca: Cornell University Press, 2005).

25 Rimmon-Kenan SLOMITH, *Narrative Fiction* (London: Meuthen, 1983), 3.

26 Itt Emma Kafalenos ragyogó narratólogiai tanulmányára támaszkodom, egyben el is térek tőle. Vö.: Emma KAFALENOS, „Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative”, *Comparative Literature* 44 (1992): 380–408.

szintű trükknek, az identitások állítása és tagadása közötti játéknak – egyéni, ontológiai, episztemológiai vagy referenciális szinten – és annak is, ami folytonosan megerősíti az elbeszélés nyelvének alakító és romboló erejét.

A PERMEÁBILIS NARRÁTOR

Samuel Beckett műveiben a narráció két ellentétes pólus körül hajlamos forogni. Mindkettő úgy működik, hogy tagadja a narrátorok megsokszorozásából adódó alapvető episztemológiai drámát, ami oly elevenné teszi a modernizmus nagyjainak, James, Joyce, Broch, Faulkner és Woolf műveit. Az első pólus szolipszisztikus: a látszólag eltérő elbeszélő hangokról végül kiderül, hogy egyetlen elszigetelt tudat puszta kivetülései. A *Társaság* (1980) példászerű ebben a tekintetben. A következő állítással kezdődik: „Hang érkezik valakihez a sötétben.”²⁷ A szöveg maradék része ennek a hangnak az azonosítása, státuszának és természetének a felfedezése. Végül kiderül, hogy „Így összekuporodva azon kapod magad, hogy úgy képzeled, nem vagy egyedül. Miközben nagyon is jól tudod, hogy semmi nem történt, ami ezt lehetővé tenné.”²⁸ A hang tehát nem egy másiké, nem tartozik senkihez. Hasonló sikertelen próbálkozás figyelhető meg a *Malone meghal*, *Cascando* és a *Nem én* című elbeszélő és dramatikus művekben, melyek a *Megnevezhetetlen* című regényben a korábban leírt pályát követik: „Persze egyedül vagyok [...] Társaságom lesz. Először. Néhány bábfigura. Aztán lerázom őket. Ha tudom.”²⁹

A másik, ezzel ellentétes taktika egy idegen hang rejtélyes és megmagyarázhatatlan behatolása az elbeszélő tudatába. Ezt a jelenséget permeábilis narrátornak nevezem. A szolipszisztikus trükkötől eltérően, ami könnyen elhelyezhető az elbeszéléselmélet létező keretein belül, ez a másik működésmód az autonóm, egyéni tudat elvét sérti meg, melynek előfeltevése a narrátorról szóló minden jelenlegi elmélet alapja. Hogy teljes képet kapjunk ennek a transzgresszióknak az erejéről, kövessük nyomon az idegen hang felbukkanását és alakulását, amint végigkíséri Beckett trilógiáját.³⁰ A *Molloy* első részében a főhős időnként hangokat hall; Louis-nál való tartózkodása végén attól fél, hogy „a végén még nem hallom azt a halk hangot, amely egyre azt mondogatta: Kopj le, Molloy, fogd a mankóidat, és kopj le”, és hozzáteszi: „úgyis olyan soká tartott, míg megértettem, mert már régóta hallottam egyfolytában.”³¹ Ennek a résznek csaknem a végén Molloy észreveszi, hogy a hang elhagyta őt,³² de aztán tovább tagadja a hang valóságosságát: „És

27 SAMUEL BECKETT, *Előre vaknyugatnak, Válogatott kispróza*, ford. BARKÓCZI András (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 320.

28 Uo., 353.

29 BECKETT, *Molloy...*, 376.

30 H. Porter Abbott más nézőpontból tárgyalja ezt a típusú narratológiai csúszást könyve Becketttről szóló fejezetében. Lásd: H. PORTER ABBOTT, *Diary Fiction: Writing an Action* (Ithaca: Cornell University Press, 1984), 201–202.

31 BECKETT, *Molloy*, 77.

32 Uo., 113.

ahányszor csak azt mondom, hogy ezt meg azt gondoltam, vagy egy belső hangról beszélek, ami így szól, Molloy, és utána szép, világos, egyszerű mondat következik [...] eleget teszek egy követelménynek, amely szerint vagy hazudozik, vagy hallgat az ember.”³³ Úgy tűnhet, feltehetőleg semmi egyébbel nincs dolgunk, mint az én vagy a tudat hangjának konvencionális megjelenítésével, és az ilyesfajta leírás teljesen megbízhatatlannak mutatkozik. Néhány oldallal továbblapozva csavar következik a szövegben, mikor Molloy megjegyzi: „egyszerre hangot hallottam magamban, azt mondta, ne izguljak, jön már a segítség. Szórol szóra.”³⁴ Nem teljesen világos, mit is jelentsen ez a megállapítás, szó szerinti vagy átvitt értelmében, ilyen kétes és önmagát tagadó diskurzusban.

A regény második részében, a Moran elbeszélésében megjelenő, őt gyötrő hangok még nehezebben körülírhatóak. Moran már kezdetben a tudat konvencionális értelmében utal egy hangra, „melyet csak most kezdek megérteni”,³⁵ a szerző műzsájára való leheletnyi célzással, de rövidesen egészen máshogyan írja körül: „Amint látjátok, nem éppen egyértelmű hang ez, és nem mindig könnyű követni az érveléseit és rendelkezéseit. Mégis követem, többé-kevésbé.”³⁶ Kicsit később igen különös eseményről olvashatunk: „Az a gyülevész népség, csak úgy kavargog a fejemben a nevük, a döglődők népes társasága, Murphy, Watt, Yerk, Mercier és annyi más [...] Történetek, történetek! Nem tudtam elmondani őket.”³⁷ Ez a kijelentés felborítja a mű ontológiáját. Moran azt állítja, hogy Beckett szereplői hangját hallja, Mercier esetében olyan karakterről van szó, aki egy még meg nem jelent szöveghez tartozik. Ez az ontológiai szabályszegés tovább problematizálja a hang fogalmát: mi lehet ennek a hangnak a forrása? Moran minden további megjegyzés nélkül aláveti magát neki, később viszont kutatja az eredetét és természetét: „Inkább valaki más mondta, akit beavattak érzeim titkaiba: Nincs változás, Moran, nincs változás. Lehetetlenül hangzik.”³⁸ Minden valószínűség szerint az is. Távol esik ez a másik belsővé tett hangjától, ahogyan ez Dosztojevskij *Feljegyzések az egérlyukból* című művében megfigyelhető. Moran külső hangot hall, olyat, ami rejtélyesen hasonlít vagy utánozza a megalkotójáét, és ami rákényszeríti magát a hősré. Moran elméje átítatódott egy rajta kívül eső hanggal. Utolsó megszólalása hangsúlyozza a hang diskurzusának különbözőségét: „Egy hangról beszéltem, mely mondott nekem ezt-azt. Ebben az időben barátkoztam meg vele, ekkor kezdtem megérteni, mit akar. Nem használt olyan szavakat, melyekre a kis Morant tanították hajdan [...] De végül megértettem azt a nyelvet. Megértettem, és most is értem.

33 Uo., 114.

34 Uo., 118–119.

35 Uo., 132.

36 Uo.

37 Uo., 179.

38 Uo., 192.

De tán félreértem. Nem ez a lényeg. A hang mondta, hogy írjam meg a jelentést.”³⁹ Moran tudatát átvette egy hang, ami nem az övé, és átítatódott vele.

A trilógia következő, *Malone meghal* című darabjában valóságosabb narratív szituációval találkozunk, bár a mű a tudat és elbeszélés számos furcsaságát reprodukálja, sokkal radikálisabb formában, mint a többi kötet. Malone elméje meglehetősen különös, amint be is vallja: „Az eszméletvesztés nekem ugyan nem sokat jelentett.”⁴⁰ Az a szokása, hogy a külső hangokat belső hangokká alakítsa, sőt odáig megy, hogy azt feltételezi, a világ különböző hangjai fokozatosan „összeolvadtak egyetlen, hangos, folytonos mormolássá.”⁴¹ Itt is elérkezik az a pont, ahol Malone a legelképesztőbb módon áthágja a standard narratív szituációt. Andrew Kennedy a következőképpen magyarázza ezt: „Malone narratori hangja az elbeszélés minden szintjét uralja, de saját szerzői hatalmát időnként aláássza. Egyik legfeltűnőbb példája ennek a radikális eszköznek, amikor Malone hirtelen kilép az önmagát elbeszélő narrátor szerepéből, és saját magát Beckett más műveiben szereplő alakok megalkotójának látja: „Akkor aztán nem lesz többé Murphy, Mercier, Molloy, Moran, a másik Malone.”⁴²

Molloy belső hangja könnyen visszavezethető a saját szubjektivitására, míg Moran *daimónja* elég világosan a másik beszéde. Malone elbeszélése teljesen önmagába zárt, kivéve a rejtélyes utalásokat Beckett más műveire. A trilógia utolsó, *A megnevezhetetlen* című kötete ezt az oscillációt a hangról és a narrációról folytatott kiterjedt elmélkedései vezérlő elvévé teszi.⁴³ A szöveg már a narrátor identitásával és természetével kapcsolatos rejtéllyel kezdődik.⁴⁴ Maga az elbeszélő nem tudja, miféle térben helyezkedik el és hogyan jutott oda; korábbi egzisztenciája homályos, azt sem tudja, kihez beszél, és még az sem világos, miféle entitás ő, sőt, egyáltalán egyetlen entitás-e: „Mintha beszélnék, nem én, nem magamról, nem önmagamról beszélek.”⁴⁵ Észrevesz egy figurát, aki úgy tűnik, Malone, bár gyorsan rájön, hogy Molloy lehet.⁴⁶ Ontológiai státusza szerint befejezetlen személyi-

39 Uo., 228.

40 Uo., 236.

41 Uo., 268.

42 Uo., 306.

43 Andrew K. KENNEDY, *Samuel Beckett* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 138.

44 Az általam felajánlott olvasat az Andrew Kennedy által képviselt kritikai állásponttal van összhangban, szemben az olyan tudósokkal, mint pl. J. E. Dearlove, aki a következőt állítja: „A szembevető művészi sokoldalúság hagyományos asszociációi mögött a saját észleletei által létrejövő én egyetlen figurája rejlik, a narrátoré, aki az elbeszélésével teremt meg magát.” (61.). Ez az álláspont felveti az „én” és a „saját” elbeszélés kérdését, azokat a pozíciókat, melyeket Beckett eltökélten aláas. A témához árnyaltabb és érdekesebb keretet kínál az a közelítés, mely szerint Beckett-nél „a nyelven kívüli személyes hatalom lehetősége iránti nyitottság fejeződik ki”, ami „megfeleltethető a Megnevezhetetlen gyanújának az őt ismerő hangról”. Lásd H. PORTER ABOIT, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph* (Ithaca: Cornell University Press, 1996), 54, 55, 52–62. és másutt. A vita szempontjából releváns, a trilógia állításainak felsorolását lásd: RUBIN RABINOWITZ, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction* (Urbana: University of Illinois Press, 1992), 95–101.

45 BECKETT, *Molloy*, 375.

46 Uo., 376–377.

ségnek tűnhet, a szereplők közti csapdába esve, átmeneti állapotban, vagy lehet maga a szerző is, aki letekint szereplőire, nem számítva azt, hogy nem az elbeszélő, hanem Beckett teremtményeiről van szó. Azzal az ellentmondásos állítással folytatja, hogy „Basile és bandája” (beleértve a többi szereplőt is?) hazugság: „Hazugság az egész [...] én találtam ki őket gyáván, egyedül”,⁴⁷ majd beismeri a következőket: „Feltör bennem a kérdés, eltölt, megtelik hangjával egész bensőm, nem az én kérdésem, nem tehetek semmit ellene, nem tudom elfojtani, szétszaggat, felráz, ostromol. Nem az enyém, nekem nincs kérdésem, nincs hangom, de beszélnem kell, mindössze ennyit tudok, e körül forog minden, erről kell beszélni, ezen a hangon, mely nem az enyém, de nem lehet másé, csak az enyém, mivel csak én létezem, vagy tán mások is léteznek, és övék ez a hang, csak nem jönnek ide hozzám, nem mondok többet erről, nem leszek világosabb.”⁴⁸

Az egyik pillanatban a narrátor a maga érdemének tulajdonít minden más hangot az elbeszélésben, a következőben pedig a kegyelmükért könyörög. Egyszerre állítja, hogy kívül van az elbeszélésen és azt is, hogy bele van zárva. Ez nem egykönnyen feloldható dilemma, mivel a két ellentétes pozíció kioltja egymást. A narrátor állítása szerint Basile új neve Mahood lesz: „De a magaméval elvegyülő hangja állandóan tanúskodott létezéséről, megakadályozott benne, hogy elmondjam, ki voltam, mi voltam”.⁴⁹ Új változók lépnek be az azonosság és nem azonosság bizarr drámájába, amint a távolság, elsőség, hierarchia, létezés, én és más alapvető narratív viszonyok kerülnek elő, majd teljesen elhomályosulnak. Minden fogalmi oppozíció, a különbség minden állítása azonnal elbukik vagy megcáfolódik. Az én eszméje teljesen aláaknázódik, és ahogy erre David Hesla rámutatott (1971), *A megnevezhetetlen* kétségbe vonja Descartes *cogitóját*.⁵⁰

A narrátor megállapítja: „De mindez kizárólag a hang kérdése, minden egyéb metafora helytelen. Felfújtak a hangjukkal, akár a léggömböt, hiába ürültem ki, még mindig őket hallom.”⁵¹ Az alapvető kérdés legerősebb formájában megmarad: ez a hang belső vagy külső? Ha külső, mi lehet a forrása: „Kiket?”⁵² Ha belső, akkor kivétel vagy illúzió, vagy pedig egy másik szereplő beszél rajta keresztül, a másik beszéde internalizációjának köszönhetően? Ha egyidejűleg belső és külső, mondjuk belül felhangzó, természetfölötti, démoni hang vagy pedig a szerző hangja, aki az elbeszélő gondolatait kitalálja és irányítja? Vagy pedig csak egy beszélő, és egyszerűen ő találta ki az összes hangot? Mindegyik hipotézis

47 Uo., 392.

48 Uo., 396.

49 Uo., 399.

50 David H. HESLA, *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), 114. Beckett a személyes identitás elleni támadásainak posztumán vonatkozásairól lásd Eric LEVY, *Beckett and a Voice of the Species* (Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, 1980), 17–25, 149–155.

51 LEVY, *Beckett and a Voice of the Species...*, 420.

52 LEVY, *Beckett and a Voice of the Species...*

hihető, bár részleteiben mindegyik ellentmond a többi lehetséges válasz egyes aspektusainak.⁵³

Ahogy az elbeszélés folytatódik, a beszéd paradoxona egyre intenzívebbé és a megoldás egyre lehetetlenebbé válik. A narrátor azon tűnődik, hogy vajon mit tegyen: „Talán inkább himnuszokat zengeni uramról [...] Netán bevallani, hogy, végül is, én vagyok Mahood, és mindezek a történetek, melyekről Mahood azt állítja, hogy ő a főszereplő bennük, és elnyomja a hangot, szemenszedett hazugságok? Na tessék? Mahood lenne az uram?”⁵⁴ A lehetőségek ellentmondásos zűrzavara nem ígéri a talány problémamentes megoldását, mivel úgy tűnik, hogy a szereplők és az elbeszélők kezdenek összeolvadni a Megnevezhetetlennel. Végül is Mahood volt az, aki „mesélte rólam a történeteket, ő élt helyettem, kilépett belőlem, visszatért hozzám, újra a bőrömbe bújtt, telezsúfolt történetekkel [...] A hangja gyakran, mindig, elvegyült az enyémmel, néha teljesen elnyomta az enyémet”.⁵⁵ A szöveg sorra vizsgálja a narrátor és Mahood közti lehetséges viszonyok mindegyikét, de egyik sem erősíthető meg, mint ahogy nem is cáfolható.

Az öntükröző kérdés szünetel, amint az elbeszélő több leírást megvizsgál, részleges emlékeket idéz, vagy kezdetleges történetekkel próbálkozik. A könyv az egyik legkihívóbb antinarratív mű, amit valaha is írtak. Nincs meghatározható időbeli vagy térbeli körülmény, nincsenek szereplők, akiről beszélni lehetne, nincs elbeszélésre érdemes esemény, és nincs körülhatárolható közönség vagy ok az elbeszélésre. A szöveg hajtómotorja a kényszerítő erejű hang, ami nem szűnik meg. A szöveg elsődleges drámája az elbeszélő és hangjai identitásának a meghatározása. Az a kérdés foglalkoztat minket, hogy vajon a beszélő „én” a fikció világának a megteremtője, vagy csak hozzá tartozik. Számos részlet azt sugallja, hogy valójában mindkettő. Az egyik leginkább paradox részlet a következő: „már nincs senki, akihez beszélhetnék, aki beszélhetne az emberhez, akinek azt kell mondani: én élem ezt az életet, én beszélek magamnak magamról. Aztán fogytán a levegő, elkezdődik a vég, elhallgat az ember, ez a vég, mégsem, újrakezdi, elfelejtette, hogy van itt valaki, valaki beszél hozzá, róla, aztán egy második, majd egy harmadik.”⁵⁶

Ahogy az elbeszélés a vége felé jár, nincsenek szünetek a mondatok között, a hang kevésbé agresszív, a többi alak eltűnik, közeledik a zárlat. Ekkor a Megnevezhetetlen sokkal inkább beismeri, hogy mindegyik alak az ő teremtménye volt: „soha nem volt senki, soha nem volt semmi, senki, csak én, semmi, csak én, magamról beszélve magamnak, lehetetlen volt abbahagyni”,⁵⁷ továbbá „mindig itt

53 Természetesen számos más lehetőség van, melyekből számosat tárgyalt Gary ADELMAN, *Naming the Unnameable* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2004), 65–75, különösen 73.

54 Uo., 402.

55 Uo., 398–399.

56 Uo., 514.

57 Uo., 515.

voltam, sohasem volt itt más, csak én, soha, mindig, én, senki, örökké ezt a rohadt, vén sarat dagasztani”.⁵⁸

Ezek a részletek számos kritikust arra a következtetésre vezettek, hogy ez a mű is, Beckett számos más szövegéhez hasonlóan, végül is egy elszigetelt tudat hiábavaló próbálkozása, hogy vigaszt, társaságot vagy identitást hozzon létre. Ezt az álláspontot a legtömörebben Linda Ben-Zvi fogalmazta meg: „»Én« beszélek »hozzád« »magamról«, az én háromszótagú formában visel hadat a meg nem nevezett »őkkel«: ez *A megnevezhetetlen* utolsó képe és különböző formában ez az ironikus kép bújik meg Beckett mindegyik fikciós műve mögött. Az én szakadás, hangosan beszélve próbál egyesülni és folytatni a harcot az »ők« ellen, akik akadályozzák ezt.”⁵⁹

Ám Beckett-nél a feloldás nem adja magát ilyen könnyen. A fentiekben elvégzett narratológiai elemzés éppen ellentétes következtetést sugall. Minden identitás felbomlik, minden hierarchia felborul; minden egyes állítást, mely szerint a hangok mind kitaláltak, rendre cáfolat követi, mely ragaszkodik a külső hanghoz: „nem én vagyok, mindössze ennyit tudok, ez nem az én csendem”.⁶⁰ Az elsődleges elbeszélő szövege összeolvad az időleges, belső narrátorokéval, nem mindig világos, ki talált ki kit: „és, másik kérdés, mit keresek én Mahood és Worm történetében, vagy jobban mondva, mit keresnek ők az enyémekben”.⁶¹ Beckett műveire való utalások újabb csoportját olvashatjuk, melyek (ha lehet) még kétértelműbbek, mint a korábbiak a trilógiában: „Nem tesznek bolonddá ezek a Murphyk, Molloyok és Malone-ok. Csak vesztegettem rájuk az időmet, kárba veszett a fáradságom, amikor róluk beszéltem, pedig csak magamról lett volna szabad”.⁶² A *Megnevezhetetlen* ekkor maga az elszemélytelenített Beckett túlságosan is egyszerű verziójának tűnik, amint azon elmélkedik, hogy korábbi alakjai nem tudták kifejezni, ami csak ennek a szövegnek a szokatlan, testetlen elbeszélője által közvetíthető. Hogyan ismerheti ez a nem valóságos narrátor Beckett más műveit? Csakis a keretek metaleptikus áttörése teszi lehetővé, hogy kívül legyen a szöveg világán, melynek – gyakran úgy tűnik – a lakója. Feltételezhető, hogy a *Megnevezhetetlen* találhatta ki a többi szereplőt, sőt még a hangokat is, de nem találhatta ki Beckett más műveinek alakjait. Ez a fajta határátlépés felfedi e „keret nélküli narrátor” lehetetlen, próteuszi természetét, és megmutatja, hogy megmarad az alapvető különbözőség, amit nem lehet visszavezetni egyetlen tudatra. Richard Begam szavaival: „Beckettnek sikerült az elbeszélő/elbeszélte fogalmait egy differenciálatlan harmadik terminusban lerombolnia; a köz-

58 Uo., 526.

59 Linda BEN-ZVI, *Samuel Beckett* (Boston: G. K. Hall, 1986), 100. Eyal Amiran szintén az egyesített pozíció mellett érvel. Vö: Eyal AMIRAN, *Wandering and Home: Beckett's Metaphysical Narrative* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993), 116–122.

60 BEN-ZVI, *Samuel Beckett...*, 541.

61 Uo., 490.

62 Uo., 391.

bülső hasíték, ami korábban a határvonal jele volt, most közbeeső zónává szórja szét magát.”⁶³

A mű utolsó lapjain a belső létező kérdése explicit módon idéződik fel: „kép ez, szavak ezek, test, nem én vagyok, tudtam, hogy nem én leszek az, én nem odakint vagyok, belül vagyok, valami, bezárva, a csend odakint van, kívül, belül, csak az itt létezik, és a csend odakint, csak ez a hang, s körös-körül a csend”.⁶⁴ Itt ismét nem a külső belsővé redukálását láthatjuk, hanem ismétlődő megsemmisülésüket egymásban, ahogyan a meghatározatlanság és a fragmentálódás eluralkodik: „ott vagyok valahol, nem én leszek az, mindegy, majd azt mondom, hogy én vagyok”.⁶⁵ Az elbeszélő kilétének kérdése nem oldódik meg, megmarad az én és a másik, jelenlét és távollét ellentmondásos egybeolvasztásának. Angela Moorjani szavaival: „a textuális kettőzés, a fikció megduplázásának és újraduplázásának, a hazug képek és a hangok börtönének labirintusát szabotálja a szöveg játéka. Az elbeszélő megrohamozza a »történet poklát« a narratív diskurzus belülről való felforgatásával.”⁶⁶

(Brian RICHARDSON, „Denarration, The Permeable Narrator” In Brian RICHARDSON, *Unnatural Voices, Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction, Chapter Five, Three Extreme Forms of Narration and a Note on Postmodern Unreliability*, 87–91, 93–95, 95–101. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.)

Fordította: Tóth Csilla

63 BEGAM, *Samuel Beckett*, 156. Nem tudok teljesen egyet érteni Begam következtetésével, hogy a két fogalmat elválasztó tér „nemcsak hogy tagadja, hogy a két terminus valamelyikében feloldódjon, hanem lehetetlenné teszi kapcsolódásukat is.” A két kifejezés feloldatlan ellentéte megmarad; Beckett nem engedi, hogy túllépjünk rajta az *écriture* derridai fogalmával.

64 Uo., 536.

65 Uo.

66 Angela K. MOORJANI, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 219 (Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages, 1982), 60.

JAN ALBER

Lehetetlen történetvilágok – mit kezdünk velük?

A fikciós narratívák egyik legérdekesebb vonása, hogy nemcsak mimetikusan teremtik újra az általunk ismert világot. Számos elbeszélés bizarr világokkal szembesít minket, amelyeket olyan elvek irányítanak, amiknek nem sok közük van a körülöttünk lévő valósághoz. Bár nagyon sok elbeszélés bővelkedik a nem természetes (azaz logikai vagy fizikai szempontból lehetetlen), az emberi elgondolhatóság határait feszegető forgatókönyvekben, az elbeszéléselemélet még nem szolgáltatott igazságot a nem természetes eseteinek, vagy annak a kérdésnek, hogy az olvasók hogyan képesek megérteni az ilyen jelenségeket. A következőkben a nem természetes fogalmát fogom definiálni, majd egy olyan kognitív modellt körvonalazni, amely leírja azokat a módokat, ahogyan az olvasók képesek lesznek a nem természetes szövegek könyveket megérteni. Ezután ezeket az olvasási stratégiákat a nem természetesnek a posztmodern fikcióban megjelenő példáin keresztül fogom kifejteni.¹ Álláspontom szerint a kognitív narratológia ezen elképzelései segítenek fényt deríteni lényeges, időnként nyugtalanító értelmezési problémákra, melyeket a nem természetes elemek állítanak elénk. A kognitív narratológiai közelítést arra használom, hogy világosabbá tegyem, egyes irodalmi szövegek miként tudnak nemcsak támaszkodni az elme alapvető értelemképzési képességeire, hanem erősen próbára is tenni azokat.

MI A NEM TERMÉSZETES?

A nem természetes kifejezés fizikai szempontból lehetetlen forgatókönyveket és eseményeket jelöl, melyek lehetetlenek a fizikai világot irányító, ismert törvények szerint, illetve logikai szempontból nem lehetségesek a logika elfogadott alapelvei szerint.² A nem természetes e dimenziói ahhoz képest mérhetőek, hogy milyen fokon térnek el a valóságos világ kereteitől. Védhető vélemény, hogy a logikai szempontból lehetetlen még furcsább, még inkább zavarba ejtő, mint a fizikailag lehetetlen, és még kiterjedtebb kognitív feldolgozást igényel a megértése. Jóllehet a fizikailag lehetetlen szövegek könyvek nem valósíthatók meg a valóságban, és jóllehet a logikailag lehetetlen elemek „kívül esnek a lehetőség határain”,³ a fikció világában mégis lehetséges megkonstruálni őket. Az előző példája lehet

1 Richardson megvilágító erejű elemzése (2006, 2007) nagyban befolyásolta tanulmányomat, de Richardson munkáját a nem természetes szövegek kognitív perspektívából való szemléletével fejlesztettem tovább.

2 Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1998), 115–116.

3 Uo., 165.

egy beszélő csavarhúzó, míg az utóbbira az egymást kölcsönösen kizáró események hozhatók példaként.

A nem természetes minden egyes megnyilvánulása elidegenítő hatással bír,⁴ azonban az elidegenítő effektus nem mindig foglalja magába a nem természetest. Példáim legtöbbször a történet szintjén jelentenek lehetetlen forgatókönyveket, és elidegenítő hatásukat a történetvilág alapszabályainak szándékos felrúgásával érik el. Még pontosabban: radikálisan dekonsztruálják az antropomorf elbeszélőt, a hagyományos értelemben vett emberi jellemet vagy az időnek és a térnek a való világra vonatkoztatható fogalmait. Más narratívák a diskurzus szokatlan módjainak felvonultatásával idegenítik el az olvasót, ilyen például James Joyce *Finnegans Wake* (1939) című művének túlbuzgó nyelve, vagy John Barth *Bolyongás az elvárásztól várkastélyban* (*Lost in the Funhouse*) (1968) tipográfiai furcsaságai. Az ilyen történetek szintén áthágják a való világ kereteit, és arra készítetnek, hogy túllépjük értelemképző stratégiáink határait.

HOGYAN ÉRTHETJÜK MEG A NEM TERMÉSZETEST?

Ryan,⁵ Fludernik⁶ és Herman⁷ azt állítják, hogy a narratív megértés a valóság kognitív kereteinek készletén alapul. Így például Ryan minimális eltérés elve előre megmondja, hogy „a [fikciós] világokra mindent kivetítünk, amit a valóságról tudunk, és [...] csak a szöveg által diktált kiigazításokat végezzük el”.⁸ Mi történik azonban akkor, amikor az egyéni furcsaságok annyira szélsőségesek, hogy csorbítják a történetvilág megszervezését, és arra kényszerítenek, hogy alapvető értelemképzési eljárásainkat kiterjesszük, kitágítsuk és újragondoljuk? Ryannel ellentétben Pavel azt sugallja, hogy az olvasók nem következetesen alkalmazzák a minimális eltérés elvét. Azt állítja, hogy amikor szélsőséges furcsasággal találkozunk, a valóságtól való maximális eltérés anticipálásával más elvet követünk, azért, hogy „a mimetikus elvek helyét az antimimetikus elvárások vegyék át”.⁹ De mit jelent ez pontosan, és hogyan tud az elme megbirkózni az ilyen extrém narratívákkal?

Öt olvasási stratégiát javaslok, melyek különböző módon kapcsolódnak a minimális és a maximális eltérés elvéhez, melyek segíthetik az olvasót abban, hogy természetessé tegyék a nem természetes szövegek könyveket. Culler szerint az olvasók a szöveg megmagyarázhatatlan elemeit úgy kísérlik meg visszanyerni, hogy

4 Victor SHKLOVSKY, „Art as a Technique”, in *Russian Formalist Criticism*, eds. Lee T. LEMON, Marion J. REIS (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 3–24.

5 Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991): 51.

6 Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology* (London: Routledge, 1996), 43–46.

7 David HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), 23, 370.

8 RYAN, *Possible Worlds...*, 51.

9 Thomas PAVEL, *Fictional Worlds* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986), 93.

ismerős értelmezési mintákhoz fordulnak.¹⁰ Fludernik kiterjeszti Culler naturalizáció fogalmát, és azt állítja, hogy a narrativizáció folyamatában, amely egy olyan „olvasási stratégia, mely egy narratív séma segítségével teszi természetessé a szövegeket”¹¹ az olvasók kereteket használnak, melyek egyrészt a való világ tapasztalatain, másrészt pedig irodalmiakon alapulnak, hogy megértsék a szöveg furcsaságait (IV. szint). A szóban forgó keretek az eseményeket, mint intencionális cselekedetek elemzésére szolgáló szövegelőtti sémákat foglalják magukba (I. szint); valamint a narratív közvetítés kereteit, mint például az „elbeszélés” [mondás, telling] (az elbeszélő alakját középpontba állító történetek), a „tapasztalás” (a főhős tudatán keresztül fokalizált történetek), a „látás” (az események feletti tanúskodás) a „tükrözés” (a reflektáló tudat kivetítése az elmélkedés folyamatában) (II. szint) és a műfaj és a diskurzus általános módjához tartozó kritériumokat (III. szint).¹² Ahogyan Culler és Fludernik¹³, én is a különös narratívákat próbálom olvashatóbbá tenni. Ellentétben velük, szélsőségesen radikális szövegekkel foglalkozom, melyek nyíltan ellenszegülnek a narrativizáció folyamatának. Fludernik azt állítja, hogy amikor a narratívák ellenállnak a naturalizációnak, „egy rövid időre megállunk és a nem természetest elkezdjük komolyan megalkotni”.¹⁴ A következőkben bemutatom, hogy ha elfogadjuk a való világ lehetőségain való felülemelkedés feltevését, akkor közelebb kerülünk a nem természetes elemek megértéséhez. Mindemellett az alapvető premissza, amit minden példa esetén érvényesítünk, hogy bármennyire is különös narratív szövegstruktúrával van dolgunk, az akkor is egy szándékos kommunikációs aktus része.¹⁵ Más szóval elfogadjuk, hogy az elbeszélés létrehozásában szerepet játszottak bizonyos intenciók, és hipotéziseket állítunk fel róluk. Az emberi létezés általános sémáját is alkalmazzuk a szövegekre: feltételezzük, hogy a legkülönösebb szöveg is emberekről szól, vagy emberi vonatkozásai vannak. Íme, ez az öt olvasási stratégia, melyek segítségével az olvasók valóságos és irodalmi forgatókönyveket használhatnak arra, hogy nem természetes szövegek könyveket természetessé tegyenek.¹⁶

10 Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 134.

11 FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology...*, 34.

12 Uo., 43–46.

13 FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology...* és Monika FLUDERNIK, „Natural Narratology and Cognitive Parameters”, in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, ed. David HERMAN (Stanford: CA, CSLI, 2003), 243–267.

14 FLUDERNIK, „Natural Narratology and Cognitive Parameters...”, 256.

15 Mary Louise PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 170.

16 Schank és Abelson szerint a „forgatókönyv” [script] „speciális tudást közvetít olyan eseményekről, melyeken jó néhányszor átestünk”, és segíthet abban, hogy az új szituációkat uralni tudjuk. Míg a forgatókönyvek jellemzően eseménysorokat mutatnak be, addig a keretek és sémák időbeli pontokat. Mivel azonban a „keret” [frame], „forgatókönyv” [script] és a „séma” [schema] mind módokat

1. Néhány lehetetlen elem egyszerűen álomként, fantáziaként vagy hallucinációként magyarázható („az események szubjektív állapotként való olvasása”).
2. A nem természetes más példái olvashatóbbá válnak, amikor irodalmi ismereteinkkel hozzáuk összefüggésbe őket, és tematikus szempontból elemezzük őket („a téma előtérbe helyezése”). Például az időjárás és a bútorzat lehetetlen változásai Harold Pinter *Alagsor* (1967) című művében tematikus szempontból magyarázhatók úgy is, mint a hatalomért folytatott céltalan, de elkerülhetetlen harc.
3. Az előző specifikus változata, amikor az olvasók a lehetetlen elemeket egy allegória részének tekintik, ami inkább a világról beszél általában, mintsem egyénekről („allegorikus olvasás”). Így kezelhetjük például Anne identitásának változásait Martin Crimp *Attempts on Her Life* (1997) című művében, amikor ezt a darabot a női én alávetése különböző módjainak allegóriájaként olvassuk (vagy nézzük) társadalmi diskurzusban. A számos lehetetlen szövegek könyv továbbá arra ösztönöz, hogy új forgatókönyveket hozzunk létre a már létezők kombinálásával vagy kiterjesztésével.
4. Az olvasók például új kereteket hozhatnak létre sémák vegyítésével, Fauconnier és Turner fogalmi értelmében.¹⁷ Ez a stratégia („forgatókönyvek vegyítése”) döntő, tekintettel az arra irányuló erőfeszítéseinkre, hogy megértsük az olyan szövegek könyveket, ahol az elbeszélő egy állat, egy holttest vagy egy képzeletbeli tárgy.
5. Végül belekezdhetünk a „keretek gazdagításának” folyamatába, és jelentősen kitágíthatjuk a létező kereteket a való világ lehetőségein túl, azon paraméterekig, melyek magukba foglalják azt a különös jelenséget, amivel szembesültünk. Caryl Churchill *Traps* (1978) című drámájának logikai furcsaságait nem tudjuk a valóság paraméterei alapján megmagyarázni, mivel a darab nem felel meg az ellentmondásmentesség elvének. Ám, ha elképzelünk egy olyan lehetetlen forgatókönyvet, melyben a különböző szereplők félelmei a történet világának entitásaiént materializálódnak, és aztán elkezdene interakciókba lépni, akkor hozzáférést nyerhetünk a darabhoz.

Bár a javasolt stratégiák a tanulmányban megvitatott műveken kívül is alkalmazhatóak, az érvelésem nem támaszkodik olyan stratégiákra, melyeket az olvasók széles körben alkalmaznak. Inkább választási lehetőségek, melyeket az olvasók kipróbálhatnak, ha nem természetes szövegek könyvekkel szembesülnek. Ezen kívül, bár a javasolt stratégiák alkalmanként átfedhetik egymást, leírásukban megpróbálok öt különféle szellemi műveletet körvonalazni. (1) Az „események

írnak le, melyek által az elmében a tudást megszervezzük és tároljuk, ezért egymással felcserélhető fogalmakként használom őket.

