

WILLIAM FLESC

Az elbeszélőkről és a történethez való viszonyukról (részlet)

Törekedjél arra is, hogy történetednek olvasásánál a búskomor mosolyra fakadjon, a derűs még jobban felviduljon, a gyarlóbb elméjű ne unatkozzék, az elmés bámulja találékonyságodat, a komoly ne becsmérelje, a tanult kénytelen legyen magasztalni. Egyszóval, fordítsd figyelmedet arra, hogy aláássad ama lovagregények silány alapon nyugvó épületét, melyeket oly sokan megvetnek, de még sokkal többen dicsőítenek; s ha ezt elérted, bizonyára nem keveset értél el.

(Cervantes: *Don Quijote*)¹

Az előzőekben felvázoltam egy lehetséges magyarázatot arra vonatkozóan, hogy a fikció iránti vonzalmunkat a szereplők és a saját tapasztalatunk közötti párhuzam táplálja, ezt azonban nem az identifikációra vagy azonosulásra vezettem vissza. Úgy gondolom, hogy ebben a kérdésben érdekesebb az „erős reciprocitás” mechanizmusát feleleveníteni, amely lényegében egy általunk megfigyelhető emberi, illetve emberszerű lény iránti, biológiailag kondicionált altruista hajlamot jelent (a *reciprocitás* szó kissé félrevezető lehet, hiszen a fent említett erős reciprocitás nem várja el a kölcsönösséget – éppen ezen elvárás hiányáról ismerszik meg az altruista viselkedés). A következőkben néhány példán keresztül bizonyítom azt a tézisémet, hogy a fikció szellemi-érzelmi kielégülést nyújt az olvasónak. Mindenekelőtt azonban vegyük sorra legfontosabb megállapításaimat:

1. A fiktív és más nem valós személyek iránt érzett pozitív és negatív érzelmeink az erős reciprocitás kifejeződései. Az erős reciprocitás egy biológiai, illetve gazdasági érdekektől mentes, emberi természetünkből fakadó impulzus, amely arra készlet, hogy támogassuk, megvédjük, felmagasztaljuk az irodalmi karaktereket, vagy éppen ellenkezőleg, hogy elítéljük vagy hibáztassuk

¹ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote*, GYŐRI Vilmos fordítását átdolgozta BENEYHE János, versford. SOMLYÓ György (Szentendre: Interpopulart Kiadó, 1993), bevezető.

őket; ebből ered a sikereik vagy bukásaik következtében érzett elégedettség és csalódottság.

2. Ezeket az érzéseket valószínűsíthetően nem kizárólag természetes gondoskodási hajlamunk táplálja (és itt gondolhatunk David Hume jóakarát-fogalmára), hanem inkább érdemeik felismerése. Az érdem az altruista vagy proszociális hajlam alapvető részét képezi. Mostanra már minden bizonnyal világossá vált, hogy értelmezésben az altruizmus nem szűkíthető le az olyan nyílt önfeláldozás aktusára, amelyet Dorothea Brooke vagy Clarissa Harlowe példáz, hanem magába foglalja azt az őszinte vágyat is, hogy előmozdítsuk a pozitív társadalmi viselkedést, és keressük proszociális embertársaink közelségét – ahogy Clarissa Dalloway teszi. Azok iránt tanúsítunk pozitív érzelmeket, akik proszociálisak, illetve akik maguk is a proszociális társaikhoz húznak, akik jóakarattal vannak mások iránt és elutasítják a társadalmilag kártékony embereket, a csalókat. Negatívan viszonyulunk az árulókhöz és a másodrendű potyautasokhoz: azokhoz, akik nem tesznek semmit a potyautasok ellen. A társadalmi együttműködésre való hajlamunk arra ösztönöz, hogy segítsük az ártatlanokat és büntessük meg a bűnösöket, hogy jutalmazzuk meg azt, aki segíti az ártatlanokat és megbünteti a bűnösöket, beleértve azokat is, akikből alapvetően hiányzik a proszociális attitűd. Az ártatlanság már önmagában egy társadalmilag kívánatos jellemvonás, hiszen lényege az őszinteség, a megbízhatóság és a bizalom. Az ártatlanság a proszociális viselkedés legegyszerűbb formája, de nem az egyetlen. Az altruista egyén nem szükség-szerűen vétlen, de az ártatlanok oldalán áll; aki ártatlan, az egyszersmind együttműködik a társadalommal, kooperálóvá válik.

