

# Filológiai KÖZLÖNY

LXVI. évfolyam

2020/2

AUTOFIKCIÓ

## LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

### SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •  
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

### SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •  
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **Faix Dóra** és **Menczel Gabriella** szerkesztette  
A spanyol nyelvű tanulmányok fordítását az eredetivel **Báder Petra**  
vetette össze

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó  
Felelős kiadó Bácskai István  
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.  
Telefon: +361-486-1527

*[www.gondolatkiado.hu](http://www.gondolatkiado.hu)  
[facebook.com/gondolat](https://facebook.com/gondolat)*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

# TARTALOM

Z. VARGA ZOLTÁN: Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban	5
FAIX DÓRA: Az autofikció Spanyolországban	26
MANUEL ALBERCA: Újabb negyven év?	45
ANA CASAS: Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága	64
RAQUEL GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN – ERENDIRA HERNÁNDEZ BALBUENA: Az autofikció Latin-Amerikában	79
MAÁR JUDIT: Önéletrajz vagy önfikció? A bizonytalanság chateaubriand-i poétikája	99
BÁDER PETRA: Autofikció és metanarrativitás: Miguel de Unamuno hatása Salvador Elizondo műveire	112
▪ RECENZÍÓ	
JURACSEK KATA: A fantasztikum Latin-Amerikában	123
Számunk szerzői	133



Z. VARGA ZOLTÁN

## Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban

Autobiográfia-kutatás, fikcióelméletek, irodalomtörténet:  
az autofikció elméletei

A francia irodalom egyik utolsó, nagy szintetizáló igényű irodalomtörténeti bemutatásának zárófejezetében, az irodalom jövőjét meglehetősen borúlátó módon felsejtető „A kimerülés irodalma” című részben Antoine Compagnon, a neves Collège de France irodalomprofesszora négy irányt emel ki a kortárs francia irodalmi törekvések tömegéből. A négy irány mindegyikét „visszatérésnek” írja le a hatvanas–hetvenes évek kísérleti poétikáihoz képest, a francia „új regény”, az Oulipo, a Tel Quel vagy az elméleti avantgárd (Barthes, Derrida, Foucault, Lacan) által inspirált szövegirodalomhoz képest, melyek mindegyike radikális módon kérdőjelezte meg az irodalmi műalkotás, az irodalmi nyelv és az alkotói szerep klasszikus felfogását. Az egyik visszatérés, a „szubjektum” visszatérése, mely a francia posztstrukturalizmus kontextusában rögtön a „szerző halálának” az irodalmi intézményrendszerek termelési (és fogyasztási) rendjének barthes-i bírálattát, jobban mondva a szubjektumot jogaiba visszaállító dialektikus ellenmozgást juttatja eszünkbe. Az inga visszaleng, a szerző és az élet visszatér, halljuk sokfelől már jó pár éve. Persze egy nagyszabású, reprezentatív irodalomtörténeti kézikönyv mindig a poétikai innovációt és az új trendek feltűnését igyekszik követni, így a szubjektum visszatérése Compagnon összefoglalásában jórészt az autofikció irodalmának franciaországi térhódítását mutatja be (röviden) (COMPAGNON 2007, 794–95). Mindezt nagyjából harminc évvel az *autofiction* kifejezésének első francia feltűnése, Serge Doubrovsky *Fils*<sup>1</sup> című regényének, pontosabban autofikciójának 1977-es megjelenése után. E harminc év során az új név (vagy műfaj, bár ezt többen vitatják, mint azt látni fogjuk) nemcsak a francia közönséget hódította meg és irányította a figyelmet azokra az alkotásokra, melyek az önéletírói műfajok és a fikció közötti területen helyezhetők el, hanem világszerte ismert, sőt divatos kortárs irodalmi jelenséggé vált, elég csupán Karl Ove Knausgård *Harcom*<sup>2</sup> (2009–2011) című művének sikerére gondolni. De hogy az irodalomtudomány

<sup>1</sup>(DOUBROVSKY 2001) A címszó homonímia, jelentése egyes számban „fia” vagy „fiai”, többes számban „szálak”.

<sup>2</sup>Ford. PETRIKOVICS Edit, Budapest, Magvető, 2016.

területéről is hozzak példát, a De Gruyter kiadó tavaly (2019) megjelent három-kötetes, az autobiográfia-kutatások legújabb eredményeit, kortárs irányait, alapfogalmait bemutató kézikönyve is a *Handbook of Autobiography/Autofiction* (WAGNER-EGELHAAF 2019) címet viseli, és a kettős megnevezés nem csupán a címben jelzi az új műfaj egyenjogúsítását (és egyben elméleti anektálását), hiszen a két kifejezés szinte minden alfejezetben egyenrangúként jelenik meg egymás mellett.

Ha nagyon gyorsan, mintegy bevezetés helyett szeretnénk felvázolni azokat az elméleti kereteket, melyekben az autofikció mint új irodalmi jelenség élénk vitákat váltott ki, akkor három területet nevezhetünk meg. Kétségkívül az összetétel első tagját, az „auto”-t kölcsönző *autobiográfia* kutatásával fonódik össze legszorosabban az autofikció tanulmányozása. A neologizmus kiötlője, Serge Doubrovsky maga is az önéletírás Lejeune-féle elméletének tulajdonította az ötletet, hogy saját nevén szerepeljen félig fiktív, félig önéletrajzi, de regénynek aposztrófált elbeszélésében, elméleti szövegeiben pedig az autofikciót az én igazságát a hagyományos önéletrajzi beszédmódoknál autentikusabban, összetettebben megfogalmazó írásmódnak tartja (DOUBROVSKY 1980). A témának 2004-ben és 2008-ban egy-egy monográfiát szentelt Philippe Gasparini első *Est-il je? – Roman autobiographique et autofiction* [Vajon ő én? Önéletrajzi regény és autofikció] című könyvében (GASPARINI 2004) az autofikciót, annak Doubrovsky-féle művelése nyomán, az önéletrajzi regény művésziesebb alakmásának tekintette, a később oly fontossá váló szerzői tulajdonnév műbeli szerepeltetésének és a mű fikciós megalkotásának és befogadásának kettős követelményét pedig olyan szűkítő szempontnak, melyen kevés mű menne át. Gasparini így a főhős és szerző egyezését eloldja a valós szerzői név szövegbe íródásának problémájától, és a két narratív instancia azonosításának indirekt műveleteit keresve az autofikciót az önéletrajzi regény nagy múltra visszatekintő hagyományához csatolta, leírva azokat a textuális és paratextuális stratégiákat, narratológiai megoldásokat, melyekkel a szerzők egyszerre megerősítik és elbizonytalanítják elbeszéléseik és élettörténetük összefüggéseit. Gasparini második, 2008-as *Autofiction – une aventure du langage* [Autofikció, a nyelv kalandja] című könyve (GASPARINI 2008) időrendbe szedett metakritikai összefoglalás az addigra már igen terjedelmessé vált és meglehetősen széttartó autofikció-elméletekről. E könyvében eltér korábbi koncepciójától, és az autofikciót megkülönbözteti az önéletrajzi regénytől, az autofikciók sajátos poétikai hatását pedig épp a szerzői név szövegbeli, nyílt használatának tulajdonítja, szemben az önéletrajzi regénnyel, ahol elképzelhetetlen a személyazonosság nyílt vállalása. Az autofikciót az autobiográfiával szemben, attól elhatárolva – műfajként, modalitásként, írás- vagy olvasásmódként – meghatározó, többre vagy kevesebbre értékelő vizsgálatok sora hosszasan folytatható, s tanulmányom nagy részében magam is e problematika bemutatására törekszem.

Az autofikció második tagjából, a fikció elméleteiből kiinduló vizsgálatok egyelőre szerényebbek. Franciaországban ezek közé tartoznak, már csak az irodalom-

elmélet történetében játszott elvülhetetlen érdemei miatt is, Gérard Genette művei. Genette néhány nagyobb gondolatmenet kitérőjeként érintette az autofikciót, főként a faktuális és fikciós beszédmódok narratológiai stratégiáit vizsgáló tanulmányában.<sup>3</sup> A fikciósítás problémájával nagyobb terjedelemben foglalkozott Vincent Colonna, aki Genette doktoranduszaként az autofikció központi problémájának nem a paradox önéletrajzi ábrázolást, hanem az önazonosságból való kilépés lehetőségeinek irodalmi kutatását tekintette.<sup>4</sup> Az ön-fikcionalizálás vagy ön-fabuláció irodalmi jelenségének lehatárolása hasonló nehézségekkel jár, mint az önéletrajzi elemek kutatásáé: nehéz elhajózni a minden szöveget önéletrajzi nyomnak tekintő pán-autobiografizmus Szküllája és a minden megnyilatkozás fikcionalizáltságát hangoztató pán-fikcionalizmus Kharübdiszé közt. Mégis, nyilvánvaló, hogy az autofikciók sikere és poétikai hatása is épp a fiktív és a valós (referenciális, életrajzi) közötti határ átlépésével, ideiglenes felfüggesztésével, vagy éppen a határ mibenlétére való rákérdezéssel áll összefüggésben, így az autofikciókra jellemző fikcióképzés tanulmányozása a jelenség megértésének elsőrendű feladata.

Az autofikció tanulmányozásának harmadik terepe az irodalomkritika, a műértelmezés és az irodalomtörténet-írás. Ez a terep rendkívül sokszínű és ezer szállal kötődik az egyes nyelvek, nemzeti irodalmak irodalmi mezőjéhez és társadalmi beágyazottságához. A már hivatkozott Philippe Gasparini egy 2011-es tanulmányában egyenesen azt állítja, hogy az autofikciókban artikulált kortárs társadalmi problémákon keresztül az irodalom visszanyert valamit a nyilvánosságra gyakorolt befolyásából (GASPARINI 2011). A műfaj egyszerre rejtőzködő és vallomások jellege alkalmasnak látszik a nemi identitással és a családi traumákkal kapcsolatos problémák nagy visszhangot kiváltó megjelenítésére, mint ahogyan az például Christin Angot *L'Inceste* (1999) és Catherine Millet *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) című könyvei, vagy Camille Laurens *Philippe* (1995), illetve Philippe Forest *L'enfant éternel* (1997) című elbeszélései esetében történt. A nyilvános és a privát kortárs kultúrában és társadalomban átalakuló határainak sokszor provokatív példái, valamint a traumatikus tapasztalatok megfogalmazásának, nyilvános kimondásának következményei nem csupán az irodalom funkcióinak újragondolására hívtak, hiszen a reprezentáció poétikája összefonódik a reprezentáció politikájával, és olykor akár a jog és a pszichopatológia területeihez visz. A vallomás-

<sup>3</sup>(GENETTE 2019) Eredetileg: (GENETTE 1991) Hosszabban foglalkozott még Genette az autofikcióval a „Du texte à l'œuvre” című, saját pályáját áttekintő tanulmányában (GENETTE 1999); magyarul: (GENETTE 2006), tanulmányom szempontjából különösen a 61–62 oldalakon kifejtett gondolatmenet érdekes.

<sup>4</sup>Vincent COLONNA: *L'autofiction* (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature). Doctorat de l'E.H.E.S.S., 1989, Écoles des Hautes Études, Paris. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, illetve (COLONNA 2004).

igény és a traumairodalom néhány extrém példája ugyanis fontos elvi kérdésekhez vezet arra vonatkozóan, hogy milyen korlátai és gyakorlatai vannak a fiktitvet és valóst, a kitaláltat és megtörténtet elválasztó határ átlépésének, sőt eltörlésének, melyet a posztmodern irodalomban és elméletben a nyolcvanas–kilencvenes években világszerte ünnepeltek. Az irodalmi megnyilatkozást jegyző és azért felelőséget vállaló szerzői identitással való játéknak vannak ugyanis nem tolerált esetei. Ilyen volt például Binjamin Wilkomirski *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* című, kezdetben nagy sikert aratott, majd hamisítványnak (helyesebben fiktitvnek) bizonyult holokauszt emlékiratai, vagy James Frey *Million Little Pieces* (2003) címmel megjelent szintén kitalált, ám valósként tálalt kábítószerfüggőségről szóló könyve. Mindkét eset érdekessége, hogy a kezdetben kedvező kritikái fogadtatásban részesült szövegek a referenciális fedezet megszűnése után egyik pillanatról a másikra veszítették el irodalmi értéküket a közönség és a kritikusok szemében, s a műfaji átcímkezés (non-fiction → fiction) úgyszólván szóba se jött (legalábbis Wilkomirski esetében), miközben a korábban dicsért szöveg ugyanaz maradt. Ráadásul korántsem bizonyos, hogy az irodalmi hamisítás mögött cinikus haszonlesés rejtett, könnyen elképzelhető, hogy a szóban forgó szerzők saját, valódi traumáikat más, elfogadottabb, nagyobb kulturális presztízsértékű traumákon keresztül fogalmazták meg.<sup>5</sup> A holokauszt-memoár esetében a történelmi és a szubjektív igazság keverése, összeegyeztethetlensége kihatással lehet az esemény kollektív reprezentációjára, hiszen ebben az esetben a trauma-elbeszélés szubjektivitása leront(hat)ja a tanúságtétel szándékát, mely a múltbeli esemény megtörténtének társadalmi módon ellenőrizhető és kollektív módon elismert létezéséhez kíván hozzájárulni.

Aligha kell figyelmeztetni arra, hogy a posztmodern hatvanas évektől a kilencvenes évekig tartó főműsorideje után tény és fikció, megtörtént és kitalált megkülönböztetésének, megkülönböztethetőségének irodalmi gyakorlatai ma egy másik társadalmi–kulturális episztémébe íródnak be, így felelőségük is más. A „post-truth” korszakában egyre vékonyabbá válik a társadalmi konszenzus a világunk kereteit alkotó tényekről, az ideológiai szempontból végletesen megosztott társadalmakban a tényekben való hitről egyre látványosabban derül ki, hogy ideológiai narratíváknak van alárendelve, ráadásul megszűnni látszik a különböző ideológiai narratívák megegyezékenyszere, helyette a tények ellenőrzése a manipuláció és a hatalom megtartásának eszközévé válik. Az autofikció kapcsán mindez azért érdekes, mert a saját életigazság nyilvános kimondásának eufóriájába, a coming out felszabadító és üdvös mai gyakorlatába beleszövődhet a hamis emlék és az abúzus-pánik pszichológiai jelensége, hiszen a pszichoterápia mai

<sup>5</sup> Susan Suleiman *Crisis of Memory and the Second World War* című könyvének „Do Facts Matter in Holocaust Memoirs” fejezetében részletesen tárgyalja Wilkomirski esetét. Vö. SULEIMAN 2008, 164–72.



gyakorlatában gyakran vetődik fel a kérdés: „Felszámolható-e a terápiás narratíva szempontjából az igaz és hamis közötti különbség? Milyen mértékben oldozható el a terápiás narratíva a páciens élettörténetétől akkor, ha a terápiában születő (új) történetnek, függetlenül a történeti igazságtól, narratív igazsága van, és célja az, hogy koherens, érthető, narrálható és a páciens számára elfogadható rendszerbe foglalja a terápia során felbukkanó anyagot, amely azonban ezáltal önreferenciálissá válik?” (LÉNÁRD 2008, 170)

E messzire vezető kérdések megválaszolása egyelőre függőben marad, s a következőkben az autofikció körüli elméleti vitákat szeretném bemutatni, legfőképpen a francia irodalom kontextusában, hiszen máig ott a legintenzívebb és legpezsgőbb a fogalom és a műfaj különböző felfogásainak, értelmezéseinek és művészi gyakorlatainak ütköztetése.<sup>6</sup>

### Egy műfajfogalom születése

A modern irodalom egyik jellegzetessége, hogy a műfajfogalmak normatív szerepe jóval kisebb, a műfaji szabályok mintha inkább a megszegésükkel járó kísérletezésre ösztönöznék az alkotókat, olyannyira, hogy a definíciós próbálkozások még a legelterjedtebb és leggyakrabban használt műfajok esetén is komoly nehézségekbe ütköznek. Az autofikció fiatal műfaji kategória, de máris sokféle, gyakran igen eltérő irodalmi gyakorlatot takar. Ha a műfaji kategória megalkotásának anekdotikus kezdetére vagyunk kíváncsiak, akkor a már említett 1977-es dátum az egyik eredet, amikor is Doubrovsky művének hátsó borítóján a következő szavakkal határozza meg a *Fils* műfaját: „Önéletrajz? Nem, ez a kiváltság csak a világ fontos embereit illeti, életük alkonyán, elegáns írásmóddal. Fikció, ám szigorúan valós eseményekből és tényekből összeállítva, a kaland nyelvét a nyelv kalandjára cserélve... ha úgy tetszik, autofikció.”<sup>7</sup> Az alkalom szülte és inkább a kiadói marketing, mintsem a tudomány terében született meghatározás három, különböző súlyú jellemzővel írja le az autofikciót. Ezeket a jellemzőket a későbbiekben részletesebben is elemezni fogom, most csupán röviden térek ki rájuk.

Doubrovsky meghatározása szerint az új műfaj leginkább figyelemfelhívó és provokatívan ellentmondásos vonása, hogy „szigorúan valós eseményekből és tényekből” épít fikciót. Ez az állítás egy olyan oppozíciót vesz semmibe, mely a ki-

<sup>6</sup>Arnaud Schmitt néhány éve megjelent könyvében még egyenesen Franciaországra, Kanada francia nyelvű közösségére, valamint néhány más európai és dél-amerikai országra korlátozza az autofikció megnevezés hatókörét, hiszen az angolszász nyelvterületen, különösen az Egyesült Államokban más, alternatív elnevezések terjedtek el, úgy, mint *autobiographical fiction* és *factual fiction* vagy utóbbi *faction*-ként való összevonása. Vö. SCHMITT 2017, 34.

<sup>7</sup>A fordítások, melyek szerzői a bibliográfiában nincsenek feltüntetve, a sajátjaim. (*A szerző.*)

talált történetek ontológiai státuszának és befogadásának évezredes hagyománya mögött húzódik, hiszen szocializációnk során igen korán megtanuljuk, hogy a fikciók kitalált, nem pedig megtörtént eseményeket és tényeket ábrázolnak ez a tudás pedig alapvető a kultúránkban való eligazodáshoz. Igaz, megpróbálhatnánk feloldani a fennen hirdetett ellentmondást, hogy végső soron a fikció is a valóságból táplálkozik (mi másból?), csupán arról van szó, hogy ez a valóságtapasztalat áttételes módon jelenik meg a művekben. Ugyanakkor a definíció első része nyilvánvalóvá teszi, hogy Doubrovsky nem általános, és tegyük hozzá, közhelyes kapcsolatot tételez kitalált mű és „valóság” között, hanem újításával az önéletrajz, vagyis az egy bizonyos valós személy életének eseményeit megörökítő műfaj hagyományával kíván vetekedni. Éppen ez, az önéletrajz hagyományos fogalmának a kritikája a meghatározás második eleme. Az önéletírás, főként pedig az emlékirat-írás kanonizált műveinek szerzői ugyanis valóban a társadalmi-történelmi szempontok alapján jelentősnek tartott személyek („a világ fontos emberei”), s noha az önéletrajzi műfajokhoz való hozzáférés demokratikusabbnak tűnik az irodalmiakénál, hiszen élete mindenkinek van, költői tehetsége viszont csak keveseknek, ismeretlen szerzőnek aligha van esélye önéletrajzot megjelentetni, ellenben minden költő és regényíró elsőkönyves költőként és regényíróként indul. Az alkalmi meghatározás harmadik eleme, „a kaland nyelvét a nyelv kalandjára cserélve” kiazmusa a hatvanas-hetvenes évek francia irodalmi és elméleti törekvéseire utal, melyek a nyelv eszközszerű, ábrázoló használata helyett a nyelv teremtő, tétélező szerepét emelik ki az irodalmi szövegben, továbbá a korszak különleges légkörére, elmélet (irodalomkritika) és irodalmi alkotótevékenység intenzív párbeszédére, kölcsönös ösztönzésére vonatkozik, melynek Doubrovsky a francia új regény és az új kritika lelkes egyetemi képviselőjeként maga is részese volt. Ám hogy megérthessük az autofikció megszületésének teoretikus kereteit, szükséges némileg visszább menni az időben, egészen Philippe Lejeune *Az önéletírói paktum* című, az önéletrajz kutatásának korszakos művéhez,<sup>8</sup> hiszen az autofikció kétértelműségeit leginkább épp a Lejeune által felvázolt problémakeretből kiindulva érthetjük meg.

### Önéletírói paktum és fikciós paktum

Philippe Lejeune tanulmányának eredetisége abban állt, hogy az önéletírást, sőt valójában a teljes önéletrajzi műfajcsaládot (napló, emlékirat, önarckép stb.) nem tartalmi vagy stilisztikai szempontból közelítette meg, hanem az irodalmi kom-

<sup>8</sup>(LEJEUNE 2003a) A tanulmány elsőként a *Poétique* folyóiratban jelent meg 1973-ban (*Poétique*, no. 14, 137–162). Lejeune változatlan formában közli újra 1975-ben, az azonos címmel megjelent kötet nyitó tanulmányaként.

munikáció pragmatikus keretében vizsgálta. Lejeune szerint ugyanis textuális vagy tematikai jellemzőkkel nem tudjuk megkülönböztetni a valódi önéletrajzi műveket a fiktívektől, hisz utóbbiak (például a naplóregények vagy a visszatekintő formában írt egyes szám első személyű, élettörténetet elbeszélő regények) formaként tökéletesen tudják utánozni az előbbieket. A megkülönböztetés csupán akkor lehetséges, ha a publikáció és a befogadás szintjét is bevonjuk a vizsgálatokba, mégpedig a szerzők és olvasók írás- és olvasásmódjait meghatározó, az irodalom intézményrendszereiben rögzített szerződéstípusokat különböztetünk meg. Magyarán, íróvá és olvasóvá szocializálódván bizonyos jelek, például paratextuális jegyek, úgy mint cím, alcím, sorozatcím, az előszóban, valamint a fülszövegben tett megjegyzések azonosításával, továbbá a szerző tulajdonneve, a szöveg elbeszélője és a történet főszereplőjének azonossága révén felismerjük, hogy a szerző azt akarja, önéletrajzként, vagyis a saját életére vonatkozó igazságként kezeljük az olvasottakat, a műben elmesélt eseményeket megtörténtnek, a felidézett szereplőket valóban élt embereként tekintve, ennek minden súlyával és felelősségével együtt. Ezt az olvasási konvenciót nevezte Lejeune *önéletírói paktumnak*, később pedig, kiterjesztve azt mindenféle önéletrajzi megnyilatkozásra, *igazságpaktumnak* vagy *referenciális paktumnak*, szemben a *regényírói*, vagy később *fiktív paktummal*, ahol a paratextuális jegyek, a szerzői név és szereplői név különbözősége, illetve egyéb fikciós markerek az olvasottak kitalált voltát hivatottak jelezni az olvasóknak. A két különböző olvasási paktumot, nevükkel ellentétben, valójában csak metaforikusan lehet szerződésnek tekinteni (a szerződés megkötésére és betartására nem lehet kötelezni az olvasókat, megszegésük következményei is más típusúak, mint a két fél által hitelesített szerződések esetében),<sup>9</sup> sokkal inkább olvasási protokollokról van szó, melyek használatát és működését olvasóvá nevelődésünk során sajátítjuk el, s melyek érvényét olyan irodalmi és a jogi intézmények szavatolják, melyekben egyaránt bíznak írók és olvasók.

Lejeune szerint tehát két tényező dönti el, hogy fikcióként vagy önéletírásként olvasunk-e egy könyvet: 1. miféle paktumot indítványoz a szerző az olvasónak?; 2. saját tulajdonnevével nevezi-e meg narrátor-főhősét? Mindkét tényező három értéket vehet fel, így kapjuk a következő táblázatot (LEJEUNE 2003a, 30):

<sup>9</sup>Philippe Lejeune többször is felülvizsgálta az önéletrajzi paktum eredeti megfogalmazását. A két legfontosabb közülük szerepel az írásaiból készült magyar válogatáskötet utolsó fejezetében („Még egyszer az önéletírói paktumról”, illetve „Az önéletírói paktum 25 év után”. Vö. LEJEUNE 2003c, 225–59. A Lejeune-féle paktum elméleti problémáit, különösen szerződéses jellegét magam is részletesen elemeztem. Vö. Z. VARGA 2018.

a szereplő neve → a paktum↓	≠ szerzői név	0	= szerzői név
regényírói	regény	regény	
0	regény	meghatározatlan	önéletrírás
önéletrírói		önéletrírás	önéletrírás

A paktum típus/szereplő név kereszteződések kiváltotta hatások közül az autofikció szempontjából a jobb felső sarokban üresen hagyott cella az érdekes, melyről Lejeune a következő megjegyzést teszi: „Egy regénynek nyilvánított mű hősnéne lehet-e ugyanaz a neve, mint a szerzőnek? Ennek előfordulását semmi nem gátolhatja meg, s ebből a belső ellentmondásból talán érdekes következtetéseket vonhatunk le.” (LEJEUNE 2003a, 33) Doubrovsky egy Lejeune-nek írt magánlevélben pedig épp ezt az üresen hagyott, de elvben lehetséges műfajt nevezte meg, mint ami irányt és formát adott önéletrajz és regény között ingadozó és autofikciónak keresztelt irodalmi tervének (LEJEUNE 1986, 63). Lejeune később részletesen is foglalkozott a kérdéssel, hogy vajon tényleg ki lehet tölteni a táblázat üresen hagyott rubrikáját, s ha igen, akkor Doubrovsky művét lehetséges-e fikcióként, de egyben önéletrírásként is olvasni (LEJEUNE 1986). Lejeune szerint az efféle kettős, együttes olvasat lehetősége fölöttébb kétséges, elutasító véleménye pedig elméletének pragmatikai, kommunikatív dimenzióból következik. Mint arról már szó esett, Lejeune az önéletrajzi paktumot, a szerző igazmondás iránti elköteleződését és az ebből következő (olvasói) felelősséget tekinti a műfaj konstitutív jegyének. Természetesen tisztában van vele, hogy létezik egy hatalmas, az igazságpaktummal bevezetett önéletrírások és a fikciós paktummal ellátott regények között elhelyezkedő tartománya az (ön-)írásnak, mely joggal tartozik az önéletrajz-kutatásokhoz. De álláspontja szerint a megnyilatkozás alanyának (a szövegen kívüli szerző) és a kijelentés alanyának (a műben ábrázolt szerző) *vállalt azonossága* különleges kommunikációs helyzetet hoz létre szerző és olvasó közt, olyan olvasási módot indít be, melyet a paktumot nem vállaló és csupán a szövegen kívüli szerző és szövegbeli figura közti *hasonlóság különböző fokát sugalló*, a vallomást, a rejtőzködést, az őszinteséget, az önalakítást különböző mértékben vegyítő önéletrajzi szövegek (az önéletrajzi regény és az autofikció) szándékosan kerülnek.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vö. LEJEUNE 2003a, 27. „Néha az olvasó akkor is joggal feltételezheti, hogy a szereplő által megélt történet magáé a szerzőé, ha az életét elmesélő személy fiktív (tehát a szerzőétől eltérő) nevet visel: akár másik szövegekkel összevetve, akár külső információkra alapozva, sőt akár az elbeszélés olvasása során, melynek fikciós jellege hamisan cseng (mint amikor valaki azt mondja önmagának: »Egy nagyon jó barátommal esett meg, hogy...«, és a barát történetének mesélésébe kezd teljes személyes meggyőződéssel). Bár minden okunk megvolna azt gondolni, hogy a történet egy és ugyanaz, az így létrehozott szöveget mégsem tekinthető önéletrírásnak: az ugyanis mindenekelőtt

Az azonosság (önéletírás) és a hasonlóság (önéletrajzi regény) szigorú szétválasztásának egyik alapja a szerzői tulajdonnév szövegbeli szerepeltetése. A valós (szerzői) tulajdonnév szövegbeli felbukkanása vagy hiánya nem csupán az önéletírást és az önéletrajzi regényt különbözteti meg, hanem az önéletrajzi regényt és az autofikciót is, hisz előbbi szemérmesen sugallja, ám nem vállalja az önéletrajzi viszonyt, míg utóbbi épp a tulajdonnév szövegbeli beírásával és fikcionalizálásával, magát a paktumot, a vallomáshelyzetet bírálja, és játékosan próbál kitérni az olvasási rendek és az irodalmi intézményendszerek hatalma alól, mint arról szó esik még. Ebben a tekintetben a tulajdonnév autofikciós használata Paul De Man Lejeune paktum-elméletével szemben felhozott bírálatához csatlakozik, aki szerint az önéletírás francia kutatója „szinonimaként használja a »tulajdonnév« és az »aláírás« szavakat”, így a „címoldalon szereplő név nem egy önismeretre és megértésre képes szubjektum tulajdonneve, hanem aláírás, ami a szerződést jogi – és semmi esetre sem episztemológiai – autoritással látja el” (DE MAN 1997, 97). Paul De Man kritikája az önéletírás performatív megközelítésének következményeire hívja fel a figyelmet: a szerző aláírása csak megnyilatkozása autentikusságát szavatolja, viszont annak tartalmát nem. És voltaképpen Lejeune sem állít egyebet, amikor pályája egy jóval későbbi szakaszán azt mondja, hogy „az önéletírás nem olyan szöveg, melyben valaki elmondja az igazságot önmagáról, hanem olyan, melyben egy valós személy azt állítja, hogy elmondja az igazságot magáról. Az efféle elköteleződés sajátos hatással van a szöveg befogadására. Ugyanazt a szöveget másként olvassa az ember, ha önéletrajznak, és megint másként, ha fikciónak hiszi.”<sup>11</sup>

Az önéletírás Lejeune-féle megközelítésmódja szerint tehát az önéletírói paktum olvasási szerződésével „védett” szövegekbe beleférnek a tévedések és a pontatlanságok (hiába, mégiscsak túl vagyunk az introspekció episztemológiai elsőbbségének Descartes-tól a Freud előtti pszichológiáig tartó korszakán), sőt szélsőséges esetekben a szerző teljesen hamis képet is alkothat és közvetíthet magának, magáról, valamint a vele megesett dolgokról. Mindezt az olvasó nem tudja felülbí-

---

a megnyilatkozás szintjén feltételez *felvállalt azonosságot*, s csak másodlagosan a kijelentés szintjén létrehozott *hasonlóságot*.

Ezek a szövegek tehát az »önéletrajzi regény« kategóriájába kerülnek: így neveznék el minden olyan fikciós szöveget, amelyben az olvasónak, az általa felfedezettnek vélt hasonlóságok alapján minden oka megvolna azt gyanítani, hogy a szereplő és a szerző között azonosság áll fenn, miközben a szerző ennek a személyazonosságnak a tagadását (vagy legalábbis meg nem erősítését) választotta. Az önéletrajzi regény ezen meghatározása a tartalom szintjén definiálódik és éppúgy magába foglal én-elbeszéléseket (ahol az elbeszélő és a szereplő azonos), mint „személytelen” elbeszéléseket (harmadik személlyel jelölt szereplők esetén). Az önéletírással ellentétben fokozatokat tartalmaz. Az olvasó által feltételezett »hasonlóság« szereplő és szerző között a laza »rokonságtól« a szinte teljes áttetszőségig, mondhatni a »kiköpött másig« terjedhet.”

<sup>11</sup> LEJEUNE 2015, 17. (Saját fordításom). A továbbiakban a külön nem jelölt fordítások mind a sajátjaim.

rálni, sokszor még ellenőrizni sem. Ellenben a kimondás, a megnyilatkozás szintjén még az efféle hamis kép kommunikálása is „autentikussá” válik és jelentésteli lesz, beíródik az önkép alakításának egyes műalkotáson túli „önéletrajzi terébe”.<sup>12</sup> Ugyanebből következik, hogy az önéletrajzi paktum elmélete olvasóközpontú önéletrajz-fogalommal dolgozik. A műfaj pozitivista megközelítése többnyire azzal volt elfoglalva, hogy a szerző mennyire tudta híven megfogalmazni személyiségét, képes volt-e meglátni, majd őszintén előadni élete igazságát, illetve hogy az így feltárt élet és személyiség milyen ismert társadalmi minták alapján írható le és értelmezhető (személyiségtypológia). A vallomáshelyzet előtérbe kerülése, az élet elmesélésének nyilvános térbe helyezése és kommunikációs aktusként értelmezése elmozdítja az önéletrajz vizsgálatát attól a kérdéstől, hogy miként képes a szerző megfogalmazni saját szubjektivitását, mik azok az episztomológiai korlátok, melyek vállalkozását határolják és egyben lehetővé teszik, s amely korlátok fel-emelegetésére egyébként az önéletrajzi műfajok posztstrukturalista és posztmodern bírálata többnyire szorítkozik. Az olvasóközpontú önéletrajz-elméletek ellenben az önéletrajzi megnyilatkozásokat intencionális kommunikatív aktusokként tekintik, s vagy az önéletrajzi olvasásmód kognitív és fenomenológiai kereteinek elvi vizsgálatával foglalkoznak, mint például Arnaud Schmitt, (SCHMITT 2017), vagy társadalmi aktivizmusba fordítják, mint Lejeune tette és teszi pályája utolsó két évtizedében az *Önéletrajzért Egyesület* (APA, Association pour l'Autobiographie) működtetésével, ahol bárki önéletrajzi szövegét befogadják, rendszerezik, megőrzik és főként elolvassák a „minden embert megillető különösség” és a „rokonszenven alapuló olvasás” elveit követve.