17 Gilles FAUCCONNIER and Mark TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (New York: Basic, 2002).

belső állapotként való olvasásában” a lehetetlent pszichés folyamatok velejárójaként magyarázzuk. (2) A „téma előtérbe helyezésekor” a nem természetes szövegek könyveket inkább úgy olvassuk, mint bizonyos témák példáit, mintsem mimetikusan motivált eseteket. (3) Az „allegorikus olvasás” a második pont specifikus változata, melynek során a lehetetlen elemeket az allegória strukturális részeinek tekintjük. (4) A „forgatókönyvek vegyítése” esetében úgy próbálunk megbirkózni a nem természetessel, hogy két, már előzetesen létező keretet olvasztunk össze, hogy egy újat hozzunk létre. (5) Végül, „a keretek gazdagítása” során jelentősen kitérítjük kereteinket, hogy megértsük a lehetetlent, és újragondoljuk a lehetséges birodalmát. Ez a stratégia csak fokozatában, nem pedig fajtájában különbözik a 4. számú stratégiától. Már létező keretek sokféle kombinációját foglalja magába, azzal az eredménnyel, hogy jóval több kognitív erőfeszítés szükséges a történetvilág megértéséhez, ami értelemszerűen közelebb visz Pavel maximális eltérés feltevéséhez.

Mi több, lényeges megbizonyosodni arról, hogy a nem természetest természetessé tevő igyekezeteink ne váljanak a *Gleichschaltung* aktusává, melyben „a fikció világának sokfélesége egy teljesen carnapi világ uniformizált struktúrájára redukálódik”.¹⁸ Közelítésmódom alternatívájaként szeretném megemlíteni az olvasás zen módszerét, mint a figyelmes olvasó számára átvehető olvasási metódust, aki ugyan elveti a fenti magyarázatokat, de egyidejűleg elfogadja a nem természetes szövegek idegenszerűségét, a kényelmetlenséget, a félelem vagy az aggodás érzését, amit a mű felidéz benne. Nem vagyok biztos abban, hogy sok olvasó alkalmazhat ilyen *laissez-faire* közelítésmódot, de talán megér egy kísérletet, ha nyomon követjük a következő oldalakon vizsgált példákat.

I. SZÁMÚ OLVASÁSI STRATÉGIA:

A NEM TERMÉSZETES ELEMÉK MINT SZUBJEKTÍV ÁLLAPOTOK

Az első két példám Caryl Churchill *A szív csücske* (1997) és Martin Amis *Időnyíl* (1991) című művei, amelyek csak az első pillantásra tűnnek fizikai szempontból lehetetlennek. A közelebbi vizsgálat során a fantázia vagy egy traumatikus tapasztalat eredményeként magyarázhatóak. Churchill darabjában Brian és Alice várják lányuk, Suzy megérkezését, aki Ausztráliában él. Sóvárogva várják látogatását, mivel Alice a férjét hibáztatja Suzy elidegenedéséért. Hamar észre vesszük, hogy valami nem természetes zajlik a darabban, mivel mindig visszatérünk a kiindulóponthoz, csak mindig egy kicsit másképp. Az elején „Brian belép, közben piros pulóvert húz magára”,¹⁹ amikor másodszor belép „tweedzakót húz magá-

18 DOLEŽEL, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds...*, 171.

19 Caryl CHURCHILL, „A szív csücske”, in Caryl CHURCHILL, *Dramák*, vál. szerk. UPOR László, ford. KÚNOS László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 261.

ra”,²⁰ míg harmadjára „öreg kardigánt húz magára”.²¹ Ezekben a permutációkban a szereplők „újra kezdenek mindent, pontosan úgy, ahogy az előbb”,²² néha azonban az is előfordul, hogy ugyanaz a kép ismétlődik duplázott sebességgel vagy éppen lerövidül. Továbbá az ismétlődő jelenetek során a csengő többször is megszólal, és a legmeglepőbb emberek és teremtmények lépnek be. Az ajtó bebocsát egy csapat gyereket, két fegyverest, akik „mindenkit lelőnek, és aztán kimennek”,²³ Suzy lesbikus szeretőjét Ausztráliából, egy rendőrtisztet és egy három méter magas madarat. Aztán a darab vége felé Suzy három alkalommal lép be az ajtón. A narratíva visszatér a kezdetéhez, és az első képpel „végződik”, amint Brian felveszi a kardigánját.

A *szív csücske* című darabban az idő nem lineáris módon halad előre. A valósággal szemben az események törölhetők, a cselekvések újrakezeshetők. Hogyan lehetséges ez? A helyzet egyik lehetséges magyarázata az a hipotézis, hogy egy bizonyos elme a világon a lehető legjobbat akarja elképzelni, és annyira szeretné kiküszöbölni a nem kívánt elemeket, hogy teljesen lerombolja az egész szöveggönyvet. Más szóval a tökéletességre irányuló kétségbeesett kísérlet viszonylag gyenge, tökéletlen elrendezéshez vezet, nevezetesen az előttünk álló furcsán töredékes darabhoz. Ehhez hasonlóan úgy is érvelhet valaki, hogy a cselekvések Brian agyában játszódnak le. Brian azt szeretné, ha a lányával való találkozás tökéletes pillanat lenne, ezért aprólékosan végigpróbál mindent, megpróbál minden lehetséges akadályt kiküszöbölni. A felgyorsított és a lerövidített részek úgy olvashatók, mint a már ismert színek, melyekben semmi nem ment tönkre. Mindazonáltal Brian megszállott perfekcionizmusa végül mégis elrontja a találkozást Suzy-val (és nem mellékesen még inkább eltávolítja a családjától).

Az *Időnyíl* című regényben az egyes szám első személyű narrátor, egyfajta önálló cselekvés és akarat nélküli homunculus, aki a központi hős (Tod Friendly/John Young/Hamilton de Souza/Odilo Unverdorben) bensőjében él, és az Odilo életében lezajló eseményeket és dialógusokat fordított sorrendben tapasztalja meg: „Csak éppen az a benyomásom, hogy ez a film visszafelé pereg.”²⁴ A regény így fizikai szempontból lehetetlen szöveggönyvet tár elénk, melyben az időnyíl meg van fordítva. Odilo életének e torzított perspektívájának köszönhetően az „én” állandóan félreértelmezi a helyzeteket, melyekkel szembesül. Például azt hiszi, hogy a prostituáltak fizetnek a klienseiknek,²⁵ hogy a páciensek azután betegszenek meg, miután a New Jerseyben orvosként dolgozó Tod kezelte őket.²⁶ A legdrasztikusabb, amikor Odilo, a náci orvos teremti, nem pedig megsemmisíti a

20 Uo.

21 Uo.

22 Uo.

23 Uo., 272.

24 Martin AMIS, *Az időnyíl avagy a sérelem természete*, ford. ELEKES Dóra (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012), 15.

25 Uo., 43.

26 Uo., 62.

zsidókat Auschwitzban.²⁷ Feltehetőleg mindannyian ismerjük, milyen egy film visszapergetése, és e tudás alapján rekonstruálni tudjuk Odilo életét. A legérdeke-
sebb kérdés mégis az, hogy az elbeszélő miért fordított sorrendben tapasztalja
meg Odilo életét. Az „én” figuráját értelmezhetjük úgy, mint Odilo lelkiismeretét,
melyet egész életén keresztül elfojtott, hogy meg tudjon birkózni azzal, hogy ré-
szese volt a náci népirtásnak. Majd halálos ágyán feltámad Odilo lelkiismerete, és
képzeletben visszamegy az időben azzal a szándékkal, hogy életének morális ösz-
szeomlását megszépítse. Más szóval, a regény értelmezhető Odilo vágyaként,
hogy visszaforgassa az időt, és meg nem történtté tegye azokat a dolgokat, amiket
szégyell, nevezetesen bűnrészességét a náci Németország népirtó kegyetlenkedé-
seiben.²⁸

II. SZÁMÚ OLVASÁSI STRATÉGIA: A TÉMA ELŐTÉRBE HELYEZÉSE

Nem minden fizikai szempontból lehetetlen narratív szövegeknyv magyaráz-
ható pszichés állapotként. Olvashatóvá válhatnak viszont, amikor inkább vala-
mely téma példajaként kezeljük őket, mintsem mimetikusan indokolható jelensé-
geként. Harold Pinter *Alagsor* (1967/1977) című filmforgatókönyve jól értelmez-
hető e szerint az elv szerint. A mű témája két fiatalember, Stott és Law harca egy
Jane nevű lány szerelméért. A forgatókönyv elején Law a szobában van, ami „ké-
nyelmes, nyugodt, gazdagon bútorozott. Asztalkák, növények, karosszékek,
könyvszekrények, könyvespolcok, bársony drapériák, íróasztal, festmények és
egy nagy franciaágy”.²⁹ Egyszer csak belép Scott és Jane, majd szeretkeznek Law
ágyában. Miközben a két férfi megpróbálja az uralmat megszerezni Jane fölött (ő
pedig fölöttük), az időjárás és a bútorzat hihetetlenül gyors változásainak leszünk
szemtanúi. Később a szoba hirtelen „felismerhetetlenné” válik. „A bútorzat kicse-
relődött. Skandináv stílusú asztalok és íróasztalok. Hatalmas svéd üvegedények.
Csőfotelek. Indiai szőnyeg. Csillogó parketta. Új hifitorony, stb.”³⁰ A szoba ezután
hol az egyik, hol a másik berendezés között ingázik,³¹ hogy végül egy palota belső
terévé változzon át: „A szoba felismerhetetlen. A falakat tapéta borítja, egy ovális
firenzei tükör, téglalap alakú festmény egy itáliai mestertől. Márványpadlózat.
Márványoszlopok, csüngő növényekkel, aranyozott, faragott székek, gazdagon
mintázott szőnyeg végig a szoba közepén.”³² A mű vége felé „a szoba teljesen

27 Uo., 167–168.

28 A regény vége érdekes módon azt sugallja, hogy Odilo lelke egy pokolhoz hasonló környe-
zetbe kerül, mivel úgy tűnik, arra ítéltetett, hogy életét a végtelen idő csapdájában élje újra az örök-
kévalóságban.

29 Harold PINTER, „The Basement”, in Harold PINTER, *The Lover, Tea Party, The Basement* (New
York: Grove, 1977), 91.

30 Uo., 101.

31 Uo., 105–106.

32 Uo., 107.

üres”,³³ és amint Law és Stott szerepet cserélnék, a bútorzat visszatér az eredeti állapotába.³⁴ Az időjárás továbbra is állandóan tél és nyár között váltakozik. A mű végén Law és Jane belépnek a szobába, amely most Stott szobájává alakult át, és feltehetően szeretkezni fognak az ágyában.

Mivel eldönthetetlen, hogy a cselekmény a külső világban, vagy pedig Law elméjében játszódik le (mindkét opció lehetséges), úgy vélem, több értelme van ezt a filmforgatókönyvet és nem természetes szöveggönyvét úgy megközelíteni, mint amelyek arra buzdítják az olvasót, hogy aktívan vegyen részt a tematizálás folyamatában, vagy az eseményeket egy bizonyos téma megjelenéseként olvassa. A legkézenfekvőbb téma a három szereplő vágya, hogy uralmat szerezzenek a másik fölött. Az időjárás és a berendezés fizikailag lehetetlen változásai a hatalmi harc megnyilvánulásaiaként értelmezhetők. A szoba átalakulásai, az időjárás természetellenesen gyors változásai és a szereplők közti hatalmi viszonyok véletlenszerű felcserélődése a véletlent teszi meg a világ egyetlen meghatározó tényezőjévé. S mivel a mű mindent véletlenszerű mintázatok egymásra következéseként ábrázol, így a szereplők a hatalomért és irányításért folytatott harca céltalannak tűnik. Ugyanakkor a történet azt is sugallja, hogy az uralomért folytatott harc elkerülhetetlen és örök.

Jorge Luis Borges *Az Alef* (1945) című műve is akkor érthetőbb, ha tematikus szempontból közelítjük meg. Ez a novella olyan entitással szembesít bennünket, ami fizikai szempontból lehetetlen. Amikor Borges, helyesebben az egyes szám első személyű narrátor belép Daneri pincéjébe, megpillantja az Alefet, pontosabban a „megfoghatatlan világegyetemet”,³⁵ amit a következőképpen ír le:

Hogyan közöljem másokkal ezt a végtelen Alefet, melyet csak alig fog fel félénk emlékezetem? [...] Egyébként a főkérdés megoldhatatlan: a végtelennek akár csak részleges felsorolása. Ebben a mérhetetlen pillanatban sok-sok millió gyönyörű vagy borzasztó eseményt láttam; de egyik sem ejtett úgy bámulatba, mint az, hogy minden ugyanazon a helyen mutatkozott, de átfedés és áttetszés nélkül.” [...] Az Alef átmérője két vagy három centi lehetett, de benne volt a világűr, nem kicsiben, hanem eredeti térfogatával. Minden tárgy (például a tükör üveglapja) végtelen sok tárgynak felelt meg, mert egyszerre és tisztán láttam a világegyetem minden pontjáról.³⁶

A történet azon gondolat hangsúlyozásaként olvasható, hogy az abszolút transzcendencia és az abszolút tudás egyszerre lehetetlen és megragadhatatlan. Az elbeszélő csakhamar rájön, hogy az Alefet nem lehet a szavak művészetével

33 Uo., 109.

34 Uo., 111.

35 Jorge Luis BORGES, „Az Alef”, in Jorge Luis BORGES, *Körkörös romok, Fantasztikus novellák*, vál. BOGLÁR Lajos, ford. BENYHE János (Budapest: Kozmosz Könyvek, 1972), 214.

36 Uo., 211–212.

ábrázolni. A történetek után az Alefet pokolként írja le, később „Az Alefről nem voltam hajlandó beszélgetni”.³⁷ Az egész látomása csak annyiban releváns, amennyiben az elbeszélő felismeri magát és problémáit az Alefben. Különös módon megpillantja azokat a „hihetetlenül szókimondó trágár leveleket, amiket Beatriz írt Carlos Argentinónak”,³⁸ és valószínűleg féltékenységtől hajtva, azt kezdi hinni, hogy „a Garay utcai Alef egy hamis Alef volt.”³⁹ Az Alef nem természetes univerzuma úgy értelmezhető, mint az elgondolhatatlan elgondolására, az ábrázolhatatlan ábrázolására irányuló emberi vágy hangsúlyozása. Mindemellett a mű azt is érzékelteti, hogy a legkevésbé természetes szövegeknyv is végül önmagunkhoz vezet vissza, mivel ez az emberi elme természete. Ez ennek a tanulmánynak is az egyik legfőbb állítása.

III. SZÁMÚ OLVASÁSI STRATÉGIA: ALLEGORIKUS OLVASÁS

Az értelemképzés egy másik módjaként a nem természetes szövegeknyvek allegorikus struktúra részeiként is olvashatók: ilyen például Sarah Kane *Cleansed* (1998) című műve. Ez a darab egy olyan univerzumban játszódik, amely leginkább egy koncentrációs táborra emlékeztet. Tinker, a szadista kínzó, rendkívül kegyetlen kísérletet végez Carlon (aki Rodba szerelmes) és Grace-en (aki Grahambe szerelmes). Egy alkalommal Tinker egy karót nyom Carl végbélnyílásába, ami a jobb vállán jön ki⁴⁰, később levágja Carl nyelvét,⁴¹ majd mindkét kezét⁴² és lábát,⁴³ továbbá a péniszét.⁴⁴ Ezek a csonkítások és kínzások nem mondhatók ki és nem vihetők színpadra, de fizikailag lehetségesek. Mindez szemmel láthatóan megváltozik, amikor Grace találkozik halott testvérével, Grahammal, szeretkeznek, majd a lány egy pénisztranszplantáció után átalakul saját fiútestvérévé. Amikor a színpadi utasítások arról tájékoztatnak minket, hogy Grace „pontosan úgy néz ki, sőt a hangja is olyan, mint Grahamé”,⁴⁵ és azt is megtudjuk, hogy a többi szereplő is láthatja őt, el kell hogy fogadjuk, hogy ennek a műnek a világában a szereplők átalakulhatnak egymásba. Más nem természetes dolgok is történnek. Miután Graham és Grace szeretkeztek, „egy napraforgó szakítja át a padlót, és a fejük fölé növekszik. Amikor virágba borul, Graham maga felé húzza, és megsza- golja.”⁴⁶

37 Uo., 214.

38 Uo., 213.

39 Uo., 216.

40 Sarah KANE, „Cleansed”, in Sarah KANE, *Complete Plays* (London: Meuthen, 1998/2001), 107.

41 Uo., 108.

42 Uo., 129.

43 Uo., 136.

44 Uo., 145.

45 Uo., 149.

46 Uo., 120.

A *Cleansed* című mű a szerelem általános örömei és veszélyei allegóriájaként olvasható. A Grahammé vált Grace utolsó képe, amint a napba bámul, összegezhetsé a mű lehetséges üzenetét. Grace, vagyis Akárki, egyfelől gyengédséget és megerősítést talál a szeretett férfival, Grahammal való egységben, másfelől megszűnik az identitása. Tinkert Isten tökéletlen változataként értelmezhetjük, aki próbára teszi Grace (és Carl) szerelmét. Míg a virágok a darabban a szerelem felszabadító erejét jelképezik, a testi csonkítások és átalakulások azokra a kétségbeesett próbálkozásokra utalhatnak, amelyek során a szerelmesek önmagukat rombolják le, hogy egyé válhassanak szerelmükkel. A szerelem paradox természetét szeretné a darab megvilágítani.

Martin Crimp *Attempts on Her Life* (1997) című darabja viszont olyan fizikai szempontból lehetetlen helyzetek elfogadására ösztönöz bennünket, melyben egy és ugyanazon szereplő különböző változatokra szakad. „Anne”, akit néha „Anyának”, „Annynak” vagy „Annushkának” hívnak, különböző identitásokat vesz fel, és különböző életeket él más-más helyszíneken.⁴⁷ Többek között nemzetközi terrorista,⁴⁸ autó,⁴⁹ öngyilkos művész,⁵⁰ egy nős férfi szeretője,⁵¹ a szomszéd lány⁵² és pornósztárnő.⁵³ Az olvasó fokozatosan jön rá, hogy ezek a forgatókönyvek csupán lehetséges opciók, és egyikük sem valósítható meg. Pontosabban testetlen hangok készletével állunk szemben, és különböző okok miatt diskurzusaik Anne tizenhét különböző változatává töredeznek szét. A mű úgy értelmezhető, mint egy sorozat, amely Anne életének egymással ellentétes forgatókönyveiből áll össze. Lényeges megjegyezni, hogy egyikük sem jelenik meg a műben felszabadító lehetőségként. A hangok, amelyek mindegyik esetben egy hirdetőiroda vagy egy filmes stáb tagjaira emlékeztetnek, olyan szerepbe kényszerítik „Anne”-t, amelynek hihetőségét az a kérdés határozza meg, hogy az eredmény eladható-e: a hangok mindig úgy érzik, hogy „a legszexisebb forgatókönyvre van szükség”.⁵⁴ Így a darab olyan allegóriaként olvasható, amely az én (különösen a női én) alávettetését és eltárgyasulását kritizálja a társadalmi diskurzusokon keresztül.

IV. SZÁMÚ OLVASÁSI STRATÉGIA: A KERETEK VEGYÍTÉSE

Vannak olyan fizikailag lehetetlen szövegkönyvek, melyek nem magyarázhatók sem pszichés állapotokkal, sem pedig irodalmi ismereteink alapján, és arra ösztönöznek bennünket, hogy a megértés érdekében kombináljuk a már létező kereteket. Így például John Hawkes *Sweet William: A Memoir of an Old Horse* (1993)

47 Martin CRIMP, *Attempts on Her Life* (London: Faber and Faber, 1997) 22–23.

48 Uo., 25, 37–40.

49 Uo., 30–35.

50 Uo., 45–52.

51 Uo., 58.

52 Uo., 61.

53 Uo., 65–73.

54 Uo., 120.

című regénye egy lázadó ló elbeszélése, aki mindenfajta, a szó szerint értett és a metaforikus értelemben vett leigázásnak is ellenáll. Ahogyan azt Julie Ann Smith bemutatta, Hawkes hihető lovat teremt, azt sugallva „Sweet William világfelfogása testibb, közvetlenebb és intenzívebb, mint az embereké.” Ugyanakkor hangsúlyozza Sweet William „hiperhumanitását”: „nyelvi szempontból a ló messze felülmúlja az embereket, szórakoztatóan, parodisztikusan mutatja be az énről alkotott elképzeléseiket.”⁵⁵

Két keretet kell vegyítenünk ahhoz, hogy képet nyerjünk egy fizikailag lehetetlen szöveggönyvről, melyben egy ló beszélni tud. Az állatbeszélő szerepeltetése jellemzően az emberek az állatokkal szembeni gondatlan, figyelmetlen és arrogáns bánásmódját kritizálja. Így a *Sweet William* című mű azok ellen irányul, „akikben nincs szeretet a lovak iránt.”⁵⁶

Hasonló módszerek alkalmazhatók az olyan szöveggönyvek esetében, ahol az elbeszélő halott. Például Alice Sebold *The Lovely Bones* (2002) című regénye így kezdődik: „A nevem Salmon,⁵⁷ mint a halé; keresztnvem Susie. 14 éves voltam, amikor 1973. december 6-án meggyilkoltak.”⁵⁸ Később megtudjuk, hogy az elbeszélő, akit egy bizonyos Mr. Harvey megerőszakolt és megölt, a mennyországba került, és onnan beszél: „Amikor először beléptem a mennyországba, azt gondoltam, mindenki látja, amit én látok. Hogy mindenki mennyországában vannak kapufák a távolban és dübörögve futó nők, akik súlyt dobnak és gerelyt hajtanak. Hogy minden épület olyan, mint a hatvanas években épített külvárosi középiskolák északkeleten.”⁵⁹

Ez a szöveggönyv eltér a való világ paramétereitől, hozzá kell igazítanunk olvasási kereteinket, hogy megérthessük. Először is, mozgósítanunk kell az élő emberekről való ismereteinket, akik képesek történeteket mesélni, és azt a tényt, hogy a halottak nem. Második lépésként kombináljuk ezeket a sémákat, hogy képet nyerjünk a szöveggönyvről, melyben a halottak beszélnek. Mi lehet ennek a nem természetes szöveggönyvnek a potenciális funkciója? A mű arra ösztökél minket, hogy kiterjesszük kognitív kategóriáinkat egy olyan szituációról, melyben a halott narrátor folytatja az interakciót azzal a világgal, melyet elhagyni kényszerült. A regény magyarázható azzal, hogy az ember képtelen felfogni a halált a létezés végső lezárásaként vagy pedig a hozzátartozók vágyával, hogy a halott létezése valamiképpen folytatódik.⁶⁰

55 Julie Ann SMITH, „Resisting Metaphor: John Hawkes’s *Sweet William: A Memoir of Old Horse*”, *Papers on Language and Literature* 38 (2002): 4:416–420.

56 Uo., 414. A beszélő állatok olyan nem természetes szöveggönyvet feltételeznek, amit gyakran tesznek természetessé úgy, hogy kognitív kategóriává fordítják át, feltehetően azért, mert gyakran használatosak állatmesékben és rajzfilmekben. A nem természetes gyakran naturalizált példái lehetnek még a természetfölötti lények, a mindentudó narrátor és a reflektorszerű elbeszélésmód.

57 A vezetéknev jelentése: lazac.

58 Alice SEBOLD, *The Lovely Bones* (Boston: Little Brown, 2002), 5.

59 Uo., 16.

60 Uo., 56, 83, 209.

Az utolsó nem természetes elbeszélő figura a mindentudó egyes szám első személyű narrátor mint a szereplői narrátor forgatókönyve, aki lényegesen többet tud annál, amit normális emberi lényként tudhatna. Rick Moody *The Grid* (1995) című novellája ilyen elbeszélővel ismertet meg minket. Ez a történet olyan egyes szám első személyű narrátorral szembesít minket, aki egy mindentudó elbeszélő tudásával rendelkezik. A narrátor nemcsak abban a helyzetben van, hogy pontosan meg tudja mondani, mi történik a feje fölötti szobában, vagy hogy mi fog történni a jövőben,⁶¹ azt is pontosan tudja, hogy mások mit gondolnak, mit érznek. Megmondja például, hogy mit fog tenni ő és a barátnője, Susan⁶² és az új bérlő, Nina,⁶³ ismeri Joe gondolatait és érzéseit, aki ki fogja rabolni Nina lakását,⁶⁴ és egy másik pár, Eleanor és Max belső világát is.⁶⁵ A jövőben játszódó részek magyarázhatók azzal, hogy azt feltételezzük, hogy az események a múltban már lejajlottak, csak a narrátor úgy döntött, hogy jelen időben beszéli el őket (alkalmanként prolepszis segítségével). Mindazonáltal az a tény, hogy az elbeszélőnek hozzáférése van mások érzéseire és gondolataikhoz, a mimetikus modell komoly megsértése. Ahhoz, hogy megértsék ezt a nem természetes forgatókönyvet, az olvasóknak túl kell lépniük a valóság lehetőségein, és kombinálniuk kell az egyes szám első személyű elbeszélő korlátait a való világ paraméterei szerint és a mindentudó elbeszélő ismereteit. Ahogyan Rüdiger Heinze javasolja: a lehetetlen szövegkönyv magyarázható azzal a vágyunkkal, hogy szerzői pozícióban tudjuk magunkat, és így több ismerettel rendelkezünk, mint amennyit egyébként tudhatnánk.⁶⁶

V. SZÁMÚ OLVASÁSI STRATÉGIA: A KERETEK GAZDAGÍTÁSA

A nem természetes néhány megnyilvánulása nem magyarázható sem pszichés állapotként, sem általános tudásunk alapján, sem pedig a létező keretek vegyítésével. Bizonyos fizikai és logikai szempontból lehetetlen szövegkönyvek arra ösztönöznek minket, hogy olyan mértékben terjesszük ki a kereteket, amíg csak azok magukba nem foglalják a nem természetes elemeket, és hogy ehhez különböző kognitív szakaszokon essünk át. Caryl Churchill *Kék bögre* (1997) című darabja például úgy sérti meg a mimetikus modellt, hogy robotszerű szereplőkkel szembesít minket, akik elveszítik az uralmat kijelentéseik fölött. A darab főszereplője Derek, aki azzal csap be idős hölgyeket, hogy elhiheti velük, hogy ő a fiuk, akit örökbe adtak. Egy bizonyos ponton a dialógusok „megfertőződnek” a „kék” és a

61 Rick MOODY, „The Grid”, in Rick MOODY, *The Ring of Brightest Angels around Heaven: A Novella and Stories* (Boston: Little Brown, 1995), 29.

62 Uo., 30–31.

63 Uo., 31–32.

64 Uo., 32.

65 Uo., 33.

66 Rüdiger HEINZE, „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction”, *Narrative* 16 (2008): 279–297, 293.

„bögre” szavakkal, melyek úgy működnek, mint egy számítógépvírus, és fokozatosan feleszik a darab egész szövegét. A *Kék bögre* első felében ezek a szavak csak alkalmanként jelennek meg. Például egy helyen Derek megállapítja: „Nem kék eltitkolnod semmit.”⁶⁷ Vagy később: „Nem kéne beszélünk azzal az ingatlanbög-rével?”⁶⁸ Amint az idős hölgyek kezdenek rájönni, hogy Derek be akarja csapni őket, ezek a szavak egyre gyakrabban és gyakrabban jelennek meg: „Mrs. Oliver: Maga kék, ki az a másik bögre, aki olyan nagy szerepet játszik a fiam bögréjében.”⁶⁹ Végül a betűk foglalják el a szereplő szavait, és a darab utolsó két sora a következő: „G k b b b r” és „K. B”.⁷⁰ Itt olyan fizikailag lehetetlen szöveggönyvről van szó, ahol a szereplők elveszítik az uralmat a diskurzusok fölött, és a történetvilágot fokozatosan feleszik a beható lexémák, majd végül fonémák. Ez a behatólás magyarázható úgy is, mint a freudi elfojtott tartalmak visszatérésének nem természetes változata. Pontosabban a kommunikáció fokozatosan összeomlik, mivel az idős hölgyek rájönnek valamire, amit Derek nem tud elnyomni, nevezetesen azt a tényt, hogy hazudik nekik. A „kék” és „bögre” szavak, valamint a narratíva teljes összeomlása tekinthető úgy is, mint a szereplők tudata közti interakció nem természetes eredménye. Minthogy Derek terve, hogy becsapja az idős hölgyeket, végül nem sikerült, a lexémák és a fonémák nem természetes behatólásának forgatókönyve azt a gondolatot hangsúlyozhatja, hogy a hazugság mindig utoléri az embert. A behatólás lexémák és fonémák nem természetes szöveggönyve azt is illusztrálhatja, hogy mindegyik szereplőnek van sötét oldala, melyre nincs kifejező szókészlet. Ez különösen igaz Derekre, aki megpróbálja bolonddá tenni az idős asszonyokat, de érdekes módon igaz rájuk is, mert soha nem tudjuk meg, miért is adták örökbe gyermekeiket.

Caryl Churchill *Traps* (1978) című, egy ház kommunában élő lakóiról szóló darabja teli van logikai képtelenségekkel.⁷¹ Először is, a színpadon látható bezárt ajtón Reg nem tud átmenni, míg Albertnek minden további nélkül sikerül.⁷² Egy edényt megragasztanak az egyik színben,⁷³ majd eltörrik a következőben,⁷⁴ majd sértetlenül láthatjuk a rákövetkező jelenetben.⁷⁵ A darab kezdetén Albertnek és Sylnek kisbabája születik,⁷⁶ majd később Syl elvetél és kijelenti, hogy aggódik,

67 Caryl CHURCHILL, „Kék bögre”, in Caryl CHURCHILL, *Dramák*, vál. szerk. UPOR László, ford. KÚNOS László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 292.

68 Uo., 294.

69 Uo., 310.

70 Uo., 313.

71 Brian RICHARDSON, „Plot after Postmodernism.” In *Drama and/after Postmodernism*. Eds. Christoph HENKE and Martin MIDDEKE (Trier: WVT, 2007), 55–61, 61.

72 Caryl CHURCHILL, *Traps* (London: Nick Hern, 1978/1989), 13.

73 Uo., 10.

74 Uo., 36.

75 Uo., 38.

76 Uo., 1.

vajon terhes lesz-e valaha.⁷⁷ Sylnek viszonya lesz Jackkel,⁷⁸ majd megtudjuk, hogy éppen most házasodtak össze,⁷⁹ bár korábban Syl már férjhez ment Alberthez. Del, aki életét egy Möbius-szalaghoz hasonlítja,⁸⁰ kétszer is ugyanolyan agresszív módon lép be,⁸¹ míg Reg erőszakos férjből, aki veri a feleségét, Christie-t, érzékeny lelkű kertésszé válik,⁸² majd visszaváltozik erőszakos férjjé.⁸³ A darab vége felé megtudjuk, hogy Albert öngyilkos lett,⁸⁴ de bizonyos okokból kicsit később újra belép.⁸⁵ Ugyanekkor Albert ismét Syl házastársa. A darab utolsó jelenetében az összes szereplő hirtelen boldogan együtt fürdőzik és eszik. A darab az ellentmondásmentesség elvének kijátszásával átlépi az idő és a tér hagyományos felfogását. Hogyan igazodhatunk el ebben a logikailag lehetetlen káoszban? Caryl Churchillnek a darabhoz írt megjegyzéseit követve, azt javaslom, hogy a darabot olyan szöveggönyvnek tekintsük, melyben a szereplők különböző, egymást kölcsönösen kizáró lehetőségeket élnek meg egyszerre. Ebben a műben a szereplők gondolatai és érzései materializálódnak, majd interakcióba lépnek. Továbbá érdemes azt is megjegyezni, hogy bár a szereplők több lehetőséget élnek meg egyszerre, mégsem beszélhetünk előrehaladásról. Ennek az lehet az oka, hogy a valóság-gá vált forgatókönyvek a szereplők félelmeit jelenítik meg. Így például Albert esetleg attól fél, hogy Sylnek viszonya lesz Jackkel, míg Syl azért aggódik, hogy az enyhén paranoid Albert öngyilkosságot követhet el, és így tovább. A darab szereplőit a saját félelmeik ejtik csapdába, melyek újra és újra ugyanazokat a forgatókönyveket eredményezik. Mégis, a darab végén kitörnek a szorításból és megszabadulnak félelmeiktől. A szereplők a végső lehetőséget jelenítik meg, a korábbi összeütközések kölcsönös elfogadásba fordulnak át. Annak ellenére, hogy ez csak egy a lehetőségek közül, a darab úgy tűnik, ezt részesíti előnyben. Figyelemre méltó, hogy ez a darab utolsó sora: „ez jó”.⁸⁶

KÖVETKEZTETÉSEK

Amint a fenti eszmefuttatás mutatja, a posztmodern narratívák változatos módon lépik túl a valóságos világ lehetőségeit. A tanulmányban öt olvasási stratégiát vázoltam fel, melyek módokat kínálnak arra, hogyan birkózzanak meg az olvasók az ilyen „elhajlásokkal”. Számos elbeszélés ösztönöz minket arra, hogy új olvasási kereteket fejlesszünk ki, mielőtt hipotéziseket állítanánk fel

77 Uo., 12.

78 Uo., 13–14.

79 Uo., 26.

80 Uo., 19.

81 Uo., 17, 35.

82 Uo., 43.

83 Uo., 59.

84 Uo., 49.

85 Uo., 60.

86 Uo., 67.

lehetséges üzenetükről. Ha nem így volna, nehéz lenne (ha ugyan nem lehetetlen) számot adni az irodalmi változásról, és a történetek olvasása nem lenne más, mint ugyanazon kognitív keretek folytonos reprodukálása (ami feltehetőleg nagyon unalmas lenne). A történetek gyakran tágítják ki mentális univerzumunkat a valóságoson és az ismerősön túlra, és érdekes gondolat kísérletek számára biztosítanak játékkeret. Jerome Bruner mutatott rá arra, hogy „az innovatív elbeszélő” túllép „a konvencionális forgatókönyveken, és arra vezeti az olvasót, hogy új és szokatlan módon tekintsen az emberi történésekre, valóban úgy, ahogyan még soha nem »érezte« őket, sőt nem is álmódott róluk.” Az ilyen innovációk jelentős mértékben formálják „mindennapi valóságunk narratív megformálását [...] és az irodalomtörténet folyamatát egyaránt, azt a kettőt, ami talán nem is sokban különbözik egymástól.”⁸⁷

A tanulmányban felsorakoztatott valamennyi példa túllépi a valóságos világ tapasztalatát és elvárásait, lényeges azonban hozzátenni, hogy nem teljes mértékben. A nem természetes elbeszélők például nem teljesen tekinthetők nem-antropomorfoknak. Jobb, ha úgy tekintjük őket, mint emberi és nem emberi jegyek hibrid kombinációját. Végül is ezekben kontextusokban olyan állatokkal vagy holttestekkel találkozunk, akik emberi módon beszélnek (nem pedig olyan állatokkal, akik úgy kommunikálnak, mint az állatok, hiszen akkor nem értenénk semmit). Hasonlóképpen, a nem természetes többi példájában is fellelhető az emberi lényeg, és olyan művekként olvashatók, melyek rólunk és a körülöttünk lévő világról mondanak valamit. Ez igen lényeges, mert ha nem így lenne, senkit sem érdekelnének az efféle történetek. Mivel a példák közül mindegyik az emberi vonatkozásokról jelent ki valamit, ezért olvashatók még mindig történetekként. Talán nem mondhatók prototípusoknak, de bizonyosan többet mondanak rólunk és a világban való létezésünkről, mint David Herman példája a narrativitás nulla fokáról: „Oe splubba fibblo. Sim oe ginyg by beebie ca yuck, I ca splubba orpia”.⁸⁸

Szeretném megköszönni Porter Abbott, Frederick Aldama, Marina Grishakova, David Herman, Brian McHale, Alan Palmer, Jim Phelan és Brian Richardson a cikk korábbi változatához fűzött különösen hasznos megjegyzéseit. Az esszé megírását a German Research Foundation (DFG) támogatta, amit hálásan köszönök.