3. Mindebből következik, hogy a fikció olvasásakor azt akarjuk látni, ahogyan a kooperálók győzedelmeskednek a csalók felett. Az erős reciprocitás megléte ösztönöz minket arra, hogy az erős reciprocitású karaktereket támogassuk, nem azért, mert *hozzánk hasonlónak* gondoljuk őket, hanem mert a kooperáció központi eleme az a hajlam, hogy a kooperálókat jutalmazzuk, a csalókat pedig megbüntessük.

4. Az erős reciprocitás gyakran az altruista büntetés formájában jelenik meg. Az irodalomban talán ez az altruizmus leggyakoribb formája, a narratíva adott pontján a kooperálók tipikusan hoznak olyan döntéseket, amelyekkel úgy büntetik a csalót, hogy közben ők maguk is kárt szenvednek. A regények hősei fizetik meg az árát annak, hogy megvédik az ártatlanokat. Olykor tisztában vannak a meghozott áldozatokkal, máskor nem, de egy bizonyos: *mi, olvasók* mindig felismerjük az áldozatot. Jane Austen hősnőit (Catherine Moreland, Fanny Price, hogy csak két példát említsünk) nem a szándékos együtt-

működés vágya motiválja, amikor durván rendreutasítják manipulatív riváisaikat vagy az őket kihatásoló csaló udvarlókat. Velük született, természetes nagyvonalúságuk mégis fontos szerepet játszik a gonosz, számító karakterek megszorogatásában. Összességében elmondható, hogy az altruista büntető általában kivívja az olvasó szimpátiáját. Ő fizeti meg a csalók büntetésének árát, legyen az elhanyagolható mértékű vagy közvetett, mint például annak visszautasítása, hogy a csaló jóvátehesse gonosztettét (például amikor Silverbridge visszautasítja a gyáva Major Tifto kárpótlását Anthony Trollope egyik *Palliser*-regényében, a *The duke's children*ben [*A herceg gyermekei*]), mint ha csak a büntető nem akarná végrehajtani a büntetést. Ne feledjük azonban, hogy a megtorlás elmaradása igen költséges büntetésnek bizonyulhat.

Mivel költséges, és a költség terheit viselni heroikus cselekedetnek számít, az altruista büntetés a hősök egyik általános jellemvonása (ahogyan azt Freud is megállapította 1913-as *Totem és tabu* című kötetében). Ebbe a csoportba sorolhatjuk Akhilleuszt, Aeneast, Hamletet, a Sátánt és a Fiút Milton *Elveszett paradicsom*ában, Philip Marlowe-t, Batmant, Beatrix Kiddót (Uma Thurman) a *Kill Bill*ből, de ide tartoznak olyan irodalmi karakterek is, mint Emma Woodhouse, Daniel Deronda, Silverbridge, Milly Theale vagy Lambert Strether. Egyesek közülük az életükkel fizetnek, mások nem, de tagadhatatlan, hogy valamilyen módon mindannyian megérik altruizmusuk következményeit. Akhilleusz példája kitűnően illusztrálja mindezt: a mitológiai hős a dicsőséget választja a hosszú élettel szemben, hiszen a dicsőségből fakadó kielégülés olyan társadalmi kielégülés, amelyért az elképzelhető legnagyobb árat kell fizetni.