Az autofikciók mindkét kutatási irány számára paradox konstrukciónak tekinthetők. Hibriditásuk, kettős identitásuk a legjobb esetben is naiv önáltatásnak, ha nem az irodalmi kommunikáció és az irodalom társadalmi, nyilvános létmódjának komolyságát aláásó praxisnak tűnnek. Lejeune szerint nem lehet egyszerre két olvasási paktumot működtetni, „az »autofikciók« többségét önéletrajzként olvasás, nem is tehet másként az olvasó. Önéletrajzokról van szó, melyek nyakatekert utat választanak az igazsághoz. Miért is ne?” (LEJEUNE 2008, 13) Lejeune szerint hiába indítványoznak az autofikciók egyszerre önéletrajzi – a szerző tulajdonnevét viselő főszereplő-narrátor szerepeltetésével és a szerző felismerhető életkörülményeinek nyílt említéseivel –, illetve fikciós – ugyanezzel az étellel összeegyeztethetetlen anakronizmusokkal, fantasztikus elemekkel, fantáziálásokkal stb. – paktumot az olvasóknak, az olvasónak végül választania kell a két felkínált

<sup>12</sup> Az önéletrajzi tér fogalmát Lejeune az olyan életművek vizsgálatához alakította ki, melyekben az autentikus, nyilvános önkép kidolgozása megoszlik több, sokszor ellentmondásos tartalmú mű között, melyek lehetnek fikciós vagy önéletrajzi műfajokhoz tartozó, publikált vagy szándékosan kéziratban hagyott szövegek, ideértve a szerző nyilvános szóbeli megnyilatkozásait, interjúit, önkomentárjait is. Vö. LEJEUNE 2003b.

paktum közül. Az önéletrajzi regény és az autofikció kettős, hibrid olvasási stratégiáit a kognitív narratológia elméleti háttéréből vizsgálva Arnaud Schmitt is azt állítja, hogy szimultán referenciális és fikciós olvasás helyett az olvasók, legalábbis a szöveg mikroszintjein, az egyes epizódok azonosítása, „címkézése” során inkább változtatják az olvasottak státuszát (SCHMITT 2007, 19), s a mű értelemegészének felépítése, s az olvasás előrehaladása során a szövegből kibontakozó textuális és paratextuális operátorainak jelei mentén alakítják elvárasi horizontjukat, igazítják dialektikus módon az olvasottakhoz saját előzetes tudásukat és feltételezéseiket.<sup>13</sup>

### Doubrovsky, autofikció, analitikus írás, posztmodern önéletírás

Az autofikció kifejezés anekdotikus eredetéről már esett szó,<sup>14</sup> a Doubrovsky-féle használatáról viszont alig. A *Fils* című 1977-es könyv narrátor-főszereplője, akit előbb a *S.J.D.* monogram, később a *Serge Julien* keresztnév, majd végül a *Doubrovsky* vezetéknev az extratextuális szerzővel, egy napját meséli el New Yorkban, ahol ezidőtájt francia irodalmat tanít. A nap elbeszélésébe egy egész élet sűrűsödik, a múlt különböző rétegeibe vezető emlékek a kronologikus rendet figyelmen kívül hagyva úsznak be az elbeszélés jelenébe, nem véletlenül hasonlították a *Fils*-t a francia új regény szerzőihez, Claude Simon és Michel Butor hasonló technikát alkalmazó regényeihez (a *Történethez*, illetve a *Módosulás*hoz). A nap középpontjában egy analitikus ülés, illetve az abból feltáruló önismeret, az élettörténet titkos eredőinek, szervezőelveinek megpillantása áll, az a katartikus pillanat, mely az identitás újjászerveződéséhez vezet. Doubrovsky néhány évvel később egy, az autofikció pszichoanalitikus felfogása szempontjából máig rendkívül fontosnak számító cikkben kommentálja saját művét, és egyben ki is bontja definícióját. Az „Autobiographie/Vérité/Psychanalyse”, azaz „Önéletírás/Igazság/Pszichoanalízis” (DOUBROVSKY 1980) című írásában veti fel azt a kérdést, hogy miként viszonyul saját írásmódja, s ezen keresztül az így bevezetett autofikció a pszichoanalitikus tapasztalat és tudás irodalmi hasznosításának máris terjedelmes hagyományához. Egész pontosan Doubrovsky az írás analízisben játszott szerepére kérdez rá, abból kiindulva, hogy az analitikus ülés és kapcsolat

<sup>13</sup> Schmitt Henry Roth *Mercy of a Rude Stream* című önéletrajzi tetralógiáján keresztül mutatja be azt, hogy az olvasó hogyan tulajdonít egy másik, csak a könyveiből ismert ember életének referenciális értéket, illetve az elbeszélés mely elemei esetében tér el a másik életének referenciális olvasásától. Vö. SCHMITT 2010, 134–35.

<sup>14</sup> Az igazsághoz tartozik, hogy Lejeune és Gasparini is megemlékeznek arról az inkább zsurnalisztikai jelentőségű felfedezésről, amit Doubrovsky unokaöccse, a kulturális újságíró Marc Weitzmann tett, miszerint a kifejezést már 1965-ben megalkotta Jerzy Kosinski *A festett madár* című művével az Egyesült Államokban.

a szóbeliséghez, nem pedig az írásbeliséghez kötődik, a terápia közben vezetett feljegyzések, a munkanapló szerepe a felidézés és a dokumentáció, az analízishez köthető érdekesebb írások az analízis megkezdése előtt vagy befejezése után készülnek, viszont az analitikus folyamat nyitott terében ritkán kap szerepet az írás. Doubrovsky célja az analízis, a terapeutikus folyamat és analitikus tapasztalat beolgozása a szövegbe, nem csupán témaként, hanem szövegalkotó elvként is. Az autofikció fogalmával felvetett kérdése az, hogy mivel járul hozzá az írás az énről való intim tudáshoz, ez a kérdés pedig az önéletrajz problematikájához köti irodalmi és kritikai kutatásait.

A francia „új regény” és a *Tel Quel*, Barthes és Lacan lelkes olvasójaként Doubrovsky nyelv és tudás (igazság), nyelv és szubjektivitás összefonódására hívja fel figyelmet: „Az önéletrajzíró számára, ahogy minden író számára is, semmi, még saját élete sem létezik a szövege *előtt*; a szövege élete pedig nem más, mint élete a szövegében. Bármely író számára, bár talán kevésbé tudatosan, mint az önéletrajzíró számára (már ha járt analízisben), a skripció mozgása és formája az egyedül lehetséges ön-inskripció, az igazi, kitörölhetetlen és önkényes »nyom«, mely egyszerre teljes mértékben koholt és autentikusan hű” (DOUBROVSKY 1979, 105).

A Derridát („nincs semmi sem a szövegen kívül”) idéző reprezentáció ellenes nézet, mely minden, egyáltalán felfogható ismeret, így az önismeret előzetes nyelvi formáltságára hívja fel a figyelmet, a pszichoanalitikus gyakorlat és az önéletírás összekapcsolására hív. Korábban már láttuk, hogy Doubrovsky politikai érveléssel indokolja, hogy miért tartja szükségesnek az önéletrajz fikcionalizálását: az emlékirat exkluzív hagyományába csak a társadalmi szempontból értékesnek tartott, közérdeklődésre számot tartó életek elmesélése fér bele, ezért kell a fikció segítségét hívni, hogy más életek is a nyilvánosság színe elé lépjenek.<sup>15</sup> De a fikció, az irodalmi alakítás nem csupán csel, mellyel az önéletírás bejut a nyilvánosság és főként a könyvkiadók világába, hanem heurisztikai jelentősége is van. Doubrovsky a szürrealizmus és az új regény nyomdokain azért is tér el egy élet elbeszélésének és igazsága megragadásának hagyományától, mivel azon az állásponton van, hogy a realista ábrázolás (így a realista alapokon nyugvó önéletrajz) konvenciói immár akadályozzák a valóság komplexitásának megragadását, így az emberi élet mi-  
benlétének elgondolása a valószerűség új kritériumát igényli. A modern regény

<sup>15</sup>Doubrovsky érvelése és emancipatorikus törekvései csak a memoáriradalomra vonatkoztatva állják meg a helyüket, hiszen az önéletírás, később pedig a napló – még ha a család félig nyilvános körében – már a 19. század közepétől az írás olyan területe volt, melyhez a társadalom alávett rétegei (például a nők) is hozzáférhettek. Az önéletrajzi műfajok mai tanulmányozása, a *Life Writing Studies* programszerűen vizsgálja a kisebbségi, társadalmilag marginalizált csoportok önreprezentációinak politikai tétjeit, tehát voltaképpen ma igen messze vagyunk a memoárirás 19–20. századi kánonjától, melynek tipikus alanyai valóban a társadalmat meghatározó államférfiak, tudósok, művészek voltak.



példát mutat arra, hogy miként lehet összetettebb valóságlátást kínálni az események összefüggését csak lineáris, kronologikus rendben felfogni és láttatni képes elbeszélésmódokkal szemben, a regényszereplők cselekménynek történő alárendelésénél és lélektanilag egynemű karakterekre egyszerűsítésénél, a regényterek sematikus szociális markerekként és a szereplők metonimikus kiterjesztéseként való felfogásánál. Ennek nyomán a kísérletező önéletírásban, így Doubrovsky autofikciójának belső monológjaiban is, egymás mellé kerül és összemontírozódik az észlelés, a képzelet és az emlékezés; szójátékok szemantikai feszültségei szervezik a szöveget, nem pedig egy történet eseményeinek sorrendje: „krono-logikus beszéd helyett költői csapongás, kóborló igék, ahol a szavaknak elsőbbsége van a dolgokhoz képest és a realista elbeszélésből mintegy magától esünk át a fikció világába: ... hamis fikció, mely egy igazi élet története, szöveg, melyet épp megírásának gesztusával lép ki a valóság rutinjának regiszteréből.” (DOUBROVSKY 1980, 90)

A (pszicho)analitikus autofikciók prototípusának tekinthető *Fils* arra is felhívja a figyelmet, hogy nem minden önéletrajzi vállalkozás narratív. Az önéletrajz hagyományában mindig is létezett a kettősség, hogy vannak olyan önéletrajzi művek, melyek az élet eseményeinek elmesélésére vállalkoznak (történeti dokumentáció), míg mások célja inkább az életesemények megértése és értelmezése. Ez utóbbi természetesen sokkal érdekesebb a pszichoanalitikus érdeklődés számára, s igazából az „igazság”, egy „élet igazságának” fogalma is ez utóbbi perspektívából érthető. Az önéletírás mint tevékenység dinamikus elgondolása is ehhez a koncepcióhoz kapcsolódik, hiszen egy élet elbeszélésének gyakran az a célja, hogy rendet, értelmet vigyen az események káoszába, így az önéletrajzírás folyamata az – hasonlóan az analízisben végzett munkához –, ami megadja az események értelmét és szervezi jelentésteli narratívába őket. Az életesemények értelmének ezt a folyamatjellegű, s a megírt önéletrajzi munkákban tárgyiasuló, de nem feltétlenül rögzülő újra- és újraszerveződését nevezi Paul Ricoeur francia filozófus *narratív identitásnak*.

A már többször hivatkozott Arnaud Schmitt könyvében – Raphaël Baroni nyomán – kétféle, az önéletrajzi művekben fontos szerepet kapó eseménytípust különböztet meg. Az egyik az ábrázolt mindennapi élet rutinjához tartozik, a másik viszont gyakran kívül marad az önéletrajzi szövegen, és *dinamikus tárgy*ként indít írásra, vezet önéletrajzi megnyilatkozáshoz. (SCHMITT 2017, 45.) Az *elmondott eseménynek* és a *beszéd eseményének* kettéválasztása ismét csak közelít bennünket az önéletrajzi fikció Doubrovsky által használt fogalmának megértéséhez. A fikció ebben a perspektívában nem áll szemben a valósággal, hiszen a valóság, vagy lacani fogalommal a „valós” (réel) épp az az íráshoz vezető dinamikus tárgy, ami maga nem foglalható szövegbe, reprezentálhatatlan, amit csupán negativitásában tapasztalhatunk meg, amikor szubjektív, „imaginárius” és társas/társadalmi, azaz „szimbolikus” reprezentációs modelljeink vagy projekcióink a valóságról működésképtelennek bizonyulnak. Paradox módon Doubrovsky szerint a valós

„betöréseit” épp a fikció, vagyis egy olyan történet képes a leginkább érzékeltetni, „amely a referenciák sokasága és pontossága ellenére sohasem »történt meg« a »valóságban«, melynek egyedüli valós helye a beszéd, melyben kibomlik” (DOUBROVSKY 1980, 93). E fikciót – melynek hatásai persze nem kevésbé valóságosak, ha nem valóságosabbak, mint a hétköznapok figyelmen kívül maradó eseményei – nevezi Doubrovsky autofikciónak: „Az autofikció a regény és az önéletírás között van, egy olyan »lehetetlen hely«, megragadhatatlan máshol, mely csupán textuális műveletként létezik” (DOUBROVSKY 1980, 90).

Látható tehát, hogy az autofikció kifejezés utótagja Doubrovsky-nál némileg eltér a fikció bevett irodalmi és művészeti használatától, hiszen a fikciós univerzum idejét, terét, szereplőit az önismeret és önmegértés nem-narratív formái határozzák meg, a fikció nem a faktuális beszédmóddal szemben definiálódik. Álmodok, emlékek, a terápiás ülés tanulságain való töprengés, reflexiók eleve az írás olyan témáit jelölik ki, melyekre nehezen vonatkoztathatók a referencialitás és a valószerűség kategóriái, függetlenül attól, hogy a megnyilatkozás kerete önéletírói vagy fikciós paktumot indítványoz olvasójának. A Doubrovsky-féle autofikció-felfogás tehát sokkal inkább az önéletírás hagyományának megújítására tett kísérletként értelmezhető, s a fogalom kritikusai – akik az elnevezést, nem pedig Doubrovsky írásmódját bírálják – éppen a fikció „gyengeségét” teszik szavá.<sup>16</sup> „Ahhoz, hogy az olvasó egy látszólag önéletrajzi elbeszélést fikcióként, »autofikcióként« kezdjen olvasni, szükséges, hogy a történetet lehetetlennek érezze, vagy legalábbis összegegyeztetetetlennek a korábban rendelkezésre álló információkkal” (LEJEUNE 1986, 65). Márpedig Doubrovsky szövegében ilyen fikciós események aligha találhatók, hiszen a szöveg „a nyelv kalandját” követve artikulál egy csupán a szövegben és szöveggént megképződő belső világot, mely egységéért aligha vethető össze bármilyen „korábban rendelkezésre álló információval.”

A közérdeklődésére számot tartó memoárirás hagyományából kilépve a Doubrovsky-féle autofikció az önértelmezés narcisztikus magánvilágához, önmítoszképzéshez vezet. Az önelemzés és önértelmezés nyújtotta öröm bizonyos mértékben ma is tapasztalható társadalmi elítélése Doubrovsky-t nem hozza különösebben zavarba, és nem is tagadja az efféle írásmód önkielégítő jellegét. Sőt, éppen ebben látja írásmódjának teoretikus eredetiségét, mellyel meghaladja a Rousseau-i önéletírás hagyományának naiv önérvényesítését, és a pszichoanalitikus önreflexió megkettőződéseiben olvashatóvá váló posztmodern önéletírást kínál olvasóinak. A fikció és önéletírás között ingadozó autofiktív írásmód voltaképpen maga is önarcképe része: az írás tevékenységét és az annak eredményeképp meg-

<sup>16</sup> Arnaud Schmitt 2007-es és 2010-es írásaiban a fogalmi tisztázás és egy, a megnevezett dolog jelentését tükröztető terminológia meghonosítása érdekében azt javasolta, hogy a megtévesztő *fikció* kifejezés helyett a *narrációt* használjuk az összetétel utótagjaként, és az autofiction-t váltsuk le azt az *autonarráció* (autonarration, self-narration) fogalmával. Vö. SCHMITT 2007 és SCHMITT 2010.

születő szöveget áthatja analizált és analizáló, tudattalan és tudatos kettőssége, mely egyöntetű, egynemű identitás helyett kettősségek között oszcilláló identitásformát tár fel. A *Fils* önéletrajzi elbeszélője és szereplője két nyelv, két ország, két nő, két anya, két keresztnév, két foglalkozás között ingázik, az autofikció kétértelmű műfaját a nem meghaladott kettősségekből táplálkozó neurózis írja (DOUBROVSKY 1980, 90).

De miért lehet érdekes „a nem önámító önismeret, a testbe épült különmemű tudás” (DOUBROVSKY 1980, 93) az olvasó számára, tehetnénk fel végül a kérdést. Doubrovsky a választ az önéletrajzi és fiktív olvasói szerződéses különbségéből kiindulva fogalmazza meg, ami gondolatmenete egészének szempontjából némileg meglepő, hiszen az autofikciót mint az önéletírásnak a modern vagy posztmodern próza nyelvszemléletével, illetve a pszichonálízis szubjektumelméletével frissített változatát ismeretelméleti, nem pedig kommunikációs szempontból vizsgálta. Emlékszünk még, hogy Doubrovsky az autofikció által javasolt fikciós paktumot (melyet a műfaji megnevezés, a poliszémikus szerveződés, a nem krono-logikus kifejtés jelez) a memoár arisztokratikus hagyományának megbontására használta. Nos, a kettős paktum másik tagja, az önéletrajzi paktum feladata az, hogy eltérítse az olvasót a regények hőseivel való azonosulástól. Doubrovsky szerint ugyanis a regények (fikciók) olvasói önkéntelenül is belehelyezkednek a fiktív szereplők helyzetébe, saját életük eseményeivel konkretizálják a regények jeleneteit. Véleménye szerint az önéletrajzi paktum épp ezt az azonosulást teszi lehetetlenné, hiszen az ábrázolt életék mássága, egyedisége és „valóságossága” meghiúsítja, hogy az olvasó kisajátítsa magának a műben ábrázolt életet, hogy saját magát ragadja meg az olvasott történetben. Kérdéses persze, hogy hermeneutikai szempontból mennyire megvalósítható egy ilyen elképzelés, hiszen minden megértés valamilyen előzetes tudással dialógusban születik, még ha az olvasó tisztában is van azal, hogy az önéletrajzi paktum által meghatározott megnyilatkozásban elmondott életet a maga különösségében kellene értenie.

### Önfabuláció, az én fikcionálása, hibriditás és meghatározatlanság

Mindezidáig az autofikció olyan felfogásait tekintettem át, melyek az önmagát az önéletírás és a fikció közé helyező írásmódot mégis közelebb állónak tekintették az autobiográfiához, mint a fikcióhoz (Lejeune és – mint láttuk – Doubrovsky is). Sem az önéletírás pragmatikus, Lejeune-féle megközelítése, ahol az önéletrajzi megnyilatkozás, beszédaktus a döntő, sem az önéletírás kognitív megközelítése, mely az íráson keresztül a saját élet és a szubjektivitás igazságának feltárására, önismeretre tesz kísérletet, nem zárja ki a fikciót, hanem integrálja azt az önéletrajzi vállalkozás globális szintjén. Az autofikciónak azonban léteznek olyan elméleti megközelítései is, melyek sokkal nagyobb szerepet tulajdonítanak a fikciónak.

A posztmodern nyelv- és irodalomszemlétre jellemző „pánfikcionalizálás” a kultúra és a tudás közvetítettségéből kiindulva állítja, hogy minden emberi reprezentáció közvetítésen alapul, nyelvi, társadalmi és kulturális módon konstruált, e konstrukciók pedig narratív és retorikai mintákra épülnek. Kognitív megismerő apparátusunk fikciós mintákra épített forgatókönyvekkel modellezi a valóságot, a megismerés hézagjait fikcióval töltjük ki, így fiktív és faktuális megkülönböztetése értelmét veszti, a közöttük lévő határ elhalványodik. A hagyományos „önéletírás” kritikáját, sőt olykor lehetetlenségét hangoztató elméleti állításokban és kritikákban is visszatér valami ebből az álláspontból, s talán az autofikció épp ezért tűnhet fel sokak szemében az autobiográfia nem naiv, posztmodern válfajaként.

Az önéletírás fikcionalizálásának posztmodern elképzelése nem egyszerűen át helyezi az énről szóló beszédet a faktuális, referenciális beszéd- és írásmódokból és műfajokból a fiktívekbe, hanem azt állítja, hogy az önéletrajzi szöveg két beszédmód eldöntetlen, meghatározatlan együttállása. Ezt a fajta eldöntetlenséget pártolja Philippe Gasparini, aki az önéletrajzi regényt tárgyaló, de az autofikciót is odaértő monográfiájában a két beszédmód vagy megnyilatkozási forma teljes hibriditását és eldöntetlenségét, illetve az önéletrajzi és a fikciós olvasásmód szimultánitását hirdeti, miszerint az önéletírás és a fikció között elterülő „műfaji térben” található „elbeszélések [...] kettős befogadásmódot kódolnak, egyszerre fikciósat és önéletrajzit, függetlenül a kettő közti aránytól” (GASPARINI 2004, 14), szerzőik pedig „az elmondottak őszinteségéért szólalnak fel, miközben nem vállalnak felelősséget annak igazságtartalmáért” (GASPARINI 2004, 15). De hasonló álláspontot képvisel Marie Darrieussecq, aki szerint az önéletrajz ugyanúgy faktuális és többé-kevésbé fiktív kijelentésekből szőtt „patchwork”, mint a tiszta fikció, annál is inkább, mert minden önéletrajz csupán kísérlet az énhez, mint megragadhatatlan referenciához való eljutáshoz, az autofikció pedig épp e fikciós jelleg tudatosításával és felvállalásával határozható meg (DARRIEUSSECQ 1996, 377).

Korábban már láthattunk, hogy az autofikciónak tulajdonított meghatározatlanságot, eldöntetlenséget és a szimultaneitást különböző elméleti álláspontot képviselő irodalmárok kritizálták. Némileg talán meglepő, de Paul De Man híres, az önéletrajz önálló műfajként való meghatározását és tanulmányozását bíráló számára muníciót szolgáltató, magyarul *Az önéletrajz mint arcrongálás* [Autobiography as De-facement] címmel megjelent tanulmánya is fenntartásokkal viseltetik az eldöntetlen, kettős, önéletrajzi és fikciós kódolású mű elképzelésével szemben. Mindez azért is tűnhet furcsának, mert egy irodalmi szöveg egymással összeegyeztethetetlen jelentéseinek feltárása épp a De Man-féle dekonstruktív szövegértelmezés sajátja, s bevezető érvként az önéletírás kapcsán is megállapítja: „úgy tűnik tehát, hogy a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetlenség” (DE MAN 1997, 94). Sőt, mintha tanulmánya elvi részének végkövetkeztetése is egybehangzana ezzel, amikor azt állítja, hogy minden szerzői tulajdonnévvel jegyzett szöveg önéletrajzi is és

nem is. Ám De Man az eldöntetlenséget az önéletrajz esetében mégis visszavonja, mégpedig azzal, hogy az önéletrajzot nem szövegi vagy műfaji jegyekként határozza meg, hanem az olvasás alakzataként. De mi köze mindennek az autofikcióhoz? De Man egy szöveg egyszerre önéletrajzi és fikciós voltának – álláspontja szerint nonszensz – feltételezését Gérard Genette egy, *Az eltűnt idő nyomában* egyszerre önéletrajzi és nem önéletrajzi voltát szemléltető hasonlatán (forgóajtó) ironizálva veti el. Noha a szöveghely, ahol Genette Proust művének kettős és egyidejű fikciós, valamint önéletrajzi olvasását javasolja, némileg marginálisnak tűnik (lábjegyzet a prousti metonímiáról írott tanulmányában), Genette munkásságának későbbi pontjain visszatér a kérdéshez, immár az autofikció fogalmával magyarázva *Az eltűnt idő* önéletrajzként olvasásának lehetőségét, melyet érezhetően más esetnek tart annál, mint amikor bármilyen szerzői névvel aláírt művet egy lehetséges önéletrajz darabjaként olvasunk. Genette az 1982-ben megjelent, az intertextualitás problémájának szentelt *Palimpsestes* című munkájában tér vissza a problémára, és egy mű átiratainak lehetőségeit tárgyalva a saját szöveg összefoglalására (sommaire, résumé) is kitér, Proust egy türelmetlen hölgyismerőse számára készített, a regény további alakulását vázoló szövegét hozva példaként (GENETTE 1992, 355–58). Proust a rezümében egyes szám első személyben meséli a műbeli narrátor későbbi kalandjait, így a szöveg, amely ugyan legfeljebb *Az eltűnt idő* „előszövegének” tekinthető, azonosságot implikál közte és nagyregénye narrátora közt. Genette a következőképpen foglalja össze a levél sugallta „olvasói szerződést”: „Ebben a könyvben én, Marcel Proust (fiktíven) elmesélem, hogyan ismerkedem meg egy bizonyos Albertine-nel, hogyan szeretek belé, hogyan tartom fogságban stb. A könyvbeli kalandokat, melyek a valóságban egyáltalán nem történtek meg velem, vagy legalábbis nem így, magamnak tulajdonítom. Másként fogalmazva, kitalálok magam számára egy életet és egy személyiséget, mely nem pontosan (»nem mindig«) az enyém.” Majd aztán nevet is ad a frissen leírt műfajnak, a „fikció e formájának, hiszen fikcióról van szó, annak erős értelmében”, ez pedig Doubrovsky nyomán nem más, mint az autofikció. (GENETTE 1992, 358)

Genette tehát a saját életből és személyiségből kiinduló, de a fikcióképzés szabályai által meghatározott univerzumba helyezett, és ott önálló életre keltett „alakmás” erős fikcióját tekinti „igazi autofikciónak”, szemben a „hamis autofikciókkal”. Utóbbiak csak színleg fikciók, valójában „szégyenlős önéletrajzok” (vö. GENETTE 2019, 476), pontosít később, a faktuális és a fikciós elbeszélések narratív szerveződésének különbségeit vizsgáló tanulmányában. Genette saját(os) autofikció-felfogásának legkifejtettebb formáját az 1999-es *A szövegtől a műig* című, saját pályájáról adott visszatekintése adja, miszerint az autofikciók „olyan szövegek [...] amelyek – formálisan vagy sem – önéletrajznak adják ki magunkat, ugyanakkor (több-kevesebb) említésre méltó, esetenként közismert vagy nyilvánvaló eltérést mutatnak szerzőjük életrajzához képest” (GENETTE 2006, 61). Genette persze maga is tisztában van azzal, hogy autofikció-meghatározása eltér a Doub-

rovsky művében alkalmazottól, s noha a szégyenlősség vádja aligha állja meg a helyét a *Fils* szerzőjét olvasva, e művet Genette, Lejeune-höz hasonlóan, bújtatott önéletrajznak tekinti, mely a fikció kerülőútján, a (modern) regény anti-realista elbeszélésmódjait használva próbál mégiscsak eljutni a személyiség reflektált, nem naiv, de mégiscsak igazságelvű megfogalmazásához. Genette – állítása szerint – az autofikció két fajtájának megkülönböztetésével nem értékítéletet hirdet, egyszerűen csak két eltérő célt kitűző irodalmi vállalkozást ír le, miközben mérsékelt pánfiktionalista álláspontot fogalmaz meg az önéletírás műfajával kapcsolatban, mivel „szinte elkerülhetetlennek látszik, hogy az önéletrajz az autofikció egy adott – gyakran tudattalan vagy rejtett – részét is magában hordja” (GENETTE 2006, 62).

Genette álláspontja szerint tehát az autofikcióban a fikció az erősebb elem, s „igazi autofikciókra” hozott példái – Dante *Isteni színjátéka* vagy Borges *Az Alefe* – egy, a korábbiakban bemutatott, és az önéletíráshoz közelebb tartozó felfogástól erősen különböző irodalmi hagyomány műveire utalnak. Míg Genette teoretikus művében az autofikció fikciós hagyományhoz csatolása inkább csak utalásszinten jelenik meg, addig tanítványa, Vincent Colonna 1989-ben megvédett doktori értekezése,<sup>17</sup> majd a disszertáció több mint egy évtized után megjelent, könyvvé szelídített változata műelemzéseken, irodalomtörténeti vizsgálatokon keresztül mutatja be az ön-fabulációnak és az én fikcionalizálásának művészetét. Colonna meghatározásában fontos elem lesz a szerzői tulajdonnév szövegben való megjelenése, habár elemzéseiben és példáiban meglehetősen szabadon kezeli a tulajdonnév-egyezés kritériumát. Colonna igen illusztris névsorral szemlélteti az autofikciós irodalom kiterjesztett hagyományát, ugyanis Dante, Molière és Rousseau, Proust, Kafka és Gombrowicz egyaránt írt olyan irodalmi művet, „mellyel az író személyiséget és életet talált ki magának, de úgy, hogy megőrizte valós azonosságát (igazi nevét)” (COLONNA 2004, 239). Colonna könyvében egy látványos, ám nem teljesen koherens tipológiával próbálja összebékíteni az autofikció két különböző megközelítésmódját (fikció vagy önéletírás), így a szövegben felbukkanó szerzői alakmásokat szövegbeli funkciójuk, illetve a valószerűtlenség mértéke alapján sorolja osztályokba. A fikciós elem túlsúlya, illetve a valószerűségtől való eltávolodása miatt Colonna a legnagyobb figyelmet az *autofikciók* általa *fantasztikusnak* nevezett csoportjának szenteli. E szövegek „központjában, akárcsak az önéletírás esetében, az író áll (ő a hős), ám az író átváltozik, létezése és lényé egy valótlan történetbe kerül át, fittyet hányva a valószerűségre. A kivetített alakmás a normalitáson kívüli, tisztán fiktív hős, és senkinek nem jutna eszébe, hogy róla mintázza meg a szerző arcképét. Az életrajzzal ellentétben a fantasztikus autofikció nem a létezéshez idomul, ő maga találja ki azt. A fikció olyannyira teljes, hogy

<sup>17</sup> Colonna, Vincent: *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Doctorat de l'E.H.E.S.S., 1989, Écoles des Hautes Études, Paris. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

az élet és az írás közti távolság megszüntethetetlen, összekeverésük lehetetlen” (COLONNA 2004, 75). A második nagy osztályt *életrajzi autofikciónak* hívja, s nevéből következően itt az életrajzi elem dominál, funkciójában pedig a Doubrovsky-féle autofikcióhoz/pszichoanalitikus önéletíráshoz áll közel: „a történet hőse az író, ő a narratív anyag szerveződésekének tengelye, de létezését valós tényekből kiindulva színezi ki, nagyon közel maradva a valóságosságához, szövegének pedig legalábbis a szubjektív – de olykor annál többnek tűnő – igazság hitelével látja el. Bizonyos kortárs írók (Angot, Doubrovsky) szó szerint az igazság igényével lépnek fel, ellenőrzik az időpontokat, a tényeket és a neveket. Mások eltérnek a valóság látszatától (pl. a szerző családnevét viselő csecsemő a főszereplő), de logikusak maradnak, kerülnek a fantasztikumot és úgy intézik, hogy az olvasó megértse, az »igazat hazudni« esetéről van szó, az igazság szolgálatába állított torzításról” (COLONNA 2004, 93). A tipológia másik két elemének szerepeltetése esetlegesebb. Az *(ön)tükröző autofikció* a szerzői metalepszis és a mise en abyme kicsinyítő tükrök, illetve a történet diegetikus szintjei közt önkényesen közlekedő, így a történet és a szereplők ontológiai kiszolgáltatottságát leleplező szerzőt jelentik Colonna számára, míg az utolsó *szerzői (vagy betolakodó) autofikció*, melyen a harmadik személyű regények névtelen, mindentudó (olykor szószátyár), a cselekményt kommentáló heterodiegetikus szerző-narrátorát érti.

Az autofikció fikció-elméletek felőli megközelítésében valószínűleg még sok potenciál rejlik, melyhez összehasonlító és irodalomtörténeti elemzések is szükségesek. Az autofikció napjaink divatos írásmódja, melynek hatóköre már rég nem szűkül a kortárs és modern francia irodalomra. Kétségtelen, hogy a kortárs francia irodalmi szcénában a szélesebb irodalmi olvasóközönség és a zsurnalisztikai érdeklődése divatjelenséggé is változtatta a műfajt, az utóbbi évtizedek zajos botrányai pedig figyelmet, így kereskedelmi sikert is hoztak, ami akár gyanús is lehet az irodalom hivatásos művelői számára.<sup>18</sup> Az autofikció azonban még bőven kínál lehetőséget a művészi kísérletezésre. Napjainkban, amikor életünket jelentős részben a közösségi média, az azonnali és önkéntes online tartalomtermelés- és fogyasztás határozza meg, amikor a magánélet és a nyilvánosság határainak radikális változását éljük át, akkor az önreprezentáció formáinak kutatása és próbálgatása óriási anyagból meríthet, mégha ez az anyag igen sokszínű is és a banális és naiv narcisztikus megnyilvánulásoktól az önironikus és reflexív kritikai attitűdig terjed. Ennek bemutatása azonban majd egy következő tanulmány feladata lesz.