(Jan ALBER, „Impossible Storyworlds – and what to do with them”, *Storyworld, A Journal of Narrative Studies* 1 (2009): 79–96.)

Fordította: Tóth Csilla

87 Jerome BRUNER, „The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry* 18 (1991): 1–21, 12.

88 David HERMAN, *Story Logic...*, 101.

HENRIK SKOV NIELSEN

*Természetesség és nem természetesség tevő olvasási stratégiák:
a fokalizáció újratárgyalása¹*

1. A TANULMÁNY CÉLJAI

Ebben az esszében azt szeretném bebizonyítani, hogy a nem természetes narratívák értelmezésekor gyakran helyesebb a nem természetes narratológia elveit alkalmazni abban a formában, amelyet nem természetesség tevő olvasási stratégiáknak nevezek, mintsem a természetesség és ismerősség tétel módszereit használni. Fő állításom az, hogy a hang és az ábrázolási mód (ki beszél és ki érzel) genette-i különválasztása, valamint a fokalizáció genette-i felfogása, (azaz a nézőponthoz való hozzáférés korlátozása) sokkal radikálisabb javaslatok annál, ahogyan azt a narratológusok korábban felismerték; továbbá az, hogy Genette elgondolásai összecsengenek a nem természetes narratológiával, és megelőlegezik a nem természetesség tevő olvasási stratégiákat.

Ez a felvetés szükségessé teszi, hogy újra megvizsgáljam egy korábbi esszém néhány állítását. Maria Mäkelä, Jan Alber és Brian Richardson munkái mellett a *The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction* című tanulmányom is hozzájárult a nem természetes narratológia megszületéséhez. Ebben amellett érveltem, hogy vannak olyan egyes szám első személyű fikciós elbeszélések, melyek tudás, szókinccs és emlékezőképesség tekintetében feltűnően átlépik a főszereplő hangjának korlátait, azonban ez a jelenség nem hiba és nem műfajidegen, hanem épp ellenkezőleg egy, a műfaj számára alapvető fontosságú lehetőség kiaknázása.

Jelen tanulmányban ezt a gondolatmenetet szeretném egy lépéssel továbbfolytatni és azt bemutatni, hogy az a típusú narratíva, ami számomra és a legtöbb narratológus számára akkoriban ritkának és különösnek tűnt, valójában nagyon is sokat mond a szereplői narrációról általában. Cserébe pedig a szereplői narráció sokat elmond a fikcionális elbeszéléstről általában, ha a fenti szempontból vizsgáljuk. Mindez jól látható abból, hogy az ilyen típusú elbeszélések értelmezése akkor a legeredményesebb, ha azokat a szerző és a szereplő közötti viszony megnyilvánulásaként értjük. Természetes keretek között minden szereplői narrátor esetén belső fokalizációt feltételezünk, mivel a szereplői narrátor értelemszerűen hozzáfér saját gondolataihoz, de nem ismeri mások gondolatait. Úgy gondolom, hogy Genette fokalizációelmélete valójában relációs elmélet, mely a szereplők és a szerzők közötti viszonyról szól. A genette-i rendszer szerves része, hogy a szerző megválaszthatja, hogyan kapcsolja össze a gondolatokhoz és a tudáshoz való

1 Szeretném megköszönni Jan Alber, Stefan Iversen, Rolf Reitan, Brian Richardson és Richard Walsh jelen esszé korábbi változatához fűzött megjegyzéseit. Különösen köszönöm Jim Phelan felbecsülhetetlen támogatását és segítségét.

hozzáférest vagy hozzá nem férést a különböző típusú elbeszélésekkel – akár szereplői narrációval is –, éppen azért, mert a rendszer elválasztja a hangot az ábrázolási módtól.

Genette azon belátása, hogy a fikciós szövegben nincs kapcsolat az ábrázolási mód és a hang között, megmagyarázza, miért és hogyan alkalmazhat (bár nyilvánvalóan nem szükségszerűen) a fikció egy sor különböző nem természetes tudatábrázolást olyan kombinációkban, mint például a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés (ahogyan ez Ishmael esetében látható a *Moby Dick*ben). Sőt, ez a kombinatorikus elv kiterjeszthető Genette példáin túl is, hogy magába foglaljon olyan nem természetes kombinációkat is, mint például a belső fokalizációjú egyes szám második személyű elbeszélés, a többes szám első személyű narráció külső fokalizációval stb. Vagyis mindez szépen összecseng azzal, amit Brian Richardson tárgyal a különös és nem természetes narratívákról szóló *Unnatural Voices* című könyvében, melynek második fejezete az egyes szám második személyű narrációval, a harmadik a többes szám első személyű elbeszéléssel foglalkozik, a többi fejezet pedig a szokatlan elbeszélő helyzetekről szól.

Továbbá úgy gondolom, hogy az ábrázolási mód és a hang szétválasztása és mindazok a kombinációk, amelyek ennek révén létrejöhetnek, összefüggnek a narrátort tagadó elméletekkel. Ezek a kombinációk nem a tényközlő elbeszélőnek, sokkal inkább a fikcionális világot megalkotó szerzőnek tulajdoníthatók. Éppen ez az eredeztetés hívja fel a figyelmet a kétfajta olvasásmód között fennálló különbségre: azzal az előfeltevéssel olvasunk-e, hogy a történet világa kitalált (fikció) vagy azzal, hogy a történet világa nem kitalált (nem fikciós szövegek). Ez a felfogás pedig logikus módon az értelmezések közötti döntéshez vezet: ha egy szereplői narrátor által elbeszélte háromszáz oldalas párbeszédés regény szavait, vagy – szűkebb skálán mozogva – egy ötven évvel ezelőtti² dialógus rövidebb leírását úgy tekintjük, mint ami csak *látszólag* szó szerinti elbeszélés, azzal jogos, viszont naturalizáló döntést hozunk. Ezzel szemben, ha a fentieket egy kitalált elbeszélés részeként értjük, elfogadhatóvá válik, hogy a párbeszédés szó szerinti leírások, és így értelmezésünk épülhet arra, hogy a szereplők mely szavakat használják és melyeket nem. Ezzel az éppúgy legitim döntéssel a nem természetes narratológia elveit követjük, mivel egy olyan, nem természetessé tevő értelmezés mellett döntöttünk, amely nem korlátozza a narratív lehetőségeket csupán azokra, amelyek egy valóságos elbeszélésben az emlékezőképesség szempontjából lehetségesek vagy plauzibilisek. A következőkben ezeket a feltevéseket fogom megvizsgálni, és néhány példa alapján szeretnék a nem természetessé tevő olvasási stratégiák mellett érvelni, végül pedig egy egyszerű retorikai modellt javasol-

2 Vö. Phelan írásával Poe *Egy hordó amontilladójáról*. James PHELAN, „Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: A Rhetorical Approach to Breaks in the Code of Mimetic Character Narration”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, eds. Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 167–184.

lok, amelyben a narrátor helyett a valódi szerző az elbeszélés fő ágense, és amelyben nem minden elbeszélő tevékenység reprezentatív célú.

2. KIVÉTELESSÉG, HASONLÓSÁG ÉS A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA

David Herman *The Emergence of Mind* című nagy hatású antológiájának bevezetője annak az elképzelésnek a cáfolatán alapul, amit a kivételesség tételének nevez. Ezt a tételt közvetlenül összeköti a nem természetes narratológia kérdésével és olyan elméleti szerzők munkáival, mint Alber, Mäkelä, Richardson és Skov Nielsen.³ Ahogy Herman írja, „[...] a kivételesség tételének megkérdőjelezése valamilyen értelemben a kiindulópont azon fiktív tudatok megközelítéséhez, amelyekre jelen kötet fejezetei fókuszálnak”,⁴ ezután pedig a kötet majdnem mindegyik szerzőjére „kivételességellenesként” hivatkozik.⁵ A kivételesség tétele ezek szerint azt mondja ki, hogy a fikciós és nem fikciós műveket különböző érvelési szabályokkal és eltérő értelmezői stratégiákkal közelítjük meg, valamint „[...] a fiktív tudatokról szóló olvasói tapasztalatok különböznek egymástól annak függvényében, hogy az olvasók milyen tudatokkal találkoznak a fikciós narratíván kívüli térben [...]”,⁶ és ez, „[...] úgy gondolom, hogy egy olyan tétel, ami ellen jelen kötet harcol”, írja Herman.⁷ Érdekes módon Herman határozottan szembe helyezkedik Richardsonnal.

Richardson a következőképpen írja le az általa mimetikusnak nevezett szövegek tudatábrázolási konvencióit: „Egy első személyű narrátor nem tudhatja, mi van a többiek fejében, egy harmadik személyű narrátor talán képes erre és néhány hasonló dologra, de nem kalandozhat az érzékelés bevett konvencióin túlra: egy szereplő gondolatai nem kerülhetnek be valaki más agyába mindenfajta hihető köztes magyarázat nélkül.” Ezzel szemben azon néplélektani kutatások értelmében, amelyeket ebben a fejezetben tárgyalok, úgy gondolom, hogy azok a narratív ábrázolási módok, amelyeket Richardson nem természetesként vagy „nem-mimetikusként” jellemez, egy irányba mutatnak az elmék valódi működéséről való tudásunk mai állásával.⁸

Végül szeretnék megemlíteni egy számomra helyénvalónak tűnő felhívást a kivételesség tézisének vallók felé:

Elfogadtuk, hogy a fikcionális narratívák képesek a szereplők tudattartalmának valósághű leírását adni. De az a kivételesség tézisének vallók felelőssége,

3 David HERMAN, „Introduction”, in *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, ed. David HERMAN (Lincoln: University of Nebraska Press, 2011), 1–40, 11.

4 Uo., 18.

5 Uo., 20, 21, 22.

6 Uo., 8.

7 Uo., 32.

8 Uo., 33–34.

hogy rámutassanak, az olvasóknak más interpretatív módszereket kell alkalmazniuk az ilyen módon leírt tudatállapotok és hangulatok értelmezéséhez, mint amelyeket a valódi elmék megértésekor használnak.⁹

Ez utóbbi idézettel én is egyetértek, hozzátéve, hogy *néha* szükséges, *gyakran* előnyös és *szinte mindig* lehetséges más értelmezési módszereket alkalmazni a szereplők, és mást magának a szereplői narrátornak a tudattartalmi esetén. Ehhez a gondolathoz azonban szükséges alátámasztásként Genette fokalizációelméletét hozzáolvasni. Herman bevezetőjéből és kötetnyi hosszúságú bibliográfiájából teljesen hiányzik Genette, ami nem meglepő, hiszen a fiktív tudatábrázolás kutatása szinte teljesen különvált a fokalizáció kutatásától. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy egyazon érme két oldaláról van szó. Mielőtt ezt kifejténém, először meghatározom, mit értek nem természetes narratívák és nem természetes narratológia alatt, továbbá rávilágítok, hogy mindez nem jelenti azt, hogy minden fikcionális narratíva nem természetes narratíva lenne.

3. DEFINÍCIÓK

Számomra a „nem természetes narratívák” kifejezés elsősorban azzal határozható meg, amivel szembehelyezhető: a természetes narratívákkal. Természetes narratívák alatt azokat a narratívákat értem, amelyeket az ismertebb narratológusok neveznek így. A „természetes” megnevezésnek az elbeszéléseleméletben való legismertebb alkalmazása Monika Fludernik *Towards a 'Natural' Narratology* című munkájához kapcsolódik. Itt a következőképpen határozza meg a terminust:

A természetes narratíva kifejezés a „természetesen előforduló” történetmondás meghatározásával kapcsolódik össze [...] Amit ez a könyv *természetes narratívának* nevez, az főképp spontán társalgási történetmondást jelent – ez a terminus pontosabb, azonban a szövegben nehezen kezelhető leírást adna.¹⁰

Ez a legelső és legfontosabb a három különböző jelentés közül, amelyek a „természetes narratológia” fogalmába tartoznak. Az első jelentés Labovtól és a nyelvészeti diskurzuselemzésből eredeztethető. A „természetes” szó második jelentése a „Natürlichkeitstheorie”-ből [természetességelméletből] származik, ahol ez „a nyelv olyan aspektusait jelöli ki, amelyeket látszólag az embernek a valóságban megtapasztalt testesültségén [embodiedness] alapuló kognitív paraméterek váltanak ki és szabályoznak.”¹¹ Amíg az első két jelentés egy bizonyos narratívát vagy nyelvet leíró megnevezésként funkcionál, a harmadik teljesen más szinten mozog, amennyiben bizonyos narratív, irodalmi vagy diszkurzív típusokra adott

9 Uo., 33.

10 Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology* (London–New York: Routledge, 1996), 13.

11 Uo., 17.

olvasói *reakciókra* mutat. A harmadik jelentés Culler „naturalizáció” fogalmából származik, amely az idegent és a normától eltérőt természetessé formáló, ismerőssé tevő olvasói igyekezetet jelöli: „Culler természetessé tétele kifejezetten magába foglalja az idegen ismerőssé tételét.”¹² Nem állítom, hogy a Fludernik által felvázolt típusú természetes narratívák ne léteznének, de épp ilyen lényeges, hogy a természetes elbeszéléseket nem kell szükségszerűen előnyben részesíteni, ahogy ezt maga Fludernik is kiemelte 2003-ban:

Ahelyett, hogy a természetesen előforduló történetmesélő helyzeteket részesítenénk előnyben, a természetes narratológia arra igyekszik rámutatni, hogy az elbeszélőformák történeti fejlődésében a természetes alapkeretek újra és újra kiterjesztésre kerülnek. [...] Amint egy eredetileg nem természetes történetmondási helyzet a fikcionális szövegek széles körében elterjed, szokványossá válása miatt egy második szintű „természetességre” tesz szert, ezzel olyan kognitív keretet alkotva [...] amelyet az olvasók tudattalanul is beépítenek a szövegfeldolgozás folyamatába. Még paradoxabb az, hogy a fikció mint műfaj épp ezeket a lehetetlen, természetessé tett formákat vonultatja fel, és ezen vonalak mentén alakít ki olvasói elvárásokat.¹³

Tanulságos, hogy Fludernik ilyen határozottan kiemeli, hogy létezik „eredetileg nem természetes történetmondási helyzet”. A kérdés ugyanakkor az, vajon az olvasó mindig igyekszik-e a dolgok természetessé tételére – és amennyiben igen, vajon ez mindig sikerrel járhat-e.

2001-ben Fludernik egy újabb tanulmányában ezt írja: „Amikor az olvasó elbeszélő szövegeket olvas, valóságos paramétereket vetít az olvasás folyamatába, és amennyiben lehetséges, valóságos elbeszélésként tekint a szövegre”.¹⁴ Úgy gondolom, érdemes megjegyezni először is, hogy ez a leíró állítás az előíró állításokkal szemben nem arról beszél, mit *kell* az olvasónak tennie, és így aligha fedí az összes olvasót, de még az összes laikus olvasót sem. Másodszor pedig, még ha sok olvasó hajlamos is ezt tenni, mi nem vagyunk kötelesek ezt módszertani szinten megismételni. Az ismerőssé tevés – Culler fogalmával természetessé tétel, Fluderniknél narrativizáció – választási lehetőség; és legyen akár tudatos, akár automatikus a választás, akkor is választási lehetőség marad, és nem válik szükségszerűséggé. Ha viszont a nem természetessé tevő értelmezés mellett döntünk, ez sok szöveg esetén éppannyira érvényes és gyümölcsöző. Ennek értelmében a következők a válaszaim a nem természetes narratológia mi? és hogyan? kérdésére.

12 Uo., 31.

13 Monika FLUDERNIK, „Natural Narratology and Cognitive Parameters”, in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, ed. David HERMAN (Stanford CA: Center for the Study of Language and Information, 2003), 243–267, 255.

14 Monika FLUDERNIK, „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing”, *New Literary History* 32 (2001): 619–638, 623.

- Mik a nem természetes narratívák? A fikcionális elbeszélések alcsoportja, amely – sok valóságű és mimetikus narratívával ellentétben – arra indítja az olvasót, hogy a nem fikcionális, társalgási történetmondás helyzetében használt értelmezési stratégiáktól eltérő módszereket használjon. Közelebbről vizsgálva ezek a narratívák olyan időbeliséggel, történetvilágokkal, tudatábrázolással vagy elbeszélői aktusokkal élhetnek, melyek a valóságos történetmondási helyzetekben értelmezve fizikailag, logikailag, mnemonikailag vagy pszichológiailag nem lennének helytállóak vagy lehetetlenek tűnnének, azonban azáltal, hogy az olvasó interpretációs stratégiáinak megváltoztatását kiváltják, önmagukat megbízhatóként, lehetségesként és/vagy hitelesként teszik értelmezhetővé.
- Mi a nem természetes narratológia? Ezen stratégiáknak és értelmezésbeli következményeiknek a vizsgálata, tágabb értelemben pedig az a törekvés, hogy az elméleti és interpretatív elvek a fenti, nem természetes narratívákra is érvényessé váljanak. Ez azt jelenti, hogy számomra minden nem természetes narratíva fikcionális, de csak néhány fikcionális narratíva nem természetes. Csupán néhány fikcionális narratíva indítja az olvasót arra, hogy azt a valóságos történetmondás helyzetétől eltérően értelmezze, ugyanakkor rengeteg valóságű és hagyományos fikcionális narratíva nem váltja ki ezt a hatást. Azonban szeretném néhány konvencionális forma¹⁵ nem természetes jellegét is hangsúlyozni, mint például a zéró fokalizáció használata a hagyományos realista művekben.

4. GENETTE FOKALIZÁCIÓELMÉLETE

Genette *Az elbeszélő diszkurzus* [*Le Discours du Récit*] és a *Le Nouveau discours du récit* [*Az elbeszélő diszkurzus újból*] című munkáit újraolvasva¹⁶ azt fogom bemutatni, hogy az általa felvázolt „ki lát?” és a „ki beszél?” kérdések közötti megkülönböztetés radikálisabb és kevésbé természetes az általánosan elismertnél. Ezután rámutatok arra, hogy bár a „ki lát?” és a „ki beszél?” közötti különbségtéves elengedhetetlen, számos oldalról problematikus. Többek között azért, mert a narratíva megengedi a hangok egymás közti cseréjét és az olyan technikákat, mint a szabad függő beszéd, ami a genette-i rendszer különböző szintjeihez tartozó hangokat kever egymással, és azért is, mert egymással össze nem illő tulajdonságokat rendel a narrátorhoz, de mindez nem teszi tönkre a rendszert. Épp ellenkezőleg, bizonyos értelemben még meg is erősíti, amennyiben megteremti a lehetőséget

15 Lásd Maria Mäkelä tanulmányát: Maria MÄKELÄ, „Realism and the Unnatural”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, eds. Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 142–166.

16 Mivel a szerző az angol fordításokat veszi alapul, a továbbiakban mi is ezeket követjük majd (A ford.).

annak, hogy a szerző hangját befolyásolja és kiegészítse a szereplői diskurzus, nem pedig fordítva.

Hadd kezdjem a gondolatmenetet először a posztklasszikus, majd a klasszikus narratológiából vett egy-egy híres mozzanat felidézésével. Az első az, amikor Fludernik a cselekmény helyett a tapasztalatisággal összefüggésben definiálja újra a narrativitás fogalmát: „az én modellemben szerepelhetnek cselekmény nélküli narratívák, azonban nincsenek olyan narratívák, amelyek valamelyik narratív szinten ne kapcsolódnának össze valamiféle emberi (antropomorf) tapasztalóval.”¹⁷

Ez a megközelítés óriási hatást gyakorolt az elbeszélés fogalmának több fontos definíciójára és elgondolására, beleértve Herman meghatározását is a *Basic Elements of Narrative* című munkájából, melynek egyik alapvető eleme a „milyen” kérdése, vagyis milyen az események és a törések megtapasztalása. Általában tehát elmozdulás látható a cselekményközpontú elbeszélésfogalom felől a tapasztalaton alapuló meghatározás felé.

A második mozzanat olyan híres, hogy már azt is közhely elmondani, hogy aligha szükséges a felidézése. Ez Genette *Az elbeszélő diszkurzus* című művéből való:

A [perspektíva] tárgyában íródott legtöbb elméleti munka [...] véleményem szerint elég szerencsétlenül összekeveri azt, amit én *módnak* és *hangnak* nevezek, vagyis egyrészt azt a kérdést, hogy *ki az a szereplő, akinek a nézőpontjához igazodik az elbeszélés perspektívája?*, másrésztől és egy ettől teljesen különbözött: *ki az elbeszélő?*, azaz röviden szólva összekeveredik a *ki lát?* és a *ki beszél?* kérdése.¹⁸

Már első ránézésre könnyen láthatók a két mozzanat közötti különbségek: Genette az olyan nyelvi kategóriák iránt érdeklődik, mint a mód és a hang, Fludernik pedig a megismerés és az emberi tapasztalás irányába tájékozódik. De mégis hogyan jut el Genette ehhez a ma széles körben elfogadott, bár nem elvitathatlan különbségtételhez? Mi az, ami igazán eredeti Genette belátásában és felosztásában? A *Narrative Discourse Revisited*-ben¹⁹ (a továbbiakban: NDR) Genette mindent megtesz, hogy kibővítsen ezt a felfedezést. Úgy beszél saját fokalizációs tanulmányáról, mint egyszerű újrarendezésről:

Sosem volt több újrarendezésnél, amelynek legfőbb előnye az volt, hogy egymás mellé állított és rendszerbe sorolt olyan sztenderd elképzeléseket, mint a „mindentudó narrátorral bíró elbeszélés” vagy a „a szereplő mögül

17 Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology...*, 13.

18 Gérard GENETTE, *Narrative Discourse* (Ithaca NY: Cornell University Press, 1980 [1972]), 186. Magyar fordítását a következő tanulmányból idézzük: TÁTRAI Szilárd, „Az elbeszélő »én« nyelvi jelöltsége. Kísérlet a perszonális narráció szövegtani megközelítésére”, *Magyar Nyelvőr* 124 (2000): 2, 230.

19 Gérard GENETTE, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca NY: Cornell University Press, 1988 [1983]).

látatás” (zéró fokalizáció); „egy adott nézőpontból történő elbeszélés, reflektorszerűség, korlátozott mindentudás, a mező korlátozása” vagy a „szereplővel látatás” (belső fokalizáció); vagy „objektív behaviorista technika” vagy „szereplő nélküli látatás” (külső fokalizáció).²⁰

Véleményem szerint azt, hogy a zéró fokalizáció nem több, mint olyan bevett elképzelések rendszerezése, mint például a mindentudó narrátor, túlságosan szerény és rendkívül pontatlan állítás egyszerűen. Az NDR legalább két szempontból meglepő.

Először is rendkívül egyenlőtlen terjedelemben tér ki *Az elbeszélő diszkurzus* egyes fejezeteire: *Az elbeszélő diszkurzus* öt fejezete közül az első négy több, mint kétszáz oldalt tesz ki. Ezeket a fejezeteket az NDR nagyjából húsz vagy harminc oldalon elintézi. Ezután az utolsó, a hangról, valamint a hang és az ábrázolási mód metszéspontjáról szóló fejezet felülvizsgálatakor az NDR közel száz oldalt szán az itt felmerülő kérdések tárgyalására.

Másodszor az NDR *Elrendezés* című hosszú fejezete ötven oldal után sem vezet (egyik műben sem) a különböző típusú elbeszélések sémáinak leírásához vagy kategorizációjukhoz. Ugyanez igaz a majdnem hasonló hosszúságú *Időtartam*, valamint a *Gyakoriság* című fejezetekre és azok újragondolására, valamint a *Mód* fejezetére is. Amint azonban az elbeszélői helyzetekre, valamint a hang és mód összekapcsolt elgondolására kerül sor, a kategóriák hirtelen burjánzásnak indulnak, melynek eredménye – többek között – a híres hatos felosztás, amely az 1. ábrán látható.

1. ábra

Fokalizációs típus Elbeszélés (viszony)	szerzői (zéró fokalizáció)	szereplői (belső fokalizáció)	semleges (külső fokalizáció)
heterodiegetikus	A Tom Jones	B A nagykövetek	C „A gyilkosok”
homodiegetikus	D Moby Dick	E Éhség	

Miért lehet, hogy éppen ez a felosztás (mód/hang, ki lát/ki beszél), amely „sosem volt több újrendezésnél”, jelenti a kiindulópontját Genette elbeszélői helyzetekéinek? Miért tűnik sokkal hasznosabbnak fokalizáció alapján megkülönböztetni az elbeszélés típusait, mint például a gyakoriság vagy az elrendezés alapján? Mindezek megválaszolásához azt szükséges megvizsgálni, mi az a fokalizációt

illető belátás Genette említett műveiben, ami valójában több, mint a korábbi sztenderd elképzelések újrendezése. Az *elbeszélő diszkurzusban* Genette egy lehetséges tipológiáról beszél:

Határozottan jogos elgondolás az „elbeszélői helyzetek” *mind* az ábrázolási módot, *mind* a hangot figyelembe vevő tipológiája; azonban ilyen rendszerezést kizárólag a „nézőpont” címszó alatt bevezetni, vagy olyan listát létrehozni, ahol a két meghatározó egymással verseng, nem jogos, mivel nyilvánvaló tévedésen alapul.²¹

Az így elgondolt tipológia *Az elbeszélő diszkurzusban* nem jelenik meg, de az NDR hatosztatú rendszerében igen. Már ez rámutat arra, hogy a kategorizáció nemcsak hogy nem redukálható a mindentudás és a tudás megosztásának kérdésére, de mennyiségre és minőségre nézve sem összemérhető vagy összehasonlítható azokkal. Ehelyett a módot és a hangot *egyszerre* veszi figyelembe. Genette valójában nagyon jól tudja, hogy az igazi kérdés nem függ össze a tudás arányával:

A narrátor majdnem mindig többet „tud”, mint a hős, még akkor is, ha ő maga a hős; épp ezért a szereplőn keresztüli fokalizáció és ebből kifolyólag a látómező korlátozása az elbeszélő számára éppolyan mesterséges egyes szám első személyben, mint harmadikban.²²

A kulcsszó itt a „korlátozás”. Genette leírja a fokalizációt, és hoz is rá példákat, de pontosan sosem *definiálja*. Ugyanakkor a példákából és leírásokból kikövetkeztethetünk egy pontos meghatározást:

Fokalizáció = a nézőponthoz való hozzáférés korlátozása

Így zéró fokalizáció esetén a nézőponthoz való hozzáférést tekintve nincs korlátozás. Belső fokalizáció esetén a nézőponthoz való hozzáférés egy vagy több szereplőre korlátozódik. Külső fokalizáció esetén külső nézőpontokra korlátozódik a szereplők hozzáférhetősége. A narrátor tudása jobbra lényegtelen a korlátozás jellegét tekintve. A mindentudás és általában a tudás itt nem igazán lényeges. A fokalizációt érintő döntés nem a tudás feletti döntést jelenti. Ha így lenne, nem is lehetne döntésnek nevezni. Hogy dönthetne úgy egy narrátor, hogy többet vagy kevesebbet tudjon, mint amennyit tud? A nézőponthoz való hozzáférés korlátozása vagy korlátozatlansága ugyanakkor előremutató leírás. Azonban fontos arra is emlékezni, hogy a képi metaforáknak is megvannak a maguk korlátai. Genette így beszél erről NDR-ben:

21 Uo., 188. (Kiem. tőlem.)

22 Uo., 194.

Egyedül azt bánom, hogy tisztán képi és így túlságosan szűk rendszerezést használtam. [...] emiatt nyilvánvalóan a *ki lát?* kérdését a sokkal tágabb *ki érzel?* kérdéssel kell helyettesítenünk.²³

Bizonyos értelemben a tudat, az érzékelés, a tudatokhoz való hozzáférés és a tapasztalatiság nagyon is központi elemei Genette fokalizáció elméletének. Genette pontosan az alapján rendezi kategóriákba az elbeszéléseket, hogy milyen módon biztosítanak hozzáférést az egyes tudatokhoz. A fokalizáció tehát nem magától a tudástól függ, és mindig feltehető a kérdés, hogy a narrátor többet tud-e, mint amennyit elárul, függetlenül attól, hogy az olvasó nyert-e hozzáférést valamelyik (vagy mindegyik) szereplő gondolataihoz vagy sem. Ehelyett a fokalizáció a szereplők érzékeléséhez való hozzáférés korlátozásától vagy annak hiányától függ.

Genette fokalizáció elmélete elsősorban nem a hangról és bizonyosan nem a látásról szól. Sokkal inkább – ahogy az Genette-nél világosan látható – relációs elmélet, ami a szereplők és a narrátor közötti *viszonyról* szól, de ahogy azt később látni fogjuk, ez valójában a szerzők és a szereplők közötti viszony.²⁴ Ha a „ki lát?” kérdése túlságosan képi, és ahogy Genette jelzi is, a „ki érzel?” kérdéssel kellene helyettesíteni, akkor ugyanígy igaz az is, hogy a „ki beszél?” kérdése túlságosan verbális, és a „ki választja meg az érzékelési perspektívához való hozzáférés korlátozását vagy korlátozatlanságát?” kérdéssel kellene helyettesíteni, vagy legalábbis kiegészíteni. A két újrafogalmazott kérdés együttesen a következő kérdéshez vezet: „Mely szereplő/szereplők tapasztalatiságához nyújt a narrátor hozzáférést (ha nyújt)?” A genette-i értelemben vett elbeszélői helyzet így két elem kombinációjából ered: egy, vagy az összes, vagy semennyi szereplő tapasztalataihoz való hozzáférés korlátozásának és a narrátor mint megemlített szereplő jelenlétének vagy hiányának kombinációjából. Erre nézve különösen megvilágító erejű az a rövid részlet, amelyben Genette a „fokalizátor” fogalmának lehetőségét mérlegeli:

[...] ha a *fokalizátor* bárkit is jelentene, az csakis az a személy lehetne, aki a *narratívát fokalizálja* – ez pedig a narrátor, vagy ha ki szeretnének lépni a fikció keretei közül, maga a *szerző* [...].²⁵

Számomra úgy tűnik, hogy ez az állítás fedi fel az elmélet egyik megkerülhetetlen tulajdonságát. A fokalizációelmélet valójában a szerzők és a szereplők közötti viszonyról szól. Ha a korlátozásról való döntést a narrátornak tulajdonítjuk, apóriába ütközünk: Genette rendszerének mind a hat rubrikájához két-két kérdést kell feltenni és megválaszolni. Például homodiegetikus elbeszélés és zéró

23 GENETTE, *Narrative Discourse Revisited...*, 64.

24 Nézőpontom szerint ez a viszonyszerű jelleg az, ami túl gyakran elvész a fokalizációelmélet továbbadása és alkalmazásai során, amennyiben a fokalizációt újra és újra összekeverik két alcsoportja közül az egyikkel, mégpedig a nézőponttal, és ezzel azt a „Ki lát?” kérdésre redukálják.

25 GENETTE, *Narrative Discourse Revisited...*, 73.

fokalizáció esetén a „ki beszél?” kérdésre az „egyes szám első személyű narrátor, Ishmael”, a „ki lát?” kérdésre pedig a következő válasz adható: „számos szereplő, többek között Ishmael, Starbuck és Ahab” (épp ezért beszélünk itt belső helyett zéró fokalizációról). Az az igen nagy meglepetés, hogy Genette nem lepődik meg ezen a különös lehetőségen, talán magyarázható azzal a ténnyel és fokalizáció elméletének azzal a paradoxonával, hogy nála nemcsak hogy a fokalizáció megválasztása nem a viszonytól függ (vagyis attól a kérdéstől, hogy említik-e a narrátort a történetvilág részeként, szereplőként vagy sem); de Genette egyszerűen leválasztja a viszonyra irányuló kérdést (elbeszélői instancia) a típus kérdésétől (fokalizáció). Más szavakkal: a narrátor kettős szerepe mint a történet közreadója és mint a fokalizáció megválasztásáért felelős személy sosem hatottak egymásra.²⁶ Sőt, a narrátor két teljesen különböző és egymással összeférhetetlen szereppel rendelkezik, eggyel a fikcionális világon belül és eggyel azon kívül. Az az elképzelés, miszerint a narrátor az, aki beszél és elmond egy történetet (pl. ahogy Ishmael teszi) valójában összeférhetetlen azzal az elképzeléssel, hogy a narrátor választja meg a fokalizáció típusát. Ez az összeférhetetlenség rejtettebb, de ugyanilyen fontos az egyes szám harmadik személyű elbeszélés esetén is.

Genette rendszerének érdeme, hogy kiinduló állítása abból a feltételezésből ered, hogy a fikcionális narratívákat leghasznosabban a tudatok hiteles ábrázolásának alkalmazása vagy annak hiánya alapján lehet csoportosítani. Genette sem az időbeli sorrendet, sem az időtartamot, sem a gyakoriságot, de még a tematikát sem használja a világ elbeszéléseinek tipologizálására. Ehelyett a hat rubrika a tapasztalatiság közvetítésének hat különböző módját jelöli.

Épp az a különbségtétel, amire a rendszer épült – a „ki lát?” és a „ki beszél?” különbsége – alapvető fontosságú a fikcionális elbeszélésben, mivel így a szerző képes valaki más tapasztalatait, gondolatait és érzékleteit bemutatni, akár egyes szám első vagy harmadik személyben van megjelölve ez a valaki, akár nem. A fokalizáció tehát a fikció lényegi eleme, a viszonyulás pedig a fikció függvénye.

Amint a fikciós mód és hang teljes szétválasztását elfogadjuk, nem találunk semmi különöset például a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélésben (mindamellet, hogy bizonyosan értelmezhető nem természetesként).²⁷

Összefoglalva: Genette az alapján kategorizálja a világ elbeszéléseit, hogy milyen módon nyújtanak (vagy nem nyújtanak) hozzáférést az egyes tudatokhoz.

26 Lehetséges, hogy ez az egyik fő indok, ami miatt Genette alulértékeli saját belátásait. Egyetértek azzal, amit Phelan mond *Living to Tell About It* című könyvében (James PHELAN, *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration* [Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005], 110–119), mégpedig, hogy Genette tévútra futott a mód nyelvészeti jelentése miatt. Továbbá úgy gondolom, hogy Genette-nek meg kellett volna változtatnia a „szükségszerű narrátor elméletét”, ha azt a belátást követte volna, miszerint a szerző az egyetlen elképzelhető jelölt, aki „fokalizálhat” a fokalizáció megválasztásának értelmében. Az *elbeszélő diszkurzus* és az N.D.R.kötetekben egyértelműen ellenáll ennek a változtatásnak.

27 Nyilvánvalóan nem fog a valóságos világ egyetlen keretrendszerével sem egybevágni, de ugyanez igaz a zéró fokalizációjú heterodiegetikus elbeszélésre is.