Nincs ebben semmilyen paradoxon. Gondoljunk Hume-ra: a dicsőségre törekvés (akárcsak a bosszú hajhászása) minden személyes érdeket nélkülöz. Csak azért lehet sikeres, mert csodáljuk az egyén személyes érdekekkel szembeni teljes közömbösségét, azt, ahogyan az anyagi haszon elé helyezi mások órála alkotott véleményét. Ez nem hitványság: Akhilleuszt jobban foglalkoztatja halálában szerzett dicsősége, mint mindaz, amelyet ez a hírnév életében hozhat neki. A hírneve maga a cél, nem pedig az eszköz.

A proszociális viselkedés költségeinek mértéke is mutatja, hogy bárki, aki felvállalja e költséges viselkedést, proszociális személyiség, és mi, proszociális megfigyelők az ilyen személyiségekhez vonzódunk. A regény főszereplőjét alapvetően altruista karakterként azonosítjuk, és az altruizmust olyan tágabb fogalomként értelmezzük, amely túlmutat a jóakaraton.

A humán szocialitás, az emberek többségében meglévő kooperatív vagy altruista hajlam a következő tulajdonságokat egyesíti magában: figyeljük, mo-

nitorozzuk embertársainkat, számba vesszük együttműködő cselekedeteiket; kielemezzük, hogyan reagálnak vagy nem reagálnak, amikor megismerik embertársaik kooperatív viselkedéstörténetét; arra vagyunk programozva, hogy megbüntessük a csalókat, még ha minket nem is bántanak, és jutalmazzuk az altruistákat akkor is, ha önzetlenségük semmilyen előnyt nem jelent számunkra. Érzelmi életünk jelentős része arra épül, hogyan válaszolunk mások viselkedésére és a viselkedést kiváltó érzelmeikre. Ezen a ponton összeállt minden, amire szükségünk van ahhoz, hogy megértsük a fikciós irodalom iránti érdeklődésünket.

Fentebbi érvelésemet alátámaszthatja, ha megnézzük, jellemzően milyen érzelmeket élünk meg az irodalmi szöveg olvasásakor. Az érzelmi hatások vagy a megtapasztalt érzelmeink néha hasonlóak lesznek a számunkra szimpatikus karakteréhez (például a rettegés), néha pedig nem (mint a sajnálat, szánsalom). Mindkét eset az erős reciprocitás meglétét példázza: érzelmi választ adunk a költséges jelzésekre, amely nem szükségszerűen, de megegyezhet a jelző érzelmi reakciójával. Az olvasásban megélt érzelmi tapasztalás az erős reciprocitás egyértelmű kísérőjelensége; mi több, érzelmeink azt jelzik, hogy mi magunk is reciprokátorok vagyunk, és a mások tragédiára adott érzelmi válaszában kölcsönös megértése valószínűleg segíti a közösségi összetartozás megszilárdítását. Lehet erre ennél kézenfekvőbb magyarázat?

SZERZŐK ÉS NARRÁTOROK

A narratíva egyik meghatározó erős reciprokátora a narrátor, az elbeszélő. Tudjuk, hogy a pletyka az altruista büntetés egyik formája: a szenzációhajhász így bünteti a botrányos viselkedést, és bár emiatt önelégültséget érez, cselekedetét az az altruista hajlama motiválja, hogy elégedettséggel töltse el a pletyka ismerete és terjesztése. A lejárattás kemény munka, és a pletykálás maga azért ilyen szórakoztató, mert a pletykafészek altruizmusából adódóan örömet leli az információ felfedezésében és megosztásában. Annak ellenére, hogy a pletykát gyakran kártékony dolognak tartjuk, valójában inkább a proszociális diszpozíció offenzív megnyilvánulásaként lenne érdemes gondolnunk rá. Örömet szerez a pletykát kedvelő altruista büntetőknek, hiszen ezzel fegyelmezik a normaszegőket.