<sup>18</sup>Jean-Louis Jeannelle néhány évvel tekintette át az ábrázolásukat az autofikciós művekben sérelmező családtagok, barátok, munkatársak által indított perek indokait és kimenetelüket Franciaországban. Vö. JEANNELLE 2013.

## Bibliográfia

- Vincent COLONNA (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris, Tristram.
- Antoine COMPAGNON (2007), „XXe siècle” in Michel DELON – Jean-Yves TADIÉ (szerk.), *La littérature française: dynamique & histoire 2*, 545–832, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais Inédit, 496.
- Marie DARRIEUSSECQ (1996), „L'autofiction, un genre pas sérieux”, *Poétique* 107: 369–80.
- Paul DE MAN (1997), „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. FOGARASI György, *Pompeji* 8 (2–3), 93–107.
- Serge DOUBROVSKY (1979), „L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse”, *Cahiers Confrontation* 1, 95–113.
- Serge DOUBROVSKY (1980), „Autobiographie/Vérité/Psychanalyse”, *L'Esprit Créateur* 20 (3), 87–97.
- Serge DOUBROVSKY (2001), *Fils*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 3554.
- Philippe GASPARI (2004), *Est-il je? roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- Philippe GASPARI (2008), *Autofiction: une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Philippe GASPARI (2011), „Autofiction vs autobiographie”, *Tangence* 97, 11–24. <https://doi.org/10.7202/1009126ar>.
- Gérard GENETTE (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- Gérard GENETTE (1992), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gérard GENETTE (1999), „Du texte à l'œuvre”, in Gérard GENETTE, *Figures IV*, 7–46. Paris, Seuil.
- Gérard GENETTE (2006), „A szövegtől a műig”, ford. BAKCSI Botond. *Helikon: irodalomtudományi szemle* 52 (1–2), 40–72.
- Gérard GENETTE (2019), „Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés”, ford. MARCZISOVSZKY Anna, *Helikon: irodalom- és kultúratudományi szemle* 64 (4), 462–80.
- Jean-Louis JEANNELLE (2013), „Le procès de l'autofiction”, *Études* 419 (9), 221–30.
- Philippe LEJEUNE (1986), „Autobiographie, roman et nom propre”, in uő, *Moi aussi*, 37–72, Paris, Seuil.
- Philippe LEJEUNE (2003a), „Az önéletrajzi paktum”, ford. VARGA Róbert, in Philippe LEJEUNE *Önéletrajz, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, Z. VARGA Zoltán (szerk.), 17–46. Budapest, L'Harmattan.
- Philippe LEJEUNE (2003b), „Gide és az önéletrajzi tér”, ford. BÁRDOS Zsuzsa, in Philippe LEJEUNE *Önéletrajz, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, Z. VARGA Zoltán (szerk.), 47–75, Budapest, L'Harmattan.
- Philippe LEJEUNE (2003c), *Önéletrajz, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*. Z. VARGA Zoltán (szerk.), Budapest, L'Harmattan.
- Philippe LEJEUNE (2008), „A napló mint »antifiktív«”, ford. Z. VARGA Zoltán, in MEKIS D. János – Z. VARGA Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás*, Budapest, L'Harmattan.
- Philippe LEJEUNE (2015), „Itinéraires d'une recherche”, in uő, *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique*, 13–35. Paris, Éditions du Mauconduit.
- LÉNÁRD Kata (2008), „Megélt és/vagy elmesélt. Korai trauma és emlékezés”, in MEKIS D. János – Z. VARGA Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás*, 166–72. Budapest, L'Harmattan.



- Arnaud SCHMITT (2007), „La perspective de l'autonarration”, *Poétique* 149 (1), 15. <https://doi.org/10.3917/poeti.149.0015>.
- Arnaud SCHMITT (2010), „Making the Case for Self-Narration Against Autofiction”, *A/b: Auto/Biography Studies* 25 (1), 122–37. <https://doi.org/10.1353/abs.2010.0012>
- Arnaud SCHMITT (2017), *The Phenomenology of Autobiography: Making It Real*, Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature 75. New York, Routledge, Taylor & Francis Group.
- Susan Rubin SULEIMAN (2008), *Crises of Memory and the Second World War*, Boston, Harvard University Press.
- Martina WAGNER-EGELHAAF (szerk.) (2019), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Berlin, Boston, De Gruyter.
- Z. VARGA Zoltán (2018), „About the Contractual Nature of the Autobiographical Pact”, *European Journal of Life Writing* 7, CP57–65. <https://doi.org/10.5463/ejlw.7.259>

FAIX DÓRA

## Az autofikció Spanyolországban

### 1. Az autofikció megjelenése a spanyol irodalomkutatásban

Bár Magyarországon közel sem annyira ismert, mint a francia elméleti háttér, az autofikcióval foglalkozó spanyol nyelvű irodalomelmélet is jelentős eredményekkel járul(t) hozzá a kérdés tanulmányozásához. *La autoficción en España*, azaz „Az autofikció Spanyolországban” a címe annak az első spanyol tanulmánykötetnek, amelynek már címében is szerepel az *autoficción* szó. Alicia Molero de la Iglesia könyve 2000-ben jelent meg, teljes címe *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, tehát több szerző művének elemzését tartalmazza. José Romera Castillo előszavában azt olvashatjuk, hogy az önreflexív diszkurzivitás az azt megelőző évtizedekben elárasztotta az irodalmat, s narratív típusok sokasága jelent meg, melyek oly módon keverednek (össze) és kombinálódnak, hogy lehetetlen elhatárolni őket (ROMERA CASTILLO 2000, 11). Márcsak azért is, magyarázza az előszó szerzője, mert a regény diskurzusába betört a referencialitás, ami nem egyértelmű, ambivalens<sup>1</sup> helyzetet hozott létre, ennek következtében pedig egy-egy mű akár teljesen ellentétes szempontokból is vizsgálható. A kötet tehát azonnal felhívja a figyelmet az elméleti problémákra, nehézségekre, ami az „én megjelenítésének új formáit” (ROMERA CASTILLO 2000, 12) illeti, és nyíltan bevallja, az a dilemmája, hogy hogyan kell felfogni az autofikciót: mint az akkor éppen aktuális sokféle regényformát, vagy mint az önéletrajzi diskurzusok egyikét. A megoldást abban látja, hogy a narratív szöveget mindig a különböző – diegetikus és extradiegetikus – szinteket vizsgálva közelítsük meg, ami különösen fontos az önregények (*autonovelación*) esetében, hiszen ezekben a paratextusok és az intertextualitás „szerződéses értéket öltenek” (ROMERA CASTILLO 2000, 13), ily módon gerjesztik vagy éppen eltérítik a szöveg referenciális olvasatát. Ebben a gondolatmenetben több olyan elem is megjelenik, amely meghatározó a személyes jellegű irodalmi formák vizsgálata és

<sup>1</sup>Megjegyzem, hogy itt Romera Castillo az *ambigüedad* szót használja, s az ebből képzett melléknév – *ambiguo* – lesz majd a későbbiekben a legfontosabb spanyol elméleti hozzájárulás, Manuel Alberca művének kulcsszava.

kategorizálása szempontjából, és szinte észrevétlenül utal a paktumra is, ami Lejeune elméletét követve az autofikcióról való gondolkodás alapja.

Már Romera Castillo is kísérletet tesz az előszóban a személyes jellegű irodalmak különböző lehetőségeinek feltérképezésére. Az önéletrajzi regény kapcsán azt javasolja, hogy alkalmasabb lenne a *novela autorreferencial*, azaz „autoreferenciális regény” elnevezés (amely kifejezi, hogy az elbeszélés „referense” az írás alanya, tehát maga a szerző); az autofikciót pedig úgy definiálja, hogy az a „szerző fikciója saját magáról” (ROMERA CASTILLO 2000, 14), megjegyezve, hogy lehet szó első, második vagy harmadik személyű elbeszéléstről, de a szereplő mindig magára a szerzőre kell, hogy utaljon; végül a fiktív önéletrajzot az előző típusal ellentétben úgy írja le, mint olyan első személyben írott regényt, melyben hiányoznak a szerzőre való utalások. Mindennek ellenére, és már nemcsak Romero előszavára, hanem a Molero de la Iglesia által írt teljes könyvre vonatkoztatva egyetérthetünk Manuel Albercával abban, hogy a könyvnek „nem sikerül pontosan meghatározni (vagy körülhatárolni) az autofikció fogalmát” (ALBERCA 2007, 149). Hozzá kell tenni, az előszót Molero de la Iglesia jóval részletesebb elméleti bevezetője követi, de ez sokkal inkább az önéletrajzi diskurzus leírása, s azt sugallja, hogy az autofikció az önéletrajz egyik formája, *ficción autobiográfica*, azaz „önéletrajzi fikció” (MOLERO DE LA IGLESIA 2000, 70).

Mint ahogyan Araceli Cañedo is megállapítja, a könyv jelentősége abban rejlik, hogy Molero „hozzájárul az autofikciós műfaj elméleti megközelítéséhez” (CAÑEDO 2000, 563), úgy, hogy az akkoriban aktuális spanyol irodalmi horizontot figyelembe véve ad némi választ az önéletrajzzal foglalkozó kutatások feltűnő hiányosságaira. Valóban igaz, hogy megjelenésekor ez a kötet hiánypótló volt és felhívta a figyelmet az autofikció jelenségére, de legfőbb érdeme a konkrét szövegek három különböző szempontú (szintaktikai, szemantikai és pragmatikai) vizsgálata.

## 2. Manuel Alberca és az ambivalens paktum

Az autofikció pontos vizsgálata és meghatározása Spanyolországban Manuel Alberca nevéhez fűződik, aki az elmúlt évtizedekben a jelenség legkiemelkedőbb spanyol teoretikusa lett. Számos tanulmányt publikált, nem csak az autofikció, hanem különböző önéletrajzi jellegű művek kapcsán, azonban *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) és *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017) című könyvei a legfontosabbak. Mint a címekből is jól látszik, van egyfajta paradigmaváltás a két kötet között: az elsőben az életrajzi regénytől halad az autofikció felé, míg a második kötetben az autofikcióból kiindulva jut el az antifikció kifejezésig.

Az *El pacto ambiguo*, azaz „Az ambivalens paktum”, melyet magyar nyelvű fordítás hiányában a továbbiakban az eredeti spanyol címmel fogok említeni,<sup>2</sup> gondolatmenete szorosan kötődik az őt megelőző francia szerzők – elsősorban Philippe Lejeune, Gérard Genette és Philippe Gasparini – műveihez, melyeket Alberca teljes mértékben asszimilált, majd továbbvisz, továbbgondol. Kiindulópontja nem csupán az önéletrajz, hanem azon túllépve az autofikció jelenségét a többi, általa *novelas del yo* (azaz „az én regényei”<sup>3</sup>) névvel illetett kategórián belül határozza meg úgy, hogy két tengely mentén helyezi el a különböző személyes jellegű írások között. Ez a két tengely pedig a névleges identitás szerző, narrátor és szereplő között (1), illetve az olvasási javaslat, melyet a szöveg tesz az olvasónak (2). Ez utóbbiból ered az „ambivalens paktum” elnevezés, amely Alberca szerint az autofikció legjellemzőbb attribútuma. De mielőtt rátérnénk a részletekre, érdemes megfigyelnünk az autofikcióval kapcsolatos spanyol irodalmi kutatások helyzetét a könyv megjelenésének pillanatában.

Habozás nélkül állítható, hogy a kötet megjelenése valós úrt töltött be a spanyol irodalomtudományban. Maga Alberca is megállapította, hogy szemben Franciaországgal, ahol az *autofiction* már több értelmezést és vitát is kiváltott, megjelent egyetemi konferenciákon, a tudományos folyóiratok hasábjain, de még az interneten is, „Spanyolországban még mindig idegenül hangzik, egészen a közelmúltig ismeretlen volt, és a tudományos kritika csak nemrég kezdte el használni” (ALBERCA 2007, 148). Maga a szerző először 1996-ban találkozott spanyolul az *autoficción* szóval, amikor a barcelonai Tusquets kiadó megjelentette Héctor Bianciotti *El paso tan lento del amor* című könyvét, melyet a francia kiadásból kiindulva ezzel a szóval próbáltak valamely irodalmi szövegtípushoz kötni. Később a kifejezés fel-felbukkant még az *El País* napilap *Babelia* nevű kulturális mellékletében, de „soha senki nem vette a fáradságot, hogy megjelölje pontosan milyen értelemben használja (...), így hát (...) Doubrovsky neologizmusa haszontalan és üres maradt” (ALBERCA 2007, 149).

A spanyol szerző szerint nem használható sem az a 19. századi irodalomkritikai megközelítés, amely az irodalmi mű tanulmányozását arra redukálta, hogy a művet összevesse a szerző életével, sem pedig a 20. század második felére jellemző, a szöveg immanenciáját feltétel nélküli előnyben részesítő (túlságosan is elszaporodott) értelmezések, melyek oly erősen védelmezték az irodalmi mű autonómiáját és személytelenségét, hogy nem adtak lehetőséget semmilyen a művön kívüli elem beemelésére az interpretáció folyamatába. Alberca gondolatmenetében az irodalmi szövegek megközelítésének két fontos eleme a szerző, akinek jelenléte

<sup>2</sup> A tanulmányban szereplő idézetek saját fordításaim. (A szerző.)

<sup>3</sup> A Manuel Alberca által meghatározott „én regényei” kategória tágabb, mint a magyar szakirodalomban megtalálható „énregény” fogalom, ezért amikor lényeges ez a megkülönböztetés a továbbiakban továbbra is a spanyolból szó szerint fordított „(az) én regényei” kifejezés szerepel majd.

a szövegben egyre nagyobb és egyre nyilvánvalóbb, illetve az ugyanannyira jelentős olvasó. Kiindulópontja mindig maga a szöveg, és nem a szerző életrajza, de úgy tartja, hogy különösen az ilyen specifikus szövegek esetében, a teljes megértésükhöz figyelembe kell vennünk a szövegen túli, azaz az életrajzi elemeket is. Az összes olyan mű, melyet Alberca „az én-regényei” összefoglaló elnevezéssel jelöl meg, alkalmat teremt arra, hogy a művet összevessük a szerzők önéletrajzával (ha van ilyen) vagy az életrajzával (ha az ismert), illetve a képek és szimbólumok láncolatával, amelyek a szerző egymást követő munkáiban ismétlődnek. Az értelmezés, véleménye szerint olyan, mint amolyan tükrözésekből álló játék, amelynek végeredménye sokszor ellentmondásos, nem egyedüli és nem végérvényes kép, hanem a szerzői én (vagy akár többesszámban, szerzői ének) különböző arcainak összessége (ALBERCA 2007, 64).

Elméletének lényeges kikötése az, hogy az önéletrajzi, illetve a fiktív elemek közül egyiket sem szabad előnyben részesítenünk, állandóan a két pólus között kell mozognunk. „Az én regényei”-t Alberca, Philippe Lejeune elméletét továbbgondolva, az önéletrajzi és a regényírói paktum között valahol „a senki földjén” (ALBERCA 2007, 64) helyezi el, ez az ambivalens paktum területe. A következő táblázatban jeleníti meg mindezt (ALBERCA 2007, 65)<sup>4</sup>:

<i>Önéletrajzi paktum</i>	<i>Ambivalens paktum</i>	<i>Regényírói paktum</i>
Memoárok, Önéletrajzok	<i>Novelas del yo</i> „az én regényei”	Regények, elbeszélések
1. Sz = N = F ⇔ (azonosság)	1. Sz = N = F / Sz ≠ N – Sz ≠ F	⇔ 1. Sz ≠ N – Sz ≠ F (nem azonosság)
2. Tényszerűség ⇔ Valódiság (– Kitalálás)	2. Fikció / Tényszerűség	⇔ 2. Fikció Valószerűség (+ Kitalálás)

A táblázat középső, Alberca által beillesztett kategóriája, az ambivalens paktum területén helyezkednek el „az én regényei”, valahol a két másik paktum között, ami azt jelenti, hogy az ide sorolt művekben a két másik kategóriába tartozó (de elsősorban az önéletrajzi) művek tulajdonságai módosulnak, keverednek vagy tűnnek el. Ezen kívül az ilyen regények különböző mértékben állnak közelebb vagy távolabb a két másik (a táblázat bal és jobb oldali oszlopában feltüntetett)

<sup>4</sup> Néhány megjegyzésem a táblázat értelmezéséhez: 1) Sz = szerző; N = narrátor; F = (fő)szereplő (bár Alberca a szereplő szó rövidítését használja, a szó magyar kezdőbetűje itt kevésbé jól használható, és az esetek többségében ténylegesen főszereplőről van szó); 2) A Manuel Alberca által használt spanyol *veracidad* szó magyarul többféleképpen fordítható, leginkább a *valódiság* szó illik a spanyol szerző szóhasználatához, de jelenthet még szavahihetőséget, igazmondást, őszinteséget; 3) Az Alberca által is megadott jelmagyarázat: – kevesebb; + több; / és, vagy.

kategória műveihez képest, ami azt jelenti, hogy helyzetük különösen instabil, változékony, ezért elhelyezésük, besorolásuk is vitatható lehet. Philippe Gasparini már utalt arra, emlékeztet Alberca, hogy „az én-regényei”-nek „marginalizálódása, vagy legalábbis az irodalmi rendszerbe való gyenge beilleszkedése, irodalmi és erkölcsi okokból fakad, mert kevert jellegük és meghatározhatatlanságuk nem tetszett az irodalomtudósoknak” (ALBERCA 2007, 79).

„Az én-regényei” eleinte rejtőzködő, majd önmagát (direkt vagy önkéntelenül) fokozatosan felfedő szerzőinek két lehetséges indíttatása a szükség vagy a játék (akár egyszerre mindkettő). Alberca munkájának egyik érdekessége, hogy az autofikciót spanyol közegbe emelve felhívja a figyelmet a történelmi előzményre, az Inkvizíció által kifejtett erőteljes nyomásra, melynek hatására az emberek gyónásra és önvallomásra kényszerültek. Leírja, hogy a 16. és 17. században több olyan vallási gyakorlat is létezett, melyek célja az volt, hogy az emberek beismerjék bűneiket: a *soliloquio* („magánbeszéd”, „monológ”), a *confesión general* („általános vallomás”) és a *confesión espontánea* („spontán vallomás”). Az elsőt általában szóban és publikusan hajtották végre, és lényegében abból állt, hogy az ember megköszönte azt, amit Istentől kapott, illetve kifejtette, hogy bűnei és hibái miatt erre nem is méltó. A második az a fajta vallomás vagy gyónás volt, amelyet az emberek gyóntatópapjuk vagy lelki vezetőjük utasítására, írásban készítettek. Végül a harmadik, mely lehetett szóbeli vagy írásos, egyenesen az Inkvizíciónak szólt, s ebben az adott személy bevallotta bűneit még mielőtt valaki más jelentette volna fel őt az Inkvizíció előtt, azaz valójában kikényszerített vallomás volt, melynek következményeképp általában hosszú hónapokig, sőt évekig is elhúzódó börtönbüntetést kaphatott az illető (ALBERCA 2007, 83–84). Ez volt tehát az a bizonyos történelmi eredetű szükség, amely Spanyolországban különös erővel mozdította elő az önvallomásokat, és nyilvánvalóan hatással volt az önéletrajzi írásokra. Alberca ugyan nem említi, de Ávilai Szent Teréz önéletrajzi könyve nagyon jól példázza mindezt, egészen konkrétan a második típusú vallomástípust. *Libro de la vida* (szó szerint „Az élet könyve”) című művét, mely magyarul *Önéletrajz* címen jelent meg, ugyanis Szent Teréz gyóntatópapja utasítására írta meg (bár a kényszerűség a könyv stílusán egyáltalán nem érezhető). A spanyol történelmi példából kiindulva Alberca kijelenti, hogy azokban a korszakokban, amikor az erkölcsi előírások szigorúbbak voltak, illetve a személyes szabadságjogok vagy a szokások szigorú ellenőrzés alatt álltak, néha egyszerűen szerénységből vagy személyes indíttatásból, de a szöveg mögött való megbűváásra, rejtőzködésre mindenképp szükség volt. Így próbálta a szerző elrejtteni a nyíltan ki nem mondható titkokat, illetve leplezni azokat a dolgokat, melyek elmondása, kritizálása vagy nevetségessé tétele különben nagyon kockázatos lett volna (ALBERCA 2007, 79–80).

A szükség mellett feltétlenül jelen van ezekben a szövegekben a játékosság is, hiszen a rejtőzködés (csakúgy, mint a gyermekeknél) játék. S az olvasó belemegy a játékba, hiszen számára érdekes kihívás olyan titkos vagy tiltott világba belép-

ni, melyet megpróbál felfedezni, s úgymond az ott rejtőzködő személy cinkosává válni. Alberca érdekes példát hoz fel, amikor pontosan a fent említett inkvizíciók korszakában (valamikor 1520 és 1540 között) keletkezett *Lazarillo de Tormes* című spanyol regényt említi, amelyet ő az első spanyol „én-regény”-nek, s egyben a modern spanyol irodalom első művének tart. A szöveg érdekessége, hogy szerzője ismeretlen, ami miatt számos téves értelmezés született az évek során, hiszen az egyes szám első személyben elmesélt szöveg olvasója úgy gondolhatja, hogy a narrátor és egyben főszereplő megegyezik a szövegen kívüli valóságban élő szerzővel. Valójában a *Lazarillo de Tormes* jól példázza azt, hogy ha nem lépünk ki a szövegből, akkor tulajdonképpen lehetetlen megállapítanunk, hogy regényről vagy önéletrajzi szövegről van-e szó. Nem tudjuk eldönteni ugyanis, hogy egyes szám első személyben íródott szöveg regény, csak bizonyos pillanatban kölcsönvesz narratív módokat az önéletrajzi műfajból, vagy fordítva, önéletrajz, amit a regény nyelvezete inspirált és újított meg. Alberca arra a következtetésre jut, hogy az egyes szám első személyben írt regények (melyek csak hasonlítanak az önéletrajzra, de valójában regények) alapja a szimulálás, a tettetés (ALBERCA 2007, 81–89). És ez a régi, de úttörő jellegű mű, a *Lazarillo*, olyan későbbi énregények előzménye, melyek ugyanígy a tettetés és a nem meghatározhatóság közötti határon helyezkednek el (ALBERCA 2007, 86). Ugyanakkor a *Lazarillo* (és recepciójának története) azt is bizonyítja, milyen nagy szüksége van az olvasónak arra, hogy tudja, ki az általa olvasott szöveg szerzője, más szóval, ki az ő beszélgetőpartnere. Alberca véleménye az, hogy valójában semmilyen szöveg nem olvasható kizárólag immanens módon, kiszakítva abból a pragmatikus (valóságközeli) és társadalmi helyzetből, amelyben létrejött (ALBERCA 2007, 87). Ezenkívül, a *Lazarillo* azt is jól mutatja, hogy a modern regény kialakulása során a vallomás jellegű és önéletrajzi művek voltak azok, amelyek modellként szolgáltak a regény számára (ALBERCA 2007, 89). Ezzel a kijelentéssel a spanyol professzor megfordítja az általa visszautasított (Hayden White-, Paul Ricœur- és Dorrit Cohn-féle) abolicionista elméletek hierarchiáját (melyek elutasítják a fikció és nem fikció szembeállítását, és – Alberca szerint elitista módon – valójában a regényírói paktum felsőbbiségét hirdetik az önéletrajssal szemben).

Hogy konkrétan milyen művek képviselik az ambivalens paktumot, és hol helyezkedik el az autofikció, azt Alberca újabb táblázatban ábrázolja (ALBERCA 2007, 92).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> A jelölések ugyanazok, mint az előző táblázatban.

<i>Ambivalens paktum</i> <i>Az én regényei</i>		
<i>Önéletrajzi regény</i> (+ közelség az önéletrajzhoz)	<i>Autofikció</i> (egyenlő távolság a két paktumtól)	<i>Fiktív önéletrajz</i> (+ közelség az regényhez)
<p><i>1. Azonosság elve</i> Sz ≠ N // Sz ≠ F Fiktív név szerinti azonosság vagy anonimitás: N = F // N ≠ F</p>	<p><i>1. Azonosság elve</i> Sz = N = F Kifejezett név szerinti azonosság</p>	<p><i>1. Azonosság elve</i> Sz ≠ N // Sz ≠ F Fiktív név szerinti azonosság N = F // Sz = kiadó</p>
<p><i>2. Olvasási javaslat</i> <i>Fikció / Tényszerűség</i> Rejtett önéletrajzsiság (hamis/igaz)</p>	<p><i>2. Olvasási javaslat</i> <i>Fikció / Tényszerűség</i> Átlátszó önéletrajzsiság</p>	<p><i>2. Olvasási javaslat</i> <i>Fikció / Tényszerűség</i> Tettetett önéletrajzsiság</p>

A különböző önéletrajzi írásokkal, és azon belül különösképpen az önéletrajzi regényekkel és a fiktív önéletrajzzal összevetve, az autofikció újabb „csavart” jelent a fikció mechanizmusában (ALBERCA 2007, 126). Maga a szó nem ad nekünk támpontot és több értelmezést is lehetővé tesz. Alberca a Cervantes díjas spanyol író, Juan Marsé által alkalmazott, szinte leitmotivként megjelenő elemet hívja segítségül, melynek a neve spanyolul is kreált szó: *aventi* (jelentése a spanyol anyanyelvű ember számára sem kézenfekvő, de elsőre valószínűleg az *aventura*, azaz „kaland” szót társítja majd hozzá, nem véletlenül). Juan Marsé regényei nagyrészt a polgárháború utáni Spanyolországban játszódnak, mégpedig olyan időszakban, amikor az ország nagy része romokban hevert, az élelmiszer-ellátás akadozott (jegyrendszer működött), a gyerekek és a fiatalok csonka családokban éltek (édesapjuk elesett vagy eltűnt a polgárháborúban, illetve száműzetésbe kényszerült republikánus elvei miatt). Ezért az édesanyáknak különösen sokat kellett dolgozniuk, gyakran éjszakai műszakot is vállalva, hogy gyermekeiket eltartsák). A gyerekek szinte kint nevelkedtek az utcán, próbáltak valamilyen módon egy kis pénzre szert tenni (akár illegálisan is), vagy csak egyszerűen ott töltötték az idejüket a barátaikkal. Ezt a helyzetet ábrázolják Marsé regényei, s megjelenik bennük a szokás, mely több spanyol író tanúbizonysága szerint valójában létezett, miszerint a polgárháború utáni szűkös és nehéz évtizedekben a gyerekek, illetve a fiatalok érdekes, kalandos történetek mesélésével szórakoztatták egymást. Ezek voltak az úgynevezett *aventik*, melyek sokat merítettek a fiatalok által kedvelt mozifilmekből, képregényekből és ponyvaregényekből. Az ott látott és olvasott történetekből és szereplőkből kiindulva hozták létre saját történeteiket, amelyekbe azonban beleszórták önmagukat, illetve ismerőseiket, barátaikat. Azaz keverték a valóságot és a fikciót. Amikor az *aventik* megjelennek Juan Marsé regényeiben bonyolódik a narratív diskurzus, hiszen a regény szereplői hoznak létre egy-egy metaleptikus történetet a regény diegetikus világán belül. Ennek köszönhető például, hogy Marsé *Si te dicen que caí* című



regénye,<sup>6</sup> amelyben nagy szerepet játszanak az *aventi*-k, egész munkásságának legbonyolultabb, legösszetettebb műve lett.<sup>7</sup>

Hogy hogyan kapcsolódik az *aventi* az autofikcióhoz? Ezt Alberca a következőképpen magyarázza:

Az autofikciós regényíró, csakúgy mint az „aventi”-ket kitaláló gyermek, a saját életéből alkot mesét, és az után áhítózik, hogy a mindennapoknál intenzívebb életet élhessen, ami kevésbé szomorú és nyomorúságos, mint a polgárháború utáni korszak, vagy minden olyan kor valósága, melyet a hamis béke ural. Elvégre az autofikció is abból áll, hogy az ember képes saját életéből és ábrándjaiból kitalálni egy történetet, vagy felhasználni másokét és abból új kalandot létrehozni. (ALBERCA 2007, 128)

Ebből kiindulva jut Alberca arra a megállapításra, hogy az autofikció olyan „fiktív és/vagy önéletrajzi javaslat” (ALBERCA 2007, 128), amely transzparenssebb, de egyben ambivalensebb is, mint az önéletrajzi regény. Az autofikció regénynek néz ki, de olyan regény, amely azonban erőteljesen önéletrajzi jellegű, a szerző és a narrátor explicit vagy implicit módon kifejezett névbeli azonossága miatt. Ez különbözteti meg az önéletrajzi regényektől, ahol a szerző éppen elrejtteni próbálja magát (bár ellentmondásos módon) a fiktív szereplő mögött, és eltávolodni tőle azáltal, hogy nevük nem egyezik (azaz nem valósul meg a névbeli azonosság). A szerző és a szereplő azonossága az autofikció egyik alappillére, amelynek teljesülését Alberca feltétlenül szükségesnek tartja ahhoz, hogy az adott művet ebbe a kategóriába sorolhassunk.

A névbeli egyezés ugyanakkor (nyugtalanító) bizonytalanságot szül a befogadóban, mivel tudja, hogy fikcióról van szó. Így tehát az autofikciós szerző állít magáról valamit, aminek ugyanakkor ellent is mond. Összefoglalva, Alberca arra a következtetésre jut, hogy két lehetőség létezik: a) regényről van szó, ami önéletrajznak adja ki magát, pedig nem az; b) önéletrajzi írásról van szó, melyet a szerző elrejtett a regény elnevezés mögé, de amelyben valójában az egyetlen fikció az a „regény” elnevezés (ALBERCA 2007, 129). A regényhez való kapcsolódásából adódóan az autofikció majdnem teljes szabadsággal rendelkezik, azaz nincsenek határai, magára ölthet különböző narratív formákat. Ezzel a dilemmával kerül

<sup>6</sup> A mű 1973-ban, két évvel Franco halála előtt jelent meg, Mexikóban, hiszen már maga a cím is *Cara al sol*, azaz a falangisták himnuszának egyik sora, s ezzel a korszak keserű felelevenítésére utal.

<sup>7</sup> Juan Marsé több regénye is megjelent magyarul: *Gyíkfarkak* (Magvető, 2005), *Szerelmi dalok a Lolita klubban* (Magvető, 2006), *Utolsó délutánok Teresával* (Magvető, 2008) és *Az álmok kalligráfiája* (L'Harmattan, 2017), mindegyik Dobos Éva fordításában. Ez utóbbi regény különösen érdekes a szöveg mögött rejtőző író kérdésének szempontjából, mert a főhős számos vonása megegyezik az íróval, illetve a szöveg nagyon sok szálon kapcsolódik az író többi művéhez, úgymond összeköti a különböző szövegeket (ezáltal több módon is utal a szerzőre).

tehát szembe az autofikció olvasója. Mindenképpen tettetésről, szimulációról van szó, ami hamis és becsapós. Talán ezért foghatjuk fel úgy, hogy az autofikció a legmeglepőbb, és a szabályokat leginkább áthágó önéletrajzi stratégia az összes „én regényei” között.

Alberca másik kikötése az, hogy az autofikció terminus és fogalom akkor lehet hasznos és értékes, ha csak azokra az elbeszélésekre utalunk vele, melyek egyértelműen regényként, azaz fikcióként tételeződnek, ugyanakkor szövegüket tekintve önéletrajzi jellegűek, azaz megvalósul bennük a szerző, a narrátor és a szereplő identitásának azonossága. Erre alapozza definícióját:

Az autofikció olyan regény vagy elbeszélés, amely fiktívként jelenik meg, s amelyben a narrátor és a főszereplő neve megegyezik a szerzőével. (ALBERCA 2007, 158)

Alberca arra is kísérletet tesz, hogy újabb táblázatban megjelenítse az általa autofikciónak tartott szövegek típusait. Ugyan ő maga is némileg bizonytalan ennek a csoportosításnak a helyességében, illetve pontosságában, úgy vélem feltétlenül érdemes itt felidézniük (ALBERCA 2007, 182)<sup>8</sup>:

<i>Ambivalens paktum Autofikciós mező</i>		
<i>Életrajzi autofikció</i>	<i>Autobiofikció</i>	<i>Fantasztikus autofikció</i>
1. Sz = N = F	☞ 1. Sz = N = F ☞	1. Sz = N = F
2. Regény • – Kitalálás: a fiktív→reális« • Ambivalencia: közel az önéletrajzi paktumhoz	☞ 2. Regény ☞ • Kitalálás: autobiofiktív elemek • Teljes ambivalencia: az olvasó habozik	2. Regény • + Kitalálás: a fiktív→irreális« • Ambivalencia: közel a regényírói paktumhoz

A bal szélső oszlopban feltüntetett életrajzi autofikció kiindulási pontja az író élete, amely kissé átalakul, amikor a regény struktúrájába illeszkedik, de az életrajzi bizonyosság egy pillanatra sem tűnik el, és az ambivalencia, a kétértelműség gyakorlatilag semmissé válik. Az ilyen típusú művek kapcsán Alberca felidézi az autofikciós művekbe beillesztett írásos vagy képi dokumentumokat (ilyenek például a levelek, fényképek, újságcikkek), azaz Roland Barthes szavaival élve „a valódi referenciális művészetet” (idézi ALBERCA 2007, 189), amelyek segítségével a szerző erősíteni akarja a valóságosság felé mutató hatást. Azonban ez ellentmondásos, ha nem éppen ellenkező hatást vált ki, és sok esetben az olvasó kételkedik valóság tartalmukban, akár létezésükben is. Életrajzi fikció például a spanyol Julio

<sup>8</sup> A jelölések ugyanazok, mint az előző táblázatokban.