Megközelítése elméleti és deduktív, nem pedig empirikus, mégpedig annyiban, hogy magába foglalja a konvencionális és nem konvencionális, nem természetes lehetőségeket is (például a zéró fokalizációjú heterodiegetikus és homodiegetikus elbeszéléseket), és egy rubrikát üresen is hagy a lehetséges, de teljesen meg nem valósított külső fokalizációjú homodiegetikus elbeszélésnek.²⁸

Lényeges, hogy ami számomra nem természetes a zéró fokalizációban, az az értelmezéssel függ össze, nem pedig ontológiai lényegű. Azaz nem azt állítom, hogy az olyan mondatok, mint „Hiányzik neki a barátnője” vagy „Elpirult és szégyellni kezdte magát” lehetetlenek lennének a valóságban, vagy hogy minden esetben fikcionálisak vagy nem természetesek lennének. Inkább arra próbálok rámutatni, hogy zéró fokalizáció értelmezésekor nagyon gyakran lehetséges és érdemes is a tudatábrázolásokat olyan módon értelmezni, mint ami nagyon is „[...] különbözik a fikciós narratíván kívüli térben megismert tudatok tapasztalatától [...]”.²⁹ A következő részben bemutatom, hogy a bizonyos szövegekhez való nem természetes közelítés mennyiben vág egybe a józan ésszel, és azzal is, ahogyan a tényleges olvasók valójában gyakran hajlamosak olvasni.³⁰

5. A NEM TERMÉSZETESSÉ TEVŐ OLVASÁSI STRATÉGIA NÉGY PÉLDÁJA

5.1 *Glamoráma*

A *Recent Theories of Narrative* (1986) című munkájában Martin Wallace ezt írja: „A mindentudás egyik revelatív jele [...]: az arra vonatkozó megjegyzések, hogy mit nem gondolt egy szereplő”.³¹ Bret Easton Ellis *Glamorámájában* számtalan alkalommal nyíltan említésre kerül, hogy a főszereplő, Victor mit nem észlel:

A Smashing Pumpkins „Disarm”-ja hangzik fel aláfestő zeneként, és egy pillanatra a klubot látjuk, amit meg akartam nyitni a TriBeCa negyedben, aztán besétálok a képbe, és *nem veszem észre* a fekete limuzint [...]³²

28 Genette természetesen számos lehetséges jelöltről beszél, többek között Camus *Az idegen* című regényéről, de egyiket sem találja teljesen megfelelőnek. Én magam csak egyetlen tökéletes példáról tudok: a *Tredje gang så ta'r vi ham...* [kb. *Harmadszor elvisszük őt...*] című dán regény egyik kedvenc szerzőm, Svend Åge Madsen tollából. Ebben ilyen mondatokat találunk: „A ház bejáratánál várok. Talán arra várok, hogy Djedja megbánja és visszaforduljon, talán csak nem tudok dönteni”; vagy „Nem sokkal ezután azonban a kastélyhoz vezető úton találom magam. Úgy tűnik, ott akarok utánakérdezni” (Svend Åge MADSEN: *Tredje gang så ta'r vi ham...* [Köbenhavn: Gyldendal, 1969], 22.).

29 HERMAN, „Introduction...”, 8.

30 Hasonló elképzelésekhez lásd Mäkelä már hivatkozott tanulmányát.

31 Martine WALLACE, *Martin. Recent Theories of Narrative* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), 146.

32 Bret Easton ELLIS, *Glamoráma*. ford. M. NAGY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2016), 243. (Kiem. tőlem.)

Ez a különös részlet azt a paradox helyzetet mutatja be az olvasónak, amikor a narrátor egyszerre tűnik mindentudónak és tudatlannak. Azonban a paradoxon csak akkor jut érvényre, ha az elbeszélés aktusát és a narratíva egészének prezentálását Victornak tulajdonítjuk – de az igazat megvallva ezt az egyes szám első személyű névmás használatán kívül nem sok indokolja. A *Glamoráma* lapjain számos olyan részlet található, ahol az események és gondolatok úgy kapcsolódnak össze, hogy arról a szereplő, Victor nem tudhat – pontosabban úgy, hogy arról semmilyen szereplői narrátor nem tudhatna. A legszembetűnőbb példák közé tartozik a felrobbanó repülő utasai utolsó gondolatainak elbeszélése³³ és az alvó Cloe álmának leírása.³⁴ Egy példa a felrobbanó repülőgépből – ahol egyetlen túlélő sem marad, és ahol Victor nincs jelen – így hangzik:

„Miért én?”, villan fel valakiben a haszontalan gondolat. [...] Susan Goldman, akinek méhnyakrákja van, majdhogynem hálásan készül a halálra, de aztán meggondolja magát, mikor végigsuhint rajta az égő kerozin.³⁵

Mire lehet jutni ez alapján? Victor nincs a repülőgépen. Minden utas meghal. Úgy tűnik, ez a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés tipikus esete.³⁶ A természetessé tevő olvasatoknak magyarázatot kell találniuk erre a furcsaságra úgy, hogy valamilyen úton természetessé teszik. Lehet, hogy Victornak volt valahogyan hozzáférése a leírt gondolatokhoz? A természetessé tevő lehetőségek közé tartoznak többek között, hogy Victor nyíltan hazudik, vagy csak kitalálja, amit nem tudhat; hogy nem megbízható, egy időre megőrült, viccel vagy ironizál; vagy akár az is, hogy – a történet világának szereplőjeként – telepatikus képességekkel bír. Egyik lehetőség ellen sem szeretnék érvelni, de úgy gondolom, mind roppant valószínűtlenek, és jelentős ellentmondásban állnak a szöveg további részeivel. Úgy tűnik, ha meghozzuk azt az értelmezői döntést, hogy elhisszük, hogy az utasok valóban ezeket gondolják, az önmagában olyan értelmezést von maga után, amely nem mutat „egy irányba [...] az elmék valódi működéséről való tudásunk mai állásával”,³⁷ mivel az biztosan nem cseng össze a valós elmékről alkotott mai

33 Uo., 607–609.

34 Uo., 67–68.

35 Uo., 609.

36 Szívesebben használnom a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés fogalmát, mint az olyan meghatározásokat, mint az első személyű narratíva paralepszissel. Ameddig a „paralepszis” azt jelenti, „túl sokat mondani” olyan tudásanyag feltárásával, ami nem lenne hozzáférhető, a *Glamoráma* és más hasonló elbeszélések esetén csupán paralepszis kérdése, hogy az első személyű entitásra még mindig az elbeszélés forrásaként tekintünk-e, és én épp ezt az álláspontot szeretném megkérdőjelezni. Ebben az értelemben a „paralepszis” arra szolgál, hogy saját módján természetessé tegye a megértést azon feltételezés által, hogy az „én” szükségszerűen a beszélő kell, hogy legyen, mivel a természetes nyelvészet alapján az „én” nem rendelkezhet csupán alkalmanként megjelenő tartalommal.

37 HERMAN, „Introduction...”, 33–34.

felfogásunkkal, hogy képesek lennének megbízhatóan beszámolni arról, min gondolkoznak egy távoli és velük kapcsolatban nem álló repülő haldokló utasai.

Ez pedig pontosan az ábrázolási mód és a hang szétválasztásához kapcsolódik. Természetes keretek között arra számítanánk, hogy minden homodiegetikus elbeszélés belülről fokalizált, mivel egy egyes szám első személyű elbeszélőtől elvárjuk, hogy a külső fokalizációtól eltérően hozzáférjen saját gondolataihoz, valamint a zéró fokalizációval szemben ne férjen hozzá más emberek gondolataihoz. Ugyanakkor, amennyiben olvasási stratégiaként azt feltételezzük, hogy az ábrázolási mód és a hang el vannak választva egymástól, feltételezhetjük a személyes hang határainak áthágásának lehetőségét is, a tudást, szókinccset, emlékezetet stb. illetően. Épp ezért nem szabad értelmezéseinket arra korlátozni, mi volna lehetséges vagy érvényes az ábrázolási mód és a hang összekapcsolódása esetén, vagy abban az esetben, ha a „ki beszél?” és a „ki lát?” kérdésekre adott válaszok szükségszerűen ugyanazok lennének, mint ahogy természetes narráció esetében megegyeznek, vagy ha a szereplő (itt éppen Victor), lenne az elbeszélés forrása.

A regény részletekbe menő elemzése nélkül³⁸ szeretném megemlíteni, hogy a fenti általános elképzelés megfontolandó értelmezési következményekkel jár. A hang azon tulajdonsága, hogy miközben nem tartozik egyértelműen Victorhoz, míg egyes szám első személyként Victorra utal, nagyban hozzájárul a kísérteties hatáshoz, és mélyen összefügg a hasonmás témájával, mivel ez a könyv azon elemeinek egyike, amelyek lehetővé teszik a hasonmás betörését az elbeszélés szövegébe – még az „én”, „engem”, „enyém” szavakba is. A regény első oldalának szavai („Ki a fasz az a Moi?”) így azon bújócska kezdő jelzéséül szolgálnak, amelyben az olvasó találgathat, „kire utal itt az „én”. A *Glamoráma* bizonyos értelemben egy klasszikus Doppelgänger-elbeszélés. Az egyes szám első személyű elbeszélő főszereplőnek, Victor Wardnak, úgy tűnik, van egy hasonmása, és ez a hasonmás fokozatosan átveszi tőle az identitását. A végére az egyik Victor – és minden jel arra mutat, ő az, akit a könyv nagy részében végigkövettünk – meghal Olaszországban, miközben a másik Victor, a hasonmás, New Yorkban élvezi az életet. A *Glamoráma* kapcsán azonban nem az az igazán furcsa és nem természetes, hogy a hasonmás nem csupán tematikus szinten és az elbeszélte világban veszi át az egyes szám első személyű narrátor személyiségét, hanem az „én” névmás új jelöltjévé is válik. Betört Victor életébe és még a névmását is elvette. Ez a jelenség nem tűnik összeegyeztethetőnek bármifajta való világbeli természetes diskurzussal. Úgy gondolom, az a természetes nyelvészeti elképzelés, miszerint az „én” feltétlenül a beszélőre vonatkozik, nem képes egy olyan szövegrész magyarázatátul szolgálni, amely zéró fokalizációval dolgozik, vagy ilyesfajta névmás-átvétellel

38 A *Glamoráma* alaposabb olvasatához lásd Henrik Skov NIELSEN, „Telling Doubles and Literal Minded Reading in Bret Easton Ellis’s *Glamorama*”, in *Novels of the Contemporary Extreme*, eds. Naomi MANDEL and Alain-Philippe DURAND (London–New York: Continuum, 2006) 20–30.

él. Mégis, a *Glamoráma* alapvető eseményeinek és történetvezetésének megértése döntően függ ezek megértésétől.³⁹

5.2 *Moby Dick*

A *Moby Dick* 37. fejezete a következőképp kezdődik:

(*A kabin tatablakai; Ahab egyedül ül, és kifelé bámul*)

Fehér, zavaros nyomdokvizet hagyok magam mögött, sápadt vizeket, sápadt arcokat, amerre vitorlázom. Az irigy hullámok kétoldalt felemelkednek, hogy elborítsák nyomomat. Hadd borítsák, de előbb tovasiklom.

Amott, az örökké teli serleg szélén a meleg hullámok úgy piroslanak, mint a bor. Az arany homlok a kékség fölé hajol. A bűvár nap – lassan merül alá dél óta – lebukik; a lelkem felszáll! Örök hegyén kínlódik fel. Túl nehéz a korona, melyet viselek? Ez a lombard vaskorona? De sok ékkőtől fénylik. Én, a viselője, nem látom távoli szikrázását, de homályosan érzem, hogy amit viselek, az valótán kápráztató. Vaszól van – ezt tudom –, nem aranyból. Meg van hasadva – ezt érzem: törött széle annyira belém vág, hogy úgy érzem, agyam nekilüktet a tömör fémnek; igen, az acél koponyának, az enyémnek. Az ilyen koponyára nem kell sisak a legádázabb agyvelőloccsantó csatában sem.⁴⁰

A szereplői elbeszélő, Ishmael nincs jelen a kabinban; azt olvassuk, hogy Ahab egyedül van. Ismét hasonló természetessé tevő lehetőségek vannak kéznél: Ishmael megőrült? Képzелеg? Jobban kellene figyelniük, hogy észrevegyük a részlet egyértelmű megbízhatatlanságát, és kételkedniük kellene abban, hogy mindez valóban megtörténik?

Ennél sokkal egyszerűbb azt feltételezni, hogy adott az a lehetőség, hogy elolvassuk, miről gondolkodik Ahab magányos kabinjában, és ezeket hiteles, meggyezés szerint valóságos gondolatokként olvassuk annak ellenére, hogy a sze-

39 Már a könyv legelején éri az olvasót a figyelmeztetés Ellis humoros módján, hogy nem lesz egység a cselekményt vagy a szereplőket illetően (hogy az „ÉN – az mindig valaki más”, ahogy Rimbaud mondja) a következő két részletben:

[...] nem akarok egy csomó süketelést, csak a sztorit, áramvonalasan, színezés nélkül, a velejét: ki, mit, hol, mikor, és ki ne felejtsetek a miértet sem, bár a szálnalmas ábrázatok láttán az a határozott benyomásom, hogy a *miértre* nem kapok választ – na, gyerünk, a rohadt életbe, mi a *sztori*? (13.);

– Ki a fasz az a Moi? – kérdezem. – Kurvára gőzöm sincs, hogy ki ez a Moi, bébi.

– Victor, kérlek – mondja Peyton. – Biztos vagyok benne, hogy Damien megbeszélte ezt veled.

Damien, ő *igen*, JD. Ő *igen*, Peyton. Csak azt mondjátok meg nekem, ki az a Moi! – emelem meg a hangom. – Mert asszem, kezd felmenni bennem a pumpa.

– Moi Peyton, Victor – mondja JD halkan.

– Én vagyok Moi – bólint Peyton. – A moi... ööö... franciául van. (13–14.)

40 Herman MELVILLE, *Moby Dick vagy a fehér bálna*. ford. Szász Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 217.

replő, Ishmael nem tud és nem is tudhat róluk. Ez az ajánlat arra vonatkozik, hogy az elbeszélést olyan módon fogjuk fel invenciózusnak, hogy *nem kell* egyúttal azt is feltételeznünk, hogy a fenti transzparenciára természetes magyarázatok lennének, ami jóval túlmegegy a hétköznapi tudatokhoz való bármely lehetséges hozzáférhetőségen. Ha mindezt összekapcsoljuk Genette rendszerének az ábrázolási mód és a hang különválasztásaként való értelmezésével, akkor ez azt jelenti, hogy a történet világában lévő személy (nevezzük most ismét Ishmaelnek) lényeges a mód szempontjából („ki lát?”), de nem az a hang⁴¹ és a gondolatokhoz való hozzáférést tekintve. Biztosan akad néhány olvasó, aki Ishmaelt, a szereplőt a gondolatolvasás vagy a telepátia képességével ruházta fel. Még azt is gondolhatnánk, hogy olyan belső fokalizációjú homodiegetikus elbeszéléstről van szó, melyben a főszereplő gondolatolvasó és folyamatosan hozzáférést biztosít más emberek gondolataihoz az olvasó számára. Ebben az esetben szintén belső fokalizációról beszélhetünk, nem pedig zéróról, éppen úgy, ahogy egy történet sem változik harmadik személyű elbeszéléssé amiatt, hogy a szereplői narrátor valakire „ő”-ként hivatkozik.

A természetessé tételhez vezető lehetőségek közös pontja, hogy úgy magyarázzák az adott részletet, mintha abban a valóságos világ korlátozásai érvényesülnének, vagyis azzal a feltételezéssel dolgoznak, hogy a valóság szabályainak és megszorításainak a helyükön kell lenniük. Még ha úgy gondolom is, hogy ezek az értelmezések tévesek, nem szeretném azt állítani, hogy maguktól értetődően helytelenek volnának. Épp ellenkezőleg: a természetessé és a nem természetessé tétel alternatívái szükségszerűen versengenek egymással, és ez mindig is így van a különböző értelmezések esetén. De ez nem baj. Sokkal inkább alkalom arra, hogy hangsúlyozzuk, a természetessé tevő olvasatok is pusztán lehetőségek, értelmezési módok, ellentétben azzal az elképzeléssel, miszerint a természetessé tétel szükségszerű vagy magától értetődő.

A *Moby Dick*ben egyaránt találhatók olyan mondatok és hosszabb részek, melyek tiszteletben tartják a „narrátor” Ishmael nézőpontját, valamint teljes fejezetek, melyek jócskán átlépik ezeket a határokat. Azokban a fejezetekben, ahol az Ishmaelen keresztüli fokalizációhoz képest lévő törések nagyon feltűnőek, ezek olyan leleményességgel jelennek meg, hogy első olvasásra nem döbbenik meg a befogadót. Genette maga is világosan utal a *Moby Dick*re, mint a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés kategóriájába tartozó műre. A *Moby Dick* elbeszélői helyzetének másik leírása egyszerűen az lenne, hogy Melville teljesen magára hagyja Ishmaelt az idevágó fejezetekben. Ahogy arra Phelan emlékeztetett, ez ismét a szerző alapvető fontosságú működésére mutat. Ennek az olvasatnak akkor találjuk meg az indoklását, amint a 37-től a 40. fejezetekig tartó határátlépés után

41 Kivétel a hang idiómaként (vö. WALSH: *i. m.*), de erről a kérdésről máshol kell szólni.

a 41. fejezetben visszatérünk Ishmaelhez, a megbizonyosodás következő szavaival: „Én, Ishmael, tagja voltam ennek a legénységnek.”⁴²

Mindegy, hogy melyik leírást részesítjük előnyben, az a lényeges, hogy a *Moby Dick* rámutat, hogy nem szükségszerű, hogy az egyes szám első személyű fikciós elbeszélésben az első személlyel jelzett szereplő és az ezt jelző hang között indexikus egzisztenciális folytonosság álljon fenn. Ez pedig egy különös alcsoportot alakít ki a regény számára, megerősítve azt az általánosabb belátást, hogy a fikciós elbeszélésekben az ábrázolási mód és a hang általában szétválasztható.

5.3 A nagy Gatsby

Amikor a *Narrative as Rhetoric* című munkájában Phelan *A nagy Gatsby*-t elemzi, felfedezi, hogy Fitzgerald még csak meg sem próbálja igazolni, hogyan számolhat be az egyes szám első személyű elbeszélő, Nick Carraway olyasmiről, amiről lehetetlen tudnia. Phelan megmutatja, hogy Fitzgerald helyesen tette, hogy nem törődött azzal, hogy bármiféle indoklást adjon, és hogy a leírt jelenetben még így is teljes a szerzői hitelesség.⁴³ Hasonló példákat hoz Phelan a *Living to Tell About It* lapjain is:

A nagy Gatsby nyolcadik fejezetében Nick Carraway úgy számol be a Wilson garázsában a Michaelis és Wilson közreműködésével lejátszódó jelenetről, mintha nem szereplői narrátor lenne, mint aki képes a saját és Michaelis fókuszációja között szabadon mozogni. Ebben nemcsak az a megragadó, hogy Nick egy olyan jelenetet beszél el, ahol nem volt jelen, hanem az is, hogy Fitzgerald nem próbálja meg igazolni, hogyan juthat Nick tudomására, min kellett Michaelisnek gondolkoznia.⁴⁴

Úgy gondolom, az a döntés, hogy *A nagy Gatsby* garázs jelenetét hiteles ábrázolásnak tekintjük – még ha a narrátor, Carraway nem is volt jelen –, annak az eredménye, amit nem természetessé tevő értelmezési stratégiának nevezek. Ez éppen azért lehet így, mert az értelmezés nem próbálja meg önmagát igazolni azáltal, hogy a szövegrészt a szereplői narrátor lehetséges feltételezéseiként értelmezi. Azt sem állítja, hogy a szereplői narrátornak később kellett hozzájutnia ehhez a tudáshoz. Mindezek helyett az egyik legjelentősebb következménye az, amit Phelan a következő mondatban nagyon jól megragadott – és ami véleményem szerint elismeri az ábrázolási mód és a hang szétválasztását: „Amikor a

42 MELVILLE, *Moby Dick*..., 227.

43 James PHELAN, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology* (Columbus: The Ohio State University Press, 1996), 108–109.

44 James PHELAN, *Living to Tell About It*..., 4.

narrátori funkciók a szereplői funkcióktól függetlenül működnek, akkor az elbeszélés megbízható és hiteles”.⁴⁵

5.4 Watt

A negyedik és egyben utolsó példa Samuel Beckett-től a *Watt*, ami számomra mind a művészi invenció tekintetében, mind a személy és a hang szétválasztásában paradigmaticusnak tűnik. Jó példa erre az, amikor arról olvasunk, ahogy Arsene kifelé megy: „Indulás előtt a következő rövid beszédet mondta el”.⁴⁶ Ez a „rövid beszéd” aztán nagyjából huszonöt oldalon keresztül van szóról szóra leírva. Nem sokkal később magát Wattot is megismerjük, aki a következő huszonöt oldal szavaihoz az egyetlen forrásunk:

Azt persze felfogta, hogy Arsene beszél, és azt is, hogy bizonyos értelemben éppen őróla, de valami, talán a kimerültsége, megakadályozta abban, hogy odafigyeljen arra, ami elhangzik [...]⁴⁷

Számomra teljesen világos, hogy Watt nem emlékezhet Arsene szavaira, annak ellenére, hogy azok ott állnak előttünk, és ugyanilyen egyértelmű, hogy nincs olyan elvárás, miszerint kétkednünk kellene a következő huszonöt oldal tartalmában. Következésképp a kivételesség tételével állunk szemben, de nem a kivételesség vagy a különbségtétel mint a fikció, az irodalom vagy a nem természetes narratívák általános, ontológiai vagy kategorikus jellemzőjének értelmében, hanem értelmezési előfelvetésként.

A négy példában javasolt nem természetessé tevő olvasatok különböző fokú érvényességgel rendelkeznek, abban az értelemben, hogy mindinkább vitatható, melyik interpretációt válasszuk. A példák hasonlóak a Phelan által ebben a kötetben⁴⁸ az *Egy hordó amontillado* kapcsán taglalt helyzethez; ám itt kétségbevonhatatlanul még nagyobb tér nyílik a természetessé tevő értelmezői választásoknak. Az egyes példák mögött húzódó általános elgondolás az, hogy az olvasó a nem természetesként is értelmezhető elbeszélésekben értelmezési alternatívákkal szembeesül. Ezek a lehetőségek minden esetben egymással versengő és vitatható lehetőségek lesznek, így az interpretáció kérdése marad az értelmezés és a megértés maximalizálása. Épp emiatt gyümölcsöző megvitatni, hogyan, miért és mikor hasznosak vagy nem helyénvalóak a természetes és a nem természetes olvasatok.

Az imént tárgyalt négy művet abban az értelemben értelmeztük nem természetesként, hogy kijelölnék egy szereplőt, akire az egyes szám első személyű „én” névmás utal anélkül, hogy ezektől a szereplőktől *eredeztetné magát*. Az elbeszélő

45 James PHELAN, *Narrative as Rhetoric...*, 112.

46 Samuel BECKETT, *Watt*, ford. DRAGOMÁN György (Budapest: Palatinus, 2005), 39.

47 Uo., 81.

48 James PHELAN: *Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities...*, 167–184.

„hang” nem a szereplőtől ered, hanem kitalál és megalkot egy világot, ezen belül az egyes szám első személyt és az ő tudását vagy nemtudását. Ez azt jelenti, hogy a fenti négy művet strukturális szempontból annyiban értelmeztük hasonlóként, hogy mind zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés. Ezt a formát lehet szokatlanként, idegenként vagy kísérletiként értelmezni, én mégis paradigmatisnak tartom nem természetes jellege szempontjából, amit még a leghagyományosabb egyes szám első személyű fikciós szövegek némelyikében is megtalálhatunk, például a klasszikus detektívregényben. Vegyük a következő rövid részletet Chandlertől:

A másnap reggel tiszta, ragyogó napos időt hozott. Felébredve úgy éreztem magamat, mint akinek homokzsákokat tömtek a szájba; megittam két csésze kávé, és átfutottam a reggeli lapokat. [...] Éppen a gyűrődéseket igyekeztem kisimítani tönkreázott öltönyömből, amikor megszólalt a telefon.⁴⁹

Itt nincs szó zéró fokalizációról vagy a nézőpont határainak áthágásáról. Elbeszélői helyzetét tekintve nem kísérletező prózáról van szó. Mégis felmerül a kérdés, pontosan milyen viszonyban áll az ábrázolási mód és a hang, a szereplő és a szavai. Elég valószínűtlennek tűnik, hogy Marlowe valaha is pontosan ezeket a szavakat írná le, mondaná el vagy gondolná végig cselekvés közben vagy után. Az olvasónak nehéz elképzelni, hogy Marlowe mindezt a régmúlt idő nyelvtani szerkezetében gondolja magában, miközben másnapos. A másik elképzelés, hogy Marlowe öreg korában csöndes éjszakákon önéletrajzírással foglalja el magát, összeütközésbe kerül a róla addig kialakított képpel. Így minden esetben, amikor a szöveg például azt mondja, „[én] sétáltam” vagy „[én] viszkít ittam”, az „én” Marlowe-ra vonatkozik, Marlowe maga viszont nem mond semmit arról, hogy ő mit csinált vagy mit ivott. Legalábbis ez az én álláspontom. Már feltételezésként is nem természetessé tevő az elképzelés, hogy az ábrázolási mód és a hang szétválasztása még itt, belső fokalizáció esetén is létezik. Ez az értelmezési lehetőség verseng más lehetőségekkel, amelyek szintén össze akarják kapcsolni a szereplőket a szavakkal, és – ugyanebben az esetben – inkább a szereplő, mintsem a szerző szintjén kérdeznének rá az elbeszélés alkalmára és okaira.

Így a zéró fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés csupán egyike a sokféle nem természetes elbeszélői helyzetnek, melyeket Genette rendszere lehetővé tesz (a zéró fokalizációjú heterodiegetikus elbeszélés a bevett forma, és a külső fokalizációjú homodiegetikus elbeszélés abszolút ritkaság). A későbbiekben kitérek majd arra, hogyan lehet a genette-i rendszer korlátain túl kiterjeszteni a fokalizáció kombinatorikus logikáját, hogy más nem természetes formákat is magába foglalhasson, valamint rámutatok arra, hogy ezek a nem természetessé tevő lehetőségek és olvasatok a fikció invencióként történő felfogásától függnek

49 Raymond CHANDLER, *Örök álmom*, ford. LENGYEL Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 58.

(ami olykor, de nem mindig, azt eredményezi, hogy a fikcionális narratívák nem természetesek). Ezután összekapcsolom ezt az állítást azzal az elméleti kitéttel, miszerint teoretikus szempontból bölcsebb az elbeszélés ágensének a szerzőt tekinteni, semmint a narrátort. Végül bemutatom a rendszert, ami mind ezekből következik.

6. INVENTÍV SZERZŐK

A nem természetessé tevő értelmezéseket megengedő jellegzetességek nem valami titokzatos vagy megmagyarázhatatlan módon lépnek elő a semmiből. Két olyan, egymáshoz kapcsolódó szempontból következnek, amelyeket Genette megfigyelésének alkotóelemeiként határoztunk meg, és az ábrázolási mód és a hang szétválasztása miatt léteznek (általánosabban a névmás és az észleléshez való hozzáférés közti esetleges viszony miatt), valamint a fokalizáció elméletének relációs természete miatt, mint amilyen a [történetvilágot] kitaláló szerzők és az észlelő és tudósító szereplők közti viszonyról szóló elmélet.

Ha elfogadjuk, hogy a kabinjában ülő Ahabnak és a repülőgép utasainak a gondolatai hitelesként jelennek meg előttünk, és ha (kisebb mértékben) azt is elhiszük, hogy a Wilson garázsában történtek pontosan ábrázoltak, illetve hogy Arsene monológja a *Watt*-ban és az *Egy hordó amontillado* párbeszéde kellőképpen megbízhatóként áll elénk, hogy minden szónak és kifejezésnek jelentőséget kölcsönözzenek az értelmezés során, akkor mindezen feltételezések azon a mélyebben húzódó előfeltevéseken alapulnak, miszerint az információ forrása egyik esetben sem a tudatlan szereplő, hanem az elbeszélés világát megteremtő szerző. A következőkben a narratív transzmissziókat azt a módját vázolom fel, ami ebből az előfeltevésekből következik.

Banális és nyilvánvaló, hogy valódi szerzők mesélnek valódi olvasóknak. Könyveket írnak, melyek történeteket mondanak el, és ezeket az olvasó elolvassa. Az olvasó némelyik író szereti, másokat nem, mert helyesen társítja a szerzőkhöz azokat az elbeszélői képességeket, amelyekkel a könyvekben találkozik. Ugyannyire magától értetődő az is, hogy a könyvek szereplői gyakran egymásnak beszélnek el dolgokat. Az már vitathatóbb, vajon vannak-e további, a szerzőktől és a szereplőktől *különböző* narrátorok is, hiszen ők nincsenek nyilvánvalóan és láthatóan jelen. Erre az egyik lehetséges ellenvetés az lehetne, hogy az egyes szám első személyű elbeszélésben az én-elbeszélő nyilvánvalóan jelen van, és természetesen nincs ellentétben azzal, hogy Victor, Nick Carraway és Ishmael léteznek a saját történetvilágukban. Ugyanakkor egyik példa sem indít arra, hogy a narrátorra mint a szerzőktől és szereplőktől elkülöníthető személyre gondoljunk, mivel mindegyik említett személy (amennyiben egyáltalán ők az elbeszélők) szereplői minőségében mondja el a történetet. Azt állítom, hogy nem szükséges a narrátort a szerzőktől és a szereplőktől elkülönített fogalomként érteni ahhoz, hogy megmagyarázzuk vagy megértsük a fiktív elbeszéléseket. Minden említett személy

egyértelműen létezik szereplőként, de az én állításom szerint nem ők közvetítik a narratívát a címzett vagy az olvasó felé.

Ha feltételezzük a narrátor alakját azért, hogy egy fikciós elbeszélést mint valami olyanról szóló beszámolót érthessünk meg, amit a narrátor feltételezhetően tud, lát vagy megtapasztal, vagyis mint a narrátortól eredő irodalmi kommunikációs aktust,⁵⁰ az azzal jár, hogy valaki, azaz a narrátor meséli a nem fikcionális történetet, és ami épp emiatt a saját szintjén értelmezhető, mintha a nem fiktív szövegekre vonatkozó szabályok lennének érvényben. Ez bizonyos értelemben a fiktív szövegek bekeretezett, nem-fiktív szövegekként történő felfogását jelenti.⁵¹ Ha ehelyett azt feltételezzük, hogy az elbeszélés a szerző fiktív invenciója, az olvasó azt feltételezi, hogy a történetet és annak világát kitaláltként és a valóságos világtól függő dologként kell értelmeznie.⁵² Ha egy narratívát fikcióként fogunk fel, akkor egy fikcionális világ létrehozójaként tekintünk rá. Ez a fiktív világ nem szükséges, hogy olyan legyen, mint a valódi. A szerző állításait így nem a valódi világra vagy bármely más létező világra vonatkozó vagy azokra utaló állításokként értelmezzük. Ilyen módon egész biztosan nem lesznek kétségbe vonhatók. Az az olvasó, aki nem hisz az időutazásban vagy az ufókban egy olyan tudományos-fantasztikus regény olvasásakor, amely ezek létezését említi, félre van vezetve. A fikciós narratíva szerzői elbeszélése tehát invenciónak minősül abban az értelemben, hogy fiktív világot hoz létre.

Ám a legtöbb fiktív szövegben a szerző nem az egyetlen elbeszélő ágens. A szereplők gyakran társalognak, gondolataik és elképzeléseik vannak, és történeteket mesélnek egymásnak. A szerző narrációjával szemben ezek a gondolatok, elképzelések és történetek egy őket már megelőzően létező világra, a szerző által feltalált fiktív világra vonatkoznak. Azaz vagy igazak vagy nem. Vagyis egy elmebeteg szereplőről szóló lélektani elbeszélésben ez a szereplő tévesen feltételezheti, hogy az általa lakott világban léteznek ufók, és be is számolhat erről a téves elképzeléséről.

Értelmezési problémát jelenthet, hogy nem mindig különböztethető meg világosan a szerzői, hiteles és megkérdőjelezhetetlen elbeszélés a szereplői, személyhez kötött, potenciálisan megbízhatatlan elbeszéléstől. A nyelvtani egyes szám első személyű szereplői narrációban (homodiegetikus elbeszélés) a szereplő elbeszélése lehet megbízhatatlan. Az egyes szám harmadik személyű narrációban (heterodiegetikus elbeszélés) pedig a szerzői elbeszélés kölcsönözhet kifejezéseket, világnézetet vagy téves gondolatokat a szereplőktől szabad függő beszéd

50 Lásd Richard WALSH, „Person, Level, Voice. A Rhetorical Consideration”, in *Postclassical Narratology*, eds. Jan ALBER és Monika FLUDERNIK (Columbus: The Ohio State University Press, 2010), 35–57, 39.

51 Lásd Richard WALSH: *The Rhetoric of Fictionality* (Columbus: The Ohio State University Press, 2007), 69.

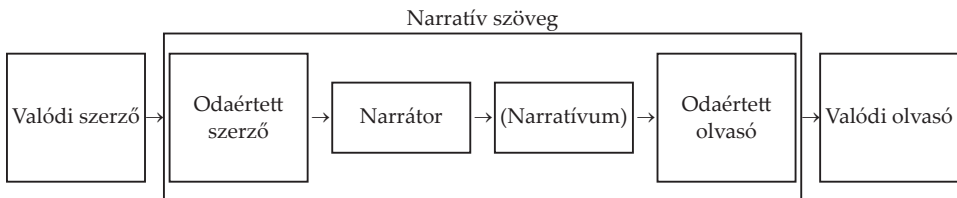
52 Szükségtelen elmondani, hogy az olvasók ebben a témában is különböző előfeltevésekkel élhetnek, és egyszerűen tévedhetnek is, épp úgy, ahogy mi is különböző véleményen lehetünk arról, mi jelent ironikus értelmezésre való felhívást.

vagy hasonló technikák segítségével. Ilyen esetekben a téves gondolatok vagy hiedelmek megbízható tolmácsolását olvassuk. A szerző még mindig hiteles módon találja ki a világokat, amelyeket az olvasónak el kell hinnie – beleértve azt is, hogy ezek a téves hiedelmek léteznek ebben a világban.

A narrátor elleni és a nem természetessé tevő olvasatok melletti (abban az értelemben nem természetesek, hogy elutasítják a valóságos világ korlátainak alkalmazását minden elbeszélésre) érzésem nem a részlegesség, a titokzatosság vagy a kommunikáció tagadása felé történő elmozdulást jelent. Nem lépi túl az elbeszélések céljainak, eszközeinek és alkalmainak retorikai érdekeit sem. Sokkal inkább kísérlet arra, hogy a kommunikációs technikákról, célokról és eszközökről szóló kérdéseket új keretek közé helyezzük, és a megfelelő ágensnek tulajdonítsuk őket, hogy bemutassuk a nem természetessé tevő olvasatok jelentőségét, és hogy az értelmezéseket ne korlátozzuk szükségtelenül az alapján, hogy mi lehetséges a valódi kommunikációs aktusokban és reprezentációs modellekben. A nem természetes keretrendszerben nem kell azt feltételeznünk, hogy létezik egy beszélő a történetvilággal azonos ontológiai szinten.

Valójában ezek a javaslataim teljesen összeegyeztethetőek James Phelan retorikai modelljével, és az általa elkezdett, a sztenderd narratológiai modellek, így Chatman modelljének a módosításához vezető út következő lépését jelentik (2. ábra). Phelan helyesen jegyzi meg, hogy a modell felülvizsgálatra szorul, mert „Chatman modelljében az odaértett szerző nagyjából mindent kiszervez a narrátornak vagy a nem elbeszélő mimézisnek.”⁵³ A hangsúlyt az elbeszélőről a szerzőre áthelyezve, Phelan így zárja tanulmányát: „[...] meghatározott személyről, az odaértett szerzőről [van szó], aki valamilyen célből valaki másnak, a valódi közönségnek mesél.”

