

HENRIK SKOV NIELSEN

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

1. A TANULMÁNY CÉLJAI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. KIVÉTELESSÉG, HASONLÓSÁG ÉS A NEM TERMÉSZETES NARRATOLÓGIA

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

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

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

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

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

4 Uo., 18.

5 Uo., 20, 21, 22.

6 Uo., 8.

7 Uo., 32.

8 Uo., 33–34.

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

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

3. DEFINÍCIÓK

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

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

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

9 Uo., 33.

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

11 Uo., 17.

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

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

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

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

12 Uo., 31.

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

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

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

4. GENETTE FOKALIZÁCIÓELMÉLETE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. ábra

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

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

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

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

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

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

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

Fokalizáció = a nézőponthoz való hozzáférés korlátozása

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

21 Uo., 188. (Kiem. tőlem.)

22 Uo., 194.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. A NEM TERMÉSZETESSÉ TEVŐ OLVASÁSI STRATÉGIA NÉGY PÉLDÁJA

5.1 *Glamoráma*

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

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

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

29 HERMAN, „Introduction...”, 8.

30 Hasonló elképzelésekhez lásd Mäkelä már hivatkozott tanulmányát.

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

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

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

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

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

33 Uo., 607–609.

34 Uo., 67–68.

35 Uo., 609.

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

37 HERMAN, „Introduction...”, 33–34.

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

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

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

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

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

5.2 *Moby Dick*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Moi Peyton, Victor – mondja JD halkan.

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 A nagy Gatsby

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

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

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

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

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

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

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

5.4 Watt

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

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

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

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

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

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

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

47 Uo., 81.

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

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

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

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

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

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

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

6. INVENTÍV SZERZŐK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

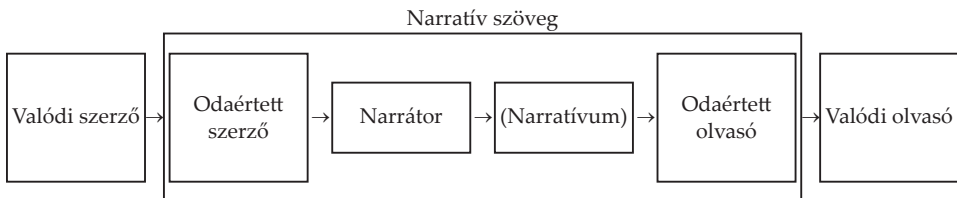
52 Szükségtelen elmondani, hogy az olvasók ebben a témában is különböző előfeltevésekkel élhetnek, és egyszerűen tévedhetnek is, épp úgy, ahogy mi is különböző véleményen lehetünk arról, mi jelent ironikus értelmezésre való felhívást.

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

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

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

2. ábra



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

valódi szerző → narratíva → valódi olvasó

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Lásd Uo., 167–184.

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

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

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

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

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

62 Uo.

63 Ezt nevezik néha „általános te” névmásnak.

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

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

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

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

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

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

Fordította: Gregor Lilla, Melhardt Gergő

IRODALOM

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

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