Llamazares *Escenas de cine mudo* (1994), című regénye<sup>9</sup> (a cím magyarul „Némafilm-jelenetek”), ahol az evidens önéletrajzi kiindulópont mellett már a paratextus is utal bizonyos képekre, amelyek a szövegben is említésre kerülnek, de explicit módon nem jelennek meg. Pontosan ebben rejlik, Alberca szerint, a szöveg fiktív jellege, hisz elmesél bizonyos képeket, narratív módon életet ad nekik, de nem mutatja meg őket. A képek lehetnek valóságok is, de valószínűbb, hogy – ha nem is mind, de legalább néhány közülük – csak a regényíró képzeletében jöttek létre.

Itt megemlíthetjük még a másik jellemzően autofikciós műveket író spanyol szerző, Javier Cercas, *El monarca de las sombras* című művét is, melyben a Javier Cercas nevű főszereplő Manuel Mena nevű felmenője (édesanyja nagybátyja) múltját próbálja felderíteni. Egész pontosan a spanyol polgárháborúban nagyon fiatalon bekövetkezett halálával kapcsolatban végez kutatásokat, melyre nagyon nehezen szánta rá magát, mert a férfi a falangista hadsereg meggyőződéses katonája volt, tehát ideológiailag számára elfogadhatatlan nézetet képviselt. A könyv a fiatal katona egyenruhás, stúdióban készült fényképét is tartalmazza, melyet a szöveg több oldalas bekezdésben, mindenre kiterjedő részletességgel ír le; majd később egy másik, még régebbi fotóval találkozunk, melyen Mena osztálytársaival látható, s a narrátor aprólékosan idézi fel szövegszerűen is nemcsak a képen látható főszereplőt, de magának a fotónak a történetét és a többi gyermek sorsát. Ebben az esetben tehát a képek be vannak illesztve a szövegbe, miközben részletes leírást kapunk róluk, tehát szöveg és képek kölcsönösen alátámasztják egymás valóságát, bár az olvasó még így is kételkedhet abban, hogy a fotók valóban azt ábrázolják-e, amiről, illetve akiről szó van. Ezen kívül a második képnek különösen fontos szerepe van a történelem szempontjából egyaránt, mert információval szolgál, előmozdítja a cselekményt (a főszereplő-narrátor kutatását). A másik érdekesség, hogy a főszereplő Javier Cercas egyik barátjával utazik vissza szülővárosába, hogy fényt derítsen a múltra, és ez a barát is szoros kapcsolatban áll a képi világgal, hiszen nem más, mint a spanyol filmrendező David Trueba, aki egyébként a valóságban Cercas *Soldados de Salamina* című regényét vitte filmvászonra. Mindkettő, regény és film is teljes mértékben valóságok.<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Julio Llamazares két műve jelent meg magyarul: *Farkasok ideje* (2004; eredeti cím: *Luna de lobos*, 1985), és *Sárga eső* (2000; *La lluvia amarilla*, 1988), mindkettő Patak Márta fordításában.

<sup>10</sup>Javier Cercas *Soldados de Salamina* című regénye 2001-ben jelent meg és nagy sikert aratott Spanyolországban, csakúgy mint 2003-as filmfeldolgozása, melynek rendezője David Trueba. A mű 2013-ban magyarul is napvilágot látott *Szalamiszi katonák* címmel, az Európa kiadó gondozásában, Körösi Ivett fordításában. Ezen kívül magyarul még olvasható a szerzőtől *A határ törvényei* (2015, eredeti címe: *Las leyes de la frontera*). Cercas legújabb, *Terra alta* című regényével elnyerte a *Premio Planeta* nevű, egyik legrangosabb spanyol irodalmi díjat. Külön érdekesség, hogy a pályázathoz az író a főhős, Gaspar Melchor nevét használta fel álnévként.

Térjünk vissza azonban Alberca táblázatára, amelyben a jobb szélső oszlopban a fantasztikus autofikció szerepel. Az elnevezést Alberca Vincent Colonnától vette kölcsön, és egyetért a francia szerző definíciójával is, mely szerint az ilyen típusú műben „a szerző a szöveg középpontjában helyezkedik el, mint az önéletrajzban (tehát ő a főhős), de létezését és identitását irreális történeté alakítja át, mely közömbös az életrajzi valószerűség iránt” (idézi ALBERCA 2007, 190). Ez a típusú mű ugyanakkor Gérard Genette leírásának is megfelel, miszerint az ilyen műben a szerző lesz a főhőse az eseményeknek, melyek azonban sosem történtek meg vele (idézi ALBERCA 2007, 190). A fantasztikus autofikció kiindulópontja a szerző életrajza, ez azonban veszít realitásából, mert ami igazán fontos az a kitalálás, a fikció. Az ilyen történetek a realizmus talaja felől nézve irreálisnak, lehetetlennek tűnnek. Ebbe a típusba tartozik az argentin César Aira műveinek nagy része, melyekben a szerző ellenőrizhető életrajzi komponenseket kever össze határozottan irreális, lehetetlen és fantasztikus elemekkel.<sup>11</sup> *Cómo me hice monja* („Hogy lettem apáca”) című regényében, a címből kiindulva azt várnánk, hogy a főhős, akinek a neve César Aira (vagy becézve Cesítar Aira), apáca lesz, ez azonban az olvasó várakozása ellenére nem fog megtörténni. Az viszont kiderül róla a végén, hogy valójában már halott és saját halálát mesélte el nekünk. Alberca másik példája a fantasztikus autofikció kapcsán Justo Navarro *Finalmusik* című regénye (2007),<sup>12</sup> azé a szerzőé, aki Alberca könyvének előszavát is írta (ALBERCA 2000, 15-17), ami azt sugallja, hogy valószínűleg különösen szorosan kapcsolódik Alberca elméletéhez.

Az életrajzi és a fantasztikus autofikciókkal szemben, melyek közül az egyik az önéletrajzi, a másik a regényírói paktumhoz áll közelebb, a táblázat középső oszlopát elfoglaló autobiofikcióra az jellemző, hogy mindkét paktumtól egyenlő távolságban helyezkedik el, valamint, hogy a végtelenségig viszi a műfajok tettetését, illetve azok keresztezését, keveredését. Se nem regény, se nem önéletrajz, vagy egyszerre mindkettő, s az olvasó nem biztos abban, hogy melyik a meghatározóbb, hogy hol kezdődik a fikció és meddig tart az önéletrajz. Olyan írókat hoz fel példaként Alberca, melyek közül legalább egyet a magyar olvasók is jól ismernek: Mario Vargas Llosa *Júlia néni és a tollnok* című regényéről van szó. Ez a könyv a főhős Varguitas (azaz „kis Vargas”) szerelmét és korai házasságát meséli el nála tizennégy évvel idősebb nagynénjével, és jól tükrözi a fiktív elemek keveredését a valósággal. Köztudott, például, hogy Vargas Llosa valóban elveszte feleségül nála

<sup>11</sup> Az argentin szerzőnek csak két műve jelent meg eddig magyarul: 2010-ben *Epizód egy vándorfestő életéből* (eredeti címén *Un episodio en la vida del pintor viajero*, 2000), majd 2012-ben *Kísértetek* (*Los fantasmas*, 1990).

<sup>12</sup> A költő és regényíró művei eddig még nem jelentek meg magyarul.

jóval idősebb nagynénjét, Julia Urquidit,<sup>13</sup> hogy csak egyetlen elemet emeljünk ki. A regény másik szalon futó történetének főhőse, Pedro Camacho, szintén jól szemlélteti a valóság keveredését a fikcióval. Alberca leírja, hogy Mario Vargas Llosa többször is kijelentette, hogy Camacho karakterét arról a Raúl Salmónról mintázta, akivel szerkesztőként találkozott a limai Panamericana rádiónál, ugyanott, ahol a regényben szereplő Camacho ír rádiójátékokat. És hogy Varguitas esetében nem fér kétség a szerző, a narrátor és a szereplő azonosságához, azt a Varguitas név is alátámasztja, bár a becézett forma használata jelez bizonyos távolságtartást a (szerző múltbeli énjét megelevenítő) szereplővel kapcsolatban.

Alberca kategorizálása szerint autofikciót több spanyol szerző (Carlos Barral, Juan Goytisolo, Javier Marías és Javier Cercas) is írt.<sup>14</sup> Közülük Javier Cercas eddigi leghíresebb műve, a *Szalamiszi katonák* az ilyen típusú művek nagyon jellegzetes példája. Mindjárt a regény első részében egyes szám első személyű autodiegetikus narrátorral találkozunk, aki az első pillanattól kezdve világos önéletrajzi hitelességű információkkal szolgál saját magával kapcsolatban: hivatása író, de újságírással is foglalkozik, utal addig megjelent műveire, a spanyol kulturális élet valós alakjaira. És mindezt olyan még személyesebb, a magánéletére vonatkozó információkkal keveri, melyekkel kapcsolatban azonban az olvasó nem tudja eldönteni, hogy önéletrajzi jellegűek vagy fiktívek. Csak a könyv harmadik részének egyes szám első személyű elbeszélésében megy végbe a narrátor név szerinti azonosítása Javier Cercas-szal, amit az író műveinek explicit említése nyomtatékosít. Ennek a harmadik résznek alapján terjesztjük ki az azonosítást szerző, narrátor és főszereplő között a könyv egészére. Javier Cercas története metafikciós kerettörténet, amely azt meséli el, hogy a főszereplő író miképpen göngyölít fel egy érdekes és feldolgozásra érdemesnek tűnő témát, különböző emberekkel való találkozási és beszélgetései, és konkrét fizikai elmozdulása (utazásai) révén, s teszi mindezt azért, hogy megírja *Szalamiszi katonák* című művét. Azonban hiába jelenti ki a harmadik fejezet elején, hogy a könyvet befejezte, a történet folytatódik. Az író folytatja a kutatást, mert időközben sokkal fontosabb mondanivalója akadt: Rafael Sánchez Mazas falangista vezető politikai története révén<sup>15</sup> rávilágít a pol-

<sup>13</sup> Urquidit később válasziratot írt *Lo que Varguitas no dijo* („Amit a kis Vargas nem mondott”) címmel (1983), amelyben a saját verzióját írta meg kapcsolatukról.

<sup>14</sup> Hárman lehetnek ismertek a magyar olvasók számára. Javier Cercasról már szoltunk, rajta kívül még Juan Goytisolo három műve jelent meg magyarul: *Hordalék* (1962), *Szigeti krónika* (1964) és *Személyleírás* (1969), Javier Maríastól pedig a következő művek: *A szívem fehérré* (1998; javított kiadás: 2012), *Holnap a csatában gondoldj rám* (2000), *Farkasvilág* (2000), *Amikor halandó voltam* (2008), *Beszerezelmeseések* (2012), *Rossz kezdet* (2017) és *Berta Isla* (2019).

<sup>15</sup> A Franco-párti politikai életének a spanyol polgárháború végén egy tömeges kivégzés során majdnem véget vetnek a republikánusok, de a kavarodásban sikerül az erdőbe menekülnie. Ugyan rátalál egy fiatal republikánus katona, de nem árulja el a többieknek, hogy ott rejtőzik, ezzel meg-

gárháborúban harcoló mindkét oldal emberségére és embertelenségére, s egyben emléket állít a háborúban elhunyt számos névtelen hősnek. Végző soron nem magának Cercasnak, az ő életének vagy magánügyeinek leleplezése a cél. Az autofikciós jelleg csak kiindulópont, a regénynek sokkal tágabb érvényű üzenete van.

Másrészt a *Szalamiszi katonák* olvasásakor megvalósul az az utolsó sajátosság is, amit Alberca az autofikciónak tulajdonít, és ami egyben össze is foglalja az autofikció valóban nagyon jellemző és az olvasó számára vonzó vonásait:

Minden autofikció feszült pozíciót alakít ki és egyfajta intenzitást követel az olvasótól, melyre azért van szükség, hogy tartani tudja tartani a lépést a váltakozó elbeszélői stratégiákkal, és megértse azokat a rendhagyó narratív elemeket, amelyeket a szerző alkalmaz. De az autofikciónak ez a harmadik típusa, amelyet autofikciónak nevezek, olyan olvasási attitűdre tesz javaslatot, vagyis olyan olvasót igényel, aki örömet leli a változatos és ambivalens pozíciók intellektuális játékában, és elviseli az egymással ellentétes javaslatok kettős játékát anélkül, hogy teljes megoldásra vágya. (...)

Leegyszerűsítsük a helyzetet akkor, ha úgy olvasnánk ezeket a könyveket mintha teljesen fiktív regények lennének, hiszen ha nem vennénk figyelembe a referenciális kötődést a szerző életrajzához, akkor elveszítenénk a szöveg által kialakított ingadozást, amit az olvasónak követnie kell, ha nem akar kimaradni az autofikció legjobb részéből, vagyis a látszólag vagy ténylegesen ellentmondó önéletrírói és regényírói narratív síkok játékból, illetve a szerző és a szereplő valamint a könyv borítóján megjelenő empirikus én és a szövegben beszélő és cselekvő én egymástól különböző és egymást kiegészítő alakjainak ingadozásából. (ALBERCA 2007, 203–204.)

### 3. Az autofikciótól az antifikcióig

A spanyol szerző 2017-ben megjelent *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* című könyve első ránézésre az *El pacto ambiguo* folytatása, továbbgondolása (lehetne). De nem ez történik, s erre maga a szerző is felhívja a figyelmet a könyv bevezető részében:

Az az olvasó, aki úgy veszi kezébe ezt a könyvet, hogy az *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2017) továbbgondolására vagy folytatására számít, gyorsan rá fog jönni, hogy nem egészen erről van szó, bár a könyv alcíme, *De la autoficción a la antificción* („Az autofikciótól az antifikcióig”) azt sugallja, hogy van közöttük folytatólagosság és bizonyos párhuzam. Másrészt, az alcím azt a mozgást

---

menti az életét. Sánchez Mazas később megismerkedik három másik republikánus fiatallal, akik szintén segítenek neki.

akarja érzékeltetni, hogy az autofikció irányába tett kitérő után a mai spanyol irodalom visszatér az önéletrajzhoz. Az első könyv célja az volt, hogy definiáljon és elemezzon egy meghatározatlan határok között elterülő és ambivalens protokollok alapján működő irodalmi tért, és megpróbálta elkészíteni annak a területnek a térképét, ahol összekeveredik és átfedi egymást az önéletírói és az önéletírói paktum, azaz az önéletrajzi regény és főleg, az autofikció. Ott megpróbáltam elmagyarázni, hogy mit jelentettek ezek a regényes-önéletírói szövegek az elmúlt évek spanyol önéletrajzának fejlődésében, ami kétségtelenül figyelemre méltó, de azt hiszem, mulandó epizód volt.

Ebben a könyvben szélesebb panorámát és szélesebb kérdéskört szeretnék felfedni, melyben az autofikció epi-jelenségként értelmezhető. (ALBERCA 2017, 15)

Az idézet utolsó mondatában használt *epifenómeno*, azaz „epi-jelenség” szó azt jelenti, hogy az autofikció már csupán kiegészítő jelenség, mely az elsődleges jelenséget (az antifikciót) kíséri. Később Alberca hozzáteszi, előző könyvében is úgy próbálta az autofikciót leírni, mint egyfajta sajátos kitérőt, vagy mint a spanyol önéletrajz megújuló formáját, s e gondolatmenet mentén halad tovább.

Tehát a címben szereplő *antificción*, azaz „antifikció” szó (neologizmus, melyet Alberca, saját bevallása szerint, Philippe Lejeune-től vett kölcsön) valójában az önéletrajzra utal. A múltban létrejött irodalmi keveredések végül beleolvadtak a mai önéletrajz tartalmába és formájába, oly módon, hogy bár az önéletírói paktum továbbra is megőrizte olyan támasztó pilléreit, mint az azonosság és a valószerűség, sokkal rugalmasabb és kreatívabb lett, és számos újítás jellemzi. Spanyolországban az önéletrajz ma már nem posztumusz műfaj, melyet az írók életük végén egyfajta végső és egyetlen számadásként írnak meg, amikor úgy érzik, hogy közeleg a vég, s ennek következtében nem összefoglalják életüket, hanem inkább átvizsgálják vagy újraírják azt, ha úgy érzik szükségét, teszik ezt akár több alkalommal is (ALBERCA 2017, 17).

A *La máscara o la vida* tulajdonképpen különböző önéletrajzi szövegeket mutat be, melyek a 20. századi spanyol történelem és kultúra három fordulópontjához köthetők. Az első, 1898, az utolsó spanyol gyarmatok – Kuba, Puerto Rico és a Fülöp-szigetek – elvesztésének éve, amely politikai, gazdasági és társadalmi szempontból hatalmas veszteség volt Spanyolország számára, és az értelmiségi réteg gondolatait nagymértékben meghatározta, következésképpen nagy hatással volt az irodalomra és a művészetekre. A kor írói kapcsán az irodalomtörténet sokáig a „98-as nemzedék” kifejezést használta, ami jól tükrözi az események hatását a kultúrára. Alberca elemzésének első fejezete tehát ennek a korszaknak nagy íróit – Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja és Ramón María del Valle-Inclán –, és elsősorban az ő műveiknek önéletrajzi elemeit vizsgálja. A második nagy fordulópont természetesen a spanyol polgárháború. A korszakra rányomta bélyegét a megtorlás, a halál, a száműzetés, és kulturális szempontból leginkább a szólás-

szabadság megszűnése, a cenzúra. Alberca kiemeli, hogy ennek a korszaknak az irodalma két csoportra osztható, a Spanyolország területén írt (úgynevezett „belső”) és a száműzetésben írt művekre, de bármelyik is legyen a helyszín, a polgárháborús időszak szörnyűségeit csak a fikció mögé bújva, és csak részben tudták az akkoriban alkotó szerzők visszaadni. Ebből a korszakból Alberca nem néhány íróat emel ki, hanem különböző tematikai kritériumok alapján csoportosítja a műveket. Végül, a harmadik fordulópont 1975, Franco halála és a diktatúra vége, melyet hamarosan a demokrácia helyreállítása követett, s amelynek hatása érdekes módon abban is tükröződik, hogy az ehhez a korszakhoz tartozó fejezetekben Alberca újból részletesebben elemzi konkrét szerzők (Francisco Umbral, Juan Goytisolo, Manuel Vicent és Javier Marías) műveit.

Alberca gondolatai ebben a könyvben is szorosan kapcsolódnak az *El pacto ambiguo* kötetben már megjelent francia szerzők elméleteihez, s ugyanakkor a spanyol közeget és sajátosságokat vizsgálva olyan megfigyeléseket tesz, melyek talán hasznosak lehetnek a más – francia, angolszász vagy magyar – területen kutatók számára is. Ugyanakkor azt látjuk, hogy az autofikcióról való elmélkedés hogyan vezette őt vissza az önéletrajzi műfajhoz, és annak történetéhez, melynek része az autofikció megjelenése. Mindeközben mintha az bántaná leginkább, hogy az önéletrajz még mindig nem kapta meg az őt megillető megbecsülést az irodalomkutatási közegben. Nézete szerint az önéletrajz az idők során mindig is alábecsült műfaj volt Spanyolországban, annak ellenére, hogy

(...) az elmúlt negyven évben az irodalomelmélet és az irodalomkritika önéletrajzra fordított figyelme csak növekedett, és végül is beengedte ezt a műfajt az irodalom területére, bár fenntartásokkal, és értékelése továbbra is ellentmondásos, mert (...) azáltal, hogy a fikcióval azonosítja, vagy arra korlátozza az irodalmiságot, az önéletrajzot alacsonyabb szintre helyezi el. (ALBERCA 2017, 43)

Ilyen körülmények között Spanyolországban az önéletrajz csak úgy tehetett szert irodalmi elismertségre, ha a szerző a regény keretei közé helyezte vagy „néhány csepp fikcióval ízesítette” (ALBERCA 2017, 36). Amikor az önéletíró úgy érezte, hogy az életét a maga valóságában nem tárhatja fel, megpróbált más utakat keresni és ambivalens narratív stratégiákat használni. Ebben az irodalmi közegben jött létre az autofikció. Hogy minek köszönheti sikerét? Erre a kérdésre Alberca öt magyarázatot fejt ki (ALBERCA 2017, 307–313), melyek röviden összefoglalva a következők: 1) a posztmodern korszak (melynek határait Alberca az 1968-as, illetve a 2007-es évben határozza meg) darabjaira hullott és instabil identitású szereplőinek képét tükrözte, illetve mutatta meg; 2) szerencsés elnevezés volt, amely könnyen eladta magát, főleg azért, mert a rá jellemző határozatlanság a posztmodern kor egyik fő jellemzője; 3) az autofikció elterjedése jó ürügy volt valós önéletrajzi alapanyagok felhasználásához; 4) az autofikciós szövegek lehetőségét



adnak különböző és sokszor eltérő értelmezésekre, sőt kihívást jelentenek az olvasónak, akinek intellektuális képességeit és éleselmjűségét kell felhasználnia, hogy valóságos detektívként vegyen részt a történetben; végül 5) az autofikció jelensége nagyon termékeny talaj a kutatók, a tanárok és a diákok számára.

Alberca ezen kötetének azonban az a célja, hogy elmondja nekünk: végső meggyőződése, hogy az autofikció szükséges, de csak átmeneti kitérő, köztes szakasz (volt) az önéletrajz történetében annak érdekében, hogy ez utóbbi műfaj elérkezzen a benne rejlő kreatív erő teljességéhez és az irodalmi elismertséghez. Erre hoz példát a könyv utolsó fejezetében és az „antifikció” szót használja azokra a könyvekre, melyek az autofikcióval ellentétben úgy mesélik el életüket (vagy életük egy epizódját), hogy nem találnak ki semmit, nem próbálják fiktív elemekkel kitölteni az igazi történet hiányosságait, hanem igyekeznek mindent elmondani, vagy legalábbis bátran keresik a módot arra, hogy az igazságot kimondják (ALBERCA 2017, 318). Hat szerzőt és egy-egy regényt emel ki: Vicente Verdú *No ficción* (2008), Marta Sanz *La lección de anatomía* (2008), Marcos Giralto Torrente *Tiempo de vida* (2010), Rafael Argullol *Visión desde el fondo del mar* (2010) – amely Alberca szerint a 21. század legjobb önéletrajzi könyve –, és Luis Landero *El balcón en invierno* (2014) című műveit. Közülük egyelőre csak az egyik szerző, Marta Sanz regénye jelent meg eddig magyarul: a Spanyolországban két évvel a *La lección de anatomía* után (azaz 2010-ben) kiadott *Black, black, black*, amely magyarul is megőrizte ezt a címet. Nem vitás, hogy az Alberca által kiemelt szerzők és műveik a spanyol olvasók számára (is) egyfajta iránytűként, útmutatóként szolgálnak.

## Új utakon

Említésre méltó még az autofikció másik spanyol kutatója, Ana Casas, akinek nevéhez fűződik például a 2012-ben kiadott *La autoficción. Reflexiones teóricas* című tanulmánykötet, mely nemcsak az autofikció mint fogalom fejlődésének különféle szakaszait követi nyomon, hanem különösképpen odafigyel annak legfrissebb megfogalmazásaira. A téma körül kialakult (néha kicsit szövevényes) vitát mintegy elsímítva, összefogja és ismerteti a különféle perspektívákat, amelyek alapján az autofikció elmélete folyamatosan alakult, miután Serge Doubrovsky bevezette ezt a neologizmust. A francia kritikusok elkerülhetetlen túlsúlyával szembesülve, a kötet – illetve Ana Casas – arra törekedett, hogy a többi elmélet is helyet kapjon, ezért egyesíti az autofikcióval foglalkozó tanulmányok leggyakrabban vizsgatérő hangjait (mint Serge Doubrovsky, Marie Darrieussecq, Vincent Colonna és Philippe Gasparini) azokkal, akik más kritikai hagyományokból származnak (Manuel Alberca mellett José María Pozuelo Yvancos, Geneviève Champeau és Domingo Ródenas de Moya, akik a spanyol autofikció különféle megnyilvánulásaival foglalkoznak).

A szintén Ana Casas nevéhez köthető, 2017-ben megjelent *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* című kötet vitathatatlan újdonsága, hogy az egybe gyűjtött tanulmányok olyan területekkel foglalkoznak az autofikció kapcsán, melyek az előzőekben csupán elvétve jelentek meg. Mint ahogyan a cím is mutatja, a könyv kulcsszava az intermedialitás, azaz az autofikció megnyilvánulása a különböző művészetekben, illetve az ezek közötti viszonyok, interakciók. Így aztán a tanulmányok a színház, a mozi (azon belül elsősorban a szubjektivizált dokumentumfilm), a televíziós sorozatok és a fotóblog világából hoznak példákat, illetve felhívják a figyelmünket a regény és a fényképészet, a regény és a mozi, valamint a regény, a blogok és a weboldalak, valamint a képzőművészetek és az archívumok közötti intermediális kölcsönhatásra.

Még nem foglalkoztunk eleget az autofikció fogalmának más, a narratív-irodalomtól eltérő művészeteken alkalmazott működőképességével, annak ellenére, hogy elterjedtek azok a filmművészeti és színházi művek, amelyek jelenleg sokkal experimentálisabb módon tárják fel az önfikcióban rejlő lehetőségeket (CASAS 2017, 39).

A cél tehát az, hogy a kötet olvasója felfedezze, hogyan találkozik az „én” megjelenítése és megkérdőjelezése az új médiumokban, hogyan keverednek egymással a különféle diskurzusok, és miként alakul a ténytudás és fikció konfrontációja. Mint ahogyan Geneviève Champeau is jelzi (2018), ebben a kötetben újból megjelenik az a terminológiai bizonytalanság, amellyel az autofikció kapcsán szinte mindig és mindenhol találkozunk. Itt azonban a téma újdonsága, maga az intermedialitás is indokolja a különböző szóhasználatot. Ana Casas, Mauricio Tossi és Julio Prieto egyaránt az *autoficción performativa* („performatív autofikció”) kifejezést használják, amikor a szerző, illetve a színész teste kerül előtérbe; Iván Gómez az *autofiguraciones* (azaz „autofigurációk”) szót használja autofikció helyett, amivel azt hangsúlyozza, hogy tulajdonképpen több nyelvezetről szól; Bénédicte Vauthier a *fábulas del yo* („az én meséi”) kifejezést használja a regényben található önmegjelenítés kapcsán, míg Angélica Tornero a magyarra meglehetősen nehezen lefordítható *configuración de singularidades* („egyéni jellemzők konfigurációja”) összetétellel próbálja kifejezni, hogy az „én” a többiekhez képes alakítja ki önmagát.

Mindent összevetve tehát Manuel Alberca *La máscara o la vida* című könyve és az Ana Casas által szerkesztett *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* című kötet ugyan két különböző (narratív, illetve intermediális) közegben, de feltétlenül új utakat mutatnak az autofikcióról való gondolkodásban.

## Bibliográfia

- César AIRA (1993), *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- César AIRA (2010), *Epizód egy vándorfestő életéből*, ford. CSERHÁTI Éva, Budapest, Magvető.
- César AIRA (2012), *Kísértetek*, ford. TOLVAJ Zoltán, Budapest, Magvető.
- Manuel ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Manuel ALBERCA (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*, Málaga, Editorial Pálido Fuego.
- Rafael ARGULLOL (2010), *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona, Acantilado.
- Araceli CAÑEDO (2000), Molero de la Iglesia, Alicia (2000). La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina, *Epos: Revista de filología* 16, 561–564.
- Ana CASAS (szerk.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- Ana CASAS (szerk.) (2017), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert.
- Javier CERCAS, (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Javier CERCAS (2013), *Szalamiszi katonák*, ford. KÖRÖSI Ivett, Budapest, Európa.
- Javier CERCAS (2015) *A határ törvényei*, ford. PÁL Ferenc, Budapest, Európa.
- Javier CERCAS (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House.
- Javier CERCAS (2019), *Terra alta*, Barcelona, Planeta.
- Geneviève CHAMPEAU (2018), Ana CASAS (ed.), El autor a escena. Intermedialidad y autoficción, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 48/2. <http://journals.openedition.org/mcv/9433>
- Marcos GIRALT TORRENTE (2010), *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama.
- Juan GOYTISOLO (1962), *Hordalék*, ford. LENGYEL Péter, Budapest, Európa.
- Juan GOYTISOLO (1964), *Szigeti krónika*, ford. BENYHE János, Budapest, Európa.
- Juan GOYTISOLO (1969), *Személyleírás*, ford. HARGITAI György, Budapest, Kossuth.
- Luis LANDERO (2014), *El balcón en invierno*, Barcelona, Tusquets.
- Julio LLAMAZARES (1994), *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Julio LLAMAZARES (2000), *Sárga eső*, ford. PÁVAI PATAK Márta, Budapest, Európa.
- Julio LLAMAZARES (2004), *Farkasok ideje*, ford. PÁVAI PATAK Márta, Budapest, Ulpius-ház.
- Javier MARÍAS (1998), *A szívem fehé*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Európa; (2012), *A szívem fehé*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Libri Kiadó; (2018), *A szívem fehé*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Jelenkor.
- Javier MARÍAS (2000), *Holnap a csatában gondolj rám*, ford. PÁVAI PATAK Márta, Budapest, Európa.
- Javier MARÍAS (2001), *Farkasvilág*, ford. BENYHE János, Budapest, Magyar Könyvklub.
- Javier MARÍAS (2008), *Amikor halandó voltam*, ford. KUTASY Mercédesz, Budapest, Európa.
- Javier MARÍAS (2012), *Beleszerelmesedések*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Libri Kiadó.
- Javier MARÍAS (2017), *Rossz kezdet*, ford. BAKUCZ Dóra, Budapest, Libri Kiadó.
- Javier MARÍAS (2019), *Berta Isla*, ford. TOMCSÁNYI Zsuzsanna, Budapest, Jelenkor.

- Juan MARSÉ (1973), *Si te dicen que caí*, Ciudad de México, Novaro.
- Juan MARSÉ (2005), *Gyíkfarkak*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Magvető.
- Juan MARSÉ (2006), *Szerelmi dalok a Lolita klubban*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Magvető.
- Juan MARSÉ (2008), *Utolsó délutánok Teresával*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Magvető.
- Juan MARSÉ (2017), *Az álmok kalligráfiája*, ford. DOBOS Éva, Budapest, L'Harmattan.
- Justo NAVARRO (2007), *Finalmusik*, Barcelona, Anagrama.
- José ROMERA CASTILLO (2000), Prólogo, in Alicia MOLERO DE LA IGLESIA, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lang Publishing, 9–16.
- Marta SANZ (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.
- Marta SANZ (2014), *Black, black, black*, ford. LUKÁCS Laura, Budapest, Kossuth Kiadó.
- Ávilai SZENT TERÉZ (2012), *Önéletrajz*, ford. SAJÓ Tamás és TEMPLOM Kata, Budapest–Magyarszék, Jel – Sarutlan Kármelita Nővérek.
- Santa TERESA DE JESÚS (1979), *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra.
- Julia URQUIDI (1983), *Lo que Varguitas no dijo*, La Paz, Khana Cruz.
- Mario VARGAS LLOSA (1983), *Júlia néni és a tollnok*, ford. HUSZÁGH Nándor, Budapest, Európa.
- Vicente VERDÚ (2008), *No ficción*, Barcelona, Anagrama.

MANUEL ALBERCA

---

## Újabb negyven év?

Az oly sok viszontagságot megélt autofikció, melyet egyesek szidnak, mások dicsérnek, már 40 éves. Pontosabban mondva 42. Nem rossz ez olyan jelenség esetében, amely átmenetinek tűnt, amelyről úgy látszott, hogy előbb vagy utóbb (de inkább előbb) eltűnik. Kell, hogy legyen benne valami pozitív, de legalábbis megfoghatatlan és képlékeny, hogy ennyi éven keresztül fennmaradjon! Csakúgy, mint a százéves intézmények, melyek ambivalenciájuk és kétértelműségük révén alkalmazkodnak a változásokhoz, az autofikció is sikerrel kerülte el a saját ellentmondásai által állított akadályokat.

Pontosan 2017. március 23-án, néhány hónappal azelőtt, hogy az autofikció betöltötte volna negyvenedik életévét, Serge Doubrovsky professzor, francia eszszéista és író, a kifejezés kiötlője elhunyt Párizsban. Ugyanannak az évnek májusában lett volna Doubrovsky 89 éves, így dupla születésnapot ünnepelhetett volna, bár igazság szerint, amikor az általa alkotott fogalomról kérdezték, mindig meglepetést?, csodálkozást?, érdektelenséget? mutatott, nem tulajdonított túl nagy jelentőséget találmányának. Akit érdekel ez a téma, javaslom, olvassa el Nathalie Crom (2014) vele készített interjút, vagy azt az előadást, amelyet Doubrovsky 2008 nyarán Cerisy-la-Salle-ban tartott, az autofikcióról szóló konferencián (DOUBROVSKY 2010).