A pletykálók narrátorok, és van valami nyilvánvaló természetesség abban, ahogy a narrátor vagy a szerző megjeleníti a büntetés és a jutalom motívumait az olvasó számára, aki altruista természetéből adódóan méltányolja a kárde-

melt jutalmat és a jogos büntetést. Közismert, hogy Dickens és [Samuel] Richardson olvasói kifejezetten megkövetelték a proszociális viselkedést kedvenc szerzőiktől. Dickensre nehezteltek Little Nell [*Ódon ritkaságok boltja*] megöléséért (még ha meg is bocsátottak neki, hiszen ő alkotta a karaktert), és kieroszakolták, hogy Pip és Estella [*Szép remények*] története *happy end*del végződjön. A harangok szinte táncolnak, amikor Pamela [Richardson *Pamelája*] végre férjhez megy; Dr. Johnson pedig kiengesztelhetetlen, amiért Shakespeare halála ítéli Cordeliát a *Lear király*ban. Richardson maga is foglalkozik ezzel a kérdéssel *Clarissa* című munkájában (1748; 1932). A regény *Előszavá*ban csakúgy, mint a lábjegyzetekben és a szövegben, Richardson szüntelenül visszatér a behelyettesítő érzelmek (mint az empátia) veszélyhez és vágyhoz való viszonyához. A narratívában Belford hangján fogalmazza meg gondolatait; egy alkalommal, amikor közbenjár Clarissáért, a következő javaslatot teszi Lovelace-nek:

Mind tudjuk, milyen zseniális elme Ön: mindannyian tisztában vagyunk azzal, hogy megvan a belátása az elhatározáshoz és a szíve a megvalósításhoz. Nem éppen én hívtam Önt a világmindenség legszövevényesebb elméjének? Én voltam, hiszen jól tudom. Mi mást akarna hát? Miért nem elégszik meg azzal, hogy a legjobb, ne akarjon az álnokság babérjaira is törni! Vegye feleségül a hölgyet; és amikor már házasok, tudassa vele, milyen terveket eszelt ki a jövőre vonatkozóan.²

Lovelace-nek nem kell megvalósítania ravasz terveit: elég, ha csak latolgatja azok beteljesülését. Elmesélheti igaz történetét mindannak, amit megvalósíthatott volna, és ez már önmagában is mutatja erejét, hiszen másnak mindez eszébe sem jutott volna. A Clarissa feletti hatalma ahhoz az autoritatív hatalomhoz hasonlatos, amelyet a szerző gyakorol saját karakterei és történetei felett. Nyilvánvaló, hogy Lovelace a regényíró Richardsont jeleníti meg; ami azonban kevésbé észrevehető, az az, hogy Belford (akárcsak Clarissa) a befogadót helyettesíti, aki egy más végkimenetelért könyörög; de a legfontosabb, hogy a regényíró vagy kvázi-narrátor mondhatni Lovelace felettesévé válik az írás folyamatában. Észeltem azt értem, hogy az olvasó nyugtalanul várja, mi az elbeszélő következő lépése, hogyan szövi tovább történetét, mit enged majd meg Lovelace-nek. Aggódik, mit tesz majd maga Lovelace, illetve mit tesz

² Samuel RICHARDSON, *Clarisse* (London–New York: J. M. Dent & Sons–E.P. Dutton & Co., 1932), 319. Magyar fordítás hiányában a szövegrészletet a tanulmány fordítója ültette át magyarra.

Richardson, hogyan fog reagálni Lovelace cselszövésére. Ő kontrollálja Lovelace cselekedeit, tettei pedig csak azért érdekesek, mert maga Lovelace érdekes az olvasó számára; az a mód pedig, ahogyan Lovelace-t irányítja, egyben válaszként is szolgál annak viselkedésére (ebben az értelemben gondolom, hogy Richardson Lovelace felügyelője). A regényíró a cselekménnyel bünteti vagy jutalmazza karaktereit; a karakter egy kvázi-autonóm létező abban a történetben, amelyet a szerző úgy alakít, hogy az a szereplő érdekét szolgálja vagy éppen ellene dolgozzon.

