

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. Vérdhető 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 tudjunk. 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 szöveggönyv 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 szöveggönyveket, 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 szöveggönyvekkel 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 kitágíthatjuk 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 feltevésehez.

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 játszódhatnak 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 megnyilvánulásaiént 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 Graham-be 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, összegezheti 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 kétségbe esett 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) alávetettségét 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 vegyíteni 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; keresztnévem 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 szembenít 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 lezajlottak, 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 szembenít 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 fokról: „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.