Az autofikciót az elmúlt negyven évben megszámlálhatatlanul sokan követték vagy utasították el, de célom most nem az, hogy ennek részleteit tárgyaljam. Az érdeklődők olvashatják Philippe Gasparini könyvét (2008) vagy az Ana Casas által erről a témáról összeállított tanulmánykötetet (2012). Összességében azt mondhatjuk, hogy vannak, akik úgy vélik, a neologizmus rossz választás volt, a kifejezésben rejlő ellentmondás és pontatlanság problémákat okozott. Mások azonban értékelték formálhatóságát és hatékonyságát, hiszen a jó kereskedelmi logó posztmodern vonzerejével és szuggesztív hatásával rendelkezik.

## Az „autófikció” kitalálója

Miként fentebb már utaltam rá, Doubrovsky lehetett az első, akit meglepett az autofikció fogalmának sikere, mert amikor 1977-ben bevezette, hogy ambivalens módon utaljon *Fils* című könyvének életrajzi jellegére, nem gondolta volna, hogy ilyen sokáig fennmarad. A könyv hátlapján a következőt olvashattuk: „Önéletrajz? Nem. Az olyan kiváltság, mely a világ fontos személyeinek van fenntartva, életük alkonyán, fennkölt stílusban. Szigorúan reális események és tények fikciója; mondhatjuk úgy is, hogy autofikció” (DOUBROVSKY 1977, hátlap<sup>1</sup>). Doubrovsky valójában arra törekedett, hogy a „demokratikus” önéletrajzot, amely mindenkié és egyben bárkié, a jó regény irodalmi igényességével párosítsa. Ezt azonban nem mindig értelmezték helyesen.

Ez volt a hivatalos keresztelőd. A kifejezés valójában már évekkel előbb megszületett, abban a több mint 1700 oldalnyi piszkozatban, amely a *Fils* alapjául szolgált és teljes egészében jóval később, Isabelle Grell kiadásában, *Le Monstre* címmel jelent meg. Ott franciául a következőt írja Doubrovsky: „... si j'écris dans ma voiture mon autobiographie sera mon AUTOFICTION” („... ha az autóm-ban írom az önéletrajzomat, az lesz az én AUTÓFIKCIÓM” (GRELL 2007, 46). Ezt a mondatot a hetvenes évek elején írta, amikor autóval járt Manhattanbe, hogy előadást tartson a *New York University*-n, ahol nem mellesleg negyven évig tanított. Abban az időben autója kesztyűtartójában tartott egy füzetet, kéznyújtásnyira, hogy a közlekedési lámpánál vagy forgalmi dugóban mondatokat vagy gondolatokat jegyezzen fel. Olyan feljegyzések voltak ezek, amelyeket irodalmi felhasználásra, a szövegelemzés órákra írt fel. Ily módon született meg az „autófikció” kifejezés, azaz szó szerint az „autófikció”... Valójában csak egy ötlet volt, ám igen szerencsés ötlet, olyan neologizmus, amely végül is lehetővé tette, hogy kicselezze a nehezkesebb és fellengző „auto-bio-gráfia” szót, és elkerülje, hogy fel kelljen tárnia életét előttünk. Éppen ellenkezőleg, ahogy az a *Fils* hátsó borítóján is olvasható, „szigorúan valóságos események és tények fikciójáról” van szó. Első látásra ez ellentmondásnak tűnik, de Doubrovsky számára nem volt az. Ennyit a neologizmusról.

Az ötlet, az autofikció mint fogalom, akkor merült fel benne, amikor Philippe Lejeune (1975) „önéletírói paktumát” tanulmányozta.<sup>2</sup> Doubrovskynak feltűnt

<sup>1</sup>A Manuel Alberca által franciából spanyolra fordított szövegrészletet fordítottam magyarra. (A ford.)

<sup>2</sup>Philippe LEJEUNE *Le pacte autobiographique* (1975) című művének alap gondolatát először Z. Varga Zoltán „önéletrajzi paktum”-ként fordította magyarra (Z. VARGA Zoltán, Önéletírás-olvasás, *Jelenkor* 2000, 43/1, 87.), majd 2002-ben Varga Róbert „önéletírói paktum”-nak nevezte a *Fossililia* folyóirat 1–4. számában megjelent Lejeune-nel készített interjújában és a *Le pacte autobiographique* egy részletének magyar verziójában, amely az első magyarul megjelent részlet a francia szerző művé-

a narratív paktumokról készült táblázat két üres cellája, különösen az, amelyik a jobb szélső sor legtetején látható, s amely megvalósulását Lejeune kizárta, mert lehetetlennek tartotta. Létezhet olyan regény, amelyben a narrátor-szereplőnek ugyanaz a neve, mint a szerzőnek? Az „önéletírói paktum” atyja úgy ítélte meg, hogy nem, bár azt sem vetette el, hogy ez érdekes irodalmi kísérletre adhat lehetőséget.

Mint már mondtam, ezzel szemben Doubrovsky, aki éppen akkor dolgozott *Fils* című regényén, úgy találta, hogy pont ez az, amit keresett: önéletrajzi történet, de a Joyce-regények kísérleti nyelvezetével. Azaz regény, *roman*, ahogy a *Fils* borítója is mutatja, melynek főszereplője és elbeszélője ugyanazt a nevet viseli, mint a szerző, „Serge” vagy „S. D.”, aki kétségbevonhatatlan, „szigorúan valóságos” cselekedeteket mesél franciaországi gyermekkoráról, bonyolult családi életéről és New York-i oktatási tapasztalatairól. Így foglalta el tehát Doubrovsky a Lejeune által üresen hagyott „cellát”.

Az autofikció lehetővé tette Doubrovsky számára, hogy összhangba hozza azt, amit általában az önéletrírók nem szoktak: a törekvést, hogy önmaga igazságát keresse (erre utal a neologizmus „auto” része), azokkal a lehetőségekkel, melyeket a narratív nyelv nyújtott számára, amely nem mondott le az újító és avantgárd, elsősorban a Joyce- és a Proust-féle regényekre jellemző nyelvezet egyetlen eszközéről, felfedezéséről és vívmányáról sem (ezért „fikció”). Az autofikció tehát történelmi jellegű, hiszen eseményekre hivatkozik, de ezek elmesélésére regényes formát választ, amely lehetővé teszi, hogy a nyelv által megadott lehető legnagyobb szabadsággal vizsgálja az én rejtelmét, illetve az identitás, az emlékezet és a tudatalatti képzeletbeli és fiktív elemeit egyaránt. „A mű tárgya teljesen önéletrajzi, a mód teljesen fikcionális”, magyarázta egy interjúban. Ebben az irodalom és valóság közötti pulzálásban Doubrovsky élete és írása is egymásba fonódva, kölcsönösen stimulálta egymást.

Sem a *Fils*, sem az utána következő könyvek – *Un amour de soi* (1982), *La vie l’instant* (1985), *Le livre brisé* (1989), *L’Après-vivre* (1994), *Laissé pour conter* (1998) vagy az utolsó *Un homme de passage* (2011) – nem értelmezhetők helyesen a szerző életrajzi vonatkozásai nélkül, aki az egymást követő autofikciókban újra és újra lerajzolja, majd kiradírozza önmagát. Az elbeszélésekben megjelenik a zsidó származás, a gyermekkori bezártság és bujkálás a náci megszállás alatti Párizsban, pályája mint diák majd sikeres professzor, makacs és barátságtalan ter-

---

ből (VARGA Róbert, *Írásmódok leleplezése. Interjú Philippe Lejeune-nel*, *Fosszília* 2002/1-4., 125–131.; és Philippe LEJEUNE, Az önéletrírói paktum, ford. VARGA Róbert, *Fosszília* 2002/1-4., 132–158.). A Z. Varga Zoltán által szerkesztett, 2003-ban megjelent *Önéletrírás, élettörténet, napló: válogatás Philippe Lejeune írásaiból* című kötetben, amely Lejeune több művének részleteit tartalmazza, a fordítók már egységesen az „önéletírói paktum” kifejezést használják. Ezért ez utóbbi változatot használom én is. (A ford.)

mészete, vehemens életvitele, intenzív szexuális kapcsolatai, amelyeket teljes részletességgel mesél el, családi életének útvesztői, összetűzései a feleségeivel, ex-feleségeivel, szeretőkkel, barátnőkkel és más családtagokkal. De a hatvanas években elhunyt édesanya jelenlétének hiánya és az utána érzett sóvárgás is megjelenik. Sőt, többször is elképzelte saját halálát, amit nárcisztikus óvatossággal talált ki és tervezett meg. Nem alkalmoszerű vagy késői érdeklődésről van szó, hiszen már irodalmi pályája kezdetétől (*La dispersion*, 1969) a megélt dolgok megírása, illetve a leírt dolgok megélése volt a célja.

Ebben a halált is megvető bátorsággal írt vallomásban – nem jut eszembe jobb és az alkalomhoz illőbb kifejezés –, amely Doubrovsky művének jellemzője, kiemelkedik második felesége, Ilse öngyilkossága, ami – bár kimérten meséli el *Le livre brisé* című könyvében – minden bizonnyal igen fájdalmasan érintette. Ez kétségtelenül szélsőséges példája annak, amit „járulékos irodalmi károknak” nevezhetünk. A történet abból a kihívásból született, ami elé éppen Ilse állította: képes-e olyan könyvet írni, amely leplezetlenül tárja fel kettejük széthulló házaseletét? Írás közben Doubrovsky odaadta a fejezeteket Ilsenek, aki elolvasta, kritizálta azokat, majd hozzátette saját verzióját a történethez (néhányat tartalmaz is a könyv). Az írás folyamata közben lett Ilse öngyilkos, és nem lehet tudni, milyen mértékben befolyásolta döntését ez a narratív orosz rulett. Doubrovsky élete egyik legsúlyosabb, lórúgással is felérő depressziójába süllyedt.

Magánélete nem volt könnyű, ezt önéletrajzi írásai és a pszichológiai kezelések is alátámasztják. A családon belüli kellemetlenségek csúcspontja az volt, amikor szintén író unokatestvére, Marc Weitzmann *Chaos* (1997) című könyvében nemcsak emlékeztette erre a szerencsétlen öngyilkossági esetre, hanem olyat tett, amit senki azelőtt: megkérdőjelezte, hogy valóban Doubrovsky találta-e ki az „autofikció” szót. Nem tudni, hogy tudatlanságból vagy rosszhiszeműen tette-e mindezt, mindenesetre megpróbálta elvenni tőle a találmányát, és a lengyel származású amerikai zsidó írónak, Jerzy Kosinskinek tulajdonítani azt. Doubrovsky tényleg nem volt szerencsés a családjával.

Az élet véletlen egybeesések sorozata. Épp abban az évben, amikor meghalt a fogalom alkotója, az autofikció betöltötte negyvenedik életévét, érettségének érdekes pontjához érkezett, és bár nem mindig van egyetértés az erényeit illetően, a neologizmus használata megszilárdult Európában, és mindmáig jó egészségnek örvend mind a tudósok, mind a kritikusok körében. Spanyolországban, ahol még mindig van némi ellenállás az önéletrajz irodalmi értékét illetően, néhány szerző ravasz módon arra használja az autofikciót, hogy elkerülje azt a kihívást, amit az okoz, hogy igazat kell mondania. Az azonban sokatmondó, hogy a Doubrovsky által képviselt életrajzi és avantgárd vonulat, amely – mint láttuk – végtelenül kockázatos, alig talált követőkre, helyette inkább az autofikció meseszerűbb vagy fantasztikus változata került előtérbe.



## Az autofikció spanyol visszhangjai

Azt el kell ismernünk, hogy bár maga a neologizmus eredeti volt, a mögötte rejlő elgondolás már nem annyira, még annak ellenére sem, hogy Lejeune egyetlen példát sem tudott felhozni arra a bizonyos üresen hagyott „cellára”. Bárki találhat olyan 1977 előtti példákat, amelyek a Doubrovsky által alkotott fogalom feltételeit teljesítik. Anélkül, hogy túl messzire mennénk, idézzük fel Vargas Llosa 1977-ben megjelent *La tía Julia y el escribidor* (magyarul *Júlia néni és a tollnok*) című regényét, amelyben a főszereplő maga a szerző, aki saját nevét használja: „Varguitas, Marito, Mario”. Talán Vargas Llosa nem volt tudatában újításának, mégis a spanyol nyelvű autofikció egyik legjobb példájával ajándékozott meg minket. Azok az olvasók, akik érdeklődéssel követik az autofikció útját Spanyolországban, elolvashatják többek közt az *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) című könyvemet, illetve a két utolsó fejezetet a *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* című kötetemből (2017). Ott tanulmányoztam a legérdekesebb kortárs spanyol írók közül néhányat, akik kisebb vagy nagyobb meggyőződéssel, tudatosan vagy anélkül alkalmazták az autofikciót, mint például Juan Goytisolo, Javier Marías, Manuel Vicent, Javier Cercas, Luis Landero vagy Rafael Argullol.

Ez a laboratóriumban született lény, az irodalmi géntechnika terméke, amely az önéletrírói paktum elméleti kémcsövében született, látszólag az uralkodó posztmodernizmus gyümölcse, azaz mint divattermék jött létre, és eleinte úgy látszott, az lesz a sorsa, hogy nyom nélkül el is tűnjön. Tévedtünk. Doubrovsky legmerészebb álmaiban sem gondolta volna, hogy az autofikció ilyen sikeres lesz, ugyanis sokáig fennmaradt, különösen, ha az életrajzi és önéletrajzi prózairodalomra gyakorolt újító hatását is figyelembe vesszük. Lassan elcsendesedett az a regényes, mese-szerű tendencia, amit César Aira *Cómo me hice monja* vagy Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* című könyvei képviselnek. De ugyanez a tendencia az utóbbi időben néhány olyan szórakoztató és jól sikerült gyümölcsöt hozott, mint Juan Pablo Villalobos *No voy a pedirle a nadie que me crea* című alkotása. Ennek ellenére mégis úgy vélem, hogy az autofikció mint ambivalens és metairodalmi játékszer, ideje végéhez közeledik. Vagy legalábbis engem személy szerint már nem érdekel, talán a korom miatt...

Az utóbbi években Doubrovsky fogalma a veszélyes túlsúly, a végkimerülés vagy az érzelmesedés jeleit mutatta. És ez pontosan egybeesett azokkal a globális szinten váratlan és sokkoló politikai és gazdasági változásokkal, amelyeket a szeptember 11-i terrortámadások vagy a Lehman Brothers bukása szimbolizálnak, és amelyek következtében megnőtt az olyan típusú történetek iránti igény, amelyekben felülkerekedik az önéletrajzi tendencia. Mégsem alkalmazták a neologizmust. Elvégre a Történelem nem ért véget, így minden újkeletű vagy lapangó konfliktus a felszínre került, erőszakosan vagy anélkül.

Amikor a neologizmus jelentése túllépett az eredeti, önéletrajzi határain, az autofikció akár bele is halhatott volna a sikerbe. Sok olyan könyv jelent meg, amely mérték nélkül használta az autofikció formuláját, és szabadon, fantasztikus módon mesélt a szerző életéről. Bár nem szeretnék az irodalmi látnok kétértelmű szerepében feltűnni vagy mechanikus determinizmusokat alkalmazni, úgy gondolom, hogy a jövőben az autofikció marad meg, amely szigorúan valóságos eseményeket mond el, egyéni vagy kollektív problémák intim tépelődéseit tárja fel, mindezt közönséges diskurzusok vagy könnyű megoldások nélkül.

Ne értsenek félre, nem nézem le az autofikció meseszerű, kevésbé komoly irányzatát, de az igazság, hogy mára bebizonyosodott: az autofikciót nem igazán az teszi érdekessé és fontossá, hogy felforgatta a regény nyelvezetét és szabályait, hanem az, hogy gazdagabbá tette az önéletrajzi forma lehetőségeit. Nem a játék, hanem a személyes igazság bátor és kockázatos keresése, a fikcióval való kokettálás nélkül – ez az a terület, ahol az autofikció gyümölcsözően újította meg az önéletírást, mely sok esetben a túlságosan is kiszámítható témák megkopott megközelítését próbálta ellensúlyozni fennkölt vagy éppen közönséges nyelvezetével. Ami az önéletrajzzal ápolat kapcsolatát illeti, elméleti téren az autofikció két különböző felfogása létezik, melyek véleményem szerint nem állnak szemben egymással és nem is mondanak ellent egymásnak, sőt bizonyos szövegekben egyenesen kiegészítik egymást. Az egyik az „integráló” felfogás, amely az autofikciót az önéletrajzi műfajon belül helyezi el, mivel ugyanúgy megvan benne a valóság iránti igény – még annak ellenére is, hogy elfogad bizonyos álarcozatokat. A másik pedig a „szecesszionista” (elkülönítő) felfogás, amely nem akarja az autofikciót összetéveszteni az önéletrajzzal, és elismeri, hogy van mód az átélt tapasztalatok meghamisítására, de csakis úgy, ha ennek egyértelmű célja az önmegismerés, illetve a nyelvezet újító vagy kísérleti jellege (Jouanny, 2019).

Ezen kívül, ismerjük el bátran, az autofikció szó lendületesebb, mint a hosszú és nehézkes „auto-bio-gráfia”, amely etimológiai szempontból háromszorosan magyarázó, nem úgy, mint az aszimmetrikus és összevont neologizmus, amit egyesek megvetnek, mi többiek meg védelmezünk. Másrészt ez a fogalom azt is lehetővé tette, hogy észrevétlenül eltűnjön két, az önéletrajzra nehezedő veszély: a lenézés, amely mint irodalmi kategóriát értékelte le, illetve az erkölcsi cenzúra, amely nácizmussal és exhibicionizmussal vádolta. Ez a cenzúra egyébként azt a katolicizmus által kifejezett bírálatot idézi, illetve eleveníti fel, amely szerint az egyes szám első személyű önkifejezés bűn, a gőg eszköze. Úgy vélem, hogy a regényformátum és az autofikció rugalmassága friss fuvallatot adott az önéletrajznak és irodalmi tudatosságának, mivel ezt a műfajt hagyományosan nem tartották sokra. Az önéletírásnak azt a felfogását, amely szerint az átélt tapasztalatok leírásáról vagy feljegyzéséről, esetleg csupán egyszerű beszámoló elkészítéséről van szó, felváltották azok az önéletrajzi szövegek, amelyek rámutatnak, hogy az írás kihívást jelent, illetve elvárják, hogy etikai értékek hordozója legyen és művészi értéket képviseljen.

Végeredményképpen megállapíthatjuk, hogy az utóbbi két évtized irodalmában újra fontossá vált a prózairodalom erkölcsi és dokumentáló értéke, de az írók közben nem mondanak le az új témák és kifejezési eszközök használatáról sem. Ebből a szempontból is érdemes kiemelni néhány művet, amelyeket *La máscara o la vida. De la autoficción a la antíficción* című kötetem utolsó fejezetében is bemutatok. Emellett felhozhatunk néhány értékes mexikói példát is, köztük Guadalupe Nettel *El cuerpo en que nació* és Julián Herbert *Canción de tumba* című könyveit, hogy csak néhányat említsünk.

Feltétlenül érdemes megemlítenünk azt az innovatív spanyol művet is a 2018-as megjelenések közül, amely Manuel Vilas *Ordessa* című könyve mellett nekem a legérdekesebbnek tűnt, ez pedig Miguel Ángel Hernández *El dolor de los demás* című regénye. Hernández nem szereti az „autofikció” szó használatát, és ugyan megemlíti könyve elején, művét inkább „regénynek” titulálja. Az *El dolor de los demás*-t maga a szerző önéletrajzi *thriller*nek tartja, amelyben rendőri nyomozás által próbálja felderíteni két, a szerzőhöz közeli személy halálát. Az eset húsz évvel a nyomozás kezdete előtt történt, amikor ő még csak tizennyolc éves volt. Képes az olvasót hihetetlen izgalomban tartani, amely a nyomozás alatt fokozatosan nő anélkül, hogy a történet morbid részleteit taglalná. Néhány szóban úgy foglalnám össze, hogy a történet felépül, de közben a rejtély nem oldódik meg teljesen.

Az *El dolor de los demás* azonban főként egyfajta önéletrajzi impulzust jelentett a szerző számára, aki elmerült önmagában, de igen kockázatos módon ért a mélység aljára. Mert ami értelmetlen családi tragédia utáni nyomozásként kezdődik, az saját maga feltárásával fejeződik be: az egész regény igényes introspektív gyakorlat a tudat ellentmondásokkal teli labirintusaiban. Végül jön az intim felismerés, mert Hernández, mint minden igazi önéletrajzíró, elégedetlenül, mégis óvatosan jelenti ki: *Iste ego sum!*

## Az autofikciótól a biofikcióig

2013-ban egy konferencián kijelentettem, hogy belefáradtam az autofikcióba. Később az előadásom javított és bővített szövege megjelent az egyik könyvemben (ALBERCA, 2017). Ebben az utolsó változatban próbáltam igazolni és megmagyarázni az álláspontomat, de semmiképp nem akartam általánosítani vagy viszolygásomat mássá változtatni, mint ami: személyes zavarodottság, semmiképp nem *casus belli*. Mindenesetre kimerültségemet nem az általam vizsgált vagy a fentiekben említett művek okozták. Sokkal inkább azok a szövegek, melyek szerzői magát az életet mesélik el, és nem tudnak megküzdeni azzal a kihívással, amivel minden egyes önéletrajzi szövegnek vagy autofikciónak szembe kell néznie, legalábbis abban az értelemben, ahogy azt Doubrovsky értette. Ez a kihívás pedig nem más, mint bizonyos események valóságának elmesélése, legyen az igazság

bármennyire ingatag, részrehajló vagy szubjektív. Lelkének legmélyén mindenki tudja, hogy mikor mond igazat vagy mikor kendőzi el, változtatja meg vagy kerüli ki a valóságot. Más szóval mindenki tudja, mi az „ő” igazsága, köntörfalazás és mellébeszélés nélkül.

Nemrég Sergio Blanco (2018) a „hazugság paktuma” kifejezést használta autofikciós könyve kapcsán, s ezzel művét a Doubrovsky által meghatározott paramétereken és mindenfajta önéletrajzi logikán kívül helyezte. A magam szerény módján úgy gondolom, hogy a hazug kijelentés és annak logikus szándéka, azaz a becsapás kizárja a paktum lehetőségét: az, aki megpróbál becsapni, illetve elrejteti vagy leplezi szándékait, sosem fed fel vagy magyarázza meg azokat logikusan. Ugyanakkor, ha egy hazugságot előre bejelentenek, ha a kibocsátó felfedi a hamisságot és ezt a befogadó tudtára adja – mint ahogy egy paktumban történik –, akkor a szándék nyilvánvalóvá válik és már nem hazugságról beszélünk. Mert ha a befogadó tudja, hogy be fogják csapni és ezt el is fogadja, azzal a játék részesévé válik, teljes mértékben tudatában van annak, hogy mit tesz. Ez történik akkor is, amikor regényt vagy bármilyen fikciót olvasunk, és az olyan gyerekjátékokban, ahol azt mondjuk: „Meséljünk hazugságokat...”. Szóval az „őszinte hazudozó” el-lentmondásos kifejezés, hiszen leginkább azt tarthatják róla mások, hogy cinikus vagy arcátlanul nárcisztikus. Persze ahogy a torreador is megmondta, „nem vagyunk egyformák”.<sup>3</sup>

Egy szó mint száz, továbbra is azt gondolom, hogy az autofikció jövője – az a további negyven év, amit ha jövendőmondó lennék, még megadnék Doubrovsky találmányának, és amit (koromnál fogva) mint képzeletbeli olvasó szeretnék még kiélvezni – abból kellene, hogy álljon, hogy az író saját maga és mások igazságát írja le, vagy azt tűzi ki célul, hogy másokon keresztül ismerje meg önmagát. Hiszen ez az együttélés legmegfelelőbb, leggyümölcsözőbb és legempathikusabb módja, amit a szerző a nyelv és az elbeszélés művészetén keresztül el tud érni.

Ehhez azonban az autofikciónak el kell kerülnie a kiszámított és természetlen ambivalenciát, ami nem teszi gazdagabbá az egyén összetettségének megismerését. Ugyanígy szükség van arra, hogy visszautasítsa a hazugság által megépített védőárok vagy rejtkehely, valamint a nagyképű és nárcisztikus hivalkodás megjelenését. Én személy szerint úgy látom, hogy az autofikcióban – még akkor is, ha egyszerűen visszautasítjuk vagy megtagadjuk a nevét és lebecsüljük hatását – van

<sup>3</sup> Manuel Alberca az „hay gente pa' to” kifejezést használja, ami a jellegzetes dél-spanyolországi, azaz andalúz nyelvjárás, illetve a társadalom alsó rétegeinek nyelvét tükrözi. A legenda szerint egy torreador mondta ezt, amikor a madridi szállodában meglátta a nagy spanyol író és filozófus José Ortega y Gassetet. „Az ott ki?” – kérdezte a torreador, mire azt felelték neki: egy filozófus. „Hogy mi?” – kérdezte, erre elmagyarázták neki, hogy a filozófus az emberek gondolatait elemzi és elméleteket ír az emberi léttel kapcsolatban. A torreador néhány percig csendben maradt, elgondolkodott, majd így szól: „Végül is... nem vagyunk egyformák”. (*A ford.*)

egyfajta élénkítő tényező, amely újra aktiválta és megújította nemcsak az önéletírást, hanem a másik szomszédos műfajt is: az életrajzot.

A múlt század nyolcvanas éveitől kezdve napjainkig az irodalom bizonyos „életrajzosodáson” ment keresztül, amelyben úgy tűnik, menedéket kerestek azok az alkotók, akik telítődtek a hatvanas-hetvenes évek avantgárd és posztavantgárd kísérletezéseivel, mivel meg voltak győződve arról, hogy ez az egyetlen értelmes elbeszélési mód, amely valamely konkrét személy tapasztalatáról számol be, akin keresztül felfedezhető az alany szükségszerűen elképzelt és fikciós elemet is tartalmazó, többes identitása.

Az elmúlt negyven évben az autofikció szubjektivitással öntözte meg az életrajz területét, s ez egyúttal arra is szolgált, hogy kiszélesítse a kreativitás lehetőségeit. Valamilyen módon – amit nem tudnék hitelt érdemlően igazolni, de elismerni igen –, az utóbbi évek irodalmában amellet, hogy az életrajzi jelleg jelentős fejlődésen ment keresztül, az autofikció és az életrajz találkozása és házassága újfajta narratív hangvételt eredményezett, amelyet úgy hívunk, „biofikció”. Annak érdekében, hogy gyorsan tájékoztassuk azokat, akik nem ismerik ezt az elnevezést, csak néhány szóban összegzem: a biofikció az életrajz és a fikció olyan változata, amelyben az életrajzíró azzal a szereplővel együtt keresi önmagát, akinek az életrajzát írja. Ez a sajátosság, illetve az a tény, hogy az életrajzíró önéletrajzi elemeket illeszt a történetbe, a biofikciót sajátos életrajzzá változtatja, amely a tények rekonstrukciója helyett a szereplő szubjektív ábrázolására fekteti a hangsúlyt. A „biofikcionalizált” szereplők igen sokfélék, és bár nem lehet általánosítani, nagy számban vannak köztük írók és művészek. A folyamat során az életrajzíró az elbeszélésen keresztül kisajátítja a szereplő személyiségét, és nem habozik újratemteni a szerző alakját, akihez kapcsolódni akar. Természetesen irodalmi kapcsolódásról van szó.

A biofikció az úgynevezett posztmodernitás esztétikai keretei között jelent meg. Mint köztudott, ezt az esztétikát az jellemzi, hogy nem akar az eredetiség vagy a *tabula rasa* szindróma kísértésébe esni, ami oly sokszor elcsábította az avantgárd irodalmi irányzatokat. A biofikció újítása az, hogy újból felkelti az érdeklődést a múlt iránt, de közben újragondolja azt, és hagyja, hogy áthassa jelenünk bizonytalansága és relativitása. A biofikció nem próbálja ezredszer is megírni egy szereplő vagy egy már ismert és befutott író életrajzát, inkább felteszi a kérdést, hogy az adott alak miért lehet még ma is érdekes, főleg az életrajzíró szubjektivitása szempontjából. Tehát ez új módja az irodalmi mítoszok újragondolásának és megmagyarázásának. Mi maradt belőlük mára? Milyen örökséget hagytak ránk? Ilyen kérdéseket vet fel a biofikció. Célja annak feltárása, hogy a panteon legfontosabb szereplőinek élete milyen nyomot hagyhatott a mi életünkben, és nem az, hogy ezt a múltat régészeti módon térképezze fel.

A „biofikció” atyja Alain Buisine (1991), ő használta először ezt az elnevezést. A neologizmus az életrajzi történetek széles skáláját öleli fel, amelyben a műfajok

és határaik keverednek és egymásba folynak: lehet az életrajz, fikció, történelem, szociológiai élettörténet, esszé, akár költészet is, és természetesen autofikció. Ezek az életrajzi fikciók új és eltérő módokon írják le mások életét, legjellegzetesebb vonásuk pedig az, hogy minden esetben a szerző életéhez is kapcsolódnak. Van, amikor átlagos, anonim vagy ismeretlen személyek élettörténetéről van szó, és talán épp ezek a legérdekesebb és leginnovatívabb művek, hiszen lehetővé teszik, hogy a szerző hiúság nélkül mutassa meg önmagát, anélkül, hogy rajta lenne a hangsúly vagy ő lenne a középpontban. Az irodalomkritika számára a biofikció megnevezés – mint ahogy az az autofikció esetében is történt – bizonyos kétértelműségnek ad helyet, mert ugyanúgy vonatkozik a valódinak tettetett „kitalált életekre”, mint azokra a „valódi életekre”, amelyek a narratív eszközök szabadsága, a narrátor szubjektivitása stb. révén fiktívnek tűnhetnek. Mondanom sem kell, hogy ebben a tanulmányban ez utóbbiak érdekelnek, bár nem tagadom, hogy a neologizmus magába foglalja az előbbieket is, akik között ott találhatók Wolfgang Hildesheimer *Marbot* és Max Aub *Josef Torres Campalans* című művei, illetve a legfrissebb és nagyon sikeres regényes biofikció, Vicente Luis Mora *Fred Cabeza de Vaca* című alkotása.

A biofikcióban tovább él az úgynevezett „irodalmi életrajz” hagyománya, amelyet Virginia Woolf (1958) kifejezésével élve „új életrajznak” is neveznek. Ezt a hagyományt alakította át, újította meg és gazdagította hozzájárulásaival a biofikció. Pontosan ilyen például Lytton Strachey *Eminent Victorians* (1918) című műve, amely (André Maurois és Stefan Zweig életrajzai mellett) hozzájárult ahhoz, hogy az életrajzi műfaj irodalmi rangra emelkedjen. Addig, kevés kivétellel, az életrajzot a Történelem egy kisebb ágának tekintették.

Ha elkezdjük a biofikció lehetséges eredetét kutatni, akkor az irodalmi életrajzként ismert műveket megelőző alkotásokhoz kell visszatérnünk, bár keresgélhetünk más irányban is. A felmenők között feltétlenül ki kell emelnünk Marcel Schwob *Vies imaginaires* (1986) című művét, és a „L'art de la biographie” című, bevezető fejezetben írt megjegyzések jelentőségét. Mint legkiemelkedőbb előzményt, teljesen joggal ismerik el egyesek James Boswell *Doktor Johnson élete* (1791) című munkáját. Sőt, azt is nyugodtan állíthatja bárki, hogy Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok* sorozatának bármelyike a kreatív életrajz első példája. Mindamelllett, mivel a biofikciót az életrajz és az autofikció keverékeként mutattuk be, az előzmények között feltétlenül meg kell említenünk A. J. A. Symons *The Quest for Corvo: An Experiment in Biography* (1934) című művét. Olyannyira eredeti alkotás, hogy ebben jelent meg először a *quest*, aminek a legkiemelkedőbb sajátossága az, hogy maga az életrajzíró is megjelenik az életrajzban, amit ír, és elmeséli azokat a viszontagságokat és kalandokat, amelyek a kutatás során történnek vele, de különleges benne az is, hogy az életrajzíró milyen szinten azonosul azzal, milyen erős empátiát érez az iránt, illetve mennyire érzi magához közelinek azt, akinek az életét írja.

Mivel a biofikció szerzője maga is író, vagyis alkotónak tartja magát, nem éri be azzal, hogy az addig megszokott módon megírja az életrajzot, hanem személyes és irodalmi nyomot akar hagyni a művében. Ezt nem pusztán a stílus miatt teszi, hanem mert a szerző jelen akar lenni a műben, közel akar lenni a szereplőhöz, az események közepén. Végül is ha az a személy, akinek életrajzát írja, őt választotta ennek a műnek a megírására, az nem csak azért történt, mert valamilyen módon közel állnak vagy kapcsolódnak egymáshoz, hanem mert van köztük valamiféle hasonlóság, empátia vagy egymást motiváló erő. Ezért aztán az utóbbi években nagy mennyiségben készültek ilyen típusú életrajzok, amelyekben a szerző mellett, hogy bemutatja alanya életét vagy személyiségét, a szereplő által elé tartott görbe tükrön, vagy magán a szereplőn keresztül saját magát is lefesti.