2. ábra



Tökéletesen egyetérték ezzel az összegzéssel. Ez azonban számomra szükség-szerűen a következő modellhez vezet:

valódi szerző → narratíva → valódi olvasó

53 James PHELAN, *Rhetorical Literary Ethics: Or, Authors, Audiences, and the Resources of Narrative*. (Megjelenés alatt.)

Vagy ha elismerjük, hogy nagyon sok fikciós szövegben nem a szerző az egyedüli elbeszélő ágens, és ezt is szeretnénk ábrázolni a modellben:

valódi szerző → elbeszélés (ahol a szereplők is narrálhatnak más szereplőknek)
→ valódi olvasó

Ebben a modellben a szerző az első számú elbeszélő ágens és a szereplői narráció a szerző által választott és alkalmazott módszerként jelenik meg. A szereplők ebben a modellben a szerző alá vannak rendelve, és a szerzői diskurzus nem a szereplői diskurzust egészíti ki, hanem néha épp fordítva, amikor a szerző arra hívja fel az olvasót, hogy a kitalált világot a szereplő által észlelt univerzumként és ne önmagában létezőként lássa. A fikciós elbeszélés nagyon is alkalmas az olyan retorikai modellek számára, melyek (többek között) az arra vonatkozó módszereknek és eljárásoknak a vizsgálatában érdekeltek, hogy a szerző sikeresen vagy sikertelenül váltja valóra szándékait. Hasonlóképpen, ahogy Phelantól tudjuk, a retorikai modell megfelelő leírását adja annak, hogy a szereplők szintjén valaki miért, hogyan és milyen céllal meséli el valakinek, hogy mi történt. Mégis úgy gondolom, hogy a retorikai modellt nem szabad a narrátorokra vonatkozóan elfogadnunk, ha tudjuk közvetlenül a szerzőkre és a szereplőkre is alkalmazni. Amennyiben elkezdünk kérdéseket feltenni a feltételezett narrátor elbeszélésének alkalmáról és céljáról, tévútra futunk, vagy visszajutunk a szerzőhöz vagy egy szereplőhöz. Ez abból adódik, hogy az esetek többségében a „narrátor” (ha az egy extradiegetikus narrátor)⁵⁴ nem rendelkezik olyan meghatározható vagy akár elképzelhető alkalmammal, melynek során valamilyen címzettnek elbeszélhetné, hogy mi történt. A szerző kommunikációs helyzete és alkalmá viszont tökéletesen logikus és jól meghatározható: az olvasónak mesél egy fikcionális univerzumból. Vegyük például a következő sort: „Szertartásosan lépett elő a legfelső lépcsőfokról a gömbölyded Buck Mulligan”.⁵⁵ Ezeknek a szavaknak a szerző és olvasó közti kommunikációban elfoglalt helye viszonylag átlátható. A szerző nem akarja az olvasóval elhitetni, hogy a leírt helyzet ténylegesen megtörtént a való világ egy meghatározható pontján, hanem azt akarja, hogy az olvasó elismerje, hogy ő, a szerző *kitalál* egy helyzetet, amelyben a leírtak megtörténnek. A narrátort illetően a dolog már közel sem ilyen egyértelmű. A narrátort vagy úgy kell felfogni, mint aki nem kitalálja, hanem elmondja valakinek (a címzettnek), amit tud, vagy úgy, mint aki kitalál egy történetet a közönségének. Az előbbi felfogás hiányossága, hogy a narráció formája és technikái gyakran teljesen ellentmondanak neki. Az utóbbi felfogásé pedig az, hogy az ágensnek szükségtelen megkettőződésével szá-

54 Az intradiegetikus narrátorok szereplők, vö. Richard WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, 70–74.

55 James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós fordításának felhasználásával GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 9.

mol, mivel az elbeszélő ebben az esetben ugyanazt teszi, mint amiről már megállapítottuk, hogy a szerző teszi.⁵⁶

Az általam javasolt rendszer, azt hiszem, egyszerű és ellentmondásmentes, amennyiben a narrációt mindig a szerzőnek tulajdonítja, miközben fenntartja a szerző számára a beágyazott elbeszélés lehetőségét az ábrázolásban, és így a szereplői elbeszélés lehetőségét. Ennek előfeltétele, hogy a fikció arra hívjon fel minket, hogy az elbeszélést kitalálnak fogjuk fel. Így a rendszernek nem kell olyan esetekkel számolnia, mint amilyen a Melville-é, ahol vannak természetes magyarázatok a nem kitalált, valóságos keretektől való eltérésekre, sem azzal, hogy ez a valóságos tudatok tapasztalatához hasonló hozzáférhetőség kérdése lenne, sem pedig azzal, hogy egy szereplő vagy egy másik narrátor közlése a szerző céljai és szükségletei miatt szorulna kiegészítésre. Modellem ebben a tekintetben különbözik Phelan retorikai közelítésmódjától, aki az alábbi következtetéssel zárja *Glamoráma*-értelmezésem baráti olvasatát jelen kötetben:

A narrációnak végső soron nagyon sok bevett jellemzője van. Abban a mondatban, hogy „átnyújtok neki egy francia tulipánt, amit véletlenül épp fogtam”, egy szereplői narrátor, Victor, feltételezi, hogy a címzettje tudja, mi az a francia tulipán, de nem tudja, hogy Victor éppen azt tartja a kezében, és nem tudja, hogy Victor mit fog vele csinálni.⁵⁷

Hajlamos lennék ehelyett azt állítani, hogy „abban a mondatban, hogy »átnyújtok neki egy francia tulipánt, amit véletlenül épp fogtam«, Ellis, a szerző feltételezi, hogy az olvasó tudja, mi az a francia tulipán, de nem tudja, hogy Victor éppen azt tartja a kezében, és nem tudja, hogy Victor mit fog vele csinálni.” A szerző az „én” névmással utal Victorra még akkor is, amikor bemutatja az olvasónak Victor azon szavait, amelyeket ő soha nem beszélt el senkinek. Phelan és az én megközelítésem között az a hasonlóság, hogy mindkettőnek közvetlen következménye van az értelmezésre vonatkozóan, mégpedig, hogy olyan narrációnak is hitelt adhatunk, ami feltehetőleg nem lehetne megbízható, való életbeli elbeszélés. A különbség az, hogy Phelan a fikciós diskurzust a narrátornak tulajdonítja, legyen a narrátor szereplő vagy sem, azután pedig feltételezi, hogy a narratori funkciókat a leleplező funkciók is kiegészíthetik. Ezzel szemben én a fikciós diskurzust a szerzőnek tulajdonítom, és úgy gondolom, hogy a leleplező funkciókat kiegészíthetik a narratori funkciók abban az értelemben, hogy az egy vagy több karakterhez tartozó kifejezések, célok, eljárások stb. szintén befolyásolhatják az elbeszélést, mint teszik azt a *Moby Dick* esetében, ahol Ishmael, Ahab és Starbuck

56 A megbízhatatlan egyes szám első személyű elbeszélés nem igazán kivétel ez alól, hiszen nem is kell mondanunk, hogy a szerző vagy a szereplő valami mást akar a narrátortól, de csak a narráció általunk tételezett megbízhatatlansága miatt alakulhat ki az a nézet, hogy egy szereplő elbeszélése megbízhatatlan forrás az elbeszélt világra vonatkozóan.

57 Lásd James PHELAN tanulmányát: *Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities ...*, 167–184.

kifejezései és gondolatai megjelennek az elbeszélésben. A *Moby Dick*ben tehát nem az Ishmael nevű szereplő a nem természetes és kísérleti, ami egy nem természetes történetvilág létrehozását jelentené. A szereplő tökéletesen természetes. A kísérlet a hang és a személy szétválasztásának előtérbe helyezése.

Hadd ismétljem meg, hogy ez azt is igazolja, hogy nem minden fikció nem természetes. Korántsem, hiszen csak néhány fikciós műben hoz létre a szerző a való világban lehetetlennek számító időbeliséget, történetvilágot vagy tudatábrázolást, és csak néhány fikciós mű esetében nyernénk bármit is, ha azt feltételeznénk, hogy az elbeszélés megbízhatóságát a valóságos elbeszélésektől eltérő elvek szerint kellene megítélni. Ilyen eset áll elő, amennyiben azt feltételezzük, hogy ami nem lehet a szereplői elbeszélő megbízható beszámolója, az a szerző saját szerzői invenciója, hiszen a szerző nagyon gyakran azt választja, hogy „elfogadja az összes megszorítást és lelkiismeretesen ezeken belül dolgozik”.⁵⁸

Ahogy fentebb kifejtettem, a Genette rendszere mögötti kombinatorikus logika igazi ereje nem a fikción belüli szereplők és a fikción kívüli vagy belüli, jelzett vagy nem jelzett narrátorok (homodiegetikus és heterodiegetikus) között rejlik. Valójában ez a két tengely összeegyeztethetetlen egymással. Sokkal inkább abban, hogy a mindig a fikción belüli szereplők és a mindig az azon kívüli szerzők jelölik ki az olvasó számára a szereplők tudatához és nézőpontjához való hozzáférést. Eddig a rendszeren belüli nem természetes kombinációkat vizsgáltuk, de az újrafogalmazás megengedi, hogy – utolsó szempontként – kitágítsuk a lehetséges kombinációk hatókörét. A szerző két dolgot választ: (1) névmást (vagy névmásokat) és (2) a tudatokhoz (alapvetően és jellemzően mindegyikhez, egyhez vagy egyhez sem) való hozzáférés korlátozását. Az így kapott lehetséges variációk közül mindössze néhány hasonlít a való életbeli elbeszélésekhez – vagyis a külső fokalizációjú heterodiegetikus elbeszéléshez és a belső fokalizációjú homodiegetikus elbeszéléshez.

Azonban meg kell jegyezni, hogy a genette-i homodiegetikus/heterodiegetikus elbeszélés dichotómiáján kívül a szerző másfajta névmásokat is választhat, hogy szereplőkre utaljon. Elvileg ugyanúgy, mint a valóságban, semmi nem zárja ki a „furcsa” névmások, például a „mi”, „ők”, „te/ti” használatát, és ezek mindegyike társítható zéró, belső vagy külső fokalizációval is.⁵⁹ A természetes és a nem természetes olvasatok más nézeteket vallanak ezekről a narratív lehetőségekről. Nem természetes nézőpontból az olyan formák, mint a korábban tárgyalt művek, arra készítetik az olvasót, hogy az elbeszélés és az élőbeszédben előforduló történetmondás a valóságos aktusaitól eltérő módokon értelmezze őket. Így például a második személyű narráció viszonylag különös formája tálcán kínálja magát a nem természetes értelmezéseknek. Nemrég Rolf Reitan tekintette át alaposan ezt

58 Lásd Uo., 167–184.

59 Az ilyen narratívák meggyőző és érdekes elemzéséhez lásd Brian RICHARDSON *Unnatural Voices* című kötetét.

a területet,⁶⁰ Brian Richardson az *Unnatural Voices* című 2006-os művében pedig átfogó listát készített a második személyű elbeszélésekről. Munkájában olyan jól meghatározza és körülhatárolja a területet, hogy az egyáltalán nem tartalmaz olyan második személyű névmást alkalmazó elbeszélést, amikor a szerző egyértelműen az olvasóhoz szól, vagy amikor megszólításról van szó, mivel ez a névmás sok sztenderd helyzetben is használatos. Richardson találóan írja, hogy „a második személyű narrációt meghatározhatjuk mint a megszólításon kívüli olyan elbeszélést, ami főszereplőjét egy második személyű névmással jelöli.”⁶¹

Érdeemes megemlíteni, hogy Richardson nem a főhős *megszólításáról* beszél. Így folytatja: „Fontos megjegyezni, hogy a második személyű narráció mesterséges eljárás, ami általában nem fordul elő természetes narratívákban [...]”⁶² Azt hiszem, Richardsonnak igaza van, de szeretném néhány szóval kiegészíteni az érvelését. Egymásról és egymáshoz folyton a „te” névmás használatával beszélünk. Nem a második személyű elbeszélés a világ legtermészetesebb dolga? Hogy erre válaszoljunk, fel kell idéznünk azt, hogy a „te” olyan értelmű használata, amiben ez a névmás az „én” vagy a „mindenki”⁶³ álrúhás megfelelője, mint például: „ilyenkor annyira ideges leszel, ugye?”, nem számít második személyű narrációnak, mivel nem kifejezetten a főszereplőt jelöli, hanem a beszélőt, egy elképzelt közösség tagjaként. Másrészt a legtöbb második személyű elbeszéléssel (prominens, klasszikus példája ennek Butor *Módosulása*) kapcsolatos legérdekesebb dolog az, hogy noha a főhős „te” névmással *jelölt* az egész elbeszélés során, egyáltalán semmi sem utal arra, hogy bármilyen módon is megszólítva érezné magát. Nem hall hangokat, nem érzi, hogy beszélnének hozzá, és nem válaszol az elbeszélésre.⁶⁴ Röviden: a második személyű névmás használatán kívül semmi sem utal arra, hogy meg lenne szólítva.⁶⁵ Bár a természetes nyelvészetben az első személyű névmás „a beszélőt”, a harmadik személyű „a szóban forgó személyt” jelöli, a második személy pedig azt, „akihez beszélnek”, mégis úgy tűnik, ez utóbbi névmás sok második személyű narratívában elveszíti ezt a funkcióját. A főhőst a második személy jelöli, és ez utal rá, de nem szólítja meg. Éppannyira nincs tudomása arról, hogy ő az elbeszélés központja, mint az egyes szám harmadik személyű elbeszélések főszereplőinek. A fikción kívül – mondjuk társalgásban előfordu-

60 Rolf REITAN, „Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project?”, in *Strange Voices in Narrative Fiction*, eds. Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, Rolf REITAN (Berlin–Boston: de Gruyter, 2011), 147–174.

61 Brian RICHARDSON, *Unnatural Voices* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006), 19.

62 Uo.

63 Ezt nevezik néha „általános te” névmásnak.

64 Legalábbis a Richardson által bevettnek tartott és a Reitan által többé-kevésbé „valódi fikciós, második személyű” narratívaként bemutatott esetekben ez a helyzet. Az én gondolatmenetem szempontjából nem fontos, hogy ez igaz-e mindegyik fikcionális, második személyű narratívára vagy csak némelyikre.

65 Vö. REITAN, *Theorizing Second-Person Narratives ...*, 153.: „Összegezve: [...] Csak a C kategória [a narratív te a főhősre utal, de nem megszólításként használva] fedi le a valódi második személyű narratívákat [...]”

ló elbeszélésekben – a „te” jelöltje szükségszerűen meg is van szólítva, és nyilvánvalóan nem a névmás hozza létre. Hogy visszautaljak az egyes szám első személyű elbeszélésekre, a fenti érvelésem azt sugallja, hogy ez a gondolatmenet kiterjeszhető az egyes szám első személyű elbeszélésekre is, amelyekben az „én” gyakran nem „a beszélőre” vonatkozik, és amelyekben ennek megfelelően még az egyes szám első személyű főhősnek (Marlowe, Victor stb.) is épp annyira nincs tudomása arról, hogy az elbeszélés központja lenne, mint a harmadik személyű szereplőknek.

A nem természetes nézőpont szerint nem kell a valóságos világ szükségszerűségeit ráerőltetni minden fikciós narratívára. Nem szükséges minden elbeszélést a valóságos történetmondás szituációin alapuló kommunikációs modellekbe illeszteni. Az említett egyes szám első és második személyű narratívák értelmezésére jellemző, hogy a történeteket a valóságos kommunikációs helyzetek áthágásaiként olvassák. A „természetes narratívák” bevett értelmezési lehetőségeitől teljesen eltérő módon az olvasó egyes nem természetes, egyes szám első személyű elbeszélésekről azt feltételezheti, hogy a főhőst az „én” névmás jelöli, de nem ő mondja ki; egyes nem természetes egyes szám második személyű elbeszélésekről pedig azt feltételezheti, hogy a főhőst a „te” névmás jelöli, de nem szólítja meg. Ilyen módon az olvasó hatékonyan (1) tulajdonítja az elbeszélést a szerzőnek, és (2) invencióként továbbá (3) a valóságra érvényes nyelvfelfogás áthágásaként olvassa a művet. Ennek egyik következménye, hogy az olvasó a tudatábrázolásokat értelmezheti olyan módon, mint amelyeket a szerző úgy mutat be, hogy az különbözzön a valóságos tudatábrázolástól, és hogy előtérbe állítsa a kitalált és a leírt történetvilágok és tudatok közötti különbséget.

A tanulmányban említett *nem hagyományos*, nem természetes egyes szám első és második személyű elbeszéléseket az kapcsolja össze a *hagyományos*, nem természetes zéró fokalizációjú egyes szám harmadik személyű elbeszélésekkel, hogy a szerzői invenció, a szereplők észlelése és a róluk szóló tudósítás, valamint a mindezek közötti viszony lehetővé teszi, hogy az olvasó nem természetessé tevő értelmezői döntéseket hozzon abban az értelemben, hogy a valóságban lehetetlenek, valószínűtlenek vagy legalábbis kétségesnek tűnő dolgokat hitelesként és megbízhatóként tudja elfogadni.

(Henrik Skov NIELSEN, „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies, Focalization Revisited”, in Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN, Brian RICHARDSON: *A Poetics of Unnatural Narrative*, [Columbus: The Ohio State University Press, 2013], 67–93.)

Fordította: Gregor Lilla, Melhardt Gergő

IRODALOM

- ALBER, Jan. „Impossible Storyworlds – And What to Do with Them”. *Storyworlds* 1 (2009): 79–96.
- BECKETT, Samuel. *Watt*. Fordította DRAGOMÁN György. Budapest: Palatinus Kiadó, 2005.
- CHANDLER, Raymond. *Örök álom*. Fordította LENGYEL Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008
- ELLIS, Bret Easton. *Glamoráma*. Fordította M. NAGY Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2016.
- FLUDERNIK, Monika. „Natural Narratology and Cognitive Parameters”. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, edited by David HERMAN, 243–267. Stanford, CA: Center for the Study of Language and Information, 2003.
- FLUDERNIK, Monika. „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing”. *New Literary History*, 32 (2001): 619–638.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London–New York: Routledge, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980 [1972].
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988 [1983].
- HERMAN, David. „Introduction”. In *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, edited by David HERMAN, 1–40. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Fordította SZENTKUTHY Miklós fordításának felhasználásával GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012.
- MADSEN, Svend Åge. *Tredje gang så ta'r vi ham...* Kobenhavn: Gyldendal, 1969.
- MÄKELÄ, Maria. *Realism and the Unnatural*. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN, Brian RICHARDSON, 142–166. Columbus: Ohio State University Press, 2013.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick vagy a fehér bálna*. Fordította Szász Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989.
- NIELSEN, Henrik Skov. „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”. *Narrative* 12.2 (May 2004): 133–150.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Telling Doubles and Literal Minded Reading in Bret Easton Ellis's *Glamorama*”. In *Novels of the Contemporary Extreme*, edited by Naomi MANDEL, Alain-Philippe DURAND, 20–30. London–New York: Continuum, 2006.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration”. In *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER, Rüdiger HEINZE, 71–88. Berlin–Boston: De Gruyter, 2011.

- PHELAN, James. „Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: A Rhetorical Approach to Break in the Code of Mimetic Character Narration”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN, Brian RICHARDSON, 167–184. Columbus: Ohio State University Press, 2013.
- PHELAN, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.
- PHELAN, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- PHELAN, James. *Rhetorical Literary Ethics: Or, Authors, Audiences, and the Resources of Narrative*. (Megjelenés alatt.)
- REITAN, Rolf. „Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project?”. In *Strange Voices in Narrative Fiction*, edited by Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, Rolf REITAN, 247–274. Berlin–Boston: De Gruyter, 2011.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- WALLACE, Martin. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.
- WALSH, Richard. „The Force of Fictions”. In *Why Study Literature*, edited by Jan ALBER et al, 235–252. Aarhus: Aarhus University Press, 2011.
- WALSH, Richard. „Person, Level, Voice: A Rhetorical Consideration”. In *Postclassical Narratology*, edited by Jan ALBER, Monika FLUDERNIK, 35–57. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- WALSH, Richard. *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.

SYLVIE PATRON

Wajdi Mouawad: *Anima – Nem természetes vagy naturalizált?*¹

A tanulmány, melyet a jelenlegi nem természetes narratológiai kutatások inspiráltak, Wajdi Mouawad *Anima* című regénye² elbeszélési módjainak vizsgálatára vállalkozik, továbbá a mű fényében kísérletet tesz az irányzat bizonyos aspektusainak újraértékelésére. Fókuszpontjában az olvasási módszerként vagy stratégiaként értett naturalizáció³ problémája áll, ami modellszerűen alkalmazható Mouawad regényére.

A nem természetes narratológia a nem természetes vagy annak tekintett narratívák rendszeres tanulmányozása, vagy olyan narratívák ellentéte, melyeket bizonyos teoretikusok természetesnek tekintenek.⁴ Olyan közelítésmódot igényel, amely kombinálja a klasszikus és posztklasszikus narratológiát és az értelmező kritikát. Bár az irányzat a 2000-es évek végétől egyre nagyobb népszerűsége tett

1 A tanulmányt a szerző szíves engedélyével közöljük, melynek megjelenési helye: Jan ALBER and Brian RICHARDSON, eds., *Unnatural Narratives: Critical Theory and Cultural Studies*, „Theory and Interpretation of Narrative” (Columbus: The Ohio State University Press), 2018.

2 A tanulmány az eredetileg francia nyelvű regény részleteit angolul közli, a mű első angol nyelvű kiadása 2017-ben a Talonbooks kiadónál jelent meg Linda Gaboriau fordításában. A tanulmány az eredeti francia szöveghez nyúlt vissza, a regényrészleteket Melissa McMahon fordításában közölte. Ez szolgált a magyar változat alapjául. A regényrészleteket Tóth Csilla fordította magyarra. (A szerk.)

3 A naturalizáló vagy nem naturalizáló olvasási stratégia kifejezés elsősorban Jan Alber és Henrik Skov Nielsen nevéhez köthető. Lásd Jan ALBER, „Impossible Storyworlds—and What to Do with Them”, *Storyworlds* 1 (2009): 81. Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, eds. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011): 10. Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik”, *Narrative* 20.3 (2012): 376, 377, 381. n. 5. Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „What Really Is Unnatural Narratology?”, *Storyworlds* 5 (2013): 109., továbbá Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „Introduction”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 8. Jan ALBER, „Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism”, *Literature Compass* 10.5 (2013): 451. és másutt; Jan ALBER, „Unnatural Spaces and Narrative Worlds”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. Jan ALBER, Henrik Skov Nielsen, and Brian RICHARDSON (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 49.; Henrik Skov NIELSEN, „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited”, in *Poetics of Unnatural Narrative*, ed. Jan ALBER et al. (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 67. és másutt; Henrik Skov NIELSEN, „The Unnatural in E. A. Poe’s ‘The Oval Portrait’”, in *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, ed. Jan ALBER and Per Krogh HANSEN (Berlin and Boston: De Gruyter, 2014), 239. és másutt; Jan ALBER, „Postmodernist Impossibilities, the Creation of New Cognitive Frames, and Attempts at Interpretation”, in *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, ed. Jan ALBER and Per Krogh HANSEN (Berlin and Boston: De Gruyter, 2014), 261. és másutt.

4 Lásd Monika FLUDERNIK, *Towards a ‘Natural’ Narratology* (London: Routledge, 1996). Lásd még Fludernik és Alber és társai vitáját: Monika FLUDERNIK, „How Natural Is ‘Unnatural Narratology’; or What is Unnatural about Unnatural Narratology?”, *Narrative* 20.3 (2012): 357–370. és Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „What is...” .

szert, nem tekinthető problémamentesnek. Inkább folyamatban lévő projektnek tűnik mind az elmélet, mind pedig az elemzés és értelmezés tekintetében.⁵ Brian Richardson szerint a nem természetes narratíva „nyilvánvalóan megszegi a standard narratív formák konvencióit, különösen a szóbeli vagy írott nem fikciós narratívákét és azokét, melyek maguk is nem fikciós modelleken alapulnak, így például a realizmusét. A nem természetes narratívák képlékeny, változó konvenciókat követnek, és új narratológiai mintát hoznak létre minden egyes műben. Egy szóval, a nem természetes narratívák alapvető elemeit defamiliarizálják”.⁶ Richardson gondot fordít arra, hogy különbséget tegyen aközött, amit nem mimetikus vagy nem realista poétikaként ír le, amely a hagyományosan nem realista művek, mint például a tündérmesék, kísértethistóriák meghatározója és a realizmus elveit tagadó antimimetikus művek között (pl. Beckett). Richardson nem természetes narratíva-fogalma nyíltan előnyben részesíti az antimimetikus narratívát, vagy más antimimetikus szövegtípusokat. Jan Alber szerint a nem természetes „lehetetlen forgatókönyveket és eseményeket jelöl, melyek lehetetlenek a fizikai világot irányító, ismert törvények szerint, illetve logikai szempontból nem lehetségesek a logika elfogadott alapelvei szerint”⁷ vagy emberi szempontból lehetetlenek, azaz az emberi képességek határaihoz viszonyítva lehetetlenek, különösen tekintettel

5 A nem természetes narratológia legfontosabb művei közül a következőket idézhetjük fel: Brian RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006); ALBER, „Impossible Storyworlds...”; Jan ALBER, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18.2 (2010): 113–136.; ALBER and HEINZE, *Unnatural Narratives...*; Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, eds., *Strange Voices in Narrative Fiction* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011); Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, *A Poetics of Unnatural Narratives* (Columbus: The Ohio State University Press, 2013); Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2014); Brian RICHARDSON hozzájárulásai, in David HERMAN, James PHELAN, Peter RABINOWITZ, Brian RICHARDSON and Robin WARHOL, eds., *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* (Columbus: The Ohio State University Press, 2012); Brian RICHARDSON, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice* (Columbus: The Ohio State University Press, 2015); Jan ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016). Ez utóbbi tanulmány éppen megjelenés alatt állt, ezért nem tudtam ebben a cikkben széleskörűen felhasználni. Lásd továbbá még a nem természetes narratológia honlapját: <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/>, hozzáférés: 2014.09.14. Az irányzat keltette viták közül lásd fent és Tobias KLAUK and Tilmann KÖPPE, „Reassessing Unnatural Narratology: Problems and Prospects”, *Storyworlds* 5 (2013): 77–100.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What Really Is Unnatural Narratology?”, *Storyworlds* 5 (2013): 101–118.

6 Brian RICHARDSON, „What Is Unnatural Narrative Theory?”, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, ed. Jan ALBER and Rüdiger HEINZE (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011), 34.; Brian RICHARDSON, „Unnatural Narratology: Basic Concepts and Recent Work”, *Diegesis* 1.1 (2012): 97., Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, „Unnatural Voices, Minds, and Narration”, in *The Routledge Companion of Experimental Literature*, ed. Joe BRAY, Alison GIBBONS, and Brian McHALE (London: Routledge, 2012), 372.

7 ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 80. Idézi Jan ALBER és HEINZE, eds., *Unnatural Narratives...*, 4–5. és másutt.

a kognitív képességekre.⁸ Henrik Skov Nielsen nagyobb hangsúlyt fektet az interpretáció kérdésére. Szerinte a nem természetes narratívák olyan fikciós narratívák, melyek „arra sarkallják az olvasót, hogy a nem fikciós, szóbeli történetmondás szituációjától eltérő értelmezési stratégiákat alkalmazzon.”⁹

Az *Anima* című regényre különösen jól alkalmazható a nem természetes narratológia. A négy részből álló regény három részében az elbeszélő szerepét állatok veszik át: vagy a hős saját állatai (pl. a macska az első és a hatodik fejezetben), vagy az a sok fajtájú állat, akikkel a hős utazása során találkozik. Az elbeszélés feladatát végző állatok a nem természetes narratíva összes definíciójának illusztrációjaként felhasználhatók. Megsértik a standard narratíva konvencióit, különösen a nem-fikciós narratíváéit, a szóbeliét és az írottét egyaránt, olyan forgatókönyveket mutatnak be, melyek a valóságban tapasztalati vagy logikai szempontból nem lehetségesek (figyelembe véve az embert és az állatot megkülönböztető kritériumokat), arra sarkallják az olvasót, hogy a nem fikciós, szóbeli történetmondás szituációjától eltérő értelmezési stratégiákat alkalmazzon. A nem természetes narratológia mindig ilyen elbeszéléseket hoz fel példaként.¹⁰ A nem természetes narratológia az elbeszélő szerepét átvevő állatokat általában Tolsztoj *Holstomer – Egy ló története* című elbeszélésére vezeti vissza, és gyakran hivatkoznak John Hawkes *Sweet William: A Memoir of an Old Horse* című művére is. Richardson ténylegesen különbséget tesz a hagyományosan nem realista művek, így pl. az állatmesék (s hozzátehetjük, bizonyos gyermekmesék), valamint Tolsztoj és Hawkes narratív kísérletei között, melyek realista kontextusban, pontosabban a pszichológiai realizmus határain belül helyezkednek el.¹¹ Alber az első esetben nem termé-

8 Lásd ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What is Unnatural...”, 373., RICHARDSON, „Unnatural Narratology...”, 98. és másutt, ALBER, *Unnatural Narrative...*, 3. és másutt.

9 Henrik Skov NIELSEN, „Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?”, in *Strange Voices in Narrative Fiction*, ed. Per Krogh HANSEN et al. (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011), 59. ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What is Unnatural about Unnatural Narratology...”, 373. és másutt.

10 Lásd RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, x, 3.; ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 82, 89, 93–94.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Unnatural Narratives...”, 116, 131.; ALBER and HEINZE, eds., ALBER and HEINZE, eds., „Unnatural Narratives...”, 7.; RICHARDSON, „What is Unnatural...”, 34.; Jan ALBER, „The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre”, in *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*, ed. Jan ALBER and Rüdiger HEINZE (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011), 41, 49–50.; Brian RICHARDSON, „Antimimetic, Unnatural, and Postmodern Narrative Theory”, in *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, ed. David HERMAN et al., (Columbus: The Ohio State University Press, 2012), 23.; „[Interview with] Jan Alber”, in *Narrative Theories and Poetics: 5 Questions*, ed. Peer F. BUNDEGAARD, Henrik Skov NIELSEN, and Frederik STJERNFELT (Copenhagen: Automatic Press/VIP, 2012), 13, 14., n. 4.; ALBER, „Unnatural Narratology...”, 450, 452, 456.; ALBER, „Unnatural Narrative...”, §10.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Introduction...”, 2.; ALBER and HANSEN, „Introduction...”, 4.; ALBER, „Postmodern Impossibilities...”, 274. and n. 17, 18.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 4, 33.; ALBER, *Unnatural Narrative...*, 62–71. Lásd még Lars BERNAERTS, Marco CARACCILO, Luc HERMAN és Bart VERVAECK, „The Storied Lives of Non-Human Narrator”, *Narrative* 22.1 (2014): 68–93., mely kritikai távolságból tekint a nem természetes narratológiára.

11 Lásd RICHARDSON, „What is Unnatural about...”, 34.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 4.

szetes, de konvencionalizálódott forgatókönyvről beszél, és fenntartja a defamiliarizáló hatást a második kategória esetében is.¹²

Mivel a mű az első három részt a negyedik részben felidézett kéziratba ágyazza be, az *Anima* mégis felteszi a nem természetes elemek naturalizációjának kérdését a nem természetes narratológia művelői számára. Egyfelől Mouawad regénye egy újabb példáját nyújtja Alber olvasási stratégiákat számba vevő részletes felsorolásának, melyeket az olvasók akkor használnak vagy használhatnak, amikor a narratíva nem természetes elemeivel szembesülnek (ezeket a stratégiákat Alber kezdetben naturalizációs stratégiákként értette). Az első stratégia: „Néhány lehetetlen elem egyszerűen álomként, fantáziaként vagy hallucinációként magyarázható (az események szubjektív állapotként való olvasása)”.¹³ Az első stratégia a harmadik lesz később Albernél,¹⁴ de a leírás ugyanaz marad: „Néhány lehetetlen dolgot magyarázhatunk úgy, hogy a narrátor vagy egy szereplő lelkivilágának tulajdonítjuk; ebben az esetben a nem természetes annyiban naturalizálódik, amennyiben valamiről kiderül, hogy teljesen természetes (nevezetesen valakinek a hallucinációja)”. Egy megjegyzés ugyanebben a cikkben pontosan meghatározza, hogy a „naturalizáció” szakkifejezés erre a harmadik olvasási stratégiára tartandó fenn, „míg minden más navigációs eszköz talán jobban leírható magyarázó mechanizmusként vagy a nem természetessel való kiegyezésként”.¹⁵

Mouawad regénye az álom, fantázia, vagy hallucináció, röviden a narrátor szubjektív állapotával való magyarázatokhoz hozzáteszi a fikcionalitással való magyarázatot, vagyis a fikción belüli fikciót.

A halottkém, a regény negyedik részének elbeszélője kapja meg a kéziratot, ami valóban leírható úgy, mint „olyan fikciós mű, ami a tényeket beszéli el”.¹⁶ A mű úgy jelenik meg, mintha a hős, Wahhch Debch írta volna, aki úgy akarta elmondani történetét, hogy az elbeszélés feladatát az állatokra bízta. Másfelől, a kézirat csak a mű negyedik részében kerül elő, és az első három részben semmi sem utal beágyazott státuszukra, és az ontológiai szint megváltozására (regény a regényben). Ha csak a regény első három részét vesszük figyelembe, az *Anima* különleges helyet foglal el Alber és Nielsen vitájában.¹⁷ Míg Alber az olvasási stra-

12 Lásd ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 94., n. 4., ALBER and HEINZE, *Unnatural Narratives...*, 13. és másutt) ALBER, *Unnatural Narrative...*, 20, 42–43, 225.

13 A többi olvasási stratégia: 2. „a téma előtérbe helyezése”; 3. „allegorikus olvasás”; 4. „a forgatókönyvek vegyítése”; 5. „a keretek gazdagítása”. ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 82., részben reprodukálva ALBER and HEINZE, *Unnatural Narratives...*, 10.; ALBER, „Interview...”, 12.

14 ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What is Unnatural about...”, 377.

15 ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What is Unnatural about...”, 381. Lásd még ALBER, *Unnatural Narrative...*, 51, 237, n. 14.

16 MOUAWAD, *Anima*, 388.

17 A vita további résztvevői Iversen és Richardson. Lásd: ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Unnatural Narratives...”, 129–130.; ALBER and HEINZE, *Unnatural Narratives...*, 9–11., RICHARDSON, „Unnatural Narratology...”, 101–102., ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What Is...”, 376–378., ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Introduction”, 7–9.; Stefan IVERSEN, „Unnatural Minds”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. Jan ALBER et al. (Columbus:

tégiákat a valóság tapasztalati kereteire támaszkodva határozza meg, addig Nielsen a nem természetes narratíva a természetessel szembenálló olvasatának legitimitációja mellett érvel, ellenállva annak, hogy a való világ korlátait alkalmazzuk minden elbeszélésre, és tartózkodik az olyan értelmezésektől, melyek a kommunikációs és reprezentációs modellekre korlátozódnak. Sőt, azt állítja, hogy Alber 3. olvasási stratégiája (de talán a többi is) és a nem természetes narratológia közelítésmódja egymással összeférhetetlen:

A nem természetes közelítésmód [...] lehetővé teszi az olvasó számára, hogy bizonyos szituációkat a fikciós univerzum hiteles, megbízható vagy tényyszerű ábrázolásaként gondoljon el. Ez azt is bizonyítja, hogy ha az olvasó a fikció világán belül valami különösét, furcsát épít fel, mint például egy álom vagy hallucináció, természetesnek fogja elfogadni. Megfordítva ez azt is jelenti, hogy a naturalizáció vagy familiarizáció kioltja a nem természetest.¹⁸

Saját nem természetessé tevő olvasási módjával szemben Nielsen a naturalizáció fogalmát alkalmazza a nem természetes normalizálására, melyet Alber felfogása fémjelez.¹⁹

A továbbiakban először a nem természetes vagy a nem természetes narratológia által annak tartott elemeket vizsgálom (a regény első három részében), ezt követi a mű negyedik részében a fikcionalitás által megvalósuló naturalizáció kérdése, majd az így megvalósuló naturalizációnak a regény második olvasatára való lehetséges hatását fejtem ki.

