

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 elbeszéléselméletben. 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 elbeszéléselmélettől. 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 elbeszéléselmélettel. 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 kivetített 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 szöveggként 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, újrászervezése 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. Amint 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 lehetőségesség 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 lehetőségességet 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 fiktív elmékkel való munkára. Mivel a fiktív 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 kenyerét 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 szembeállnak az állandó tudat fogalmi keretével. A nem természetes narrációs aktusok fizikai, logikai, mnemonikai vagy pszichológiai szempontból lehetetlen kijelentéseket foglalnak magukba. A narratólogusok 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 tűrhetőbb, 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 magotokat 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 klausztrofóbiás 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 azonossá, 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 akaratvaló 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 elbeszélés 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 „elbeszélés” én, az elbeszélés 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 szembevetően 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 közelítésmóduk 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 elvarró 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 főlény”. 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.