Az a tény, hogy az életrajzíró belevetíti saját magát a szereplőbe, illetve elismeri a közöttük lévő hasonlóságot, az életrajzi műfaj jellemző tulajdonsága, legalábbis gyakran jelenik meg ilyenfajta művekben, mivel az életrajzíró eleve azért választja ki szereplőjét, mert az érdeklí és motiválja őt. A biofikció nyújtotta újdonság az, hogy az ilyen típusú önprojekció vagy hasonlóság explicit módon nyilvánul meg, vagyis egyfajta meta-biografikus aggodalomból születik, és az életrajzíró kinyilvánított érdeklődésének felel meg, aki éppen ezért mindenütt jelenlévővé válik az elbeszélésben. A biofikció szerzője saját magát keresi szereplőinek életében és személyiségében. Az ő saját élete beékelődik, összekeveredik vagy akár össze is cserélődik a szereplőével. A szereplő alakja lehetővé teszi számára, hogy kifejezze a saját magában rejlő ösztönös hajlamokat, vágyakat és frusztrációkat, amelyek más módon nem képesek kitörni: idegen életek révén jut el saját magához.

## Demokratikus életrajz

Amikor az életrajzra gondolunk, vagy arra, hogy kik lehetnének az alanyai, akkor elkerülhetetlenül nagy nevek és történelmi személyek jutnak az eszünkbe, akik valamilyen okból kiemelkedő szerepet játszottak a nemzetek történelmében. Mint mondtam, ez elkerülhetetlen, de egyben azt is jelenti, hogy a műfajt leszűkítjük a panteon híres embereire. Ezen elv szerint az életrajz elfelejtkezett az emberiség legszegényebb részéről, azokról, akik soha nem léptek be és nem is fognak belépni ebbe a mauzóleumba. Ezek szerint az önéletrajz igazságtalan és kevésbé demokratikus műfaj? Talán. Már Charles-Augustin Sainte-Beuve, a 19. század ismert irodalomkritikusa és francia életrajzírója is azt javasolta *Volupté* (1835) című önéletrajzi regényében, hogy avassanak emlékművet azoknak a nagy embereknek, akik nem ragyogtak, annak a megszámlálhatatlan elitnek, akiket soha nem látogatott meg sem a szerencse, sem a boldogság, sem a dicsőség; egyszóval azoknak a gyöngyöknek, amelyek a tenger mélyén maradtak.

Pierre Michon *Vies minuscules* (1984), azaz *Kisbetűs életek* (2014) című művében úgy tűnik, leüti a Sainte-Beuve által feldobott labdát. Michon ezzel a könyvvel voltaképpen letette az átlagembereknek épülő, ebben az esetben irodalmi emlékmű alapkövét. A francia író összegyűjtött néhány rövid, elliptikus életrajzot, amelyekben ugyan más embereket idéz fel, ő maga is mindig feltűnik a történet mélyén. Sőt néhányszor becsapós módon ő van reflektorfényben, hiszen az életrajzíró úgy érzi, főleg azokkal áll testvéri kapcsolatban, akik gyermek- és fiatalkorában közel kerültek hozzá, majd később újra találkozik velük, amikor utolsó csendes lépéseiket teszik meg ezen a világon. Michon tökéletes együttérzést és közelséget mutat ezekkel az általában szegény és kisiklott lényekkel, akiket az élet nem ajándékozott meg semmivel, akiknek az élete nem volt könnyű. Közelséget és szeretetet érez, viselkedése megértő, anélkül, hogy egyszerűen csak jó akarna lenni hozzájuk. Szereplői életével párhuzamosan Michon elmeséli saját életének részleteit, lejegyzí saját életútja bizonyos pillanatait, és megmutatja nekünk, hogy vele is megtörténhetett volna ugyanaz a cseppet sem magasztos tragédia. Ahhoz, hogy felidézzük, hogyan dolgozza ki Michon életrajzát, elég összefoglalni az „André Dufourneau élete” című részt, azt az kisbetűs életet, amely megnyitja ezt a kicsi, de mégis nagy könyvet. Ennek a sötét szereplőnek a története, akinek nincs se munkája, se családja, és akit az író nagyszülei befogadtak házukba, végeredményben összefoglalható abban a mondatban, amelyet akkor mond, amikor elmegy otthonról, hogy szerencsét próbáljon a francia afrikai gyarmaton: „Vagy gazdag leszek, vagy meghalok” (MICHON 2014, 15–16). A kijelentés egyben fogadalom és jóslat, amely kisiklott és magányos életének csődjét vetíti előre, de nagyon emberi célkitűzés kifejezése is egyben.

A könyv más történeteiben a szerző nagyszüleiéről mesél, akiket szerénységükért és nagyvonalúságukért igen nagyra tartott. Ám a könyvben ott lebeg a családtól eltávolodott, melankolikus apa árnyéka is, aki nem csupán alkoholista, de az elképzelhető összes függőség rabja is. Michon elismeri, hogy apjáról nem írhat egyenesen, mert „megközelíthetetlen és rejtőzködő, mint egy isten” (MICHON 2014, 56), ennek ellenére az apa élete jelen van az övében is, s ebben végül is végzetesen hasonlít a hatvanas-nyolcvanas évek céltalan fiatalságához, amely nem találta saját útját. Nem is nyújtom tovább, gondolom, elég erről ennyit mondani ahhoz, hogy megértsék, mennyire érdekes ez a csodálatos és költői könyv, amely nyolc apró és prózai, egyformán boldogtalan és jelentéktelen életet mutat be. Remélem, ezzel elolvasására ösztönzöm azokat, akik még nem ismerik.

Michon ezzel újraalkotta az irodalmi életrajz műfaját, bár az előbbieken elhangzott megjegyzések talán azt a téves benyomást kelthették az olvasóban, hogy szociológiai élettörténetekről van szó. Ennek a műnek azonban semmi köze a szociológiai elbeszélésekhez, ezektől jóval távolabb, sokkal inkább a szépirodalomhoz áll közel, és stílusában azokhoz a szerző által is csodált és dicsőített írókhoz hasonlít, mint Flaubert, Faulkner, Proust és Rimbaud, akik előtt anélkül



hajt fejet, hogy utánozná őket. Michon ez utóbbinak ajánlotta például *Rimbaud, le fils* című művét. Az eredmény teljesen más, újszerű, írásmódja érzelmes, nincs benne semmi drámaiság vagy modorosság. Száraz és igényes stílusa harmonikusan egyesíti az emlékezetet, a múltat és az információt, a nyelvezet ötletességével és művészeti leleményességgel. Michon nem mond le sem az irodalomról, sem az igazságról. A *Kisbetűs életek* friss levegőt hozott ebbe az ezeréves műfajba, amelyet az immanentista és az önmagába mélyedt kritika egyaránt ostrom alá vett. Ugyanezt tették azok a történelmi életrajzírók is, akik olykor megfélemedtek arról, hogy a műfajnak vibrálásra van szüksége ahhoz, hogy példaszerűsége és embersége tovább élhessen.

Pierre Michon mellett meg kell említenünk a kreativitás szempontjából éppen ellentétét képező francia író, Emmanuel Carrère művét, amely eredeti módon példázza az életrajz, különösképpen a biofikció alkalmazását és fellendülését a mai irodalomban. Carrère olyan elbeszélések szerzője, amelyekben összefonódnak a távoli életek a sajáttal, és amelyben egyre nagyobb szerepet kap az önvallomás és az autofikció. Ebből a szempontból két könyvet kell kiemelni: a *L'Adversaire* (2000) talán legismertebb és leghatásosabb könyve (Miguel Ángel Hernández például elismerte, hogy ez a könyv fontos referencia volt számára, amikor az *El dolor de los demás* című művét írta), míg a *D'autres vies que la mienne* (2009) épp Michon *Kisbetűs életek* című könyvének nyomait követi. Ennek ellenére Carrère koncepciója és stílusa más, mint honfitársáé. Írásai a részleteket jobban kidolgozó és aprólékosabb realizmus vonalát követik, és mindig kitartó, jól dokumentált kutatói munkán alapulnak. Vibráló, eleven és hatásos stílusa közelebb áll az újságírói tudósításokhoz, mint Michon lenyugodott és árnyalt költői felfogásához.

Carrère fikciós történetek írójaként kezdte pályafutását, sőt egyenesen fantasztikus történeteket írt, de azután felhagyott a képzelt világok létrehozásával (értem ezalatt a valóshoz nem kapcsolódó világokat), és új utat talált arra, hogy képzeletét használja, csakúgy mint minden jó életrajzíró, aki összefűzi és gördülékennyé teszi az elkésztő káoszt, amely általában maga az emberi lét. Arra használta tehetségét, hogy életét egybefonja másokéval, legyenek azok híresek vagy névtelenek, és akiket annak az embernek az empátiájával figyelt, aki magáévá teszi mások életét. Ebből a szempontból feltétlenül ki kell emelnünk (anélkül, hogy az előbb említettek értékét akarnánk csökkenteni) két másik, életrajzi tartalmú könyvet, amelyek jó példái annak, hogy az életrajz, ez a mindig is gyanúsnak tartott, kritizált és bizalmatlanságot kiváltó műfaj, hogyan kérdőjelezi meg saját magát és válik gazdagabbá azáltal, hogy magába olvasztja más műfajok – mint az esszé, a történetírás és az önéletrajz – témáit és formáit. Ez a két könyv a *Limonov* (2011) és a *Je suis vivant et vous êtes morts. Philip K. Dick 1928–1982* (1993), két különböző pillanatban és eltérő célzattal írt biofikció, amelyeket azonban többé-kevésbé nyilvánvaló, egymáshoz kapcsolódó folyosók kötnek össze. A *Limonov* Eduard V. Savenko, azaz „Limonov” életét meséli el, a nyugtalan és nehezen irányítható kalandorét,

aki egyszerre író és elkötelezett politikus, s akinek az a célja, hogy megváltoztassa a valóságot és lejegyezze, amit átél: ő egy személyben a szovjet társadalomban elveszett fiatalember, a New York-i dzsungel fáról fára ugránczó túlélője, elismert író Párizsban, a balkáni háborúban a szerbek oldalán küzdő harcos, és végül Putyin Oroszországának aktív disszidense. Ezt a gazdag életutat Carrère anélkül mutatja be, hogy szem elől tévesztené a történelmi kontextust, amelyben játszódik: az ötvenes évek Szovjetúniójától és a csatlós államoktól kezdve egészen Európáig, a Második Világháború végétől a 21. század első éveig. Történetén keresztül jobban megértjük a kommunista tábor pusztító hatású tragédiáját és csődjét, illetve Európa viszontagságait, miközben a berlini fal leomlása által okozott káosz közepette próbálja önmagát megtalálni. Martin Malia történész szavai mögé bújva Carrère a következőképpen foglalja össze és magyarázza a volt kommunista országokban történeteket:

A teljes szocializmus nem a kapitalizmus specifikus visszaélései, hanem a valóság elleni támadás. Kísérlet a való világ eltörlésére, ami hosszú távon kudarcra van ítélve, de bizonyos ideig képes szürreális világot teremteni, amelyet a következő ellentmondás határoz meg: a hatékonytalanságot, a szűkölködést és az erőszakot a legfőbb jónak tekinti. (CARRÈRE 2011, 199)<sup>4</sup>

Carrère úgy meséli el mindezt, hogy nem talál más ésszerű magyarázatot a sok gonoszságra, minthogy azt egyfajta általános, önpusztító idiotizmus okozza. Eduard Savenko ennek az örült és erőszakos tájképnek a szemtanúja, résztvevője és szimbóluma. A *Limonov* olyan biofikció, amely magába foglalja a szerző saját az írás értelméről, eszközeiről és miértjéről szóló elméletét. Továbbra is megkérdőjelezi a szereplő igazi személyiségét, és nem igazán tudja eldönteni, hogy értelmezése hibás-e vagy találó. Különösen egyik fő forrását, a szereplő önéletrajzi művét vonja kétségbe, amit Carrère a lehető legnagyobb óvatossággal kezel, hogy ne essen az olyan életrajzírók csapdájába, akik megkérdőjelezhetetlennek veszik az önéletrajz érdekből írt változatait.

A *Limonov*ban fel kell figyelni az életrajzíró és a szereplő közötti szoros kapcsolatra, hiszen Carrère rámutat különbségeikre és közös pontjaikra. Az író nem véletlenül használja az elbeszélést arra, hogy kicsit jobban megismerje önmagát, erre szolgálnak a szerző és a szereplő közti párhuzamok. Családi okok miatt – anyja fehéroroszk leszámazottja, a Szovjetunió és a glasznosztj szakértője, aki több könyvet is írt a témáról – Carrère-t különösen közelről érinti a posztsovjett Oroszország sorsa, ami olykor arra készteti, hogy elbeszéléseiben önmagát állítsa reflektorfénybe és párhuzamot vonjon szereplője és saját sorsa között. Ez történik

<sup>4</sup> Emmanuel Carrère művének részleteit a Manuel Alberca által spanyolra fordított szövegrészekből fordítottam magyarra, a hivatkozások a spanyol kiadásra vonatkoznak. (*A ford.*)

például akkor is, amikor a következőket mondja: „Amikor Limonov 1980-ban Párizsba érkezett, én akkor tértem vissza kétéves Indonéziai tartózkodásomból...” (CARRÈRE 2011, 173). Ezzel a mondatral hosszú kitérőt indít, amelyben szociális háttéréről, családjáról, gyermekkoráról, kamaszkoráról, a polgárosztályra jellemző kényelmes párizsi fiatalságáról mesél. Az önarckép mindenek ellenére ellenpontot képez saját maga, illetve a szereplőről megfestett kép között. A „párhuzamos életábrázolás” segíti abban, hogy jobban megismerje a szereplőjét, és rajta keresztül saját magát is. Bár nem rejti el szereplője hibáit, az iránta érzett csodálatot sem tudja leplezni, még annak ellenére sem, hogy bámulatát mindig igyekszik ellenőrzés alatt tartani, nehogy az önteltség csapdájába essen.

Carrère *Je suis vivant et vous êtes morts* című műve a jövőbe látó sci-fi író, Philip K. Dick életrajza, aki el tudta képzelni vagy ki tudta találni azt a világot, amely több évtizeddel később tört ránk. De nemcsak műve, hanem saját élete is előre vetíti, megjósolja napjaink valóságának disztópiáját. Carrère definíciója így hangzik: „...Phil teljesen lenyűgöző volt, ebben mindenki egyetértett. Megszállottságait állandó forrásban lévő művészi képzelőereje táplálta. Nem volt rá jellemző a klasszikus paranoia fárasztó monomániája [...]. Egyik este még az egész bolygóra kiterjedő összeesküvés áldozata volt, másnapra már teljesen el is felejtette vagy fesztelenül beszélt róla, mintha csak legendás paranoiája megnyilvánulása lett volna, és csodálkozott, hogy vehették őt komolyan...” (CARRÈRE 1993, 146). A drogok és az LSD miatt teljesen kiégett karakterén és zavarodott elméjén kívül, Dick abban is különleges, hogy képes kiüríteni a fejét és örült, mégis teljesen logikus érvelésben megfogalmazni mindent. Dick *A végső igazság* című regényében elképzeli, miként hitették el a föld mélyén rejtőző és becsapott emberekkel, hogy a felszínen rettenetes vegyi háború folyik. Valójában gátlás nélküli vezetők csoportjáról van szó, akik a televízió által közvetített csalás kiötlői, és akik egyedüli élvezői és birtokosai akarnak lenni mindannak, amit a Föld nyújt. Dick esetében ezek a történetek ellentmondásos és szkeptikus gondolkodásából erednek, ami olyan életre készíti, mintha semmi nem létezne abból, amit a valóságban lát – szobája kivételével, amelybe bezárkózva műveit írja. Ebben a „barlangban” csak Dick hatalmas és idő előtt megöregedett teste látható, ezt az „ént” méregeti rémülten, amikor a tükörbe néz. Ebben a világban, amelyben a fikció és a valóság egy és ugyanaz, a mű valójában egy zavart elme gondolkodásának a lehető legkoherensebb módon átadott realista krónikája.

Csakúgy, mint a *Limonov*, Philip K. Dick biofikciója is nagyrészt az aktuális világ szétesésének krónikája, ez esetben a kapitalizmusé és a XX. század második felének amerikai társadalmáé: California, Berkeley, a drogok, Huxley, Leary, a hippik, összességében mind egy olyan társadalom lehetetlen álmai, amely ki akar gyógyulni a betegségekből, miközben az LSD és más hallucinogén szerek fogyasztásával forradalmat hoz létre. E két történeten keresztül Carrère szembeáll a tébolyodott világgal, amelyben él, amit – miként elmeséli – akkor látott elő-

ször, amikor élő, egyenes adásban végignézte N. Ceausescu halálát Romániában, a megosztott, szétszakadt és gyökereit vesztett országban. Az utóbbi harminc évben átélt események alapján úgy véli, ezek szinte családias megszokássá váltak, hiszen különböző helyeken, a világ szinte minden táján megjelennek. Carrère számára az aktuális valóság egyfajta párhuzamos, megkettőződött vagy rémálomszerű világ, pont olyan, amelyet Dick képzelt el az általa írt regényekben.

Carrère műve több szempontból is kapcsolatba hozható Javier Cercas spanyol író könyveivel, anélkül, hogy ez valamiféle függő helyzetet vagy egymásra hatást jelentene; egyszerűen csak véletlen egybeesésről van szó. Mindketten úgy kezdték pályájukat, hogy „tisztá” fikciót írtak, majd olyan irodalom felé haladtak, amelyben egyre inkább megjelentek az önéletrajzi elemek. Cercas esetében a csúcspontot a *Soldados de Salamina* (2001), azaz a *Szalamiszi katonák*<sup>5</sup> jelentette, az első olyan regény, amelyben már megjelennek azok az elemek, amelyek későbbi műveiben nem azonos mértékben, de mindig jelen lesznek: a történet a személyes élet igazsága körüli nyomozás eredménye. Általában a „fikció nélküli regény” kategóriájába sorolják a szövegeit, de véleményem szerint találóbb és pontosabb, ha biofikciónak hívjuk őket, mivel az életrajzi tartalom nagy szerepet játszik a történetekben. A *Szalamiszi katonák*ban egy Javier Cercas nevű fiatal és némileg megcsömörlött újságíró azt tűzi ki célul, hogy utána jár, hogyan menekült meg a haláltól a *Falange* párt alapítója és fő ideológusa, Rafael Sánchez Mazas, miután tömeges kivégzésnek esett áldozatul. Mindeközben a fikcióhoz folyamodik, és létrehozza a Miralles nevű republikánus katona alakját is. Később *Anatomía de un instante* (2009), *El impostor* (2014) és *El monarca de las sombras* (2017) című könyveiben Javier Cercas immár saját oknyomozó-írói identitását felhasználva, néhány ismert, sőt többé-kevésbé híres személy – mint például Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado altábornagy vagy Enric Marco – életét helyezi a középpontba, máskor családtagjai, anyai nagybátyja és nagyapja sorsát elevenít fel, például Manuel Mena alakját, aki az *El monarca de las sombras* főszereplője. Nagybátyja meggyőződéses falangista volt, és tizennyolc évesen, a spanyol polgárháború idején önként csatlakozott a „nemzeti” hadsereghez, majd egy évvel később az Ebro-i csatában lelte halálát. Családtagja aprólékos életrajzával párhuzamosan Cercas a könyv eredetét és megírásának történetét is elmeséli, és nagy hangsúlyt fektet azokra az ellentmondásokra, amelyek abból fakadnak, hogy származásban hozzá nagyon közel álló, de politikai eszméi tekintetében rendkívül távoli személyről ír.

<sup>5</sup> A mű ezzel a címmel jelent meg magyarul az Európa Kiadó gondozásában, 2013-ban. Ford. Körösi Ivett. (*A ford.*)

## Nihil novum sub sole?

A mai irodalom és különösképpen a biofikció legjellemzőbb tulajdonsága a különböző műfajok keveredése, az életrajztól, az önéletrajzi regényen és az önéletrajz bármilyen fajtáján át, egészen az autofikcióig. Valójában ezek egyike sem teljesen új, az utóbbi évtizedekben tapasztalt keveredést talán csak a régmúltból származó eljárások tudatos és megfontolt erősödése jellemzi. Mint ahogy már Philippe Lejeune (1998) rámutatott, az önéletrajzra a 18. századig az életrajz egyfajta változataként tekintettek. Egészen addig az az író, aki saját élete megírását tűzte ki célul, ösztönösen az életrajz kategóriáit, sémáit és az életrajzíró stílusát alkalmazta. Valójában magáévá tette, befogadta a hagyományos életrajz korlátozásait, és nem mert kockázatot vállalni vagy előnyt kovácsolni a saját helyzetéből, azokból az intim jellegű ismeretekből, amelyekkel feltételezhetően rendelkezett. Ezt az álarc vagy álcázás eszközével az önéletrajzi regény vállalta magára, amelyben a regényíró leplezve imitálta saját belső történéseit. Ez a fajta önéletrajzi regény a mentalitás megváltozását jelzi, hiszen az író már mert saját intimitásához közelíteni, még annak ellenére is, hogy ehhez a fikció mögé rejtőzött.

Elmondhatjuk tehát, hogy az elmúlt évszázadokban állandó kölcsönhatás volt a regény, az életrajz és az önéletrajz között, ami figyelmeztetésként is kell, hogy szolgáljon azoknak, akik újdonságokat akarnak felfedezni az utóbbi idők irodalmában. Nem tagadhatjuk azonban, hogy az életrajz területén Rousseau és az önéletrajz más klasszikusai óta megjelentek tematikai és formai újítások, amelyek legújabb kísérletei és előrelépései új műfajokban, például az autofikcióban jelennek meg. Mindegyik műben különféle modellek kristályosodnak ki, és ezek az életrajzra és hibrid változataira is hatással voltak. Ami az önéletrajzban és az életrajzban két jól elkülöníthető terület volt, legalábbis elméletileg, a biofikcióban egygé válik – itt a keverednek és feloldódnak a különbségek. Míg az önéletrajzíró a múltban akar kutatni az emlékeken és az emlékezeten keresztül, az életrajzíró ugyanezt idegen életek révén próbálja megtenni, az általa fellelt dokumentumokból és tanúvallomásokból kivont feltételezett és hivatkozott rekonstrukció által. A két műfaj között fennmaradó szakadék saját magunk, illetve a másik ismeretét választja szét. Erre mutat rá éles szemmel Kendal (1985), amikor a két perspektíva közötti fordított és ellentétes mozgásról beszél: az önéletrajzíró többet tud magáról, mint amit elmond, míg az életrajzírónak majdnem mindig kockáztatnia kell, hogy többet mondjon, mint amit valójában megtudhat a szereplőjéről. Ez a különbség általában feloldódik vagy kétértelművé válik a biofikcióban, amelyben döntő súlya van az önéletrajzsnak, pedig látszólag valaki más életéről szól.

Bárhogy is legyen, ezek a műfaji cserék és keveredések nem jelentik azt, hogy mindegyik egy és ugyanaz lenne. Elvárás és episztemiológia tekintetében lényeges eltéréseket mutatnak a fikciós paktum és a valódiság paktuma között. Az elsöben a regényíró a saját koherens logikájából indul ki, amit szabadon hozott létre a

szereplői és a közeg számára, amelyben ezek mozognak, és ebben a valóságosság elvét alkalmazza. Ezzel szemben az életrajzíró valamely tényszerű igazságból indul ki, amelyet kötelezően tiszteletben kell tartania: nem tagadhatja meg, nem utasíthatja el azt, különben veszít hitelességéből. Természetesen az eseményeket szelektálhatja vagy magyarázhatja, látásmódját pedig hozzáigazíthatja a szereplő valóságához vagy az általa konzultált dokumentumokhoz. De a kitalációval mindig azt kockáztatja, hogy hitelét veszti az olvasó előtt. A történelmi-életrajzi regény és az ugyanarról a személyről írt életrajz között létezik egy zavaros vagy ambivalens terület, de mindkettőnek megvan a saját logikája: az egyik idealista és elképzelt, a másik tényszerű és ellenőrizhető. E két pólus között végtelen sok pont vagy fokozat van, amely ezeket árnyalja és tovább bonyolítja.

*Faix Dóra fordítása*

## Bibliográfia<sup>6</sup>

- Manuel ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Manuel ALBERCA (2010), Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole, in Claude BURGELIN (dir.), *Autofiction(s), Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 147–164.
- Manuel ALBERCA (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido Fuego.
- Sergio BLANCO (2018), *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Madrid, Punto de vista.
- James BOSWELL (1965), *Doktor Johnson élete*, ford. KAPOSÍ Tamás, Budapest, Gondolat Könyvkiadó.
- Alain BUISINE (1991), Biofictions, *Revue des sciences humaines / Le biographique* 224, 7–13.
- Emmanuel CARRÈRE (1993), *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos. Un viaje en la mente de Philip K. Dick*, Barcelona, Anagrama.
- Emmanuel CARRÈRE (2011), *Limónov*, Barcelona, Anagrama.
- Ana CASAS (szerk.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, ArcoLibros.
- Javier CERCAS (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- Javier CERCAS (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona, Ramdon House.
- Javier CERCAS (2013), *Szalamiszi katonák*, ford. KÖRÖSI Ivett, Budapest, Európa.
- Javier CERCAS (2014), *El impostor*, Barcelona, Ramdon House.
- Javier CERCAS (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Ramdon House.
- Nathalie CROM (2014), Serge Doubrovsky: L'autofiction existait avant moi (entretien), *Télérama* 26.08.2014. <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>
- Serge DOUBROVSKY (1977), *Fils (roman)*, Paris, Grasset.

<sup>6</sup> A szerző által használt bibliográfia kiegészült a magyar kiadások adataival. (*A ford.*)

- Serge DOUBROVSKY (1988), *Autobiographiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Serge DOUBROVSKY (2010), Le dernier moi, in Claude BURGELIN (szerk.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 383–393.
- Serge DOUBROVSKY (2014), *Le monstre*, Isabelle GRELL (ed.), Paris, Grasset.
- Philippe GASPARINI (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Isabelle GRELL (2007), Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pas pu éviter le terme d'autofiction? in Jean-Louis JEANNELLE – Catherine VIOLET, *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant–Academia, 39–51.
- Miguel Ángel HERNÁNDEZ (2018), *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama.
- Sylvie JOUANNY (2019), Bilan et perspectives actuelles, *La Faute à Rousseau. Revue de l'autobiographie / Autobiographie et fiction* 80, 17–20.
- Paul Murray KENDAL (1965), *The Art of Biography*, New York, Norton & Co.
- Philippe LEJEUNE (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Philippe LEJEUNE (1998), *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- Pierre MICHON (1984), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- Pierre MICHON (2014), *Kisbetűs életek*, ford. Szócs Imre, Budapest, Gondolat.
- Marcel SCHWOB (1896), *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque Charpentier.
- Dominique VIART – Bruno VERCIER (2008), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- Mario VARGAS LLOSA (1983), *Júlia néni és a tollnok*, ford. HUSZÁGH Nándor, Budapest, Európa.
- Virginia WOOLF (1958), *Granite and Rainbow (essays)*, London, Harvest Book.

## Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága

### Bevezetés

– *Ne vágj már olyan arcot, mint egy narrátor, jó? Nem, nem, nem, nem, nem akarom, hogy ilyesmi legyen a filmjeidben. Nem szeretem, ha megjelennek benne a szomszédasszonyok, nem szeretem az autofikciót.*

– *Mit tudsz te az autofikcióról?*

– *Hallottam, amikor egy interjúban elmagyaráztad, mit jelent. A szomszédasszonyok nem szeretik, ha megjelennek a filmjeidben. Akkor úgy érzik magukat, mintha tudatlan vidéki nőként bánnál velük.*

– *Olyan hülyeségeket beszélsz... Hiszen ennél nagyobb tisztelettel és odaadással nem tudnék velük bánni. Ha alkalmam nyílik, mindig rólad beszélek, és mindig kiemelem, hogy neked és a szomszédasszonyoknak köszönhetem, hogy idáig jutottam. Mindent nektek köszönhetek.*

– *[Fejcsóválva] Akkor sem tetszik nekik.<sup>1</sup>*

Pedro Almodóvar: *Dolor y gloria* (2019, *Fájdalom és dicsőség*)

Ez a rövid, mégis jelentős párbeszéd Salvador Mallo filmrendező és édesanyja, Jacinta között – akik Almodóvar (Antonio Banderas) és édesanyja (Julieta Serrano) – arról tesz tanúbizonytságot, hogy olyannyira elterjedt az „autofikció” szó használata, hogy már a köznyelvben is megjelenik. Ennek ellenére mindannyian jól tudjuk, hogy a fogalom viszonylag újkeletű: 1977-ben vezette be Serge Doubrovsky francia író és egyetemi oktató, aki *Fils* című regényét nevezte „autofikció”-nak, szerinte ugyanis az nem önéletrajzi mű, hanem „kizárólag valós cselekményeken alapuló fikció” (DOUBROVSKY 1997, hátsó borító). Az elbeszélő, aki szintén Serge Doubrovsky egy elképzelt cselekménybe illeszti emlékeit: a főszereplő pszichoterápián vesz részt (amelyek empirikus szinten sohasem történtek meg) és az analízisek alkalmával olyan emlékeket, vágyakat és félelmeket idéz fel, amelyek valójában a szerzőéi. Az „autofikció” fogalma ebben a kontextusban tehát egy kevert

<sup>1</sup>Saját fordítás. A következőkben a magyarul nem olvasható műveket is saját fordításomban közlöm. (*A ford.*)



műfajt jelöl, amelyben ugyanakkor egy ellentmondás is körvonalazódik: egy fiktív szereplő is viselheti a szerző nevét.

Ezt a lehetőséget latolgatta Philippe Lejeune francia irodalomtörténész is, éppen néhány évvel a *Fils* megjelenése előtt, ám akkor még nem talált hozzá irodalmi példát. Lejeune tanulmánya, „Az önéletírói paktum”<sup>2</sup> 1973-ban jelent meg először, az igen tekintélyes *Poétique* folyóirat 14. számában, de csak két évvel később, 1975-ben keltett nagyobb visszhangot a szerző azonos című könyvének fejezeteként. Lejeune esszéje alapvető jelentőségű: ő volt az első, aki az önéletrajz műfaját az írói-olvasói paktum, valamint a szerző és a szereplő névazonossága alapján próbálta meghatározni. Ugyanis míg a regény írói-olvasói paktuma a valószínűségen alapszik, az önéletrajzi paktum célja az, hogy felülvizsgálatnak vessen alá a valóságról alkotott képet.

A névazonosság és a paktum kritériumának együttes figyelembe vétele ezáltal lehetővé tette Lejeune számára, hogy az önéletrajzot megkülönböztesse olyan rokon műfajoktól, mint az önéletrajzi regény, az életrajz és a memoár. Az irodalomtörténész által felvázolt táblázat cellái azonban csupán elméleti síkon léteztek, gyakorlati példákkal nem voltak igazolhatók. Ez volt a helyzet abban az esetben is, amikor Lejeune a regény írói-olvasói paktumát, valamint a szerző és a szereplő névazonosságát keresztezte (azaz kialakította azt az esetet, amikor a narratív instanciák homonímiája áll fenn): „Az ebbe a kategóriába sorolható regény hőséneke lehet-e ugyanaz a neve, mint a szerzőnek? Ennek előfordulását semmi nem akadályozhatná meg, s ez talán olyan belső ellentmondás, amelyből érdekes következtetéseket vonhatunk le. Ennek ellenére, ha gyakorlati példákat keresünk, egyetlen egyet sem találunk” (LEJEUNE 2002, 70–71).

Serge Doubrovsky műve tehát éppen Philippe Lejeune felvetésére kíván reflektálni: regényével épp azt bizonyítja, hogy a fikciós paktum igenis összeegyeztethető a szerző és szereplő névazonosságával.

## 1. Néhány megjegyzés az autofikció műfaji határainról

### 1.1. Autofikció és önéletrajz

Annak ellenére, hogy az „autofikció” fogalma francia eredetű, mára számos nyelvés szakterületeken elterjedt. Ahogy ezt Almodóvar filmje is példázza, a filmművészetben is igen gyakori. Ha visszakanyarodunk a fogalom értelmének eredetéhez,

<sup>2</sup> A tanulmány először 2002-ben látott napvilágot magyarul, Varga Róbert fordításában, a szegedi *Fosszília* folyóirat 1–4. számában (132–158. oldal), aztán pedig 2003-ban, a budapesti L’Harmattan kiadó gondozásában és Z. Varga Zoltán szerkesztésében megjelent az *Önéletrész, élettörténet, napló: válogatás Philippe Lejeune írásaiból. (A ford.)*

akkor a neologizmus születéséről kell beszélünk: először a *Fils* (1977) hátsó borítóján szerepel. Doubrovsky arra használta ezt az új szót, hogy tagadja az általa írt történet önéletrajzi jellegét, sőt azt is kijelentette, hogy az önéletrajz műfaja „a világ kiemelkedő egyéneinek kizárólagos privilégiuma, akik életük alkonyán, szép stílusban beszélik el történetüket”; az ő műve ezzel szemben egy „kizárólag valós cselekményeken alapuló fikció, vagy ha úgy tetszik, *autofikció*” (DOUBROVSKY 1977, hátsó borító).