Minden történet egy másik történetet mesél el: a történet kitalálójának döntéseit, azt, hogy miként alakul a cselekmény. A történet létrehozója lehet egy szerző, egy stúdió, egy hálózat – vagy a vakszerencse, a sors, Isten, a történelem. Amikor figyelemmel kísérjük egy narratíva alakulását, azzal az alkotó lehetőségeit és narratív döntéseit követjük nyomon. Ennek egyik szélsőséges példája a telenovella, amelybe szeretjük beleképzelni magunkat – aggódunk az elbeszélő és az elbeszél, illetve a szerző és az olvasó közötti interakció kimenetele miatt.

A szerző lehetőségei közönsége vágyainak kielégítésére sok szempontból korlátozottak. Talán a legfontosabb kikötés, amelyet korábban már említettem, a hasonlóságra vagy hihetőségre való törekvés kritériuma (ezek a feltételek adják Zola kísérleti regényeinek alapját: művei egyben a hihetőség kísérletei, hiszen karaktereinek olyan feltételek mellett kell valószerűen cselekedniük, amelyet a genetikusan öröklött tulajdonságok és a környezet határoznak meg). Az olvasó joga megítélni, hogy adott jelenet, karakter, esemény vagy cselekvény valószerű-e, de magát a cselekményt nem tudjuk megváltoztatni (kivéve talán a mesemondás szóbeli hagyományában, feltételezve, hogy a hallgatóság úgy adja tovább a történetet, ahogyan mi magunk is hallottuk). A narrátornak vagy a létrehozónak hatalma van a cselekmény felett, hiszen ő maga is a cselekmény része, nem egyszerű forrása annak. Ez az oka annak, hogy az olvasó nem választhatja meg, hogyan végződjön a történet, hanem helyette petíciót írhat a szerzőnek (lásd Dickens és J. K. Rowling regényeit), hogy teljesítse kérését. Meglepő, hogy a fan fiction műfaja, akármennyire jól sikerült is, mindig másodlagos marad, és nem alkotja részét az eredeti szerző által meghatározott „valós fikatív világnak.” Ennek az az oka, hogy a szerző maga is a történet részét képező altruista büntető és jutalmazó, és nem pusztán az események szimpla elbeszélője. A hasonlóság kritériuma erre az átfogóbb cselekményre is vonatkozik: a szerző vagy narrátor felelőssége, hogy hihető történettel szolgáljon *nekünk*, olvasóknak.

A narrátorra tehát olyan autoritatív személyként tekintünk, aki történeteivel és a történeteinek végkimenetelével jutalmaz vagy büntet. Úgy tűnik, hogy az alapvető jellemtípusokhoz való viszonyulásunk itt előtérbe kerül: bizonyos karakterekkel azonosulunk, másokkal szemben ellenségesen viselkedünk, és azt szeretnénk, ha a narrátor egyetértene velünk, illetve kívánságunk szerint alakítaná a történetet. Elmondhatjuk, hogy a narrátor egyike az elbeszélte történet szereplőinek, az a karakter, akinek módjában áll eldönteni, mi történik a többi karakterrel, de nem ő hozza létre a többi karaktert (legalábbis a narrátívára adott ösztönös reakciónk szerint). Egy cselekmény vagy történet narrációjával kapcsolatban tehát két dolgot kell megjegyeznünk: először is, a narráció beszámol a különböző karakterek tevékenységeiről, ahol maga a beszámoló is a jutalom vagy büntetés egy aspektusát képezi, hiszen lehetővé teszi a cselekményt végigkísérő számára, hogy jóváhagyja, vagy elutasítsa a karakterek viselkedését. Másodszor pedig, ez a narrátor saját tere, ahol jogosan büntethet vagy jutalmazhat.