AZ ANIMA NEM TERMÉSZETES ELEMEI

Ahogy azt a nem természetes narratológia felismeri, a nem természetes elemek mindig dialektikus viszonyban állnak az elbeszélés más természetes vagy mimetikus elemeivel.²⁰ Mouawad regényének vizsgálata szintén azt mutatja, hogy néhány elem egyidejűleg kiemelheti a narratíva nem természetes jellegét, miközben naturalizálhatja a szöveg által létrehozott narratív szituációt, vagy hihetőbb elemeket adhat hozzá. A következő részekben a narrátorokat, a narratív szituációt, az episztemológiai konzisztenciát és az egyéb, makro- és mikroszinthez tartozó nem természetes elemeket fogom tárgyalni.

The Ohio State University Press, 2013), 95.; ALBER, „Unnatural Narrative...”, §18–20.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 19–20.; ALBER, *Unnatural Narrative...*, 17–19.

18 NIELSEN, „*The Unnatural...*”, 241.

19 Alber a maga részéről figyelmeztet a nem természetes monumentalizálásának kockázatára, ami szerinte következik Nielsen állásfoglalásából. (Lásd ALBER, NIELSEN and RICHARDSON, „Unnatural Voices...”, 365.; ALBER, „Unnatural Narratology...”, 455.; ALBER, „Unnatural Narrative...”, §20.

20 Lásd RICHARDSON, „What is Unnatural...”, 33.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 2015, 4.

1. A NARRÁTOROK

A „narrátor” kifejezés magától Mouawadtól ered, a regény függelékében található jegyzetekben: „Az *Anima* írása bizonyos kutatómunkát igényelt, a megsokszorozott narrátorok természete és a Wahhch személyéhez köthető földrajzi területek miatt.”²¹ A regény létrejöttének története, ami az Actes Sud kiadó weboldalán olvasható, szintén tartalmaz a „hang” kifejezésre utaló szinonimákat vagy kommentárokat: „a hang”, „a hang, ami azt mondja én” (egy „én”, aki nem a szerző énjével azonos: „nem én voltam”), „egy állati hang”, „egy macska, az ő macskájuk, az ő házi kedvencük beszél el a hátborzongató történetet és a férfi ájulását”, „[a] második fejezetben a kórházi szoba ablakában ülő madarak veszik át a történetet”.²² A regényben a narrátorokat a fejezetek címeként szereplő latin nevük azonosítja (nemzetség, faj, alfaj): *Felis sylvestris catus carthusianorum*, *Passer domesticus*, *Canis lupus familiaris inauratus investigator*, és így tovább; valamint bizonyos, általában a viselkedésükhöz kapcsolódó indikátorok. Így például a macska esetében: „Megettem a tonhalat, ami a táskában volt, és ittam vizet a véccékagylóból.” (Mouawad, 2012:14.)²³ Az „én” időnként „mivé” változik, így pl. a második fejezetben: „Felkelt, amikor az éjszaka jött [...] Természetünk, ami a nappali lét mozgásaihoz van kötve, meggátol minket abban, hogy biztosat mondhassunk, annak ellenére, hogy mindannyian figyeltük őt”.²⁴ Néhány rövid fejezetből az „én” teljesen kitörlődik: „Alszik. Bejön egy férfi. Egy óriás. A macska felül.”²⁵ A megsokszorozódott elbeszélőket és természetüket mintegy függelékként kiegészíti egy speciális lexikon, ami számos olyan utalást tartalmaz, amely „emberre”, „emberi lényekre”, vagy másokra vonatkozik „Wahhch fajtájából”, továbbá olyan stilisztikai döntések sora is utal rájuk, amelyek megfeleltethetők a szóban forgó fajok jellemzőinek. Csak egy példa erre:

A kutya csaholása mindent eldöntött.

Igen.

Együtt engedelmeskedünk a megfontoltság hangjának, átcsúsztunk a jelen válaszfalán és elhagytuk az óratorony szobrait és repedéseit, ahol fészkelünk.

Kiterjesztettük szárnyainkat, és testünkkel elrugaskodtunk az ürességbe.

Igen. (*Columbia Livia*, uo. 19.)²⁶

21 MOUAWAD, *Anima*, 393.

22 Lásd: <http://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature/anima>.

23 Egyfajta nominalizmust figyelhetünk meg az állati narrátorok nemének megválasztásában: így a bűzös borz (Lat. *mephitis mephitis*, Fr. *la mouffette*, nőnemű főnév) nőstény borz, a pók (Lat. *tegenaria domestica*, Fr. *l'araignée*, nőnemű) nőstény pók; a róka (Fr. *le renard*, hímnemű főnév) pedig hím, ahogy a lepke is (*le papillon*, hímnemű) (lásd Uo., 48, 50, 58, 141.). Ellenpélda lehet a nőnemű mosómedve (Fr. *le raton-laveur*, hímnemű) (Uo., 140.).

24 Uo., 15.

25 Uo., 85.

26 A fordítás a jelöltre összpontosít, a jelölő hátrányára. A franciában az igen szó ismétlése (*oui*) a galambok bűgását imitálja.

A regény első három része számos olyan elemet tartalmaz, amelyet az orosz formalisták defamiliarizációnak neveztek; így bizonyos kéztartások (pl. a kereszt jele, uo., 30.), bizonyos tárgyak (számos alkalommal a telefon, 35., 41., 42., 56., 57., 122., 322., 344.), ételek, de különösen italok (pl. sör, 51., 181., 307.) sőt az emberi nyelv (54., 291–292.). A csimpánz a helytelenül használt birtokos névmásokról szóló diskurzusa („Az emberek azt mondják, enyém, enyém, enyém. Coach például azt mondja »az én majmom«, s közben rám mutat” etc. uo., 102.), úgy tűnik, közvetlenül Tolsztoj *Holsztomer – Egy ló története* című elbeszéléséből származó átvétel.

Ezeknek a narrátori döntéseknek eredményeként Wahhch figuráját mindig kívülről látjuk, nem találunk belső monológot vagy szabad függő beszédet, sem pedig gondolatainak bármely más hiteles ábrázolását; néhány kivételt nem számítva, melyekre hamarosan visszatérek. Másfelől, Wahhch alakja szokatlan pontossággal és olyan részletek kíséretében jelenik meg, ami ahhoz kapcsolódik, amit „állati tapasztalatiságnak” nevezhetnénk. Íme, egy tipikus példa:

Mi kutyák, érzékeljük azt a színes sugárzást, ami erős érzelmek hatására árad ki az élő testekből. Az embereket gyakran a félelem zöld vagy a bánat sárga aurája veszi körül, néha pedig ritkább árnyalatok: a boldogság sáfrányszíne vagy az eksztázis türkizkékje. Ennek a fáradt, kimerült férfinak, akit az utazás opálos homálya vett körül, a háta közepéből a sodródás és a süllyedés koromfekete színe áradt, olyan természetek ismertetőjegyeként, akik képtelenek maguk mögött hagyni a múltjukat és emlékeiket. (*Canis lupus familiaris*, uo., 216–217.)

2. A NARRATÍV SZITUÁCIÓ

A narratív szituáció kifejezés a narrátorra utal, abban az időbeli pillanatban, amikor elbeszéli a történetet. Ez a fikció része, lehet szóbeli vagy írásbeli (vagy a belső monológ esetében gondolati, bár kérdés, hogy helyes-e ebben az esetben használni a narratív szituáció kifejezést, ami a természetes történetmondás szituációjának modelljén alapuló fogalom). Utalhat valakire (vagy nem), akihez a narrátor címezi szavait, és aki a fikció világának része. Tartalmazza a narrátor motívációját is, hogy miért beszél el a történetet.

Az *Anima* című regényben az elbeszélők szituációja sem szóbeli, sem pedig írásbeli, alapesetben gondolatinak nevezhetnénk, bár valójában kevés narratíva az, ami ténylegesen megérdemli a belső monológ elnevezést. A szöveg nem utal arra, hogy a narratíva bármely médiumhoz kötött lenne. Ellenkezőleg, számos alkalommal tematizálja azt aényt, hogy a narrátorok nem tudnak beszélni, írni még kevésbé (uo., 105., 270., 295., 330.). Arra sem találunk utalást, hogy a narrátorok címzetthez intéznék szavaikat, sem a történetmondás okára, sőt arra sem, hogy tudatában lennének annak, hogy részesei az elbeszélés aktusának. Épp ellenkezőleg, a szöveg utal arra, hogy egyedül vannak, vagy egyedül képviselik a fajtájukat, amikor szembetalálják magukat az emberrel (uo., 20., 33., 42–42., 49.)

A történet nagy része múlt idejű, jelezve, hogy az elbeszélés pillanata az elbeszélő történet után következik. Néhány rész azonban jelen idejű:

Leülnek. A nő sötét folyadékot tölt az előttük álló csészékbe. Énekelek. Egyik trapézról a másikra reppenek, aztán a trapézról a kőre, aztán a kőről a trapézra. Énekelek. A férfi rám néz. Otthagynom a trapézt, megkapaszkodom lábammal a kalitka rácsában, csőrömet a fémen koptatom, körbefordulok, fejfelé lefelé, énekelek. A nő felkel, kinyitja házam ablakát, ujjára helyez. Énekelek. Átmászom a kezére. Hátrafordul és leül. A vállára tesz. Rám néz. Énekelek. (*Serinus canaria*, uo., 33.)

Ez nem a történeti jelen esete, sem pedig a belső monológban használatos jelen idő, sokkal inkább az, amit Dorrit Cohn „fikciós jelennek” nevez, kiemelve a tényt, hogy a fikcióra jellemző.²⁷ A szóbeli vagy írott narratív szituáció hiánya még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy lehetetlen megkülönböztetni az elbeszélés és a megtapasztalás pillanatát, továbbá az elbeszélő ént és a tapasztaló ént.

3. EPISZTEMOLOGIAI KONZISZTENCIA

Az *episztemológiai konzisztencia* kifejezés Richardsontól származik.²⁸ A kifejezés rövid, tömör összefoglalása annak a ténynek, amikor a valós személyiségmodell alapján elgondolt szereplő számára lehetetlen egy másik szereplő tudattartalmának részletes ismerete.²⁹ Az *Anima* című regényben ennek az elvnek számos nyilvánvaló megsértését találjuk. Így például:

Lesöpörve a földet a fejemről, a férfi sikoltani akart, mint azon a napon, amikor élve eltemették. Nem szabad sírnom, mondogatta magának, ha sírok, ha felsikoltok, újrakezdik, előásnak, megölnék és visszadugnak. És aztán újra,

27 Dorrit COHN, *The Distinction of Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 106. Lásd még RICHARDSON, „Beyond...”, 53.; NIELSEN, „The Impersonal Voice...”, 141.; HANSEN, „First Person...”, 319.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Unnatural Narratives...”, 130.; NIELSEN, „Natural Authors...”, 290.; NIELSEN, „Fictional Voices?...”, 60.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 26.;

28 RICHARDSON, „What is...”, 23. és másutt.

29 Az elv megsértésére vagy vállalására Genette *paralepszis*ként utal. GENETTE, *Narrative Discourse*, 195. Lásd még NIELSEN, „The Impersonal Voice...”, 44.; HEINZE, „Violations...”, 280. és másutt.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Unnatural Narratives”, 130.; RICHARDSON, „What Is...”, 26–28.; NIELSEN, „Unnatural Narratology...”, 75–77.; „Fictional Voices?...”, 55, 67–68.; Per Krogh HANSEN, „Backmasked Messages: On the Fabula Construction in Episodically Reversed Narratives”, in *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, ed. Jan ALBER and Rüdiger HEINZE (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011), 164, 167.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Introduction”, 3.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 26, 39.; ALBER, *Unnatural Narrative...* 80–84.; James Phelan a „valószínűtlenül jól értesült narrátor” kifejezéssel utal rá. (James PHELAN, „Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: A Rhetorical Approach to Breaks in the Code of Mimetic Character Narration”, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. Jan ALBER et al. (Columbus: The Ohio State University Press, 2013), 167–84.

az előszoba közepén állva, az időérzékét teljesen elvesztve, nem mozgott, nem lélegzett attól való félelmében, hogy újrakezdődik, ami végül is abszurdum, hiszen nyilvánvalóan halott volt, a nő keze a pengét markolja, a virágcsokrot a sebzett hasa fölött. (*Felis sylvestris catus carthusianorum*, 13.)

Ez férfi, ha tehetné, inkább átadná az elméjét az örültségnek, mint ilyen fájdalomra ítélve legyen, mint amiben volt. (*Corvus corax*, uo., 30.)

Ha lett volna ereje megmenteni a kutyáját, arra is lenne ereje, hogy megmentse őt [Winonát]. Amint a kunyhóban hallotta beszélni, tudta [W.], hogy mi vagyunk az egyetlen esély, hogy megmeneküljön. Nem tévedett. (A kutya a harmadik részben, uo., 317–318.)

Vannak azonban olyan narrátorok, akik tagadják, hogy ismernék Wahhch gondolatait („Nem tudom megmondani, mire gondolhatott, milyen pokoli mélység nyílt meg lábai előtt, sem azt, hogy mi felé zuhant” [*Felis sylvestris catus*, uo., 91.]); mások feltételezésekbe és következtetésekbe bocsátkoznak ezeknek a gondolatoknak az alanyáról, oly módon, ami nem különbözik alapvetően attól, amit a valóságban az emberek tesznek.

Richardson megjegyzi, hogy episztemológai konzisztencia áthágása gyakran megjelenik a többes szám első személyű narrációkban (mi-elbeszélésekben).³⁰ Ez igaz az *Anima* esetében is, számomra azonban úgy tűnik, hogy ez inkább a naturalizáció egyik eleme a fikción belül. Mindig csoportosan élő állatokat érint, akik kolóniákban élnek, vagy akiket az ember összegyűjtött (pl. az óriáskígyó etetésére szánt nyulak).

Igaz, sokan voltunk, és nagyon nehéz volt nyugton maradnunk, olyan őrjítő szaga volt a holttestnek. Éppen elmúlt a tél, éhezünk, majdnem megbolondultunk, hogy lakomázzunk a rothadó hullából. (*Corvus corax*, uo., 29.)

Mindannyian hittünk a bukásában, de ő a habozás legcsekélyebb jelét sem mutatta. (*Laurus delawarensis*, uo., 39.)

A ketrec kinyílt. Elborzadva dugtuk ki a fejünket, hogy megtudjuk, hol vagyunk, és mit kell tennünk annak érdekében, hogy visszanyerjük biztonságérzetünket. Minden gyűlöletes volt: a szagok, az érzetek, a fények, a hangok és a férfi arca. (*Oryctolagus cuniculus*, uo., 77.)

30 Lásd: RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 40–43.; RICHARDSON, „What is...”, 27–28.; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 34.

4. EGYÉB NEM TERMÉSZETES ELEMÉK

Itt kell megemlítenünk a gyakran igen hosszú, egyenes beszédben közölt dialógusokat, franciául vagy más nyelven.³¹ Már említettük, hogy a szöveg nem tesz semmilyen utalást arra, hogy az elbeszélés aktusa igényelne bármely médiumot. Arra sem történik utalás, hogy a dialógusok ugyanazon a médiumon keresztül zajlanának, mint a regény többi része. A szöveg időnként rámutat arra a tényre, hogy a dialógusok során elhangzott szavak a narrátoroktól származnak (uo., 68., 76., 102–103., 105., 163.) és ritkábban arra, hogy nem (uo., 159., 302.). Ám legtöbbször semmit nem mond a narrátorok képességeiről, hogyan értik meg az emberi beszédet, amikor találkoznak vele.

Mikrotextuális szinten bizonyos fejezeteket vagy fejezetrészeket nem természetes elemeként azonosíthatunk, melyeket gyakran említ a nem természetes narratológia. Így például elsősorban azt, amikor a narrátor a saját halálát beszéli el:³²

Felszállok. Röpködök. Nem látom, hogy jön a veszély. Nem látom őt. Alig vagyok tudatában a szárnyak suhanásának. Nem tudom, hogy elveszek. Elvesztem. Végem. (*Papilio polyxenes asterius*, uo., 141.)

Visszaléptem a hatalmas tartógerendára, hogy visszatérjek az árnyak közé, de elveszve, megrémülve már nem tudok tájékozódni, egy lépéssel többet teszek a kelletténél, és belebukfencezem az ürességbe. (*Mus musculus*, uo., 240–241.)

Ebben a két példában a préda narrációját közvetlenül követi a ragadozóé (varjú, macska), ami megerősíti az áldozat halálát. A kanca saját halálát a lovakkal teli marhavagonban beszéli el, útban a vágóhíd felé.

31 A dialógusokról lásd Henrik Skov NIELSEN, „Natural Authors, Unnatural Narratology”, in *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, eds. Jan ALBER and Monika FLUDERNIK (Columbus: The Ohio State University Press, 2010), 290.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What Really Is Unnatural Narratology?”, *Storyworlds* 5 (2013): 110.; NIELSEN, „The Unnatural...”, 241–42.

32 Azokat az elbeszéléseket, melyeket hullák vagy halott személyek beszélnek el, a nem természetes narratológia mindig megemlíti. Lásd RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, x, 3, 100.; HEINZE, „Violations...”, 2008, 288–289.; ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 82, 89–90.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Unnatural Narratives”, 116.; ALBER and HEINZE, *Unnatural Narratives...*, 7.; ALBER, „The Diachronic...”, 41.; RICHARDSON, „Antimimetic...”, 23.; ALBER, „Interview”, 13.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What Is...”, 376.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What Really...”, 109, 116., n. 11.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „Introduction”, 2.; ALBER, „Unnatural Narratology”, 452.; ALBER, „Unnatural Narrative...”, §10); ALBER and HANSEN, eds., *Beyond Classical...*, 4.; ALBER, „Postmodernist Impossibilities”, 261 és másutt; RICHARDSON, *Unnatural Narrative...*, 18., 33., 43. Lásd még NIELSEN, „Natural Authors”, 291, 297 az olyan szövegrészekről, melyek azt beszélik el, hogy a narrátor elaludt.

Legyőz a fáradság és a szomorúság, összeesek. Beleroskadok az állati ürülékbe. Nem akarok felkelni, nem akarok. Elvesztem a tudatom. Elmegyek. Végre. Végre. (uo., 209.)

Találunk jövő idejű narrációra is példát, ahol az episztemológiai konzisztencia elvének egy másfajta megsértését láthatjuk:³³

A szentjánosbogarak kitartása fogja bevilágítani a völgyet, amint a kutyák megmentik az ájult férfit. Ő majd az árnyéka lesz, a férfi pedig a fénye. Urává választja őt, a férfi pedig magához fogadja. Semmi sem fogja elválasztani őket egymástól. Egyik a másik lába nyomában, őrizve egymást – így fognak járni, végzetük összeköti őket, egészen a világ végéig, és aztán nem lesz félelem, a legnagyobb, halálfélelem sem. (*Lampyris noctiluca*, uo., 262.)

Idézhetjük a csimpánz belső monológját is, ami ironikus utalásokat tartalmaz az emberi beszédre, egyszerre jelezve azokat az ismereteket, melyekkel egy csimpánz rendelkezik, és azokat, amelyekkel nem:³⁴

Elképedtek. Persze. A „majom” banánt eszik, és vakarja a hónalját, s közben makog: Uuuh! Uuuh! De nem sodor cigarettát. Állat, „majom”, nem tudja, hogy halhatatlan lelke van. Igaz. Beismerem. Tényleg nem tudom, hogy a lelkem halhatatlan. Na és? Mi a különbség? Mert elnézve ezeket az embereket, ahogy én látom, néha csodálkozom, hogy többet tudnak a lélek halhatatlanságáról, mint én. (uo., 104.)

Másfelől az *Anima* nem tartalmaz egyetlen olyan elbeszélte tény vagy epizódot sem, amit a narrátorok ne láttak volna, ez még nyilvánvalóbb a veréb elbeszélésében (uo., 15., 17.). Nem találunk benne példát denarrációra sem, abban az értelemben, hogy az elbeszélés tagadná az előzőleg állítottak létezését a fikció világában.³⁵ Nincs benne példa ugyanannak az eseménynek az ellentmondásos elbeszélésére sem, legtöbbször ezeket az eseményeket különbözőképpen érzékelik a narrátorok, természetüktől és a tapasztalatiságuktól függően.³⁶

33 Lásd RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 29, 68, 144., n. 5.; HEINZE, „Violations...”, 280, 291–292.; ALBER, „Impossible Storyworlds”, 90.

34 A narratívák azon részéről, melyek valami olyat beszélnek el, amit az elbeszélő nem vesz észre, vagy nem tud, lásd Henrik Skov NIELSEN, „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”, *Narrative* 12.2 (2004): 140–141.

35 A denarrációról lásd RICHARDSON, „Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others”, *Narrative* 9.2 (2001): 168–175.; RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 87–94.; HERMAN, PHELAN, RABINOWITZ, RICHARDSON and WARHOL, eds., *Narrative Theory...*, 79.

36 Legföljebb azt állíthatjuk, hogy a hal elbeszélése esetében megbízhatatlan narrációról van szó (MOUAWAD, *Anima*, 20–24.), a kutya esetében pedig rémálomról (Uo., 125–26). Ám itt ismét a natura-

A nem természetes elemek listája ugyanakkor nem problémamentes. Főleg, amikor a fikciós elemeket valós létezőkként helyezi el a szövegben, vagyis a szöveg által megteremtett fikció világában. Így például az állati narrátorokat, tudásukat vagy annak hiányát Wahhch gondolatairól ugyanarra a szintre helyezi el, mint azokat az elemeket, amelyek bizonyos narratív technikák használatának eredményei, mint például a jelen idejű elbeszélés. A nem természetes narratólogusok nagyon gyakran ötvözik e kettőt, még akkor is, ha időnként néhányuk azt mutatja, hogy bizonyos mértékig tudatában van a problémának. Ilyen például Nielsen állásfoglalása Phelannal szemben a fikciós jelen idejű elbeszélésekkel kapcsolatban:

Igaz, „nincs alkalom az elbeszélésre [...]”, de úgy leírni ezt, hogy az elbeszélő „a lehetetlent teszi, él és elbeszél egyidejűleg” azt kockáztatja, hogy a történet világának szintjére helyezi a paradoxont és a lehetetlenséget, mintha a történet egy olyan szereplőről szólna, aki képes a lehetetlenre.³⁷

A nem természetes narratólogusok néha egybeolvasztják a fikciós elemeket és azokat az elemeket, melyek egy bizonyos teoretikus nyelvhasználat eredményei; ilyen például a szereplők belső életének ábrázolására szolgáló elbeszélési mód, a mindentudó elbeszélő az egyes szám harmadik személyű fikciós narratívában.³⁸ Mindez magyarázható a nem természetes narratológia klasszikus narratológiától, illetve a posztklasszikus narratológia bizonyos formáitól való függésével, melyekkel állításuk szerint szemben állnak: a természetes és a retorikai narratológiától való függéssel.³⁹ Nincs teljesen kifejtett elgondolásuk a fikció státuszára és a különböző valóságterületekhez való viszonyára. Nevezetesen, nem rendelkeznek a *reprezentációs megfelelés*, sem pedig kiegészítése, a *reprezentációs megfelelés korlátozása* fogalmi

lizáció egyik eleméről van szó a fikción belül (lásd ezen felül a halottkém elbeszélésében fellelhető információt: „[...] kevesebb, mint hét másodperces emlékem van nekem is”. Uo., 377.).

37 NIELSEN, „Fictional Voices?..”, 65.

38 Lásd például RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 42., 60.; ALBER, „Impossible Storyworlds...”, 94., n. 4.; ALBER, IVERSEN, NIELSEN, and RICHARDSON, „Unnatural Narratives...”, 120, 124, 131.; ALBER, „The Diachronic...” 2011, 56, 58.; ALBER, „Interview”, 14., n. 4.; ALBER, NIELSEN, and RICHARDSON, „Unnatural Voices”, 352.; ALBER, „Unnatural Narratology”, 452., ALBER, „Pre-Postmodernist Manifestations of the Unnatural: Instances of Expanded Consciousness in ‘Omniscient’ Narration and Reflector-Mode Narratives”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 61.2 (2013): 137–53.; Alber, „Postmodernist Impossibilities...”, 274., n. 17.; ALBER, *Unnatural Narrative...*, 43, 61, 87–103.: a mindentudó elbeszélőt a „varázslókhöz és boszorkányokhoz” hasonlítja. („Ahogy a varázslók és a boszorkányok, a harmadik személyű narrátorok vagy hangok ebben a típusú elbeszélésben képesek a mindent átfogó tudatra.”)

39 Ezt a függő viszonyt már megfigyelte Lars-Åke SKALIN, „How Strange Are the ‘Strange Voices’ of Fiction?”, in *Strange Voices in Narrative Fiction*, ed. Per Krogh HANSEN et al. 101–126. (Berlin and Boston: De Gruyter, 2011), 103–104. és Sylvie PATRON, „Introduction”, in *Toward a Poetic Theory of Narration: Essays of S.-Y. Kuroda*, ed. Sylvie PATRON (Berlin and Boston: De Gruyter, 2014), 31. Lásd még Tobias KLAUK and Tilmann KÖPPE, „Reassessing Unnatural Narratology: Problems and Prospects”, *Storyworlds* 5 (2013): 98., n. 10. tanulmányát a nem természetes narratológia és a klasszikus, illetve posztklasszikus alternatív elméletei közötti viszonyról.

val,⁴⁰ melyek lehetővé teszik megfogalmazni azt a tény, hogy a reprezentációs művekben a reprezentációnak csak bizonyos jegyei szolgálnak az ábrázolt dolgok jegyeinek bemutatására. Így például reprezentációs megfelelés áll fenn a színpadon álló színész által kiejtett szavak és Othello szavai között Shakespeare darabjában, de míg a színész által kiejtett szavak nagy költői erőt képviselnek, ugyanezek a szavak mégsem fejeznek ki magas szintű költészetet Othello szájából (lásd *uo.*, 59-60., a példa eredeti helye Waltonnal).⁴¹ Jan Noël Thon a reprezentációs megfelelés korlátozására egy másik példát hoz: „[...] bár a szereplők beszédének megjelenítésére az angol nyelv szolgál, például Leterrier *Titánok harca* című kasszasikerében, Frank Miller *300* című valóságghú filmjében vagy SCE⁴² *Istenek harca* című akció-kalandfilmjében, az angol nyelv mégsem jelenik meg úgy, mintha a szereplők ténylegesen ezen a nyelven beszélnének”,⁴³ mivel az elbeszélte események mindegyik műben az ókori Görögországban játszódnak. „[...] Michel Azanavicius *A művész* című filmjében javarészt fekete-fehér kópiát használ”, ám a film nézőinek semmi okuk nincs arra, hogy a film történetének világát fekete-fehérben képzeljék el, „ezt a feltételezést még inkább megerősíti”, hogy „egyik szereplő sem tematizálja a színek hiányának meglepő tényét egy olyan világban, ami máskülönben nagyban alkalmazkodik a történeti valósággal szembeni elvárásainkhoz” (*uo.*, 87.).

Az *Anima* című regényben ugyanígy reprezentációs megfelelés áll fenn azok között a szavak között, amelyeket olvasunk (az eredeti francia nyelven vagy angol fordításban) és amelyeket az állati elbeszélők beszélnek; jól lehet az olvasott szavak nem úgy jelennek meg, mintha valamilyen nyelvhez tartoznának (legyen az francia, angol vagy bármely egyéb nyelv), vagy mintha szóban vagy írásban lennének kifejezve. A jelen idejű elbeszélés esetében sem beszélhetünk reprezentációról, abban az értelemben, mintha ugyanabban a pillanatban kimondott szavak lennének, melyben az állati elbeszélők átélik az általuk tapasztaltakat. Ezt a feltevést tovább erősíti, plagizálva Thon második példáját, hogy egyik narrátor sem tematizálja, ami bizonyosan meglepő ellentmondás lenne egy olyan világban, ami máskülönben nagyban alkalmazkodik a történeti valósággal szembeni elvárásainkhoz.

NATURALIZÁCIÓ A FIKCIÓS NARRATÍVA MEGÍRÁSÁNAK SEGÍTSÉGÉVEL

Az *Anima* negyedik része a következőképpen kezdődik: „Az események, melyeket megpróbálok elbeszélni, több mint egy évvel ezelőtt történtek, nem sokkal később a feleségem halála után, de jóval előbb, mielőtt egy postai csomagban a

40 Gregory CURRIE, *Narrative and Narrators: A Philosophy of Stories* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2010), 58–64, 78–79.

41 Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundation of Representational Arts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 181–182.

42 Sony Computer Entertainment.

43 Jan-Noël THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016), 86.

következő szöveg kéziratát kaptam” (373.). Maga a kézirat leírása néhány oldallal később következik, a maga „három, különálló részével”.⁴⁴ Tartalmát a halottkém is összegzi abban a részben, amely az első három rész szereplőinek és eseményeinek a rekapitulációja. Így a halottkém veszi át a fiktív szerkesztő hagyományos szerepét, azzal a különbséggel, hogy a szóban forgó kézirat egy regény, pontosabban tényregény (*faction*) („olyan fikciós mű, ami a tényeket beszéli el”) (uo., 388.), és nem egy tényszerű történet.

A kézirat létezésének felfedése meglepetés az olvasó számára. Mint minden narratív meglepetés, arra ösztönzi az olvasót, hogy újra mérlegre tegye a szöveg előző részeit, ebben az esetben az első három részt, és újraértékelje megvalósulásuk módját. Ez az újraértékelés pontosan az imént felsorolt nem természetes elemeket érinti, vagy legalábbis néhányukat. Amint Alber és társai írják: „a nem természetes annyiban naturalizálódik, amennyiben kiderül, hogy valami teljesen természetes” – vagyis egy ember termékeny képzeletének szülötte (2012, 377.).

Az állati elbeszélők megválasztása a fikció világában Wahhchnak tulajdonítható, és azzal magyarázható, amit megtapasztalt Sabra és Chatila mézszárlásának pillanatában: „Emlékszem a némaságra, ezeknek a vadállatoknak a némaságára, akik alá voltak vetve ezeknek a borzalmas dolgoknak, pedig semmi közük nem volt hozzá, emlékszem, megpróbáltam helyettük beszélni, szavaimat az ő szájukba adva...” stb. (uo., 335–336.). A narráció egy folyamat része, hogy rugalmasságot, ellenállóképességet fejlesszen ki, egy dinamikus állandó folyamaté Wahhch gyermekkorától addig a percig, amikor elkezdi a történetet írni.

A narratív szituáció megragadható, egy történet megírásáról van szó, ismét érdemes hangsúlyozni: a fikció világán belül. A történet szerzője nem utal címzettre, de virtuális címzettre igen, aki *par excellence* az irodalmi szöveg befogadója. A történet során megtudjuk, hogy a kézirat egy része útközben íródott, a kézirat e része vagy változata már „Cairóban, Illionisban” olvasható volt (uo., 270.).

Ami a fikciós narratívát illeti, még ha valódi tényeket beszél is el, akkor is csak az episztemológiai forrás tévedhetetlenségéről beszélhetünk.⁴⁵ Ez megmagyarázza a narrációt vagy a gondolatok ábrázolását, így pl. Winonáét és a szentjánosbogarak jövő idejű elbeszélését. A Wahhch által kigondolt dialógusok valódi párbeszéd emlékezetből való felidézésén alapulnak, és egyenes beszéd formájában jelennek meg. Így semmi nem természetes nincs a terjedelmükben vagy a tényekben, melyekhez mi, olvasók hozzáférhetünk. Mégis csodálkozhatunk, hogy bizonyos párbeszédok angol nyelvűek, s felmerülhet a kérdés, Wahhch miért nem

44 Furcsa módon a címük a következő: „Animae verae”, „Animae fabulosae” és „Canis lupus lupus”, míg a két első rész a regényben és a tartalomjegyzékben eltérő címetek kaptak: „Bestiae verae” és „Bestiae fabulosae” (Lásd MOUAWAD, *Anima*, 11, 117, 387, 397.). A szöveg semmilyen magyarázattal nem szolgál erre. A reprezentációs megfelelés szándékos vagy akaratlan korlátozásának tekinthetjük Wahhch kézírata és Mouawad regénye között.

45 Heinze azokat az eseteket „illuzórikus paralepszisnek” nevezi, melyekben a „paralepszis jelenlétvének látszik, de a késleltetett diskurzus felfedi, hogy a narrátor rendkívüli tudásának természetes, realizisztikus forrásai vannak”. HEINZE, „Violations...”, 285.

fordította le őket franciára. A kézirat létezésének fikción belüli felfedése magyarázatot nyújt az írott szöveg kompozíciós elemeire és más jegyeire: a fejezetekre való felosztásra, a címekre, a fejezetek közötti átmenetekre és kapcsolódásokra, a fejezetek közötti néha nagyon is távoli textuális visszhangokra, akár szó szerintiek (pl. a helységnevek), akár tematikusak (pl. a szörnyeteg vagy a borzalom).

Megmagyarázza azt is, hogy Phelan terminológiájával élve az ún. leleplező funkció gyakran felülkerekedik a narrátori funkción,⁴⁶ és azt is, hogy miért történik meg bizonyos tények felfedése mindegyik fejezetben, valamint egymásra tett hatásukat is. A halottkém hangsúlyozza Wahhch elbeszélésének mindenre kiterjedő, erős teleológiáját: „minden a Tank Mountain dögevőjére mutat” (uo., 388.), még akkor is, ha ennek a résznek a lényegi funkciója az elbeszélte tények hitelesítése.

A FIKCIÓN BELÜLI NATURALIZÁCIÓ ÉS AZ ANIMA MÁSODIK OLVASATA

A negyedik részben történő fikción belüli naturalizáció alapján azt gondolhatnánk, hogy meg kell változtatnunk első olvasatunk logikáját a regény második olvasatában. Ez azt feltételezné, hogy a naturalizáló olvasási stratégiát általánosan alkalmaznánk a mű első három részének nem természetes elemeire is. Hipotézisem pontosan ennek az ellentéte: az emlékezet és az érzelmek természetére alapozva posztulálja a lehetőségét, sőt talán szükségességét is a nem természetest érvényre juttató második olvasatnak, mely szemben áll a negyedik rész által előírt olvasattal.

Először Mary Galbraith gondolatát idézem a fikciós narratíva elbeszélőjéről:

még a nyílt [overt] narrátor sem szükségszerűen jelenti azt, hogy ez az elbeszélő az olvasó számára létezik a narratíva azon részei mögött is, melyek nem idézik fel a jelenlétét,

továbbá

ha a narrátort nem aktiválják folyamatosan a szöveg jelei, és ha jelenlétének nincs jelentősége a mű egészének jelentése szempontjából, akkor feltehető [...], hogy történetmondása lerombolja az olvasó konstrukcióját, sőt végső fokon elszakad tőle. (1995:48.)

