

BRIAN RICHARDSON

## *Denarráció. A permeábilis narrátor*

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

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

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

2 BECKETT, *Molloy*.

3 Uo., 17.

Prince fogalmát<sup>4</sup> vettem alapul, amely azokra az eseményekre utal, melyek lehetségesek ugyan, és a szövegben utalás is történt rájuk, mégsem valósultak meg a műben. Így például a *Hiúság vására* című regényben a következő sorsdöntő, meg nem történt eseményről olvashatunk: „Ha ekkor Rawdon Crawley jelen lett volna, ahelyett, hogy vörös bort ivott idegesen a klubjában, a pár térdre borulhatott volna a vénkisasszony előtt, mindent bevallhatott volna, és egy szempillantás alatt bocsánatot nyert volna. De ez a szerencsés esély megtagadtatott a fiatal pártól”.<sup>5</sup> A denarráció megerősítette Rawdon jelenlétét Miss Crawley társaságában, majd tagadta ezt az eseményt.

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

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

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

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

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

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

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

9 Uo., 62.

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

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

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

11 Uo., 132.

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

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

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

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

14 BECKETT, *Molloy*, 40.

15 Uo., 72.

16 Uo., 97.

17 Uo., 114.

18 Uo.

19 Uo., 228.

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

*vesztő* (1959) című művének elején, ami – ahogyan erre Richard Begam rámutatott<sup>21</sup> – a *Molloy* utolsó mondata variációinak sorozataként olvasható: „Itt most egyedül vagyok, védett helyen. Odakint esik, odakint lehajtott fejjel megy az ember az esőben, egyik kezét szeme elé emeli, de azért maga elé is figyel, néhány méterre maga elé, a néhány méternyi nedves aszfaltra; odakint hideg van, süvít a szél a fekete, kopasz ágak között. [...] Odakint süt a nap, nincs egy árnyat adó fa vagy cserje, az ember a vakító napon gyalogol, egyik kezét a szeme elé emeli, de azért maga elé is figyel [...] a néhány méternyi poros aszfaltra”.<sup>22</sup> Gyanítom, ennél a pontnál elérkeztünk a denarráció határához; semmilyen további vagy mélyrehatóbb tagadás nem látszik lehetségesnek.<sup>23</sup>

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### A PERMEÁBILIS NARRÁTOR

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

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

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

28 Uo., 353.

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

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

31 BECKETT, *Molloy*, 77.

32 Uo., 113.

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

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

33 Uo., 114.

34 Uo., 118–119.

35 Uo., 132.

36 Uo.

37 Uo., 179.

38 Uo., 192.



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

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

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

39 Uo., 228.

40 Uo., 236.

41 Uo., 268.

42 Uo., 306.

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

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

45 BECKETT, *Molloy*, 375.

46 Uo., 376–377.

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

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

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

47 Uo., 392.

48 Uo., 396.

49 Uo., 399.

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

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

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

hihető, bár részleteiben mindegyik ellentmond a többi lehetséges válasz egyes aspektusainak.<sup>53</sup>

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

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

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

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

54 Uo., 402.

55 Uo., 398–399.

56 Uo., 514.

57 Uo., 515.

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

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

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

58 Uo., 526.

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

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

61 Uo., 490.

62 Uo., 391.

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

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

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

Fordította: Tóth Csilla

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

64 Uo., 536.

65 Uo.

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