Láthatjuk, hogy a cselekmény első aspektusa – a jó vagy rossz hírnév megalapozása és ábrázolása – önmagában nem elég ahhoz, hogy kielégítse az olvasó igazságérzetét egy történetben. A tény, hogy Shakespeare tudomásunkra hozza (egy mások által nem hallott monológban), hogy Claudius gyilkolta meg Hamlet királyt, nem von maga után semmilyen büntetést abban a fiktív világban, ahova Claudius tartozik. Az olvasó viszont azt akarja, hogy titka kitudódjon az abban a világban élő más karakterek számára is. Ha csak az olvasó tudja az igazságot, akkor a gonosz nem nyerheti el méltó büntetését. Ha csak az olvasó tudja, ki tette, akkor senki nem tudja, mivel senki sem látja azt, amit Arthur Conan Doyle (1902) ír *A brixtoni rejtély*ben a nagypapa és a kislány közös imájáról: „Különös, megható volt nézni őket; – de a három éhes saskeselyün kívül senki se volt ott...”³ Gyűlölhethük az antagonistát, de gyűlöletünk teljességgel értelmetlen: arra vágyunk, hogy egész világa számára nyilvánvalóvá váljon igazi lénye.

Az elbeszélőnek módjában áll teljesítenie az olvasó e vágyát. Egyszerűen nem azt akarjuk, hogy a narrátor *nekünk* fedje fel a bűnös kiletét (bár ez kielégítheti a rejtvények vagy akár a képmutatás iránti kíváncsiságunkat, amikor próbáljuk összerakni a képet); azt akarjuk, hogy a narrátor azok számára fedje fel a bűnöst, akiknek – még ha nincsenek is tisztában a bűn teljes természetével – lehetőség van megbüntetni őt. Jóindulattal viseltetünk azon elbeszélők iránt, akik megfelelő mértékű jutalmat és büntetést adnak, és kevésbé kedveljük azokat, akik nem így tesznek.

³ Arthur Conan DOYLE, *A brixtoni rejtély*, [ford. n.] (Az Érdekes Újság kiadása, 1919), 52.

Mindebből következik, hogy azokban az esetekben, amikor a narrátor altruista büntetést, vagy más őszintén altruista cselekedetet végeztet karakterével, a fiktív világ és az olvasó világa közötti határmezsgyén mozog. Biztosítja, hogy a karakterek megbüntessék vagy valami egyéb módon szankcionálják a fikció más szereplőinek cselekedeteit. Annak függvényében helyeseljük vagy kritizáljuk a *narrátort*, hogy ellátja-e ezt a feladatát, és ha igen, hogyan – mennyire sikeresen teljesíti a karakterek jutalmazásával vagy büntetésével kapcsolatos elvárásainkat. Az ember altruista alaptermészete nem csak a fiktív világban mutatkozik meg, hanem a valódi életben is, annak a társadalmi csoportnak a gondolkodásában, amelynek a történetek szólnak.

Az elbeszélők narratív problémákat oldanak meg, és nem véletlen, hogy a moralizálás határát súroló kifejezésekkel dicsérjük vagy kritizáljuk őket: jó történet, remek film, nevetséges csavar, csalódást keltő végkifejlet, megtévesztő cselekmény. Elismerem, hogy ezek az ízlés ítéletei, de sokkal inkább tükrözik az egyes viselkedésformákkal kapcsolatos értékrendünket, mint a (például) kulináris értelemben vett ízlést.

Vizsgáljunk meg néhány stratégiát, amelyet a szerzők és narrátorok alkalmaznak e problémák megoldására. Az egyszerűség kedvéért nem igazán fogok különbséget tenni narrátor és szerző között, és ugyanígy nem teszek majd különbséget befogadó, olvasó és néző között, hiszen ezeket már a korábbiakban részletesen magyaráztam. Legyen elegendő, hogy ezek a szerepek mind hozzájárulnak a figyelemmel követés különböző szintjeihez és az erős reciprocitás fenntartásához. Szeretjük, ha a szerző úgy rendezi a cselekményt, hogy a narrátor kielégítse a befogadó kívánságát azáltal, ahogyan adott karakter más szereplők iránt altruisztikusan viselkedik, és ahogyan a fikció világában viselkedésének megfelelő bánásmódban részesül. Az erős reciprocitás és a behelyettesítő tapasztalat tehát kiterjed 1) a fiktív világ karaktereire; 2) a beleértett kvázi-fiktív közösségre, amely azon alapszik, hogy egy történetet mesélünk, és amely elsősorban az elbeszélőt és a befogadót jelenti; és 3) a történet valós közönségének más tagjaira, valamint a történet valódi továbbadóira.