Ugyanígy hajlamos vagyok azt gondolni, hogy az *Anima* című mű végén megjelenő fiktív szerző nem szükségszerűen jelenti azt, hogy ez a fiktív szerző az olvasó számára létezik a második olvasatban. Pontosabban létezhet az első oldalon, de ahogy már mondtam, semmi sem utal az első három rész megírásában

46 James PHELAN, *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2005), 12. és másutt.

beágyazott státuszukra vagy az ontológiai szintek közti váltásra (regény a regényben, fikció a fikcióban), és így ugyanazt a hipotézist állíthatjuk fel, mint Galbraith: ha elfogadjuk, hogy ő írta a történetet, akkor ez lerombolja az olvasó konstrukcióját, sőt végső fokon elszakad tőle.

Most forduljunk a második kérdéshez. Az első olvasathoz hasonlóan a második is olvasói teljesítményt igényel, ami Wahhch karakterével való együttérzésen és azonosuláson alapul. Számomra azonban úgy tűnik, hogy a főhőssel való érzelmi azonosulást megghiúsítja az első három rész naturalizáló olvasata. Főleg azokra a részekre gondolok, melyek Wahhch az állatokra vonatkozó különleges képességét írják le. Néhány példa erre:

Azt hiszem, éreznie kellett, hogy pánikban vagyok, mert anélkül, hogy hirtelen mozdulatot tett volna, visszaült a sziklára és valahogy fáradt tekintettel kezdett el nézni. Bármelyik pillanatban szétmorzsolhatott volna, de nem tette. Tiszta, zöld szeme könnyel telt meg. Tenyerét óvatosan helyezte a földre. Megvárta, amíg visszatérek a szilárd földre. (*Lasius Niger*, uo., 42–43.)

Rám nézett. Rám mosolygott. Kinyújtottam felé a kezem. Anélkül, hogy játszani vagy hencegni kezdett volna, vagy örömet mutatott volna, kinyújtotta az övét. Kezét a tenyerembe helyezte. Így még senki sem bánt velem. Ha egyedül lett volna, beszélt volna hozzám, úgy ahogyan az emberek beszélnek azokhoz, akiknek fülük van. De anélkül, hogy bármit is mondott volna, hagyta, hogy bámuljam, és felfedte nekem lelke nyomorúságát tétova, üveges tekintetben. Attól a pillanattól fogva szerettem őt. (*Pan troglodytes*, uo., 110.)

Leguggolt, rám nézett, én is rá, felvinnyogtam, kinyújtotta a kezét felém és azt mondta, Én is! Én is! a föld alatt, a föld alatt akarok lenni és egyedül! Zokogásban tört ki. Meghatódtam, milyen barátságos, milyen mély érzelmei vannak, milyen szabad és bőkezű, de nem tudtam semmit felajánlani cserébe. Hogyan is tudnék viszonzni ilyen ajándékot, ami megsejtette velem, milyen nagyszerű egy rokon lény felé kezet nyújtani! (*Ratus norvegicus*, uo., 134.)

Ezeknek a szövegrészeknek a hatása teljesen megváltozna, ha azzal az előfeltevéssel olvasnánk, hogy Wahhch írta őket. Önélégültséget, önteltséget sugároznak. Van azonban egy másik, ennél erősebbnek tűnő érv, mivel az érintett szövegrészek nagy számban fordulnak elő a regényben. Az elbeszélés megbízhatóságába vetett bizalmat szintén veszélyezteti az első három rész naturalizáló olvasata. Íme, egy példa a sok közül:

Felsikolt. Újra felsikolt, egyenesen ül, de nem ébred fel. Karja a levegőben hadonászik. Nem! Nem! Szavakat mond, hangokat ad ki, amiket nem értek. Megrémulök. Fel akar kelni, de alig áll rá fájó lábaira, összeesik az ágy lábánál.

Felébred. Ott marad, szédül, fokozatosan összeszedi a gondolatait. Mi, állatok, halljuk, hogy sír. Megnyugszik. Léonie... – mondja – Léonie... aztán újra elalszik ott, a padlón, összeszorított ökleit az arcához szorítva, csikorgatja a fogait... (*Equus asinus*, uo., 159.)

Az ilyen részeknél az olvasóban felmerülhet a kérdés: miért beszél el Wahhch mindezt, és hogyan tudja elbeszélni ilyen hosszú idővel az események után? Mi a tény, és mi a fikció vagy a tények rekonstrukciója abban, amit elbeszél? Vagy más szövegrészekkel összefüggésben: mi a megfigyelés és mi az antropomorf kivetítés azokban az elbeszélésekben, melyeket az állati elbeszélőknek tulajdonít? A következő részlet olyan eseményeket beszél el, melyeknek Wahhch nem lehetett a szemtanúja:

Az ajtó újra becsukódott. Az öregember megint egyedül volt. Újra kántálásba fogott, de hangosabban a szokásosnál, mintha hangjával el akarná kísérni azt, aki elment:

Ha pedig valaki barommal közösül, halállal lakoljon, és a barmot is öljétek meg.

Ha valamely asszony akármely baromhoz járul, hogy az meghágja őt: öld meg mind az asszonyt, mind a barmot, halállal lakoljanak; vérök rajtok.” („*Boa constrictor*”, uo., 81.)

Ennek a szövegrésznek is teljesen megváltozna a hatása, ha azzal az előfeltevés-sel olvasnánk, hogy Wahhch írta. Tisztán képzelete szüleményének tekintenénk, ráadásul a *Leviticus*ból, Mózes harmadik könyvéből származó idézetet igen nehéz lenne ez alapján értelmezni. Még általánosabban, az első három rész hatása teljesen megváltozna, vagy legalábbis nehéz, sőt lehetetlen lenne értelmezni, ha azzal az előfeltevéssel olvasnánk, hogy minden egyes „ő” Wahhchra utalna, vagy minden órá vonatkozó körülírás tulajdonképpen egy fikción belüli rejtett „én” lenne.

A naturalizáló második olvasat hipotézisével szemben kijelenthetjük a másodikat, nem természetes olvasat lehetőségét, sőt szükségességét, félretéve a fikción belüli naturalizációt a regény negyedik részében. Az ilyen olvasat tökéletesen leírható Nielsen nem természetessé tevő olvasat kifejezésével, amit általános szabályként igazol: „[...] az olvasó választhat, hogy megkísérli minőségileg eltérő értelmezési szabályok alkalmazásával felfokozni a relevanciát. Például az olvasó stratégiai szempontból feltételezheti, hogy van értelme megbízni azokban a narratív részletekben, melyeket az egyes szám első személyű narrátor esetleg nem tud”.⁴⁷ Továbbá:

A nem természetes közelítés [...] lehetővé teszi az olvasó számára, hogy bizonyos situációkat a fikciós univerzum hiteles, megbízható vagy tényszerű

47 NIELSEN, „Fictional Voices?...”, 79.

ábrázolásaként konstruáljon; [...] a nem természetes olvasás értelmezői döntés, mely – szemben a természetes olvasási stratégiával – nem feltételezi, hogy a való világ feltételeit és korlátait kell alkalmazni minden fikciós narratívára, a logika, fizika, idő, kijelentés, keretek etc. tekintetében.⁴⁸

Így például még a regény második olvasata esetében is az olvasó megfontolhatja, sőt inkább meg kell fontolnia, hogy van értelme elhinni, hogy az állati elbeszélők veszik át az elbeszélés feladatát. Az olvasó elképzeldheti, sőt kétségtelenül el kell képzelnie, hogy a fikció világában az elbeszéltek tények megfelelnek a felismert tényeknek, beleértve a szereplők gondolatait is, amelyeket a narrátor elvileg nem ismerhetett.

A regény második olvasatáról azt gondolom, hogy az olvasó megfontolhatja, sőt meg is kell fontolnia, hogy van-e értelme elfogadni az olyan narratívát, ahol a kanca a saját halálát beszéli el, vagy a szentjánosbogár jövő idejű elbeszélését, a csimpánz belső monológját, mely olyan ismereteket tár fel egyszerre, amit egy csimpánz tudhat és amiket nem, vagy az óriáskígyó elbeszélését, amikor olyan eseményeket beszél el, melyeknek Wahhch nem lehetett a szemtanúja – mindezeket megbízható és hiteles, a fikciós világ felismert tényeit elbeszélő narratívaként.

A párbeszédre szintén alkalmazhatók Nielsen és társai megállapításai: „legitim, de naturalizáló döntéseket hozunk, amikor egy regénybeli párbeszéd szavait, melyeket a szereplő-narrátor beszél el, vagy egy ötven évvel ezelőtti dialógust úgy olvasunk, mintha szó szerinti beszámolóknak tűnnének. Ha ehelyett azt gondoljuk, hogy az ilyen eszmecserék részei a kitalált narrációs aktusnak, akkor is kezelhetjük ezeket a dialógusokat szó szerinti párbeszéddeként. Így az értelmezést arra az igényre alapozzuk, hogy a szereplők valami miatt inkább ezeket a szavakat mondják, mint másokat.”⁴⁹

Másfelől, és ez különösen érvényes a regény második olvasatára, vannak olyan specifikusan szövegen belüli jelenségek, melyeket az olvasó csak úgy magyarázhat meg, ha a szerzőhöz folyamodik. Ez alatt nem a fikciós szerzőt (Wahhchot) értem, hanem a regény valódi szerzőjét, Mouawadot. Ilyenek például az írott szöveg kompozíciós elemei és más jegyei (pl. a fejezetekre osztás, a címadás stb.), valamint az a tény, hogy a „leleplező funkciók” gyakran elnyomják a „narrátori funkciót”, valamint az, hogy bizonyos fikciós tények felfedése az adott fejezeteken belül, de kölcsönhatásaik folytán is megtörténik, nem beszélve a lefordíthatatlan dialógusokról. Az

48 NIELSEN, „The Unnatural...”, 241. Alber kapcsolatot létesít Nielsen nem természetes olvasási módja és az ő utolsó olvasási stratégiája, „az olvasás zen útja” között. ALBER, „Unnatural Narratology”, 454–455. Úgy tűnik azonban, hogy Nielsen nem természetes olvasási módja aktív, míg Alber zen olvasási módszere inkább passzív. Továbbá a zen olvasási mód gondolata nem igazán illik az *Anima* olvasásához, mivel a szöveg elviselhetetlenül erőszakos részeket tartalmaz.

49 ALBER, IVERSEN, NIELSEN and RICHARDSON, „What is Really...”, 110. Idézi NIELSEN, „The Unnatural...”, 241.

olvasónak nem kell reprezentációs megfelelést feltételeznie ezek között a külső jelenségek között és a fikció világán belül állított tények között.

KÖVETKEZTETÉSEK

Láthattuk, hogy a nem természetes elemek vizsgálata az *Anima* című regényben a nem természetes narratológia kulcsfogalmának, magának a nem természetesnek az újraalkotására hívott fel, főképp arra, hogy megkülönböztessük azokat a nem természetes elemeket, melyek a fikcióhoz tartoznak és azokat, melyek csak bizonyos narratív technikáknak vagy bizonyos, ezeket magyarázó nyelvi fordulatoknak az eredményei.⁵⁰ Mivel a regény magába foglalja a fikciós naturalizáció folyamatát a negyedik részben, így arra is felhív minket, hogy reflektáljunk az első három rész lehetséges második olvasatának természetére. Az ezzel kapcsolatos megállapítások Nielsen elgondolását támasztják alá Alberével szemben, ami a nem természetes narratíva nem természetes olvasatának legitimációját hangsúlyozza.⁵¹ Az *Anima* esetében nemcsak hogy a nem természetes olvasás tűnik „helyesebb döntésnek, mint a naturalizáció és a familirizáció elveinek alkalmazása”,⁵² hanem azt is kimondhatjuk, hogy a naturalizáló olvasat, mely logikusan következik a negyedik részben szereplő fikción belüli naturalizációból, elzárja az utat a mű második olvasata elől, amiért pedig a regényt mint olyat megírták.

(Sylvie PATRON, „Anima by Wajdi Muoawad: Unnatural or Naturalized?”, in *Unnatural Narratives: Critical Theory and Cultural Studies*, eds. Jan ALBER and Brian RICHARDSON, Columbus: The Ohio State University Press, „Theory and Interpretation of Narrative”, megjelenés előtt.)

Fordította: Tóth Csilla

50 Ez a megfigyelés egybevág Klauk és Köppe a nem természetes narratíva meghatározásának szükségességét érintő megállapításával: ezek olyan narratívák lennének, melyek lehetetlen történetvilágot tartalmaznak, a kifejezés szigorú értelmében. Nem határozzák azonban meg, mit értenek ez utóbbi alatt. KLAUK and KÖPPE, „Reassassing...”, 81. és másutt.

51 Vagy Alberét, amikor felismeri az „olvasás zen útját,” még ha kifejezés nem is találó. Hozzá kell tennem, hogy véleményem szerint az *Anima* első három részére vonatkozó naturalizáló vagy a nem természetes olvasás közti döntés esetében a második olvasat tekintetében nincs egybeesés Alber más stratégiáinak alkalmazásával, sem „a téma előtérbe helyezésével” (az állat témája és a totemizmus, az ember és az állat viszonyának általánosabb témája), de az „allegorikus olvasás” stratégiájával sem (az aranykor allegóriája vagy mítosza, ahol az emberi lények és az állatok ugyanazt a nyelvet beszélték).

52 NIELSEN, „Naturalizing and Unnaturalizing...”, 67.

ELSŐDLEGES FORRÁSOK

MOUAWAD, Wajdi. *Anima*. Montréal/Arles: Léméac/Actes Sud, 2012.

MÁSODLAGOS FORRÁSOK

- ALBER, Jan. „The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 41–67. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- ALBER, Jan. „Impossible Storyworlds – and What to Do with Them”. *Storyworlds* 1 (2009): 79–96.
- ALBER, Jan. „[Interview with] Jan Alber”. In *Narrative Theories and Poetics: 5 Questions*, edited by Peer F. BUNDGAARD, Henrik Skov NIELSEN, and Frederik STJERNFELT. Copenhagen: Automatic Press/VIP, 2012.
- ALBER, Jan. „Postmodernist Impossibilities, the Creation of New Cognitive Frames, and Attempts at Interpretation”. In *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, edited by Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, 261–80. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- ALBER, Jan. „Pre-Postmodernist Manifestations of the Unnatural: Instances of Expanded Consciousness in ‘Omniscient’ Narration and Reflector-Mode Narratives”. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 61.2 (2013): 137–53.
- ALBER, Jan. „Unnatural Narrative”. In *The Living Handbook of Narratology*, edited by Peter HÜHN, John PIER, Wolf SCHMID, and Jörg SCHÖNERT. Hamburg: Hamburg University, 2013. Hozzáférés: 2014.09.15, 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative>.
- ALBER, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016.
- ALBER, Jan. „Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism”. *Literature Compass* 10.5 (2013): 449–60.
- ALBER, Jan. „Unnatural Spaces and Narrative Worlds”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON, 45–66. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- ALBER, Jan, and Per Krogh HANSEN. „Introduction”. In *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, edited by Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, 1–14. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- ALBER, Jan, and Rüdiger HEINZE. „Introduction”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 1–19. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON. „Introduction”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER et al., 1–15. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.

- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON. „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”. *Narrative* 18.2 (2010): 113–36.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON. „What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik”. *Narrative* 20.3 (2012): 371–82.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON. „What Really Is Unnatural Narratology?” *Storyworlds* 5 (2013): 101–18.
- ALBER, Jan, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON. „Unnatural Voices, Minds, and Narration”. In *The Routledge Companion of Experimental Literature*, edited by Joe BRAY, Alison GIBBONS, and Brian McHALE, 351–67. London: Routledge, 2012.
- ALBER, Jan, and Per Krogh HANSEN, eds. *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- ALBER, Jan, and Rüdiger HEINZE, eds. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- ALBER, Jan, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON, eds. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- BERNAERTS, Lars, Marco CARACCILO, Luc HERMAN, and Bart VERVAECK. „The Storied Lives of Non-Human Narrator”. *Narrative* 22.1 (2014): 68–93.
- COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- CURRIE, Gregory. *Narrative and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010.
- FLUDERNIK, Monika. „How Natural Is ‘Unnatural Narratology’; or What is Unnatural about Unnatural Narratology?” *Narrative* 20.3 (2012): 357–70.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge, 1996.
- GALBRAITH, Mary. „Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative”. In *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. DUCHAN, Gail A. BRUDER, and Lynne E. HEWITT, 19–59. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. LEWIN. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- HANSEN, Per Krogh. „Backmasked Messages: On the Fabula Construction in Episodically Reversed Narratives”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 162–85. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- HANSEN, Per Krogh. „First Person, Present Tense: Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration”. In *Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel*, edited by Elke D’HOKER and Günther MARTENS, 317–38. Berlin and Boston. De Gruyter, 2008.

- HANSEN, Per Krogh, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN, and Rolf REITAN, eds. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- HEINZE, Rüdiger. „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction”. *Narrative* 16.3 (2008): 279–97.
- HERMAN, David, James PHELAN, Peter RABINOWITZ, Brian RICHARDSON, and Robin WARHOL, eds. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.
- IVERSEN, Stefan. „Unnatural Minds”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER et al., 94–112. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- KLAUK, Tobias, and Tilmann KÖPPE. „Reassessing Unnatural Narratology: Problems and Prospects”. *Storyworlds* 5 (2013): 77–100.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?”. In *Strange Voices in Narrative Fiction*, edited by Per Krogh HANSEN et al., 55–82. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- NIELSEN, Henrik Skov. „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”. *Narrative* 12.2 (2004): 133–50.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Natural Authors, Unnatural Narratology”. In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, edited by Jan ALBER and Monika FLUDERNIK, 275–301. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited”. In *Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER et al., 67–93. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- NIELSEN, Henrik Skov. „The Unnatural in E. A. Poe’s *The Oval Portrait*”. In *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, edited by Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, 239–60. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 71–88. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- PATRON, Sylvie. „Introduction”. In *Toward a Poetic Theory of Narration: Essays of S.-Y. Kuroda*, edited by Sylvie PATRON, 1–36. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- PHELAN, James. „Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: A Rhetorical Approach to Breaks in the Code of Mimetic Character Narration”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER et al., 167–84. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- PHELAN, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- RICHARDSON, Brian. „Antimimetic, Unnatural, and Postmodern Narrative Theory”. In *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, edited by David HERMAN et al., 20–28. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.

- RICHARDSON, Brian. „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction”. In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edited by Brian RICHARDSON, 47–63. Columbus: The Ohio State University Press, 2002.
- RICHARDSON, Brian. „Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others”. *Narrative* 9.2 (2001): 168–75.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.
- RICHARDSON, Brian. „Unnatural Narratology: Basic Concepts and Recent Work”. *Diegesis* 1.1 (2012): 95–103. Hozzáférés: 2014.09.14. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/112/119>.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- RICHARDSON, Brian. „What Is Unnatural Narrative Theory?” In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 23–40. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- SKALIN, Lars-Åke. „How Strange Are the ‘Strange Voices’ of Fiction?” In *Strange Voices in Narrative Fiction*, edited by Per Krogh HANSEN et al., 101–26. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- THON, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016.
- WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundation of Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

FÜGGELÉK

Jelen idejű én-elbeszélés: jelen idejű, egyes szám első személyű elbeszélés, a posztmodern egyik elterjedt elbeszélésmódja. A múltban megtörtént eseményeket jelen időben beszéli el. A cselekvés és az elbeszélés egyidejű, de ez nem feltétlenül jár együtt a hagyományos lineáris idővezetés vagy ok-okozatiságon alapuló cselekmény teljes megbontásával. Az elbeszélés szituációja jelöletlen, nincs kitüntetett időbeli pont, ahonnan az elbeszélő szemléli a történeteket. Annak ellenére, hogy radikálisan szemben áll a természetes történetmondással, mégis nehezen észre vehető forma, a befogadók hajlamosak a hagyományos múlt idejű én elbeszélések kognitív kerete szerint olvasni. Példái: James Frey: *Millió apró darabokban* (2003), Coetzee: *Barbárokra várva* (1980).¹

Mi-elbeszélés: Az ide sorolható művek tematikus szempontból a csoport- és osztálytudat illetve identitás narratívái, gyakran konkrét ideológiai elkötelezettséggel; a nem természetes narratológia szempontjából azonban a nem természetes elbeszélői szituációk, a realista paradigma áthágása miatt lényegesek. Az ilyen elbeszélésekben a homodiegetikus narrátor olyan mozzanatokot is feltár, melyeket csak egy külső, heterodiegetikus narrátor tehetne meg. A mi-elbeszélés egyszerre foglalja el az egyes szám első és harmadik személyű pozíciót, amennyiben feltárja a karakter-narrátor belső világát, ugyanakkor hozzáférést enged mások tudatába is betekinteni, amit csak a heterodiegetikus elbeszélés tesz lehetővé.² Első prominens példája Joseph Conrad *A Narcissus négere* (1899) című regénye. A narratológia a kilencvenes évek elején kezdett el foglalkozni a formával, majd egyre fontosabbá vált a feminista, kísérleti és a koloniális irodalom (Raja Rao, *Kanthapura* [1938]; Ayi Kwei Armah, *Two Thousand Seasons* [1973]) megjelenésével. Richardson Conrad regényét a nem-realisztikus típusba sorolja, és felhívja a figyelmet arra, hogy nincs egyetértés a Conrad-kritikában abban, hogy hány narrátora van a regénynek: a mimetikus konvenció nemcsak a meghatározható (számu) és állandó narrátor, hanem az „önmagába zárt, diszkurzív szubjektum” hiánya által is sérül.³ A kezdetben konvencionális elbeszélést a tengerészek összetartozását hangsúlyozó mi-elbeszélés váltja fel, ami azonban nem marad változatlan. A mi-elbeszélés a multiperszonális (T/3, E/3, E/1 és passzív mód) elbeszélésmód változataival képes a csoportdinamika, egyén és közösség változó, összetett viszonyainak ábrázolására. A realista paradigma áthágásának erőteljesen megnyilvánulása, hogy a narrátor (a legénység egyik tagja) nem léphet be mások tudatá-

1 Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology* (London: Routledge, 1996), 188–191.

2 Brian RICHARDSON, *Unnatural Voices, Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2006), 37–60, 60. <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary>.

3 Uo., 42.

ba, valamint nem számolhat be olyan beszélgetésekről, melyeknek nem lehetett fültanúja, ha pedig mégis mindentudó lenne, nem szenvedhetne sérülést a hajón.⁴ Az elbeszélőformák közti oszcilláció alkalmas az egyéni és a kollektív tudat közti képlékeny viszonyok megjelenítésére. Richardson azt hangsúlyozza, hogy Conrad esetében elbeszélői hangokat hallunk, s ezeknek az alkalmazása olyan mestéri narratívát hoz létre, mely komplex viszonyban áll a történet központi eseményeivel és alakjaival.⁵ A mi-elbeszélés egyik típusa a hagyományos, amikor a narrátor egy közösség nevében beszél, például Faulkner: *That Evening Sun* (1931) című műve, melyben egy család gyerekeinek nevében mesél a legkisebb gyerek. A standard forma általában realiztikus elbeszélésmódot jelent, de elmegy a valószínűség a végső határig, odáig is, hogy a narrátor felfedi a csoport gondolatait (Joan Chase, *A perzsa királynő országlása* [1983/1990]). A legelterjedtebb forma, például Ignazio Silone, *Fontamara* (1930/1935); Serge, *Naissance de notre force* (1931); Oates, *Broke Heart's Blues* (1999). A nem realiztikus típus példája Conrad, mint láttuk, ennek kritériuma a realista paradigma áthágása. Az antimimetikus mi-elbeszélés kísérleti jellegű példája: amikor az én különböző összetevői egyéni hangokként jelennek meg, pl. Nathalie Sarraute, *Tu ne t'aimes pas* (1989).

Multipersonális elbeszélés: Három fő típusa Richardson szerint: az elbeszélés különböző narratív pozíciókat váltogat, a megszólaló hang beazonosíthatatlan marad, vagy egyéb nem természetes szituációk jelennek meg. A multipersonális elbeszélés klasszikus, a természetes narratíva keretei közé könnyen elhelyezhető és naturalizálható példája Dickens *Örökösök* (1852–1853) című regénye, ahol a mindentudó elbeszélő fölérendelt narratívájába illeszkedik a naiv Esther E/1 személyű elbeszélése. Az elbeszélés nyelvtani személyeinek váltogatására példák még: Margaret Drabble, *Vízesés* (1969); Doris Lessing, *The Golden Notebook* (1962). További típusai a centripetális és centrifugális multipersonális narráció. A centripetális narráció esetében a különböző hangok és narratori pozíciók végül egyetlen elbeszélői pozícióban kapcsolódnak össze. Első nem természetes példája Beckett *Társaság* (1979) című novellája, ahol kiderül, hogy egy hang különböző regisztereit halljuk. A centrifugális ezzel éppen ellentétes: egyre több különböző hang és perspektíva jelenik meg a szövegben, egymás mellé helyeződnek a különböző személyű elbeszélések. A szisztematikusan alkalmazott centrifugális narrációra jó példa Carlos Fuentes *Artemio Cruz halála* (1962), ahol az E/1, E/2, E/3 személyű elbeszélések helyeződnek egymás mellé, de mindegyik középpontjában a főhős áll. Eldönthetetlen, hogy ki beszél el a történetet, mivel nincs fölérendelt episztemológiai centrum.

Nem természetes temporalitás: Genette kategóriái (rend, tartam, gyakoriság) jól alkalmazhatók a természetes elbeszélésekre, de a nem természetes narratívák későbbi felszaporodása lehetővé tette azoknak a típusoknak a leírását, amit a Genette-

4 Uo.

5 Uo., 42.

féle keretrendszer nem tartalmazhatott.⁶ Ezek a következők: körszerű, ellentmondásos, antinomikus, differenciális, kombinált, duális vagy multiplikált.

A körszerű temporalitás lényege, hogy a végével nem zárul le a történet, hanem visszatér az elejéhez, így végtelen kör jön létre (Joyce, *Finnegans Wake* [1939]; Nabokov, *The Gift* [1935–37/1952]; Cortazar, *Hopscotch* [1963]). Ez az eset a gyakoriság elvét kérdőjelezi meg.

Az ellentmondó temporalitás gyakran előfordul a posztmodern szövegekben, ahol a történet összeférhetetlen verziói az ellentmondásmentesség elvét hágják át. Mivel nincs egyetlen kinyerhető történet, így nem beszélhetünk egyetlen idővonalról sem (Fowles, *A francia hadnagy szeretője* [1969]; Coover, *A bébiszitter* [2014]; Caryl Churchill, *Traps* [1978]).

Az antinomikus temporalitás esetén az idő visszafelé mozog, vagy úgy, hogy a szüzsé egyszerűen ellentétes mozgású fabulával (Harold Pinter, *Betrayal* [1978], vagy duplán lineáris módon, ahol az elbeszélés előrehalad, de az időnyíl fordított Martin Amis, *Időnyíl* [1991]; Ilse Aichinger, *Spielgeschichte* [1949]).

Differenciális az időkezelés, amikor a fizikai értelemben vett idő különbözőképpen múlik a szereplők számára. Modern klasszikusa Woolf *Orlando* (1928) című műve, posztmodern példája Caryl Churchilltól a *Cloud Nine* (1978).

Kombinált időkezelésről beszélhetünk, amikor különböző időszakaszok vagy korszakok olvadnak egybe (Juan Goytisolo, *Landscape After the Battle* [1982]; Pinget, *Passacaille* [1969]). Ahogy a történet egyes szegmensei összezsúsznak, úgy az idejük is (Ishmael Reed, *Flight to Canada* [1976]; Guy Davenport, *The Haile Selassie Funeral Train* [1975]; Milan Kundera, *Lassúság* [1995]).

Duális vagy multiplikált: tipikus példája Shakespeare, az ugyanabban az időpontban kezdődő és végződő két cselekményszál két külön idővel rendelkezik (Szentivánéji álm [1595]; Téli rege [1611]).⁷

A narrátor nem természetes típusai: csaló narrátorról beszélhetünk, ha a narrátor nem felel meg a neki tulajdonított diskurzusnak. Ilyen például a tizenegy éves főszereplő választékos beszédmódja John Hawkes *Virginie: Her Two Lives* (1982) című művében.

Permeabilis narrátor esetében különböző idegen hangok hatolnak a narrátor diskurzusába, és összeolvadnak. A paraleptikus narrátor lehet globális és lokális, az előbbi esetben az elbeszélés lehetetlen keretbe helyeződik (pl. Alice Sebold *The Lovely Bones* (2002) című regényének a narrátora a sírból beszél); lokális paraleptikus narrátor esetében a történetmondás a valósághoz hasonló történetvilágban megy végbe, ami epiztemológiai őszinteséget sugall.⁸

6 Brian RICHARDSON, „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern Nonmimetic Fiction”, in *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Brian RICHARDSON (Columbus: Ohio State University Press, 2002), 47.

7 Uo. 48–52.

8 Rüdiger HEINZE, „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction”, *Narrative* 16 (2008): 3: 279–297. <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary>.

Te-elbeszélés: az első megjelenése Nathaniel Hawthorne, *The Haunted Mind* (1835) című elbeszélése, előfutárai: Faulkner, *Fiam, Absolon* (1936), William Styron, *Feküdj le sötétben* (1951) című műveinek egyes részletei. A második személyű elbeszélésmód a 20. század hatvanas-hetvenes éveiben feltűnően elterjedté vált, az irodalomtudomány az 1990-es évek elejétől foglalkozik vele.⁹ Példái közül néhány: Ilse Aichinger, *Spielgeschichte* (1949); George Perec, *Az alvó ember* (1967); Edna O'Brien, *A Pagan Place* (1970); illetve Thomas Pynchon, *Súlyszivárvány* (1973) című művének egyes részei, lásd még a különböző altípusoknál felsoroltakat. A te-elbeszélés kiemelt fontossággal bír a nem természetes narratológiában, mivel a fikciós világ ontológiai stabilitását fenyegeti: az egyes szám második személyű névmással jelölt személy lehet a narrátor, lehet a főhős, de lehet a szövegbeli olvasó is (*narratee*, akihez a narrátor beszél), sőt az autotelikus formában akár a tényleges olvasó is.¹⁰ Mivel a te (ellentétben az egyes szám első és harmadik személyű névmásokkal) szövegbeli referense eleve bizonytalan, az ide sorolható irodalmi művek jellegzetessége, hogy az azonosság és távolság lehetőségeit kihasználva elmossák a *narratee*, a narrátor/szereplő, az olvasó személyét elválasztó határokat, bár az egyes szám harmadik személyű szemléletet megtartják.

A standard formában a jelen idejű történetben a főhőst az ő vagy én névmás helyett a te jelöli, de a főhős és a narrátori közönség (*narratee*) jól megkülönböztethető az odaértett vagy tényleges olvasótól. Kiemelkedő példái: Michael Butor, *La Modification* (1957); Carlos Fuentes, *Aura* (1962). A standard forma nem vezethető vissza a klasszikus narratológia alapvető formáira (Stanzel auktoriális/én-elbeszélés; Genette heterodiegetikus/homodiegetikus elbeszélés). Bár az egyes szám harmadik személyű szemléletet megtartja, a te referense egyidejűleg a narrátor/főhős és az elbeszélő megszólítottja (*narratee*). Richardson a formát az egyes szám első és harmadik személyű elbeszélés közti „megmagyarázhatatlan oszcillációnak” tekinti, ami egyszerre hív fel a másikkal való azonosulásra és zárja ki azt.¹¹ Így például Carlos Fuentes *Aura* című regényében egyfelől értesülünk a hős gondolatairól, érzéseiről, másfelől a narrátor olyan dolgokról is beszámol, amit a hős nem érzékelhetett.

A hipotetikus formák gyakran az önsegítő könyvek, használati utasítások stílusában íródtak, ezért jellemző grammatikai jegyük a felszólító mód. További sajátosságaik a jövő idő gyakori alkalmazása, és a narrátor és a narrátor megszólítottja (*narratee*) közötti egyértelmű különbség. A főhős (a narrátor) a megszólítottja (*narratee*) lehetséges jövőbeli változata. Legkorábbi megjelenése Robert Penn Warren *All the King's Men* (1946) című regényének nyitó soraiban megfigyelhető ún. pszeudo-útikönyv stílus, Lorrie Moore *Self Help* (1986) című novelláskö-

9 Monika FLUDERNIK, „Second Person Fiction: Narrative You As Addressee And/Or Protagonist”, *AAA (Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik)* 18 (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993): 2: 217–247.

10 RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 20.

11 RICHARDSON, *Unnatural Voices...*, 22.

tete, további példái John Updike *How to Love America and Leave It at the Same Time* (1979) és Margaret Atwood *Happy Endings* (1983) című novellája.

Az autotelikus forma megkülönböztető jegye, hogy a te megszólítás időnként a tényleges olvasóra irányulhat, így története a fikció mellé helyeződhet vagy egybeolvadhat vele. Mesteri példája Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* (1979) című regényének első fejezete, ahol jól látható a forma különleges sajátossága: a te névmás referensének állandó változtatása, csúsztatása. Így például a „te” először a tényleges olvasóra utal (a befogadás különféle lehetséges idő- és térbeli körülményeinek részletes leírásával, ahol a felsoroltak egyikében olvasóként mindenki magára ismerhet), majd a konvencionális olvasói szerephez közelítve (a könyvet tartalmazó csomag kibontásával küszködő olvasót bemutatva) a te a narrátor megszólítottjára (narratee) utal. A tényleges olvasó és a narratee közti váltakozás végigvonul a szövegen. Az értő olvasó (az odaértett olvasó) érzékeli Calvino finom iróniáját, az állandó reflexivitást, a narratív konvenció aláaknázásra irányuló játékot.

Fludernik az elbeszélésformát a fiktív hős és a megszólítás funkció viszonyának szempontjából vizsgálta. Hasonlóan Richardsonhoz, a te-formát ő is a homodiegetikus/heterodiegetikus elbeszélés dichotómiája radikalizálásának tekintti.¹² A te-elbeszélés a szóbeli történetmondás szituációját (a narrátor elmond a közönségnek egy történetet, aminek vagy szereplője vagy nem) határait úgy lépi túl, hogy a narrátor a történet hallgatójának (narratee) történetét meséli el, ami normál körülmények között lehetetlen.¹³ A te-narratívának meghatározó jegye a kommunikációs szint, melyet a megszólítás hoz létre. Attól függően, hogy van-e egzisztenciális kapcsolat a kommunikációs szint és a történet szintje között, Fludernik homo- és heterokommunikatív elbeszélést különböztet meg.

