
FÜGGELÉK

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

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

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

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

3 Uo., 42.

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

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

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

4 Uo.

5 Uo., 42.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Uo. 48–52.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Összeállította: Tóth Csilla

FELHASZNÁLT IRODALOM

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

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

13 Uo., 221.

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