A sikeres narrátornak különböző lehetőségei vannak az erős reciprocitás alapvető feltételeinek megteremtésére, az olvasó pedig helyesli, hogy a narrátor megoldást kínál az erős reciprocításra irányuló narratív problémákra. Befogadóként ezért értékeljük a narrátor ügyességét a saját maga által létrehozott narratív problémák megoldásában, és kifejezett csodálattal viseltetünk iránta, amikor jobb megoldást talál, mint amit mi magunk tudnánk (a rejtvényírók nem azért nyűgöznek le bennünket, mert rejtvényeket adnak nekünk, hanem mert meg tudják válaszolni őket helyettünk, mint ahogy szegény Stephen De-

dalus is talán rájön erre Joyce *Ulysses*ének második fejezetében). A továbbiakban szeretnék megvizsgálni néhány példát a narrátorok azon képességére vonatkozóan, hogy a megfelelő alkotóelemek segítségével megteremtsek az erős reciprocitás kontextusát. Az alkotóelemek közül kiemelten fontos a figyelemmel követés (*monitoring*), a jelzés és a narratíván belüli büntetés és jutalmazás megvalósítása.

A narratívák különböznek abban, melyik komponens kap nagyobb hangsúlyt. Nagyon kevés olyan irodalmi művel találkozhatunk, amelyben a narrátornak vagy szerzőnek mindhárom alkotóelemmel ugyanolyan mértékben kell egyensúlyoznia. Erre lehet példa Shakespeare néhány korai drámája, például a *Tévedések vígjátéka*, de a későbbiekben már ő sem látta ennek szükségét. A közönség alapvetően képes a narrátorral való együttműködésre. Általánosságban véve a cselekmény figyelemmel követése okozza a legkisebb nehézséget a közönség számára: nem nehéz megjegyezni, hogy a gonosz mostoha akarja elveszejteni Jancsit és Juliskát az erdőben, és nem tudja, hogy a gyerekek megsejtték szándékát. Ezzel szemben a *Tévedések vígjátékában* Shakespeare (vagy a színmű, vagy a fiktív világ) sokkal jobban emlékszik a cselekményt mozgató bonyolult szituációra, mint mi, és örömmel veszünk minden kis emlékeztetőt, amely segít nyomon követni a történetet.

Az elbeszélő (akárcsak a viccmesélő) jelzi a narratív szándékot, és annak függvényében, hogy milyen mértékben képezi a meglepetés vagy a narratív leleményesség a történet játékoságának részét, a narrátor időről időre kihívás elé állítja a közönséget azzal, hogy a cselekmény néhány későbbi elemére nyílt utalásokat tesz – amennyire megengedheti magának, természetesen. Előre tudjuk, hogy nem Piroska nagymamája fekszik majd az ágyban, hanem a farkas, és várjuk (vagy féljük) a felismerés pillanatát. A várakozás által leszünk a narratíva részévé, és a jó történetek (ahogyan a jó viccek) hagyják, hogy így legyen. Néha igazunk van, néha tévedünk, de mindkét esetben ajánlatos, hogy a mesélőnek legyen még valami a tarsolyában.