Doubrovsky művének ellentmondásossága – hiszen a diskurzus egyszerre referenciális és fikcionális – számos irodalomtörténészt megihletett, akik az általa bevezetett fogalmat elkezdték olyan hibrid szövegekre alkalmazni, amelyek félúton találhatók a regény és az önéletrajz között. Az egyik példa Marguerite Duras *L'amant* (1984), azaz *A szerető* című könyve, melynek elbeszélője távolságtartó, rideg hangnemben számol be első szexuális élményéről, amit tizenöt évesen élt át. Duras gyermek- és fiatalkorát a francia gyarmaton, Indokínában töltötte, könyvében ott történt eseményekről mesél – többek között arról a rövid kapcsolatról, amely egy nála tizenkét évvel idősebb, dúsgazdag kínai férfihoz fűzte –, emellett a széttöredezett családi életét bemutató történetekre is kitér. Mindvégig kijelentő mód jelen időben beszél, és nem teszi egyértelművé, hogy önéletrajzi eseményeket olvasunk, sőt a legtöbb szereplő nevét sem árulja el. Ezzel szemben az első személyű elbeszélés, a folytonos visszaemlékezések és legfőképp a borítón látható fénykép (amelyen Duras pont ugyanannyi idős, mint a főszereplő) a kétértelműség területére taszítja a szöveget.

Az autofikció megjelenése tehát igen szoros kapcsolatban áll az önéletrajzi diskurzussal, olyannyira hogy számos esetben – ahogy Duras művében is – akár az önéletrajz egyfajta változatának vagy kísérleti kifejezésének is tekinthetnénk.

## 1.2. Autofikció és regény

Annak ellenére, hogy az autofikció kezdetben az önéletrajzzal rokon műfajként jelenik meg, a nyolcvanas évek közepén néhány irodalomkritikus arról kezd beszélni, hogy műfaji kétértelműségét nem lehet fenntartások nélkül elfogadni, éppen ezért a regénnyel vetik össze.

Néhány évvel „Az önéletírói paktum” megjelenése után Philippe Lejeune elismeri *Moi aussi* (1986) című írásában, hogy igenis lehetséges egy ellentmondásokkal teli, egyszerre önéletrajzi és fikciós írói-olvasói paktum kialakítása. Mindenesetre felhívja a figyelmet azokra a „csapdákra”, amit ilyen esetben a szerző az olvasónak állít: ugyanis azért kereszteli regénnyek a szöveget, hogy ezáltal védekezzen barátai és ellenségei kedvezőtlen véleménye esetén, vagy hogy a fikció területén menedéket találva szerezzen elismerést; ezzel persze azt éri el, hogy a szöveg mindinkább eltávolodik az írás nulladik fokától, a referenciális diskurzustól.

Lejeune számára lehetetlen elképzelni azt, hogy egy olyan szöveget, mint a *Fils* ne önéletrajzi műfajént értelmezzünk, hiszen az olvasónak „az a benyomása, hogy a könyv valós tényekről szól, és a valós tulajdonnevek (leginkább a szerző nevének) használata ezt meg is erősítik” (LEJEUNE 1986, 63–64). Lejeune számára tehát „delejező” a név szerződéses ereje; olyannyira, hogy ha az olvasó fikcióként olvas egy látszólag önéletrajzi művet, akkor az abban leírt eseményeket lehetetlenként kellene értelmeznie, tehát egy olyan szöveggel áll szemben, ami nem egyeztethető össze az általa birtokolt információkkal.

Az autofikció ilyesfajta olvasata a kitalációt helyezi előtérbe, éppen ezért a mű nem feltétlenül kétértelmű; ez a gondolat jelenik meg Vicent Colonna kimagasló doktori értekezésében is, ami az első a témában: *L’Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989). Ebben a tanulmányban – és az ezen alapuló *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004) című könyvében – Colonna meglehetősen kitágítja a fogalom jelentését, amikor az önéletrajz helyett a regénnyel rokonítja. Végül az autofikció négy kategóriáját vagy módozatát különbözteti meg:

- a) A fantasztikus autofikció az, amikor a szerző áll a mű középpontjában. Az elbeszélte történet irreális és valószerűtlen, hiszen a fikció hőse maga a szerző lesz, akit természetesen nem szabad összetéveszteni a valós szerzővel. Borges számos elbeszélése ebbe a kategóriába sorolható. Az *El libro de arena* (1975), azaz a *Homokkönyv* című novellában a Borgesnek keresztelt szereplő elmeséli, hogyan került hozzá egy végtelen lapokat számláló könyv, amelynek nincsen sem eleje, sem vége, és amelytől végül meg kellett szabadulnia: mivel már nem tudta elviselni a szörnyszerű kötetet, úgy döntött, hogy a Buenos Aires-i Nemzeti Könyvtár egyik polcán felejt.
- b) Az életrajzi autofikció az, amikor a szerző valós adatok felhasználásával meséli el teljes mértékben valószerű történetét, amelynek ő maga a főszereplője. Colonna rögtön pontosít; az ilyen műveket azért eszeli ki a szerző, hogy megértesse az olvasóval: ez egyfajta „valódi hazugság” (*mentir-vrai*), azaz a valódiságot szolgáló torzítás. Javier Mariás *Todas las almas* (1989) című regénye első kiadásánál a hátsó borító szövegének szerzője arra utal – bár meglehetősen kétértelműen –, hogy az anonim elbeszélő azonos a mű szerzőjével. Valóban felfedezhetünk közöttük számos hasonlóságot, ám egyes tulajdonságait figyelembe véve az elbeszélő mégis szükségszerűen eltér a szerzőtől (leginkább azért, mert házasságos és gyermeke van), ami ellehetetleníti megféleltetésüket.
- c) Az (ön)tükröző autofikció az, amikor a szerző nem feltétlenül foglalja el a főszereplő helyét, ehelyett a metairodalmi elmélkedés által fejezi ki jelenlétét. Példaként Miguel de Unamuno *Niebla* (1914), azaz *Köd* című regényének híres jelenetét említi: a könyv fiktív főszereplője Salamancába utazik Madridból, hogy személyesen találkozzon Unamunóval – az őt létrehozó

szervezővel – annak egyetemi irodájában. A köztük zajló – egyaránt szórakoztató és zavarba ejtő – párbeszéd egyértelművé teszi az olvasó számára, hogy nem csupán a szereplő, hanem a szövegben megjelenített szerző státusza is lehet fikcionális. A regény szerzője a metalepszisnek köszönhetően furakodik be a fikcióba (azaz áthágja az elbeszélte történetet és az extratextuális világot elválasztó határt). Ebben a kategóriában olyan szövegeket is említhetünk, amelyek a *mise en abyme* valamelyik formáját alkalmazzák (tehát amikor az elbeszélésbe egy másik elbeszélés tagolódik, ami ugyanakkor visszautal a kerettörténet formai vagy tematikus jellemzőire). Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* (2002) című művének elbeszélője egy író, aki írói válságban szenved, ezért terápia gyanánt ír egy történetet: ebben megjelenik az elbeszélő fia, aki ugyanakkor irodalmi betegségben szenved, hiszen csak mástól származó idézetek alapján tud gondolkodni. Ez az egymásba illesztett kínai dobozokhoz vagy matrjoskákhoz hasonlatos játék a valós szerző és az általa alkotott szereplők kapcsolatára vonatkozik, akikben a szerző elkerülhetetlenül tükröződik.

- d) A betolakodó (szerzői) autofikció az, amikor a szerző az eseményeken kívül marad, nem hasad ketté, tehát nem szereplőként, hanem megjegyzések és digressziók (kitérők) mögé rejti magát, és ezáltal jelenik meg a szövegben. Az elbeszélőt domináló szerzői hang megjelenésére számtalan példát hozhatunk: Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605, 1614), azaz *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* című művét, illetve a legtöbb tizenkilencedik századi író (Honoré de Balzac: *Le père Goriot*, 1834, *Goriot apó*; Benito Pérez Galdós: *La desheredada*, 1881; Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa*, 1886), de kortárs műveket is említhetünk, köztük Pablo Martín Sánchez *El anarquista que se llamaba como yo* (2012) című könyvét.

Az imént ismertetett felvetések lehetőséget nyitnak arra, hogy történeti szempontból vizsgáljuk a szövegeket, így lelünk folytonosságra a különböző korszakokban született autofikciós művek között. Colonna a szerző és a szereplő közti azonosságból indul ki, ez alapján olyan szövegelemeket sorol, amelyek valamiféleképpen szakítanak a nyelvezet érthetőségével vagy tisztán anti-referenciálisnak tekinthetők.

## 2. Hibrid szövegek, bizonytalan recepció

A műfaji bizonytalanság igen gyakori azokban a fiktív szövegekben, amelyek egyértelművé teszik az önéletrajzi elemeket, ezzel szemben ritkábban jelenik meg olyan művekben, amelyek nem kérdőjelezik meg önnön fikcionalitásukat. Más szóval: annak ellenére, hogy az autofikciós szövegekben kisebb-nagyobb mérték-

ben keverednek a fiktív és a valós kijelentések (a diskurzus felől vizsgálva hibrid szövegenek hívhatjuk őket), nem minden esetben beszélhetünk „ambivalens pactum”-ról, egyszerre referenciális és fikcionális recepcióról.

Az autofikció pragmatikus megközelítése – amely, mint láttuk, Lejeune-től eredeztethető – csakis arra szolgál, hogy a műfajba sorolandó művek egy részét kizárjuk. Ennek ellenére van pozitívuma is, hiszen felhívja a figyelmet a paratextusokra: a peritextusok (az első és a hátsó borítón megjelenő név, a szerző rövid életrajza és arcképe) és az epitextusok (interjúk, recenziók, reklámok stb.) alátámaszthatják szerző és szereplő azonosságát, vagy éppen ellenkezőleg, felhívhatják az olvasó figyelmét arra, hogy gyanakodjon kettejük kilétét illetően (GASPARINI 2004).

Mindezek ellenére az autofikció ilyesfajta megközelítése túlságosan is a referenshez köti a műfajt: még ha meg is határozzuk, hogy egy mű mennyiben felel meg a szerző életének vagy a szerző fiktív megjelenítése a valós személynek, valójában nem árul el sokat a szöveg működéséről. Ahhoz tehát, hogy túllépjünk a referenciális – sőt az önéletrajzi – dimenzió, az ironia azon eszközeire kell koncentrálnunk, amelyek az ábrázolt (textualizált) ént elválasztják a valós éntől.

Ebből a szempontból elemezzük Philip Roth *The Facts. A Novelist's Autobiography* (1988), azaz *A tények: egy regényíró önéletrajza* című művét: ez egy olyan feltételezeten önéletrajzi elbeszélés, amelynek célja a szerző gyermek- és fiatalkorának ismertetése. Az elbeszélést és a hozzá tartozó előszót megelőzi egy levél, amelyet Roth egy bizonyos Zuckermannak címez, a könyv végén pedig Zuckerman válaszlevelét olvashatjuk, ami egyúttal utószóként is értelmezhető. A paratextusok, amelyeket akár függetleníthetnénk is a műtől, ezúttal elengedhetetlenek ahhoz, hogy megértsük Roth szövegét.

Az előszót megelőző levélben Roth igazmondást ígér és elmagyarázza, hogy miért írta *A tényeket*: azért, hogy a rák okozta traumatikus élettapasztalat után „megújuljon”, „újból átformálja magát”, és hogy így emlékezzen elhunyt szeretteire. Aztán hamar ellentmondásba bonyolódik, méghozzá amikor elismeri, hogy képzelőerő nélkül képtelen rekonstruálni az eseményeket, amelyek így mindenképpen az elbeszélés jelenétől függenek majd.

A Roth által írt levélben elültetett gyanú az utószóként funkcionáló válaszlevélben beigazolódik. Zuckerman ugyanis felfedi fiktív mivoltát: valójában Roth visszatérő regényalakjáról van szó, aki a szerzővel számos tulajdonságban – köztük zsidó származásában és írói, tanítói hivatásában is – osztozik. Igen hangsúlyos az, hogy éppen egy fiktív szereplő kérdőjelezi meg az elbeszélte események valóságosságát, amikor felrója a szerzőnek, hogy manipulálta (elhallgatta vagy megszépítette) a tényeket, és hogy azért titkolta valós kilétét, hogy feltételezett olvasóiban jó benyomást keltsen... Az utolsó ironikus fordulat az, amikor Zuckerman azt javasolja Philip Rothnak, hogy ne adja ki az önéletrajzát, mert az a legkevésbé sem érdekes.

A válaszzevel után az olvasó kénytelen visszatérni a szöveghez (az önéletrajzhoz), amit az imént olvasott. Elfogadhatja az elbeszélte események önéletrajzi jellegét – ahogy azt a szerző kérte tőle az előszóiban –, de úgy is dönthet, hogy megkérdőjelezi ezeket a történeteket, amelyek így – ahogy azt az utószó is jelzi – a fikció szintjére lökik a szöveget. A mű íróniája (amely valójában a paratextusokból ered és onnan árad szét a szövegen) tehát abban áll, hogy *A tényeket* egyszerre olvashatjuk önéletrajzként és regényként. Vagy éppen úgy, hogy ezek közül egyik kategóriába sem soroljuk a szöveget.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy az autofikció mélyén egy látszólagos ellentmondás gyökerezik: az önéletrajzi jegyek (főként a szereplő leírása és neve, amelyek a valós szerzőhöz közelítik vagy teszik hasonlatossá) úgy tagadják a fikció sajátosságait, hogy egyúttal keverednek is velük. Az ellentmondás tehát abban áll, hogy a szerző, aki kiemelt helyet tölt be a műben, hiszen annak szereplője, valójában alássa saját szerzőségét, amikor azt különféle esztétizáló folyamatoknak veti alá.

### 3. Az autofikció és a szerző fogalmának polémiája

A felsorolt példák arról tanúskodnak, hogy az autofikció egy tudatos gyakorlat, amelynek célja a szerző ábrázolására vonatkozó fogalmak, köztük az egységes szerzői szubjektum és a művész eredetiségének megkérdőjelezése. Ezt a kutatási irányt követve az irodalomtörténészek elkezdtek beépíteni a más tudományágakhoz, legfőképp az irodalomszociológiához kapcsolódó szakkifejezéseket az autofikció műfajáról folytatott diskurzusba. Példaként említhetjük Jérôme Meizoz *Postures littéraires* (2007) című tanulmányát, amelyben arra vállalkozik, hogy megvizsgálja, milyen helyet foglal el a szerző alakja a kapitalizmus és a globalizáció kánonja által meghatározott társadalmi kontextusban.

Amennyiben ezt a megközelítést követjük, megállapíthatjuk, hogy a szerző egyedi helyet foglal el a művészeti közegben, hiszen a kommunikációs eszközök megjelenítik, reklámozzák a művét, sőt olykor magát a szerzőt is, így szerzői „identitása” minduntalan kihangsúlyozódik. A könyvekről készült recenziók, a szerzővel készült interjúk, televíziós és internetes megjelenések, a róla szóló véleménycikkek stb. mind hozzájárulnak ahhoz, hogy az olvasóban kialakuljon egy kép az alkotóról, ez a kép pedig merőben befolyásolja azt, ahogyan a szöveget olvassuk, és hogy mennyiben tudjuk megfeleltetni a szerzőt fikcionalizált énjével.

A műfaji hibridáció és a kétértelmű befogadás mellett tehát olyan tényezőket is figyelembe kell vennünk, amelyek az autofikciót párhuzamba állítják a személyiség exhibicionizmusával, magamutogatásával. Ezt kereszteli Tisseron „ex-

timitás”-nak (*extimité*):<sup>3</sup> „az »extimité« szó használatát javaslom annak a belső indíttatásnak a megnevezésére, mely arra késztet minket, hogy előtérbe helyezzük intimitásunk egy részét, legyen az fizikai vagy pszichikai jellegű” (2001, 52).

Ezek a kérdések alapvetően befolyásolják a szerzőség fogalmát, az autofikciót tehát az alkotó kilétét firtató, megválaszolatlan kérdésként értelmezhetük. Ki írja valójában a szöveget: az önéletrajzi személy vagy a szövegben megjelenő alak? Vagy más szóval: a szövegben megjelenő szerző megfeleltethető a valós szerzővel? Tényleg csupán a diszkurzív funkció betöltésére szorítkozik?

Ez alapján az autofikció a szerzői identitás állandósításának problematikáját jeleníti meg: azt a nehézséget, miszerint az alkotó jellemzésére lehetetlen egyetlen kizárólagos fogalmat alkotni. A szerző tehát nem csupán egyik vagy másik értelemben létezik, épp ellenkezőleg: problematikus és összetett alak, melynek konceptualizációja folyamatosan billeg a pozitivista megközelítés – amely személyként tételezi a szerzőt, éppen ezért élet és mű, valamint a szerzői életrajz és a szövegben megjelenő szerzőség közti kapcsolatokat kutatja –, valamint olyan fogalmak között, amelyek a szerzőt szövegbeli, diszkurzív jelenségként fogják fel; ez utóbbiak Barthes *La mort de l’auteur* (*A szerző halála*) és Foucault *Qu’est-ce qu’un auteur?* (*Mi a szerző?*) című esszéiben kerülnek kifejtésre.

Azokban a szövegekben tehát, amelyben a szerző fikcionális alakot ölt, nem oldódik fel a fent szemléltetett dichotómia – maguk az irodalomtörténészek sem képesek erre –, az olvasó mindinkább arra kényszerül, hogy megkérdőjelezze a szöveg forrását és szerzőségét, még akkor is, ha erre vonatkozóan nem kap teljes mértékben kielégítő választ.

#### 4. Az autofikciós műfaj témái

Az irodalomtörténészek közt akadnak olyanok, akik szerint az autofikció a nár-cisztikus, önfeltáró<sup>4</sup> történetek felépítésére szolgál (MORA 2013, ALBERCA 2014). Én ezzel szemben bebizonyítottnak látom, hogy az ilyesfajta művek (legalábbis a köztük leginkább kiemelkedő szövegek) – a referencialitás és a fikcionalitás közt fennálló feszültség kiaknázása által – a művészeti diskurzus kikerülhetetlen fogalmait problematizálják.

Bár az autofikciós műfaj megszámlálhatatlan témával rendelkezik (ahogy maga az irodalom is), a következőkben az imént említett feszültséget tematizáló három nagy kérdéskört szeretném szemléltetni.

<sup>3</sup> Az „extimitás” valójában Jacques Lacan neologizmusa. (*A ford.*)

<sup>4</sup> Vicente Luis Mora az *egódico* (*ego/dicere*) spanyol kifejezést használja az eredeti szövegben. (*A ford.*)

#### 4.1. A gyermek- és a fiatalakor elbeszélése

Az autofikció az önéletrajzi tér fokozatos bővítésének eredménye, ami a XIX. század végétől a regény műfaját is meghódította (ARFUCH 2002). Ez a folyamat magába foglalja az első személyű elbeszélő, illetve az introspektív, kitérőkkel tarkított narráció elterjedését. Az önéletrajzi műfaj egyre inkább eltávolodik az egymást követő kalandokra épülő cselekménytől, az epizodikus szerkezettől, és mindjeban a szereplők (és persze a szerző) belső világát avatja az elbeszélés tárgyává.

De a regény fejlődése is hat az önéletírásra: ez utóbbi egyre inkább magába olvasztja a regény formai megoldásait, végül átbillen, és a fikciót tételezi a műfaj alapanyagának, amelyben mindeddig a referencialitás dominált.

Az önéletrajz és a fikció közti vékonyha határvonal közelében számos olyan mű található, amely nem akarja a maga teljességében megragadni az életet – mint az önéletrajz –, hanem csupán néhány múltbéli pillanatot emel ki. Ahhoz, hogy ezt elérje a szerző, szekvenciákban gondolkodik és összesűríti az idősíkokat: Duras *A szeretőjében* elbeszélte szerelem másfél évig tart, Francisco Umbral *Mortal y rosa* (1975) című művében, amelyben fia korai haláláról beszél, csupán néhány hónapnyi cselekményt sűrít össze.

Az átélt élményeket mindig egy bizonytalankodó, változékony, kételkedő hang meséli el, a cselekmény pedig (akármilyen minimális is legyen) a *Bildungsroman* jól ismert motívumai köré szerveződik: a szöveg a szerelemmel, sexualitással, halállal, barátsággal való első szembesülést, tapasztalatot tartalmazza, az életből való kiábrándulást taglalja (és a legtöbb esetben az első írásélményt is, hiszen a műben szereplő egyén tudata gyakran elválaszthatatlan a szerző tudatától).

Ezek a művek általában az önéletírás megkerülhetetlen irodalmiasítására hívják fel a figyelmet. Éppen ezért megsokszorozzák a mesterkéeltség jeleit, többek között eltörlik az önéletrajzi elbeszélés kettős időbeliségét, ugrálnak az időben, több elbeszélői hangot és nézőpontot is használnak. Ezt két spanyol szerző, Manuel Vicent *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) és Blanca Riestra *Pregúntale al bosque* (2013) című műve tökéletesen példázza. De említhetjük az Antigua és Barbudáról származó Jamaica Kincaid *The Autobiography of my Mother* (1996), a francia Annie Ernaux *L'événement* (2000) vagy a belga Amélie Nothomb *La nostalgie heureuse* (2013) című regényeit is.

#### 4.2. A politikai szubjektum felépítése

Az önéletrajzi tér tágítása során az úgynevezett „szubjektív fordulat” is közrejátszik, ami a nyugati világ irodalmában a XVIII. századtól kezdve egyre nagyon jelentőséget tulajdonít az egyéni élményeknek (CATELLI 2007, 19).



Ez alapján megállapíthatjuk, hogy manapság sokkal fontosabbnak tartjuk az érzéseket, érzelmeket, mint bármilyen más – általános vagy éppen politikai – értéket. Éppen ezért számos olyan író, aki a történelemtől, a környezetről vagy a társadalomról gondolkodik, az autofikció műfaja mellett teszi le a voksát, hiszen így saját életrajzából kiindulva beszélhet kollektív, mindenkit érintő kérdésekről.

Az én fikcionalizálása másrészt a mai társadalom által előírt vagy megteremtett „szerzőségi” módozatokra is rávilágít. A szerző már nincs piederstálra emelve, mint régen: tekintélye válságot él, véleménye kevésbé számít. A szerzői én kizárólag egyéni, szubjektív pozícióból képes folytatni a gondolkodást a valóságról, ugyanakkor ez a valóság az alkotót nem kizárólag mint egyént, hanem mint a Történelem szubjektumát is tételezi.

Rengeteg autofikciós szöveg szól politikai témáról, különösképpen a történelmi emlékezetéről, olyan világhírű művek is, mint Art Spiegelman *Maus* (1991) vagy Marjane Satrapi *Persepolis* (2000) című képregénye (az első Spiegelman Auschwitz-i túlélő édesapjával ápolat kapcsolatát járja körül, az utóbbi pedig az iráni iszlám forradalomról és a főszereplő ezt követő száműzetéséről szól). Mindkét mű az autofikció műfaját hívja segítségül, hiszen a képzelőerő és a torzítás eszköze nélkül – melynek jelenléte megkülönbözteti az autofikciót az önéletrajztól – igen nehéz lenne az általuk felvetett témákról értekezni.

Különösen sok „posztmemória”-tel (HIRSCH 2012) foglalkozó szöveggel találkozhatunk, amelyekben a traumát szenvedők másod- vagy harmadgenerációs utódai kérdőjelezik meg a felmenőik által megélt eseményeket (ezt teszi Art Spiegelman is, amikor a koncentrációs táborról faggatja édesapját). Az elbeszélő olyan eseményekről „tudósít”, amelyeket nem ő maga élt át, hanem apjától vagy nagyapjától örökölt az erőszakot kísérő traumával együtt. A holokauszt narratívái mellett említhetjük az argentin és chilei diktatúrák során eltűnt személyek gyermekeinek vagy a spanyol polgárháborúban harcolók unokáinak elbeszéléseit (LOGIE 2015, CASAS 2018a). A legkiemelkedőbb példák a következők: az argentin származású Laura Alcoba (*Manèges. Petite histoire argentine*, 2007), Patricio Pron (*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, 2011) és Raquel Robles (*Pequeños combatientes*, 2013); a chilei Ernesto Senán (*Soy un bravo piloto de la China*, 2011) és Nona Fernández (*Chilean Electric*, 2015); a spanyol Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001, *Szalamiszi katonák*), Sergio del Molino (*Lo que a nadie le importa*, 2014) és Cristina Fallarás (*Honrarás a tu padre y a tu madre*, 2018) művei.

A felsorolt szövegekben az autofikciós én elbeszéli az egyik generációról a másikra szálló sérelem emlékezetét, és közben képzelőereje segítségével rekonstruálja az eseményeket és az azokban résztvevők identitását.

## 4.3. Művészi önarckép

Az önreflexív technikák alkalmazása és a szerző tudatos szövegbeli jelenlétének egyik következménye az, hogy sok író inkább felfedi saját írói eszközeit, minthogy a valóság hű ábrázolására törekedne. Az autofikció számos tudatosan alkalmazott stratégiát alkalmaz, mint például a fikció határainak áthágása (metalepszis, *mise en abyme*), illetve a humor és a paródia különféle alakzatai. Ezek az eszközök egyrészt arra irányulnak, hogy megtörjék az elbeszélés transzparenciáját és megkérdőjelezzék a referenciális diskurzust, amelyet az autofikció csupán látszólag alkalmaz, másrészt pedig arra, hogy megkérdőjelezzék az egységes identitást, de anélkül, hogy megfosztanák ünnepegyességétől vagy dogmatizmusától ezt az introspektív eljárást.

Az egyik leglényegesebb eszköz az önmegegyezés, amelyet a szerzői én nevével tulajdonságainak bemutatása jellemez. Számos autofikciós szöveg a szatirikus nézőpontot alkalmazva megkérdőjelezi meg a szerző referencialitását: olyan képet fest az íróról, amely meglehetősen nevével vagy túlzó. Az alkotó olykor képtelen írni, máskor törekény lelkű mizantróp vagy középszerű irodista (ALBERCA 2007, 22–24). Itt ismét példaként említhetjük azt a képet, amit Zuckerman fest Philip Rothról *A tényekben*, de César Aira (*El congreso de literatura*, 1997), Fernando Vallejo (*La rambla paralela*, 2002), Enrique Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, 2003) és Michel Houellebecq (*La carte et le territoire*, 2010, *A térkép és a táj*) művei is jól szemléltetik ezt az autofikciós írásokban gyakorta visszatérő elemet.

Az *underground* film mestere, John Waters *Carsick. John Waters Hitchhikes across America* (2014) című regényét is példaként említhetjük; a szerző hatvanhat évesen elhatározta, hogy stoppolva beutazza az Egyesült Államokat, hogy aztán megírja élményeit egy könyvben. A kötet három egységre tagolódik („A legjobb, ami történhet”, „A legrosszabb, ami történhet” és „Ami valójában történt”), tehát az utazás három verzióját olvashatjuk.

Az első két fejezetben rengeteg csodálatos, illetve szörnyű élményt is átél a szerző (a sugárzó napsütéstől a felhőszakadásig, a filmjeiért rajongóktól az öt zaklató és inzultáló örültekig, a véletlen szülte erotikus találkozásoktól a kan-sasi rendőrök homofób túlkapásáig). Mindenekelőtt mégis „A legrosszabb, ami történhet” utolsó történést érdemes említeni, ahol is Waters elmeséli, hogyan kínozza őt halálra egy „kultfilm-rendezőket gyűlölő” pszichopata: a gyilkos fittyet sem hány Waters könyörgésére (aki megígéri, hogy soha többé nem forgat *trash* filmeket, inkább a *mainstream* felé közelít), és végül levágja a rendező fejét, amivel egyenesen a pokolba számúzi, egy olyan helyre, ahol végtelenítve játsszák Frank Capra *It's a Wonderful Life* (*Az élet csodaszép*) című filmjét.

Waters olyan életeseményekről fantáziál, amelyek sohasem történtek meg (és igen valószínű, hogy sohasem fognak bekövetkezni): egy olyan történetet mesél el, aminek ő a főszereplője, de amit mégsem tudhat megáélnak. A re-

ferencialitás hiánya itt egy olyan elemmel kerül konfliktusos viszonyba, ami valójában megkérdőjelezhetetlenül referenciális: a szerző neve és az elbeszélő-szereplő minden fizikai és erkölcsi tulajdonsága tökéletesen megegyezik az általunk ismert, valós John Watersszel (még az összetéveszthetetlen festett bajsuskát is viseli).

Hogyan kellene hát olvasnunk a *Carsicket*? Természetesen autofikcióként: a regényben megjelenített szerző olykor megerősít bennünket a valós szerzővel megegyező tulajdonságait illetően, máskor viszont olyan jellemzőket sorol, amelyek eltávolítják őket egymástól. Ez utóbbiak a fikció területére lökik a szöveget, ráadásul el is torzítja, groteszk módon eltúlozza a képzeletbeli utazás – mind pozitív, mind negatív – élményeit, kiváltképp saját halálát.

## 5. Az autofikció mint kulturális jelenség

Amikor autofikcióról beszélünk, általában narratív szövegeket említünk, pedig kiterjeszthetnénk a műfajt a képregényre és a színházra, de akár a filmművészetre és a televíziós fikcióra is. Ehhez azonban figyelembe kell vennünk az autofikció egyéb sajátosságait: a színház és a film esetében például figyelniük kell a retorikai, főként a vizuális eljárásokra, illetve a szerző, a rendező, a színész és a szereplő megfeleltethetőségének kérdéskörére (CASAS 2018b).

A következőkben az audiovizuális médiumokról fogok szólni, hiszen az utóbbi években ez a közeg vált az alkotó megjelenítésének legfontosabb kísérleti terepévé. Gondoljunk például a következőkre: *Caro Diario* (1993, *Kedves naplóm*), Nanni Moretti rendezésében; *Adaptation* (2002, *Adaptáció*), Spike Jonze rendezése Charlie Kaufman forgatókönyve alapján; Casey Affleck filmje, az *I'm still here* (2010), amit Joaquin Phoenixszel közösen írt; vagy *L'enlèvement de Michel Houellebecq*, azaz *Michel Houellebecq elrablása*, Guillaume Nicloux rendezésében, a címben szereplő megosztó francia író főszereplésével. A felsorolt filmek közös tulajdonsága az, hogy a főszereplő igen szoros kapcsolatban áll a szerzői instanciák valamelyikével: Nanni Moretti, Joaquin Phoenix és Michel Houellebecq önmagukat játsszák, a Charlie Kaufmant alakító Nicolas Cage pedig elképesztő módon hasonlít Kaufmanra.

A valós személyek és a fikcionális szereplők keveredése a televíziós sorozatokban is igen gyakori. Az olyan népszerű sorozatok is, mint az *Orange is the New Black* (2013–, *Narancs az új fekete*), a *Girls* (2012–2017, *Csajok*) vagy a *Louie* (2010–2015) végtére is egy valós személyt visznek színre. A *Narancs az új fekete* főszerepét Taylor Schilling alakítja, ő játssza Piper Chapman szerepét, akit Piper Kermanról mintáztak; a sorozat ugyanis Kerman önéletrajzi regényén alapszik (*Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison*, 2014, *Orange is the New Black: túlélni a női börtönt*), amelyben egy alacsony biztonságú börtönben töltött

néhány hónapjáról ír. A sorozatban egyébként maga Kerman is feltűnik egy másik szerepben, vezető tanácsadót játszik.

Lena Dunham ennél is tovább megy: ő a *Csajok* ötletgazdája és producere, néhány epizód forgatókönyve és rendezése is az ő nevéhez fűződik, és a főszereplő Hannah szerepét is ő alakítja. Hannah egy fiatal nő, aki íróként próbál érvényesülni szülővárosában, New Yorkban (Lena Dunham is ott él), ahol gyakorta találkozik barátjával. Végül pedig ott a *Louie*; a sorozat producere, forgatókönyvírója, rendezője, vágója és főszereplője Louis C. K.; a produkció egy kétgyerekes, elvált *Stand-up* humorista szerencsétlen kalandjairól szól, aki a New York-i klubokban való fellépésekből próbál megélni.

A ténszerűség mértéke mindhárom sorozat esetében attól függ, hogy a szóban forgó valós személy mennyire merül el az alkotói folyamatban, és ezáltal összeegyeztethető lesz-e a „szerző” és a szereplő – és ha igen, milyen mértékben. Ennek megállapításához számos tényezőt figyelembe kell vennünk, például a főszereplő nevének esetleges módosítását: minél inkább eltorzul a név, a szereplő annál távolabb sodródik a valós személytől. Piper vezetékeve Kerman helyett Chapman lesz, Lena Dunham fiktív alakja pedig Hannah Horvath; Louis C. K. viszont saját nevének szerepel a sorozatban (bár a Louis helyett becenevét használja), ami által – szemben a női főszereplőkkel – a néző úgy találhatja, hogy közvetlen utalásról van szó, hogy az epizódok a valós személyről szólnak.

Hasonló példával szolgál a David Trueba és Jorge Sanz alkotta *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010–2017) spanyol sorozat, a Canal+ España, a Buenavida Producciones és a Perdidos G. C. gyártásában. A főszereplő nem csupán a valós személy nevét viseli, de ő maga is színész. A vígjátéksorozat arra fókuszál, hogy megmutassa, mi történt Jorge Sanz-szal miután betöltötte a negyvenedik életévét, így véglegesen maga mögött tudhatja gyermek- és fiatal színészként elért sikereit.