Összeállította: Tóth Csilla

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ALBER, Jan, Henrik Skov NIELSEN, Brian RICHARDSON and Stefan IVERSEN. *Dictionary of Unnatural Narratology*, <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary>. Hozzáférés: 2018. 07. 31.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996, 166–201.
- FLUDERNIK, Monika. „Second Person Fiction: Narrative You As Addressee And/Or Protagonist”, *AAA (Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik)* 18.2 1993. 217–247. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

12 FLUDERNIK, „Second Person Fiction...”, 219.

13 Uo., 221.

- HEINZE, Rüdiger. „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction”. *Narrative*, 16.3 (2008): 279–297.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices, Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- RICHARDSON, Brian. „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern Nonmimetic Fiction”. In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. by Brian RICHARDSON, 47–63. Columbus: The Ohio State University Press, 2002.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

A bibliográfia csak az idevágó legfontosabb könyveket, tanulmányokat és cikkeket sorolja fel. További tájékozódásra a „Nem természetes narratológia” oldalt (<http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/>) és Brian Richardson honlapját (<https://www.english.umd.edu/profiles/brichardson>) ajánljuk.¹

- ALBER, Jan. Revision of Unnatural Narrative, from Mon. 17 November 2014. *The Living Handbook of Narratology*. Hozzáférés: 2018.04.29. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104/visions/369/view>.
- ALBER, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- ALBER, Jan. „Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism”. *Literature Compass* 10.5 (2013): 449–460.
- ALBER, Jan. „Unnatural Spaces and Narrative Worlds”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN, and Brian RICHARDSON, 45–66. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- ALBER, Jan. „The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 41–67. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- ALBER, Jan. „Impossible Storyworlds – and What to Do with Them”. *Storyworlds* 1 (2009): 79–96.
- ALBER, Jan and Per Krogh HANSEN eds. *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- ALBER, Jan and Per Krogh HANSEN. „Introduction”. In *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, edited by Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, 1–14. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- ALBER, Jan and Rüdiger HEINZE eds. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- ALBER, Jan and Rüdiger HEINZE. „Introduction”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 1–19. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON. „Introduction”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, 1–15. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON. „What Really Is Unnatural Narratology?”. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 5 (2013): 101–118.

¹ Hozzáférés a linkekhez: 2018. 04. 29.

- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON. „What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik”. *Narrative* 20.3 (2012): 371–82.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON. „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”. *Narrative*, 18.2 (2010): 113–136.
- ALBER, Jan, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON eds. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- BEHRENDT, Poul and Per Krogh HANSEN. „The Fifth Mode of Representation: Ambiguous Voices in Unreliable Third-Person Narration”. In *Strange Voices in Narrative Fiction*, edited by Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, 219–252. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- BELL, Alice and Jan ALBER. „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology”. *Journal of Narrative Theory* 42.2 (2012): 166–192.
- BIWU, Shang. „Unnatural narratology: core issues and critical debates”. *Journal of Literary Semantics* 44.2 (2015): 169–194.
- CONTZEN, Eva von. „Unnatural Narratology and premodern narratives: Histori-
cizing a form”. *Journal of Literary Semantics* 46.1 (2017): 1–23.
- FLUDERNIK, Monika. „Games with Tellers, Telling and Told”. In *Monika FLUDERNIK. Toward a 'Natural' Narratology*, 269–310. New York: Routledge, 1996.
- FLUDERNIK, Monika. „How Natural Is »Unnatural Narratology«; or What is Unnatural about Unnatural Narratology?”. *Narrative*, 20.3 (2012): 357–370.
- FLUDERNIK, Monika. „New Wine in Old Bottles: Voice, Focalization, and New Writing”. *New Literary History*, 32.3 (2001): 619–38.
- FLUDERNIK, Monika. „Second Person Fiction: Narrative You As Addressee And/Or Protagonist”. *AAA (Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik)*, 18.2 1993. 217–247. Gunter Narr Verlag Tübingen.
- GRISHAKOVA, Marina. *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames*. Tartu: Tartu University Press, 2006.
- HANSEN, Per Krogh, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN eds. *Strange voices in narrative fiction*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- HEINZE, Rüdiger. „»The Whirligig of Time«: Toward a Poetics of Unnatural Temporality”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, 31–44. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- HEINZE, Rüdiger. „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 16.3 (2008): 279–97.
- HERMAN, David, James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, Brian RICHARDSON and Robyn WARHOL. *Narrative Theory: Core Concepts and Current Debates*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.
- IVERSEN, Stefan. „Unnatural Minds”. In *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, 94–112. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.

- IVERSEN, Stefan. „»In Flaming Flames«: Crises of Experientality in Non-Fictional Narratives”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER, Rüdiger HEINZE, 89–103. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- IVERSEN, Stefan. „States of exception, decoupling, metarepresentation, and strange voices in narrative fiction”. In *Strange voices in narrative fiction*, edited by Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, 127–146. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- KLAUK, Tobias and Tilmann KÖPPE. „Reassessing Unnatural Narratology: Problems and Prospects”. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 5 (2013): 77–100.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Inventing Unnatural Narratives”. *Style* 50.4 (2016): 467–474.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Broken Narratives, Unnatural Narratology, and Unnaturalizing Reading Strategies”. In *Narrative im Bruch: Theoretische Positionen und Anwendungen*, Redakteure Anna BABKA, Marlen BIDWELL-STEINER und Wolfgang MÜLLER-FUNK, 87–106. Wien: V&R Unipress, 2016.
- NIELSEN, Henrik Skov. „The Unnatural in E. A. Poe’s *The Oval Portrait*”. In *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, edited by Jan ALBER and Per Krogh HANSEN, 239–60. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited”. In *Poetics of Unnatural Narrative*, edited by Jan ALBER, Henrik Skov NIELSEN and Brian RICHARDSON, 67–93. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?”. In *Strange Voices in Narrative Fiction*, edited by Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, 55–81. Berlin–Boston: De Gruyter, 2011.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Theory and Interpretation, narration and communication, authors and narrators – James Frey’s *A Million Little Pieces* as a test case”. In *Theory, Analysis, Interpretation of Narratives*, edited by Sylvie PATRON, 73–94. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration, „In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 71–88. Berlin-Boston: De Gruyter, 2011.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Natural Authors, Unnatural Narration”. In *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*, edited by Jan ALBER and Monika FLUDERNIK, 275–301. Columbus: The Ohio University Press, 2010.
- NIELSEN, Henrik Skov. „Telling doubles and Literal Minded Reading in Bret Easton Ellis’ *Glamorama*”. In *Novels of The Contemporary Extreme*, edited by Alain-Philippe DURAND and Naomi MANDEL, 20–30. London and New York: Continuum, 2006.
- NIELSEN, Henrik Skov. „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 12.2 (2004): 133–50.

- RICHARDSON, Brian. „Unnatural Narrative Theory: A Paradoxical Paradigm”. In *Emerging Vectors of Narratology*, edited by Per Krogh HANSEN, John PIER, Philippe ROUSSIN, Wolf SCHMID, 193–205. Berlin–Boston: De Gruyter, 2017.
- RICHARDSON, Brian. „Unnatural Narrative Theory”. *Style* 50.4 (2016): 385–405.
- RICHARDSON, Brian. „Representing Social Minds, »We« and »They« Narratives, Natural and Unnatural”. *Narrative* 23.2 (2015): 200–212.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.
- RICHARDSON, Brian. „Unusual and Unnatural Narrative Sequences”. In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, edited by Raphaël BARONI and Françoise REVAZ 163–175. Columbus: Ohio State University Press, 2015.
- RICHARDSON, Brian. „Unnatural Narratology: Basic Concepts and Recent Work”. *Diegesis* 1.1 (2012): 95–103.
- RICHARDSON, Brian. „Unnatural Voices in *Ulysses*: Joyce’s Postmodern Modes of Narration”. In *Strange Voices*, edited by Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, 253–264. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- RICHARDSON, Brian. „What Is Unnatural Narrative Theory?”. In *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, edited by Jan ALBER and Rüdiger HEINZE, 23–39. Berlin and Boston: De Gruyter, 2011.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- RICHARDSON, Brian. „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern Nonmimetic Fiction”. In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edited by Brian RICHARDSON, 47–63. Columbus: Ohio State University Press, 2002.
- RICHARDSON, Brian. „Voice and Narration in Postmodern Drama”. *New Literary History* 32.3 (2001): 681–94.
- RICHARDSON, Brian. „Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others”. *Narrative* 9.2 (2001): 168–175.
- RICHARDSON, Brian. „Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame”. *Narrative* 8.1 (2000): 23–42.
- RICHARDSON, Brian. „The Poetics and Politics of Second Person Narrative”. *Genre* 24 (1991): 309–330.

Összeállította: Tóth Csilla

KÖNYVEK

Paolo Budini, Louise Labé poétesse lyonnaise (Firenze: L. S. Olschki, 2017), 184.

A tanulmánykötet kettős újraolvasás eredménye. Paolo Budini újraolvasta Louise Labé teljes életművét, valamint saját írásait, amelyeket az elmúlt harminc évben a lyoni költőnek szentelt. A szerző, ha nem is újraértelmezést, de értő és koncentrált figyelmet, orvosi terminussal élve auszkultációt ígér. Olyan külvilágot kizáró hallgatódzást, amelynek során minden apró jel, rezdülés jelentőséggel bír: ahogy a vizsgáló orvos próbálja meghallani a legcsekélyebb zörejeket és mindazt, ami eltér a normálistól, a megszokottól. Ezeket a jeleket, tartalmi és szerkezeti összefüggéseket vizsgálja Budini, ezért rendezti korábban megjelent írásait logikus szerkezeti egységbe.

Nem vitás, hogy Louise Labé ismételt hallgatódzásokra érdemes költő. Életéről keveset tudunk, már születési dátuma is kérdéses. Valamikor 1516 és 1523 között látta meg a napvilágot egy lyoni kötélverő leányaként. Az atyai mesterség ezúttal nem elhanyagolható részlet, erről a kötet szerzője hamar meggyőzi az olvasót. A kötet a 16. századi mindennapok alapvető fontosságú eszköze – elég csak a hajózásra gondolnunk –, így a mesterséget űzők jómódban éltek. A fiatal Louise gondos taníttatásban részesülhetett. Itáliai módra nevelték: nyelveket és zenét tanult, lovagolt, sőt, értett a fegyverforgatáshoz is. A „szép kötélverő” (*La Belle Cordière*) a gazdasági és kulturális virágkorát élő Lyon ismert alakja lett, akiben már kortársai is az itáliai *cortegiana honesta*, azaz a művelt és kifinomult társasági hölgy francia megfelelőjét látták. Egyedi hangú, szerelmi szenvedélyről valló költészetével vívta ki a művelt körök elismerését. Híre Kálvinhoz is eljutott, ám ő igen nyersen fogalmaz, amikor egy heves prédikációjában *plebeia meretrix*nek, azaz közönséges kurtizánnak nevezi. Labé költői életműve terjedelmét tekintve nem túl jelentős, hisz mindössze 24 szonett, 3 elégia és egy prózában írt mű (*A Szerelem és az*

Örület vitája) alkotja. A 178 oldalnyi kötet 1555-ben került ki Jean de Tournes nyomdájából.

A titokzatos életű költőnő évszázadok óta foglalkoztatja az irodalomtörténészeket. A legújabb írások közül kitűnik Mireille Huchon 2006-ban megjelent disszertációja (*Louise Labé, une créature de papier*), melyben a szerző azt állítja, hogy Louise Labé csupán „papírteremtény”, tehát sosem létezett. Huchon szerint nem is egyetlen szerző, hanem egy általa összeesküvőknek nevezett költői csoport áll a művek mögött. Élén a kor nagy tiszteletnek és népszerűségnek örvendő költője, Maurice Scève. Paolo Budini elhatárolódik ettől a merész feltételezéstől, még akkor is, ha az elgondolás olyan tudós kritikust állított maga mellé, mint Marc Fumaroli, aki tanulmányában zseniális csalásnak nevezi ezt a feltételezett költői vállalkozást.

A szerző érdeklődésének középpontjában a petrarcai *canzoniere*-t alkotó huszonnégy szonett áll. Nem Louise Labé az első, aki a toszkán dalnok példája nyomán kötetnyi költeményt szentel egyazon szerelemnek. Maurice Scève, Pontus de Tyard, Du Bellay ugyancsak szerelmes versek százait intézték vágyaik tárgyához. A kötet nyitódarabja különös jelentőséggel bír és nem csak a versgyűjteményben elfoglalt helye okán. Louise Labé ezt a költeményt Itália nyelvén, toszkán nyelvjárásban írta, bizonyítva ezzel az idegen prozódiaiban való kivételes jártasságát. A francia verselésben ritka, tizenegy szótagos sorok az *innamoramento* pillanatait idézik, amikor a lírai én végzetes sebet kap a szeretett személy pillantása nyomán.

A költemény központi motívuma a Skorpió, amelynek halálos marása csak saját mérgével gyógyítható. Budini túllépve az alakzat szemantikai szintjén, a Skorpiót a szonett heraldikai ábrázolásának tekint, melyben az állat nyolc lába a két négyesoros strófát, a testén keresztben futó hat sáv a két tercettet, a méreggel teli fark pedig a vers végi csattanót jelképezi.

A tanulmánykötet további fejezetei a tárgyalt költemények előfordulási sorrendjében követik

egymást. A versgyűjtemény második és harmadik darabja több szempontból is összehasonlításra érdemes. A két költemény számos rokonságot mutat, de jelentős különbségek is megfigyelhetők prozódiajuk, valamint a mondatstruktúrák tekintetében. Budini meggyőző elemzései során arra a következtetésre jut, hogy a költemények valójában egyazon téma variációi. A harmadik szonettben a költő szemantikai és szintaktikai újításokkal él, mintha kifinomultságát, technikai hozzáértését akarná így bizonyítani. Nem kétséges, hogy a két költemény sorrendje tudatos döntés eredménye.

A versgyűjtemény nyolcadik darabja (*Je vis, je meurs, je me brule et me noye: Élek, halok, kígyúlok, vízbefúlok*, ford. Illyés Gyula) Louise Labé legismertebb költeménye. Az újfent Petrarcat idéző, ellentétpárokra épülő szonett formai szempontból tökéletes: öt mondat, melyek közül az első három a két négysoros strofát foglalja el, a fennmaradó kettő pedig egy-egy tercettet tölt ki. A verssorokat vizsgálva az is megállapítható, hogy egyetlen szókapcsolat sem lépi át a félsorok határát. Azaz sehol egy *enjambement*, a tízszótagos *a minore* verssorok gondos és precíz kidolgozottságról tanúskodnak. Budini számára ez a precizitás jelenti a végső érvelést Mireille Huchon fent említett tézise ellenében. Huchon állítását ízekre szedve bizonyítja, hogy Labé szövege annyiban mesterséges (*artificiel*), amennyiben *mesterfogásokban gazdag*, és annyiban parodikus (*parodique*), amennyiben a szót eredeti jelentésének megfelelően (*para-oidé*), *utánzó dalként*, azaz imitációként értelmezzük.

Hasonló mikroanalitikus elemzésnek veti alá a szerző a tizenhetedik szonett utolsó sorát. A költemény központi témája a szeretett Férfi állandó és nyomasztó spirituális jelenléte. A sort alkotó hét szóalak zavarba ejtő poliszémiát teremt, még titokzatosabbá téve az egyébként is nehezen megfejthető költői beszédet. Ezúttal is kizárható annak lehetősége, hogy a többértelműség véletlen vagy bármilyen mesterségbeli hiányosság műve. Budini szerint Louise Labé titokzatosága mögött ezúttal szándékos távolságtartás rejlik. A folyamatosan önfeltárukozó, legmélyebb érzelmeiről való költő visszavonul, és nem engedi, hogy szorongása féktelenül a felszínre törjön.

Az utolsó tanulmány, ahogy a kötetszerkezetből is következik, a *canzoniere* záródarabját

vizsgálja. A búcsúszonettben a költő a lyoni *Hölgyekhez* fordul és támogatásukat kéri. Budini érdekes megállapítást tesz a költemény és a nyitőszonett kapcsolatáról. Utóbbi központi motívuma a *désir*, amely a szerelmi vágy mellett a világ megismerésére való törekvést, nyitottságot és kíváncsiságot is jelent. Az élet alapvető szükségletei ezek, hisz a vágyakozás ad értelmet a létezésnek. Ezzel szemben a zárőszonett középpontjában Érosz, a szerelmi szenvedély áll, melyet a költő immár fenyegető veszélyként ábrázol, és óva inti tőle olvasóit. Budini érzékeny elemzése a sorok között megbújó a ravaszkiás félmosolyt is sejteti.

Ez a korábbi írásokat csokorba gyűjtő tanulmánykötet nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy újabb és újabb auszultációk által gyarapodjon Louise Labé irodalma. Külön öröndetes, hogy e tartalmas kiadvány igazán igényes, *fac simile* illusztrációkkal gazdagított formát kaphatott.

KALMÁR ANIKÓ

Regina BOCHENEK-FRANZAKOWA, Présences de George Sand en Pologne (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017), 219.

A francia regény neves szakértője, a krakkói Jagelló Egyetem professzora legújabb könyvében George Sand jelenlétével, fogadtatásával foglalkozik. A bevezetőben megfogalmazott kérdés arra keres választ, miként történhetett meg, hogy a 19. században lengyel földön még csodált, nagybecsült író az utókor jóformán már csak egy szerelmi melodráma szereplőjeként tartja számon?

Az első rész Sand jelenlétének fénykorával, az idegen megszállás alatti évekkel, a két felkelés (1830, 1863) közötti korszakkal foglalkozik, amelyben fontos szerepük volt a nemzet fennmaradásáért küzdő nőmozgalmaknak. Az első írások a 30-as évekből valók, s ahogy nálunk Sand Györgyként, a lengyeleknél Jerzy Sandként említik az írónót. Egyfelől az *Indiana* és a *Lélia* „térfiasszenijét”, a női emancipáció harcosát ünneplik, másfelől viszont eszméit, életmódját „extravagánsnak”, sőt perverznek ítélik. Az utóbbi vélekedésben, állapítja meg a szerző, jelentős szerepe volt a nyugati hatások ellen védekező, erős nacio-

nalizmusnak. Egyértelmű irodalmi és emberi elismerést csak Julia Woykowskától, a „poznaui Sandtól” kapott: „az ellen küzd, ami van”. Sand közvetlen hatása azonban az írónők műveiben nem mutatható ki, inkább csak a romantika közős témái említhetők.

A század második felében, az ún. pozitivistákorszakban, politikai vitákban már nem merül föl Sand neve. Ekkor, akárcsak Balzacot vagy Hugót, őt is „klasszikusnak” tekintették. A korra talán legjellemzőbb vélemény a század legnagyobb írónőjétől, Eliza Orzeszkowától való, aki noha a feminista mozgalom vezéralakja volt, bizonyos kérdésekben meglehetősen konzervatív nézeteket vallott. Sand korai regényeit feledhetőnek tartja, a *Consuelót*, pl. ezoterikus vonatkozásai miatt, szembeállítja a késői művekkel: „ott az álom, itt a valóság; ott az ábránd, itt a gondolat; az álom, az ábránd szétfoszlik, mint a köd; a gondolat és a valóság igazsága megmarad, nem érinti az idő.” Orzeszkowa ízlése nyilvánvalóan távol állt a romantikától, Sand hatásáról az ő esetében sem lehet beszélni, legfeljebb írásmódjuk bizonyos hasonlóságáról. A pozitivisták generáció másik képviselője, W. Marrené-Morzowska társadalmi nézeteivel is egyetértve, a munkájából megélt írónők úttörőjét ünnepli Sandban, ám ő is a késői regényeket tartja fontosnak. Bochenek-Franczakowa idéz a méltatlanul igazságtalan publicisztikákból is; egy példa 1866-ból: „Igaz, faltuk a regényeit, de ezek annyira emészthetetlenek, hogy minden egészséges szervezetnek fogmosással kellett megszabadulnia tőlük.”

A kötet második része a 19. századi kritikai fogadtatást mutatja be. A társadalmi, politikai kérdésekkel szorosan összefonódó irodalmi problémákban Sand neve jószerivel mindenütt fölbukkant. A konzervatívok szemében ő a francia erkölcstelenségnek és mindannak a rossznak – a lázadás szellemének – a képviselője, melyet a francia forradalom hagyott az utókorra. Ezzel szemben a progresszív kritikusok (köztük is Edward Dembowsk) a társadalmi egyenlőség lánglelkű harcosát, a kor zseniális regényíróját ünneplik az *Indiana* szezójében. Noha a 30-as, 40-es évek heves ideológiai-irodalmi vitái után is megjelentek még rövidebb írások, fordítás-részek, a Sand iránti érdeklődés és főként lelkesedés a 80-as évek közepére már alábbhagyott. Külön fejezet foglalkozik a francia irodalmat jól is-

merő nagy íróval, Kraszewskivel, aki a női emancipációt eleinte ellenző nézetei után, később már kedvezően nyilatkozott az írónőről: különösen levelezését értékeli, az idősebb Sand „nagy intellektusát, nagy szívét”, a halál előtti bölcs nyugalmat csodálja. Nála sem lehet azonban Sand hatásáról beszélni, inkább csak az európai romantikából fakadó affinitásokról, így pl. az ún. populáris regényei kapcsán, melyek moralista megközelítésük és a valóság bizonyos megszépítése révén emlékeztethetnek Sand falusi regényeire.

Mivel a fordítók választásai meglehetősen esetlegesek voltak (Sand jelentős művei – az *Indiana*, a *Lélia* vagy a *Consuelo* – máig nincsenek lefordítva), és a késői regények közül is csak a szentimentális szerelmi történetek jelentek meg lengyelül, így csupán a franciául olvasó elitnek lehetett teljes rálátása az életműre. A helyzet máig sem változott.

A kötet egy rövid fejezete a Sand-darabok lengyel bemutatóinak eddig feldolgozatlan történetével foglalkozik. Noha több művét is színpadra vitték, csak kettő esetében lehet sikerről beszélni (*Mauprat*, *Le Marquis de Villemer*), de ez is inkább a nagy színészeknek köszönhető közönségsiker volt.

Ami a 20–21. századi fogadtatást illeti: már nem Sand regényei az érdekesek, hanem a *személyisége*. 1945 után, az új rendszer ideológiájának megfelelően, Mickiewicz barátját, a lengyelek védelmezőjét, sőt a szocialista realizmus előfutárát próbálták láttatni benne. A méltató cikkek mellett regényeiből inkább csak rövidített, iskolai kiadványok láttak napvilágot. A fordítások terén történik ugyan némi pozitív fordulat: egy esszé-kötet, egy bő válogatás a Flaubert-rel való levelezésből (2013) és végül, 2016-ban az *Histoire de ma vie* teljes szövege. Ez utóbbi fontos publikációk azonban nem változtattak azon, hogy Sandot ma már alig olvassák, s hogy többnyire csak Chopin szeretőjeként, rossz szellemként tartják számon. „Igazságtalan vele az utókor, állapítja meg a szerző, megfosztotta az őt megillető helytől, melyet az európai irodalom ismeretében el kellene foglalnia.”

Érthető okokból külön fejezet foglalkozik Sand és Chopin kapcsolatával, hiszen, ahogy a szerző megjegyzi, ez a legmakacsabb téma a lengyel irodalmi és bulvársajtóban, s ma is ez határozza meg a lengyel közvélemény Sand-képét.

A Chopin-életrajzok, filmek mind a haza nagy zeneköltőjének „tisztára mosását” szolgálják: Sand csak egy „folt” az ő életén, „romlott zseni”, „szoknyás Don Juan”, „férfifaló”, sőt, „vámpír”. Készerűen állapítja meg a szerző, hogy a lengyel földön egykor ünnepelet nagy író *jelenléte* helyett ma már a *hiányáról* kell beszélnünk.

Bochenek-Franczakowa könyvében a Sand-recepció mellett a kor lengyel irodalmi életről, a sajtóról is alapos áttekintést kapunk. A kötet fontos hozzájárulás a világszerte rendkívül aktív Sand-kutatókhoz, melyek évtizedek óta jelentős eredményeket értek el abban, hogy számos országban George Sand ismét bekerülhetett az irodalmi kánonba; művei ott szerepelnek az egyetemi programokban, doktori értekezések témáját képezik. A számtalan tanulmány, monográfia mellett ma már író óriási levelezése is olvasható, és összes műveinek kritikai kiadása is folyamatban van. A széleskörű olvasottság hiánya azonban más országokban is jellemző, noha regényeit az Egyesült Államoktól Japánig ma is fordítják vagy újra kiadják. (L. *Dictionnaire George Sand*, I-II, Paris, Honoré Champion, 2015. A magyarországi helyzet, a lengyelrel összehasonlítva, csak a fordítások terén mutat kedvezőbb képet.)

Egyetlen kritikai megjegyzés: nagyon helyesen és lényegre mutatóan az egész Sand-jelenséget mindvégig a korabeli politikai élet kontextusában vizsgálja a szerző, ugyanakkor, érzésünk szerint, kicsit több figyelmet fordíthatott volna a történelmi okok fölvezetésére. Az általa megcélzott olvasónak – könyvét franciául írta – eretelán szüksége lenne. A kötetet rendkívül gazdag jegyzetapparátus, bibliográfia és névindex egészíti ki.

SZABÓ ANNA

Birgit OHLSSEN, „Heimat” im Exilwerk von Anna Seghers, Literaturwissenschaft, Bd. 63 (Berlin: Frank und Timme, 2017), 201.

Az Anna Seghersszel foglalkozó német monográfiák egyik legújabbikát a berlini Frank und Timme kiadó jelentette meg. A szerző *ő* érdeklődésének középpontjában az a kérdés áll, hogyan változott, illetve változott-e egyáltalán a „haza” fogalma 1933 és 1945 között a száműzött

vagy emigrált német íróknál, illetve, hogy a távollét miatt esetleg teljesen elveszítette-e a jelentőségét. Azért esett a választása Seghersre, mert ő több, a száműzetés szempontjából releváns kritériumnak megfelel: zsidó származású volt, meggyőződéses kommunista, értelmiségi, és mert több művének is maga a száműzetés a tárgya.

Első lépésként a szerző *ő* egy rövidebb fejezetben a „haza” (Heimat) fogalmát járja körül, utána pedig a hazát és a száműzetést mint ellentéteket tárgyalja. Áttekinti Németország nemzetiszocialista korszakának kulturális, intellektuális klímáját, de beszél az előzményekről is, hiszen a szempontunkból lényeges nagyváros-vidék, „aszfaltirodalom” és a „rög irodalom” közötti polarizálódás már korábban megkezdődött: a Porosz Művészeti Akadémián már 1933 előtt is vita bontakozott ki a baloldali és a népi-nacionális szárny között. Amikor tehát 1933. január 30-án Hitlert kancellárrá nevezték ki, és megkezdődött a nemzetiszocialista uralom, akkor valaképpen egy már régóta létező doktrína vált hivatalossá, és amikor május 10-én Németország-szerte sor került a könyvégetésekre, egyáltalán nem ez volt a kezdete a „népkártevőknek” tartott baloldali és zsidó értelmiségiek elleni fellépésnek.

A száműzötteknél és emigránsoknál, akiknek többsége számára a külföldön eltöltött idő tizenkét évig is eltartott, idővel szükségképpen egy egyre inkább eltorzuló hazafogalom alakult ki, ellentétben olyan utazókkal, akik önként voltak távol hazájuktól, hiszen utóbbiak hazatérésük után mindig össze tudták hasonlítani a hazától távol kialakult ideálképüket a valósággal. Előbbieknél azonban lényeges a hazához fűződő individuális kapcsolat is, azaz, hogy mennyire tudott az illető a száműzetés előtt azzal az országgal mint hazájával azonosulni. Ohlsen szerint bizonyosan abból indulhatunk ki, hogy épp a kommunista írók ezt a hazavesztést nem olyan mértékben érezhették sokként, mint a liberális-polgári spektrumhoz sorolható értelmiségiek, mivel a kommunista írók számára már németországi életük alatt is ismert volt egyfajta „belső emigráció” a polgári társadalommal való állandó szembenállás miatt. Ezt követően Ohlsen arról a három országról (Franciaország, az Egyesült Államok és Mexikó) szól, amelyek a legtöbb német ajkú íróknak menedéket nyújtottak és bemutatja,

hogyan alakult a sorsa a száműzötteknek ezekben az országokban.

A könyv tulajdonképpeni fő elemző részében a szerző négy mű alapján vizsgálja a fent említett kérdést. Olyan, a száműzetésben keletkezett művekre koncentrálnak, amelyek az író száműzetésének különböző stációit jelzik: a *Vaterlandsliebe* című beszédére, a *Das siebte Kreuz* és a *Transit* című regényeire, illetve a *Der Ausflug der toten Mädchen* című elbeszéléseire.

Elsőként az 1935-ben Párizsban, az „I. Nemzetközi Írókongresszus a kultúra védelmében” című rendezvényen tartott *Vaterlandsliebe* beszéd alapján próbálja meg azon jellegzetességek előzetes tipológiáját felállítani, amelyek Seghersnél a „haza” fogalmát jellemzik. E beszéd tájékoztatói segítség kívánt lenni az antifasiszta íróknak úgy, hogy ezt a fontos fogalmat („Vaterland”) a fasizmus sovíniszta fogalomalkotásától elválassza és egy pozitív definíciót állítson vele szembe, ami a száműzötteknek identifikációs lehetőséget kínál. Már itt előfordulnak azok a főbb pontok, amelyeket a „haza” fogalmának további elemzése során az interpretáció kiinduló pozíciójának lehet tekinteni. A „hazai föld” a nemzetiszocialisták általános érvényűnek tekintett, elvont felfogásával (a rög, vér és föld mítosszal) ellentétben Seghersnél több komponensű a „haza” fogalma, amit Ohlsen szerint így lehet összefoglalni: konkrét tájhoz köthető, történelmi fejlődés alá esik, szociális vonatkozásokban manifesztálódik, a nemzeti, kulturális örökséghez tartozik, korrelál az anyanyelvvél és állandó megújulás tárgya.

A *hetedik keresztn*ben, melyet 1938-ban kezdett el írni, a szerző szűkebb hazája (Mainz környéke) még hiteles, valóságközelí ábrázolásban jelenik meg, itt még egy majdnem szentimentálisnak nevezhető, honvágtyól jellemzett visszatekintést olvashatunk a tájról, mely még érintetlen, a háború még nem tette tönkre. De a főszereplő számára ez valójában csak látszatidill, hiszen a táj is megváltozott a náci hatalomátvétellel (pl. a koncentrációs tábor felállítása, a paraszti struktúrák átalakítása miatt), s ez elidegenedést jelent számára a régi hazai tájtól. A *Tranzit*ban – az előző regénnyel ellentétben – a táji szempontok csak marginális szerepet játszanak, a regionális hazára való emlékezések ritkák, akkor is távoli gyermekkori emlékek. Amikor a főhős elhatározza, hogy idegen földön (Franciaországban) marad,

és ott fog harcolni (akár honfitársai ellen is), akkor egy fejlődési folyamat eredményeképpen rájön, hogy számára ott a haza, ahol annak a formálásában aktívan részt tud venni. Az író számára ez azonban csak mexikói élete során vált lehetőséggé, ahol a sok életrajzi elemet tartalmazó *A halott lányok kirándulása* című elbeszélése keletkezett. Ekkor már tudomást szerzett szűkebb hazája lerombolásáról, édesanyja haláláról, ez adta meg a végső impulzust a gyermekkori hazájától való elszakadáshoz. Ekkor lett képes arra, hogy más hazát is elismerjen és megszeressen.

1943/1944-ben minden ok meg volt arra, hogy Seghers a lerombolt haza újjáépítésében való részvételébe vetett hitét elveszítse, ám mégsem vesztette el optimizmusát, hogy a jövőben majd létrejöhessen egy másik Németország. Ez persze nem meglepő, hiszen a náciizmus tényerése ellenére a német kommunisták kitarítottak túlélési stratégiájuk és a jövőbe vetett remény, a pozitív változás lehetősége mellett. 1944-es *Freies Deutschland 1792* című írásában Seghers hangsúlyozza is a hazatérő emigránsok lehetőségét, hogy az új haza kialakításában részt vegyenek az egykori rövid életű Mainzi Köztársaság (1793) szellemében.

Összegzésül megállapítható, hogy Birgit Ohlsen könyve fontos eredményekkel szolgál Anna Seghers életművének vizsgálatához és minden bizonnyal ösztönzően hat majd a további kutatásokra. A kötetet gazdag szakirodalmi bibliográfia egészíti ki, egy névmutató azonban nagyban megkönnyítené az olvasó dolgát.

LŐRÖS PÉTER

TARTALOM

Nem természetes narratológia

TANULMÁNYOK

TÓTH CSILLA: Nem természetes narratológia	91
JAN ALBER – STEFAN IVERSEN – HENRIK SKOV NIELSEN – BRIAN RICHARDSON: Nem természetes narratívák, nem természetes narratológia: a mimetikus modelleken túl (Fordította: <i>Tóth Csilla</i>)	114
BRIAN RICHARDSON: Denarráció. A permeábilis narrátor (Fordította: <i>Tóth Csilla</i>)	143
JAN ALBER: Lehetetlen történetvilágok – mit kezdjünk velük? (Fordította: <i>Tóth Csilla</i>)	156
HENRIK SKOV NIELSEN: Természetessé és nem természetessé tevő olvasási stratégiák: a fokalizáció újratárgyalása (Fordította: <i>Gregor Lilla, Melhardt Gergő</i>)	171
SYLVIE PATRON: Wajdi Mouawad: <i>Anima</i> – Nem természetes vagy naturalizált? (Fordította: <i>Tóth Csilla</i>)	200

FÜGGELÉK	223
----------	-----

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA	229
-------------------------	-----

KÖNYVEK

PAOLO BUDINI: Louise Labé poétesse lyonnaise / KALMÁR ANIKÓ	233
REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA: Présences de George Sand en Pologne / SZABÓ ANNA	234
BIRGIT OHLSEN: „Heimat“ im Exilwerk von Anna Seghers / LŐKÖS PÉTER	236

CONTENTS

Unnatural Narratology

STUDIES

CSILLA TÓTH: Unnatural Narratology	91
JAN ALBER – STEFAN IVERSEN – HENRIK SKOV NIELSEN – BRIAN RICHARDSON: Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models (Translated by <i>Csilla Tóth</i>)	114
BRIAN RICHARDSON: Denarration, The Permeable Narrator (Translated by <i>Csilla Tóth</i>)	143
JAN ALBER: Impossible Storyworlds – and What to Do with Them (Translated by <i>Csilla Tóth</i>)	156
HENRIK SKOV NIELSEN: Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies, Focalization Revisited (Translated by <i>Lilla Gregor</i> and <i>Gergő Melhardt</i>)	171
SYLVIE PATRON: <i>Anima</i> by Wajdi Muoawad: Unnatural or Naturalized? (Translated by <i>Csilla Tóth</i>)	200

APPENDIX	223
----------	-----

SELECTED BIBLIOGRAPHY	229
-----------------------	-----

BOOKS	233
-------	-----

SOMMAIRE

La narratologie non naturelle

ÉTUDES

CSILLA TÓTH: La narratologie non naturelle	91
JAN ALBER – STEFAN IVERSEN – HENRIK SKOV NIELSEN – BRIAN RICHARDSON: Les récits non naturels, la narratologie non naturelle: au-delà des modèles mimétiques (Traduit par <i>Csilla Tóth</i>)	114
BRIAN RICHARDSON: La dénarration. Le narrateur perméable (Traduit par <i>Csilla Tóth</i>)	143
JAN ALBER: Les « storyworlds » impossibles et quoi en faire (Traduit par <i>Csilla Tóth</i>)	156
HENRIK SKOV NIELSEN: Les stratégies de lire naturalisantes et non naturelles: La révalorisation de la focalisation (Traduit par <i>Csilla Tóth</i>)	171
SYLVIE PATRON: <i>L'Anima</i> de Wajdi Mouawad – un récit non naturel ou naturalisé? (Traduit par <i>Lilla Gregor</i> et <i>Gergő Melhardt</i>)	200

APPENDICE	223
-----------	-----

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE	229
-----------------------	-----

LIVRES	233
--------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eshmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa

- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsoltai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztstrukturalizmus. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika

2008

1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika

2014

1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poeticája*
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatistika
4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia

HU ISSN 0017-999X



— MTA —

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Irodalomtudományi
Intézet**

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet

Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató
Nyomdai előkészítés:

MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport

Vezető: Kovács Éva

Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.

F. v.: Láng András