Nincs szükség túl sok jelzésre, de ha egy narratíva mégis tele van előreutalásokkal, fontos, hogy a narrátornak legyen olyan tartaléka, amiért megéri végigkövetni a történetet. Mi történik majd *azután*, hogy Piroska felismeri a farkast? Azt majd idejében megtudjuk. A *Tévedések vígjátéka* a cselekmény több fontos felismerését és újraegyesülését előre jelzi, és hálás várakozással haladunk együtt a történettel, de az igazi meglepetést az az újraegyesülés okozza majd, amelyre végképp nem számítunk. A narratív jelzéssel kapcsolatos alapszabályt talán Hitchcock fogalmazza meg a legtalálóbban: „Mondd el a közönségnek, mit fogsz tenni, és hagyd őket azon töprengeni, hogyan vi-

szed véghez.” A *mi* előre jelzése igencsak költséges stratégia, hiszen ezzel az elbeszélő elvesz a meglepetés erejéből. A meglepetés viszont csak annyira érdekes, és csak olyan mértékben áll rendelkezésre, amennyire a közönség *kere-si* azt: „A színházi közönség csak azon szeret meglepődni, amire egyébként is számít”, mondta Tristan Bernard.

Szinte triviálisnak tűnhet, de elemi fontosságú az a tény, hogy a narrátor azáltal fejezi ki a történethez való kivételes tulajdonjogát, hogy jelzi, merre fog haladni a narratíva. Az ilyen jelzések gyakran a műfaji egyértelműsítés és más sztereotip markerek formájában jelennek meg. Az elbeszélő fogadást köt a közönséggel, hogy meg fogja tudni lepni őket annak ellenére is, hogy elmondja, mire kell számítani; a narrátor ily módon nem csak a rejtvények feladásával és tréfák mesélésével állítja magát kihívás elé: a közönséggel is versenyez (nem véletlen, hogy olyan sok történetben a rejtvény és annak megoldása áll a cselekmény középpontjában). Ne felejtjük el, hogy az elbeszélés már önmagában altruisztikus cselekedet, legyen szó jutalmazásról, büntetésről vagy más megnyilvánulásról. A történetmesélés talán a jó szándékra való univerzális hajlamunk egy megmutatkozása. Anélkül lehet altruisztikus, hogy az altruizmus szükségszerű *megnyilvánulásaként* funkcionálna. De amennyiben mégis megnyilvánulásnak tekintjük, úgy a narrátor az altruizmus három aspektusát jelenítheti meg a történetben. Az első – a közönség kiszolgálására való törekvés jeleként – a munka esztétikai minőségét figyelembe vevő szempont, amelyet jól ismerünk a szerzők azon beszámolóiból, amelyekben a munkához való elkötelezettségüket részletezik. Ehhez nincs sok hozzáfűznivalóm: kétségtelenül igaznak tűnik, hogy a művészet a háttérben meghúzódó tehetőség, elkötelezettség vagy hivatástudat költséges jelzésének számít, és hogy mindezek pozitívan hatnak a személy hírnevére. Ennek egyetlen elemére fogok a későbbiekben visszatérni, amikor a szerző kulturális tőkéjének megnyilatkozásáról beszélek, annak társadalmi (James, Wharton, Woolf, Proust, Thomas Harris, Robert Ludlum), intellektuális (Joyce, George Eliot) és szakértői vonatkozásában (Melville, Arthur Conan Doyle, Phillip Roth, Patricia Cornwall, Kathy Reichs, Tom Clancy, Robert Ludlum ismét, Cormac McCarthy).

Még relevánsabb az, ahogyan az elbeszélés jelzi az elbeszélő narratív kapacitását, kiváltképpen a cselekmény magasabb szintű figyelemmel követését és megfelelő befejezéshez szükséges kivételes képességét. Hogy egy már említett példával éljek, a *Tévedések vígjátéka* folyamatosan monitorozza az eseményeket, majd olyan boldog befejezést hoz létre, amelyre senki sem számított. Shakespeare úgy adja meg nekünk, amit akarunk, hogy megadja karakterei-

nek, amit ők akarnak; és még ezen túl azt is megkapjuk tőle, amiről eszünkbe sem jutott, hogy akarhatnánk azáltal, hogy Égeon és Emília⁴ elnyerik jutalmukat.

(FLESCHE, William. *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.)

Fordította: *Aradi Csenge*

⁴ A fordító Nádasy Ádám fordításának (1997) helyesírását követte.