## Következtetések

Úgy tűnik, hogy a kortárs művészeti irányzatokat az úgynevezett „szubjektív fordulat” határozza meg. Az autofikció fogalma hasznos lehet olyan művek elemzéséhez, amelyek egy, az olvasó által jól ismert mintát követnek (az önéletrajzi elbeszélés modelljét és annak legismertebb tulajdonságait, mint például a szerző és az elbeszélő azonossága), ugyanakkor a történet diszkurzív jellegét is hangsúlyozzák. A műfajba sorolható szövegekben felborul az elbeszélte események sorrendje, összesűrűsödnek a történések, megsokszorozódik az elbeszélői perspektíva, a humor használata által torzul a referencia, eltérő valóságok keverednek, a kitérők jelenléte pedig szándékos. Ezáltal fellazul az egymásutánosság és a jelentés fogalma, ami az önéletrajz esetében nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az olvasóban egységes kép alakuljon ki a történetekről és a szövegben szereplő énről. Ezzel párhuzamosan

megkérdőjeleződik a szöveg történeti jellege – márpedig az önéletírás leginkább erre törekszik –, az önéletrajzi illúzió pedig lelepleződik: pusztán illúzió marad.

Az autofikció középpontjában tehát a szerző alakja, az alkotó rögeszmés keresése áll. A műfajba tartozó szövegek éppen arra kérdeznak rá, hogy mi választja el a szerzőt a műtől (vagy éppen mi köti őt a műhöz), vagy Pérez Fontdevila és Torras Francés szavaival élve, hogy „milyen viszony áll fenn írás és recepció, szöveg és kontextus, alkotás és létesítés, egyéniség és közösség, aláírás és hírnév, tekintély és elismerés, vagy kiválóság és csodálat között” (2016, 17).

Amikor autofikciót olvasunk, azt firtatjuk, hogy a szereplő mennyiben hasonlít a valós személyre. De arra is rákérdezhetnénk, hogy miféle szerző az, amelyik megjeleníti magát a szövegben, és mi céllal teszi ezt. Az önfikciós művek a művész magamutogatására és a személyiség kultuszára reflektálnak, az alkotó élete mindig sokkal értékesebb magánál a műnél: egyfajta szerzői hipertrófiáról van szó, méghozzá a fogyasztói társadalom kontextusában, amelyben az írói tevékenység csupán szimulákrum.

*Báder Petra fordítása*

## Bibliográfia<sup>5</sup>

- Manuel ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Manuel ALBERCA (2014), De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía actual, in Ana CASAS (szerk.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 149–168.
- Leonor ARFUCH (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Roland BARTHES (1968), La mort de l’auteur, *Mantéia* 1968/5, 12–17.
- Roland BARTHES (1996), *A szerző halála*, ford. BABARCY Eszter, in *A szöveg öröme: irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 50–55.
- Jorge Luis BORGES (1975), *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- Jorge Luis BORGES (2018), *Homokkönyv*, ford. VÉGH ZSOLDOS Péter, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fészült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 488–492.
- Ana CASAS (2018a), Pensar lo real desde la autoficción, *Cuadernos Hispanoamericanos* 2018/811, 20–35.
- Ana CASAS (2018b), De la novela al cine y al teatro: operatividad teórica de la autoficción, *Revista de Literatura* 2018/LXXX.159, 67–87. Web: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/440>.

<sup>5</sup> A szerző által használt bibliográfia kiegészült a magyar kiadások adataival. (*A ford.*)

- Nora CATELLI (2007), *La era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Vicent COLONNA (1989), *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Lille, École des Hautes Études en Sciences Sociales, doktori értekezés.
- Vicent COLONNA (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- Serge DOUBROVSKY (1977), *Fils*, Párizs, Galilée.
- Marguerite DURAS (1984), *L'amant*, Párizs, Les Éditions de Minuit.
- Marguerite DURAS (2007), *A szerető*, ford. ÁDÁM Péter, Budapest, Ulpius-ház.
- Michel FOUCAULT (1969), Que'est-ce qu'un auteur?, *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 1969/63.3, 73–104.
- Michel FOUCAULT (1999), Mi a szerző?, in *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt, Debrecen, Latin Betűk, 119–145.
- Philippe GASPARINI (2004), *Est-il je? Roman autobiographie et autofiction*, Párizs, Seuil.
- Marianne HIRSCH (2012), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- Philippe LEJEUNE (1986), *Moi aussi*, Párizs, Seuil.
- Philippe LEJEUNE (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, ford. Ana TORRENT, Madrid, Megazul-Endymion.
- Philippe LEJEUNE (2002), Az önéletírói paktum, ford. VARGA Róbert, *Fosszília* 2002/1–4, 132–158.
- Ilse LOGIE (2015), Más allá del „paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone), *Revista de Estudios Hispánicos* 2015/III.1, 75–89. Web: [http://www.pasavento.com/05\\_06\\_logie\\_resumen.html](http://www.pasavento.com/05_06_logie_resumen.html).
- Javier MARÍAS (1989), *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama.
- Jérôme MEIZOZ (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genf, Slatkine.
- Vicente Luis MORA (2013), *La literatura egóica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Aina PÉREZ FONTDEVILA – Meri TORRAS FRANCÉS (2016), Hacia una biografía del concepto autor, in uők (szerk.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, 11–51.
- Philip ROTH (1988), *The Facts. A Novelist's Autobiography*, New York, Farrar Straus and Giroux.
- Philip ROTH (1993), *A tények: egy regényíró önéletrajza*, ford. SZÜR-SZABÓ Katalin, Budapest, Európa.
- Serge TISSERON (2001), *L'intimité surexposée*, Párizs, Ramsay.
- Miguel de UNAMUNO (1914), *Niebla*, Madrid, Renacimiento.
- Miguel de UNAMUNO (1924), *Köd*, ford. GARÁDY Tibor, Budapest, Franklin Társulat.
- Enrique VILA-MATAS (2002), *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.
- John WATERS (2014), *Carsick: John Waters Hitchhikes across America*, New York, Farrar Strauss & Giroux.

RAQUEL GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN –  
ERENDIRA HERNÁNDEZ BALBUENA

---

## Az autofikció Latin-Amerikában

### Bevezetés

A következő áttekintés célja az én-írással, pontosabban az autofikcióval foglalkozó legújabb tanulmányok összefoglalása. Minden esetben kötelező hivatkozási alapként tekinthetünk a francia elméletekre, éppen ezért röviden bemutatunk néhány, a téma szempontjából releváns gondolatot, amelyek lehetővé teszik az elméleti-kritikai felvetések, illetve az autofikciós művek keretbe foglalását a spanyol-amerikai irodalom berkein belül. A Spanyolországból származó tanulmányok kapocsként szolgálnak az európai kontinens és Latin-Amerika országai között, hiszen az elemzések kezdettől fogva kiterjednek minden spanyol nyelven írt autofikciós irodalmi alkotásra, emiatt spanyol gondolkodók nevével is találkozhatunk majd. Amint az várható, a latin-amerikai helyzet bemutatását hosszabban fogjuk taglalni.

### Az autofikcióról való gondolkodás kezdete

Az autofikció megjelenéséhez számos, főként a huszadik század második felében megfigyelhető kulturális, intellektuális és irodalmi mozgalom járult hozzá. Ezeket az irányzatokat olyan új paradigma keretében írhatjuk le, amelyekre a század elejétől fogva hatott a nyelv felépítésével kapcsolatos saussure-i gondolat, illetve a nyelvi fordulat és az a meggyőződés, miszerint a nyelv az általa kifejezett világ előttről való. Különösen fontos kiemelni az „autofikció” fogalmának megalkotását a hetvenes évek Franciaországában, ahol a kulturális kontextust „a spontaneitás, a szubjektivitás és az eredetiség táptalajául szolgáló kulturális relativizmus jellemzi, viszont elutasítják a klasszikus modellek utánzását [...]” (ARROYO 2011, 104).<sup>1</sup> Az ‘én’ és az individualizmus kifejezésének keresése iránti nagy érdeklődés eredményeként a kanonizált irodalmi műfajok közelebb kerültek egymáshoz, így aztán számos alműfaj jött létre. Ehhez hozzájárult a *Nouveau roman*, az az irodalmi

<sup>1</sup> Saját fordítás. A következőkben a magyarul nem olvasható műveket is saját fordításomban közlöm. (A ford.)

mozgalom, amely határozottan szakított a regényírás hagyományos módszerével. Továbbá ide tartozik Roland Barthes, a *Nouvelle critique* legfőbb képviselőjének néhány gondolata és 1968-ban tett kijelentése a szerző haláláról, hogy ezáltal avassa be az olvasót a narráció értelmezésébe. Egy évvel később Foucault *Mi a szerző?* című esszéjében éppen a szerzőnek ítélt némi hatást és részvételt az irodalmi művet illetően.

*Az önéletírói paktumban* (1975, magyarul 2003) Philippe Lejeune számos kritériumot javasol az önéletírás meghatározásához, amelyek a szerző, a narrátor és a főszereplő megegyezése által a regénytől való megkülönböztetést szolgálják. A könyvben szereplő ábrán (LEJEUNE 2003, 30) a szerző és a regény paktumában szereplő nevet összegző rubrika üresen maradt. Lejeune a *Moi aussi*-ban újra előveszi az említett ábrát (1986, 23), és két kommunikációs rendszer közötti határterületként írja le az autofikciós szöveget: az egyik a valós élet rendszere, ahogyan az a társadalomban működik, a másik a fiktív irodalomé. Az utóbbiban a szerző és az olvasó közös megegyezés alapján alkot és olvas elbeszéléseket, amelyeket nem szó szerint kell értelmezni, így megmenekülnek az igazság és a hazugság megkülönböztetése elől (69).

Ebben a kontextusban kap nevet a már számos szerző által feltérképezett műfaj, amelyet tulajdonságai alapján mindeddig nem osztályoztak semmilyen specifikus kategórián belül. Arról a korszakról beszélünk, amikor „más elbeszélői műfajok és technikák segítségül szolgálnak egy olyan íráshoz, amelynek rá kell találnia az egyén belső perspektívája által gazdagított élettapasztalatra” (NEGRETE SANDOVAL 2015, 228).

Amikor Doubrovsky ‘kitalálja’ a fogalmat, úgy tekint az önéletírásra, mint a szerző képzeletének szüleményére, aki szereplőként alkot. *Fils* című regényében az autofikció két síkon is különbözik az önéletírástól: egyrészt szabadabb a megnyilatkozása, ám ami az időbeli struktúrát illeti, szorosabban korlátozott. Az autofikció nem igaz történetként kerül bemutatásra, hanem olyan ‘regényként’, amely megsokszorozza az én lehetséges elbeszéléseit (GASPARINI 2011, 15). Nem megy szembe az önéletírással, hanem problematizálja (kritizálja az önéletírást mint álreferenciális diskurzust), ellenpontozza és egyben kihasználja az erősségeit.

2007-ben Doubrovsky ráerősít a szerző fogalmára, és az autofikció alapvető kritériumaként emeli ki a homonímiát. Továbbá kijelenti, hogy az én-írás intézményének fejlődése az alany emancipálódásának folyamatával valósulhatott meg, amely posztmodern elemként elveszítette teljességét, homogeneitását. Az autofikció lehetőség arra, hogy a szerző egy szövegen, egy íráson belül megragadja, újraírja, ‘újra megalkossa’ a korábban megélt tapasztalatokat (GENON 2007, 2).

Az autofikciós diskurzus jellemzőiről, valamint informatív jellegéről szóló következő összegzés éppen azt támasztja alá, hogy az eddig felsorolt elemek mind jelen vannak a latin-amerikai autofikcióban, emellett pedig arra is lehetőséget nyújt, hogy kiemeljük a műfaj sajátos árnyalatait.



Laurent Jenny (2003) szerint az autofikció fogalma nem más, mint az önéletírás naiv gyakorlatának bölcs megkérdőjelezése. Bölcs, hiszen a fogalom szerzőiségét kezdetben Serge Doubrovskynak tulajdonították, aki New Yorkban oktató francia író és kritikus, Corneille-szakértő volt. Jenny hozzáteszi, hogy a *Fils* című regény megjelenése után más akadémikusok is írtak autofikciót, amelyben az élettörténetüket a kritikai tudásuk alá rendelték. Így vált kétségessé az elbeszélte történetek igazságának szándékolttsága, és megjelent az önéletírói diskurzus által tudatosan keltett hatások (jelen esetben az autofikció hatásának) lehetősége. Az önéletírás tehát már nem ugyanaz, mint azelőtt: a szövegalkotást most az élet igazságának meghatározhatatlansága jellemzi, amely inkább a fikcióvá alakítás útvesztőjében, mintsem a valóságúen elrendezett elbeszélésben válik megfoghatóvá.

A terminus elterjedését követő években Doubrovsky megfogalmazása súlyát veszítette az újabb felvetésekkel, köztük Vincent Colonnáéval (2004) szemben, aki az autofikciót az élettapasztalat fikcionalizálásaként értelmezi. Az autofikció olyan, önéletírásnak tűnő elbeszélés, amelyben az önéletírói paktum (lásd LEJEUNE 2003) alátámasztja a szerző-narrátor-főszereplő alkotta hármas identitást, ám a hivatkozások pontatlansága miatt el is torzítja azt. Colonna a kitalálás fontosságára helyezi a hangsúlyt. Számára ugyanis az autofikciós mű szerzője „al-kot magának személyiséget és léte(zés)t, miközben valós identitását is megőrzi” (JENNY 2007, 2).

Néhány kritikus, köztük Jacques Lecarme (1997) és Gérard Genette (1991) rámutatott az autofikció műfajának hibrid jellegére. Amikor Marie Darrieusecq (1996) kijelenti, hogy az autofikció nem komoly műfaj, akkor az önéletírás és az autofikció beszédaktusának eltéréseire gondol. Darrieusecq szerint az önéletírás sajátos illokúciós aktusa egyszerre állít valamit (azt állítom, igaz, amit mesélek) és kéri az olvasó bizalmát, beleegyezését (nem csak mondom, hanem el is kell hinned). Az autofikció esetében az aktus szintén kettős, de egymásnak ellentmondó: az autofikció olyan állítás, amelyet kitalálnak állítanak be, mégis komoly (DARRIEUSECQ 1996, 377). Más szóval az autofikció szerzője egyszerre hangsúlyozza elbeszélése hitelességét, és figyelmezteti az olvasót a kételkedésre, tehát kétséget ébreszt, miközben bizalmat vár. Az elbeszélés összes eleme tehát a tényszerűség és a fikció között ingadozik, és az olvasó nem tud választani a kettő közül (JENNY 2007).

Kouropakis és Werli (2007) úgy vélik, hogy az autofikció az én-írás egyfajta új változata, amelyet kétértelműséggel ruháztak fel. Kérdésfelvetéseik egyaránt érvényesek a latin-amerikai szerzők autofikcióinak elemzéséhez. Arra kíváncsiak például, hogy milyen olvasói magatartást vegyünk fel? Szükség van-e autofikciós természetű paktumra? Miben különbözik az önéletírás paktuma a regényétől? Mi történik akkor, ha az önéletírás és a regény egymásnak ellentmondó kritériumai egyesülnek és ugyanabban a térben működnek, ha ugyanazt az univerzumot, ugyanazt a szöveget együttesen töltik ki? Az autofikció nyelvi jelei közül a

tulajdonnév használata a narratív identitás biztosításáért felel, de előfordulhatnak olyan esetek is, amikor a nevet álnév palástolja, vagy a homonímával játszik, tehát a szerző-narrátor a fiktív álnéven keresztül új identitást alkothat magának.

Arnaud Genon (2007) számára az autofikció a fikció és a ténytudás, az önéletírás és a regény, a megélt és az elképzelt között ingadozó műfaj. Az olvasót a szerző álláspontjához hasonlóan bizonytalan és összetett pozíció felvételére kényszeríti, amennyiben ez a két meghatározó erő egyfajta 'félrevezető paktumot' létesít, ami éppolyan furcsa és felkavaró, mint amennyire egyértelmű az önéletírás 'őszinte paktuma'.

A Lejeune-t követő önéletírási elméletekről készített mérlegelés során Jean-Louis Jeannelle (GENON 2007) négy nagy referenciapontot jelöl meg, amelyeket most vázlatpontokba szedünk:

1. 1989/2004. Vincent Colonna disszertációja és későbbi könyve úgy értelmezi az autofikciót, mint „az én fikcionalizálási eljárásainak összességét” (GENON 2007), és különbséget tesz fantasztikus, önéletrajzi, (ön)tükröző és betolakodó (szerzői) autofikció között.
2. 1996. Az autofikcióval szembeni bizalmatlanság hosszú periódusának vége. A fogalom legitimálásához hozzájárulnak Darriousecq, Lecarme és Clerc tanulmányai.
3. 2001. Számos alternatíva születik az autofikció megnevezésére: 'hamis regény', 'kétes elbeszélés'. Nem csak az önéletírás, de a regény modelljének felülvizsgálatára is sor kerül.
4. 2004 után. Philippe Gasparini úgy definiálja az autofikciót, mint „az önéletrajzi regény folytatólagos kategóriáját”, ezért speciális regénytípusként értelmezi (2).

Philippe Forest (2007) a maga részéről azt állítja, hogy az autofikció egész egyszerűen nem más, mint gyanúba keveredett önéletrajz. Bármelyik elbeszélés, még a legszemélyesebb is, a fikció formájára van kényszerítve. A fogalom annyira tág, hogy képes bármit magába foglalni: Dantétól és Rousseautól kezdve a nyugatitól eltérő elbeszélői hagyományokhoz tartozó kínai és japán írókig. Forest inkább az 'én-regényről' beszél; úgy véli, hogy az igazi nagy kitalálók Cendrars és Céline, Breton és Aragon, nem pedig Doubrovsky. Az én kitalálását illetően az önéletrajz szükségszerűen az autofikcióhoz vezet.

Gasparini (2011) hangsúlyozza, az autofikció minden definíciója magába foglalja az önéletrajz kritikáját. Az én-írás túllép az interperszonális szinten, hogy nagyobb teret adjon a szubjektum és a világ közötti kapcsolatoknak. A személyes élményen alapuló társadalmi események és jelenségek leírásai által az írás vallo-más-értékű lesz.

A hetvenes évektől kezdődően az én-írás állandóan megkérdőjelezi saját határainak érvényességét; a metadiskurzus is az elbeszélés szerves része lett. Az au-

tofikció iránti jelenlegi érdeklődés lehetővé teszi az olyan műfaji tér kijelölését, amelyben egy pontban találkozik az én-írás és a kritika közötti új, dialektikus kapcsolat.

### Az autofikció Latin-Amerikában: elméleti vizsgálódások

Az autofikciót tárgyaló kiemelkedő francia elméletek bemutatását követően, de még mielőtt a latin-amerikai autofikció hasonló vonatkozásainak feltérképezésével folytatnánk, áttekintünk néhány, az Ibériai-félszigetről származó felvetést. Ezzel azt szeretnénk mérlegelni, hogy ezek valóban hidat jelentenek-e a francia autofikció-írás és a műfaj megnyilvánulásai, illetve más, spanyol nyelvű országok elmélete, kritikája és gyakorlata között.

Spanyolországban Manuel Alberca munkássága kötelező hivatkozási pontnak számít az autofikció tanulmányozásakor. Miként a 2007-ben publikált *El pacto ambiguo* (Az ambivalens paktum) című recenziójában Íñigo Amo (2009) is rámutat, Alberca az én-regényeket olyan regényformát öltő, sajátos önéletrajznak tartja, amelyek az önéletírás és a regényírás paktuma közötti 'senki földjét' alkotják. Az önéletrajz párbeszédet folytat más narratív formákkal, például az önéletrajzi regénnyel vagy a fiktív önéletrajzzal. A spanyol autofikció előzményeként említi a *Lazarillo de Tormes* (1554),<sup>2</sup> mint modern én-regényt, s azonnal Doubrovskyra hivatkozik (ezzel az eredeti kontextuson kívül is nyilvánvalóvá válik a francia gondolkozó hatása az autofikció különböző elméleteire), és a továbbiakban autofikciós szerzőként utal Sonia García Soubriet, Julio Llamazares, Francisco Umbral és Javier Cercas műveire, a latin-amerikai szerzők közül pedig César Airat és Mario Vargas Llosát emeli ki. Alberca egyetért a francia elméletírókkal abban, hogy a szerző, a narrátor és a főszereplő közötti névleges egyezés az autofikció elengedhetetlen kritériuma. Ezenkívül két nominális identitást jelöl meg: explicit és implicit identitást (amelyekben a szerző nevét szöveges jelek helyettesítik). Érdekes hozomány az extradiegetikus, diegetikus és metadiegetikus szintek közötti képlékeny határok említése.

Alberca egy másik munkájában (2005) az autofikcióval kapcsolatos fejtegetését a latin-amerikai én-írásra is kiterjeszti. Alberca szerint az autofikció „szintetizálja az önéletírás és a regényírás sajátosságait” (ALBERCA 2005, 115), és mint regényként, vagyis fikcióként bemutatott elbeszélés definiálható. Máskor besorolhatatlan műfajként határozza meg (az önéletrajztól és a memoártól is megkülönbözteti). Az autofikció csupán látszólag önéletrajz, amelyet a SZ = N = F [szerző = narrátor = főszereplő] névazonosság határoz meg. Most, hogy áttekintettük a fogalom vál-

<sup>2</sup> Az első spanyol pikareszk regény szerzőségének kérdése a mai napig tisztázatlan. (A ford.)

tozatait, felvázoltuk az ‘ambivalens paktum’<sup>3</sup> létezését és felsoroltunk néhány műfaji jellegzetességet, végre elérkeztünk a latin-amerikai autofikcióhoz. Az Alberca által említett szerzők között szerepel Rubén Darío, José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy, Salvador Elizondo, José María Arguedas, a 2006 utániak között pedig César Aira, Fernando Vallejo, Roberto Bolaño és Ricardo Piglia.

A spanyol kritika a kilencvenes évektől, a latin-amerikai kritika ennél is később kezdett el foglalkozni az önéletrajzzal. Ana Casas (2011, 9) elsősorban az argentin kritikára hivatkozik.<sup>4</sup> Úgy véli, hogy a Franciaországban megjelent elméletek a spanyol vagy latin-amerikai autofikciós szövegekre is érvényesek. Számos szerzőt említ a régió országaiból, akik az autofikció különböző változatait művelik.

Casas szerint az autofikció egy általános, kortárs művészeti irányzatra adott válasz. A rögzített referenciák lehetetlenségének elfogadásával együtt az alkotók elmerülnek az önmegfigyelésből kiinduló keresésbe, amelyet a kollektív emlékezettel és a vallomással kapcsolnak össze. Így aztán teret adnak a szöveg játékos aspektusainak. Habár a szereplő és a szerző nevének egybeesése az önéletrajziság első és legtalálhatóbb jele, a fiktív referencia sok egyéb módon utalhat a szerzőre. Például textuális jelekkel, amelyek általában azáltal lépnek működésbe, hogy összekapcsolódnak a paratextussal: az ajánlásban szereplő nevekkel, a szerző elköteleződésével az előszóban, a címben és az alcímben, a szerző képével, életrajzi adataival vagy összefoglalójával, illetve bármelyik paratextuális elemmel, amely a szövegben aztán szándékos hivatkozásként tükröződhet.

Julia Érika Negrete Sandoval (2015, Mexikó) azt állítja, hogy az autofikcióval kapcsolatos francia vitával egyidőben Latin-Amerikában olyan művek születtek, amelyekben a szerző a történet, jelen esetben a saját kitalációjának főszereplője lett. Ezáltal az ilyen szövegekben összemosisódnak mind az önéletrajz, mind a regény tulajdonságai, túl azon a valós és a képzelt közötti átjáráson, amelynek célja, hogy a szerző minél valóságosabb ábrázolást nyerjen: „Az írók sokkal inkább magukra fókuszálnak, az írásban és a kultúrában betöltött szerepükkel foglalkoznak, mintsem a történet értelmezésével vagy a történeten belüli tetteik igazolásával” (NEGRETE 2015, 228). Az elemzések a továbbiakban a dokumentumirodalomra koncentrálnak, ezáltal olyan kérdéseket feszegetnek, amelyek az autofikció tanulmányozása során korábban már felmerültek: köztük említhetjük a fikció és a valóság közötti kapcsolatot, a szerző élményeinek előtérbe helyezését, valamint a

<sup>3</sup> Alberca az „ambivalens paktumot” azzal a helyzettel kapcsolatban fogalmazza meg, amikor az autofikció elbizonytalanítja az olvasót, mert kétértelmű olvasatot ajánl fel számára. A regény paktumának megléte, illetve a szerző, a narrátor és a főszereplő személyének egybeesése az önéletrajzi olvasat érvényességére utal. Mindez olyan váltakozó és összetett státuszt jelez, melynek során az olvasónak tudnia kell értelmezni az önéletrajzi és a fiktív narratív paktum között elhelyezkedő szöveget (ALBERCA 1996).

<sup>4</sup> Nora CATELLI (2007), José AMÍCOLA (2007), Julio PREMAT (2009), Alberto GIORDANO (2013).

műfaji határok elmosódását. A vallomásos dokumentumirodalom válasz azokra a társadalmi, politikai és kulturális változásokra, amelyek kiindulópontja az európai individualista és polgári ideológiák alóli felszabadulás szükségéből származtatható (JAMESON, 1992 in NEGRETE SANDOVAL 2015). A hatvanas és a nyolcvanas évek között a vita valamely, a vallomást magába foglaló műfaj keresése vagy létrehozása körül forgott (ACEDO 2017). A dokumentumszerű, vallomásos szövegekben az elbeszélés része annak a folyamatnak, amelyben az alany egyszerre tanúja és szereplője a latin-amerikai fegyveres konfliktusok eseményeinek. Így az alany „egyfajta történelmi cselekvőként országa történelmi eseményeinek aktív résztvevője” (VÁZQUEZ 2011, 71). Ezt a felfogást követi Mónica Quijano is (2013), aki úgy véli, hogy a vallomásos elbeszélések az intradiegetikus narrátor használatának köszönhetően igenis rendelkezhetnek autofikciós jellemvonásokkal, de a szóbeliség és a vallomás diskurzusának formáit használják, a családi emlékek gyűjteményén át pedig a saját identitásukat is kutatják.<sup>5</sup>

Latin-Amerikában már létrejött autofikciót vizsgáló korpusz, méghozzá mind az elméleti-kritikai vizsgálódások, mind az autofikciós művek elemzése kapcsán. Következzen most néhány példa.

Susana Reisz (2016, Peru) meglátása szerint az autofikció jellemző vonása a szerző bizalmasságán osztozni képes implicit olvasó<sup>6</sup> jelenléte a szövegben. Reisz arra is felhívja a figyelmet, hogy lehetetlen megmagyarázni „az összes megfigyelhető kísérletezést az autofikció aranykorában, amit jelenleg a spanyol és latin-amerikai narratíva megél”. A műfajokat elválasztó határokat illetően Borges számos, az esszé és a fikció között ingadozó alkotását említi. Kijelenti, hogy a valóságnak vélt események rekonstruálásakor a fikció és valóság közötti határok nagyon törekenyek, ezért fut zátonyra minden egyes próbálkozás, ami az autofikciót jól körülhatárolt, felismerhető egységként kezeli, hiszen ebben a műfajban olyan

<sup>5</sup> Quijano szerint a dokumentumirodalom, a regény, a történelmi drámák és az önéletrajz mind hibrid szövegek, hiszen megfigyelhető bennük az autofikciós műfaj néhány jellegzetessége, mivel „az olvasót sokkal egyértelműbb hivatkozási rendszer kialakítására vezeti[k], mint más típusú fiktív elbeszélések” (QUIJANO 2013, 174). Ennek bemutatására két mexikói írótól hoz példát: Margo Glantz *Las genealogías* (Családfák) (1981) és Jordi Soler *Los rojos de ultramar* (Vörösök a tengeren túlról) (2005) című alkotásait. Az előbbi egy ukrain család emigráns tagjainak emlékeit gyűjti össze. Az utóbbi a szintén emigráns katalán nagyapa örökségét járja körül. Így lesz jelen mindkét szövegben a fiktív és az önéletrajzi között ingadozó, „ambivalens paktum”.

<sup>6</sup> Az autofikció fogalmának definiálásakor Reisz annak francia és német használatára hivatkozik. Toro, Schlickers és Luengo, a *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010) című tanulmánykötet szerkesztői Genette ábráiból (2013) kiindulva kiegészítik a hármas modellt (SZ = N = F), méghozzá az implicit szerző alakjával. Ezt a felvetést azonban Reisz nem találta működőképesnek, mert „a valós szerzőről beszélnénk, de közben azt megfosztanánk ‘világi személy’ minőségétől, és alakja az elbeszélés felépítésének feladatára szűkülne”. Ilyen módon meg kell elégedni a ‘névleges egyezéssel’(76–78).

elemek működnek közre, amelyek valójában nem léteznek a vágy, az emlékezet, az álom vagy a hallucináció területén kívül. Ingoványos területekről van szó, amelyek megnehezítik a határok kijelölését. Borges munkásságának említése egyben azt is szemlélteti, hogy miként van jelen a metairodalmi vizsgálódás az autofikciós diskurzusban, és a felismerhető autofikciós elemek hogyan hordozzák a szerző kettősségét. Az olyan elbeszélések, mint *Az Alef* (ford. BENYHE János), *A Zabir* (ford. BENYHE János), *A kard íve* (ford. TOMCSÁNYI Zsuzsanna), a *Férfi a rózsaszín utcasarkon* (ford. TOMCSÁNYI Zsuzsanna) vagy *A másik* (ford. BENYHE János) autofikcióként vannak számon tartva, habár némelyikben nem szerepel névazonosság, ezért is jön létre a metalepszis. Más elbeszélésekben viszont igenis felmerül a SZ (Borges) = F ('Borges') viszonyt érintő önéletrajzi körülmények kapcsolódása.

A témának szentelt tanulmányok nagy része szerint az autofikció a 'fikciós paktumot' feltételező paratextuális kritériumok és az önéletrajzi paktumhoz köthető, hármas identitás (SZ = N = F) névegyezési kritériumának átfedéséből születik. Reisz is Albercához nyúl vissza, amikor a szerző és olvasó közötti 'ambivalens paktum' jelenlétére utal.

A következőkben két latin-amerikai szerzőt idézünk. Mario Vargas Llosa az *Historia secreta de una novela* (2001), című művében „...az önéletrajzi szív[ról]” írt, „amely végzetesen ott dobog minden fikcióban” (7). César Aira egy 2006-ban készült interjúban a következőt állította: „A regényeim igazából hiteles naplók” (CARRIÓN 2006). Az említett kijelentések nyomán Reisz felhívja a figyelmünket arra, hogy minden regény részben önéletrajzi és részben fiktív, illetve utal az olvasó azon képességére, amellyel megkülönbözteti a szereplők realista leírását (César Aira mint szereplő a *Cómo me hice monja* című műben) vagy a szerzőkhöz kapcsolódó helyszíneket (Coronel Pringles, Aira születési helye, vagy Piura, ahol Vargas Llosa kilenc éves koráig élt), hiszen amikor elképzeljük ezeket, az sajátos nyomot hagy az olvasás folyamata során.

Alberca gondolatából kiindulva Reisz azt állítja (2012), hogy az autofikciós tapasztalat másik pólusa az, amikor feltételezéseinket kizárólag az önéletrajzi kutatásokból eredeztetjük. Ez alapján az autofikció esetleges olvasója két kategóriába sorolható: az egyikbe tartoznak, akik nem rendelkeznek információval, így az extratextuális, önéletrajzi adatok híján a szereplőkben képzelt alakokat látnak; a másik csoportba tartozók rendelkeznek extratextuális információval, emiatt nem tudnak elvonatkoztatni attól, hogy a szerző és a szereplő között valós kapcsolat áll fenn.

Reisz felvetése szerint az autofikció egyik megkülönböztető jele lehet az elbeszélésbe beleírt 'fiktív befogadó', az 'implicit olvasó' vagy a 'tényleges olvasó' (Gérard Genette, Wayne C. Booth és számos szerző vonatkozó fogalmai), amit úgy határoz meg, mint „különböző megnevezések a szerzőhöz közelálló, egyfajta kísértet-befogadóra való hivatkozáskor” (88).

A latin-amerikai autofikciót tárgyaló tanulmányának elején Julia Érika Negrere Sandoval (2015) szintén Doubrovskyra hivatkozik. Felhívja a figyelmet a

francia szerző által megfogalmazott kétségekre, aki a lejeune-i önéletrajz alapvető elvéről, nevezetesen a szerző, narrátor és szereplő közötti névazonosságról értekeznek. Negrete Sandoval szerint az önéletrajz a regényírás ösvényén folytatta útját, és lehetőséget teremtett ahhoz is, hogy a saját szövegében jelen lévő szerző elméleti következményeit fontolóra vegyüek. Latin-Amerikában az önéletrajz gyakorlati megvalósítása más utakat járt be, mint Európában, éppen ezért fontos lenne kialakítani a műfaj saját, kontinens-specifikus paramétereit.

Negrete Sandoval továbbá úgy véli, hogy az önéletírás terén nem figyelhető meg valódi hagyomány az amerikai kontinens spanyol nyelvű országaiban. Ha vannak is első számban elbeszélte írások a hódítások korából és a gyarmati időszakból, ezekben a szövegekben az én megnyilvánulásai mindig vallomásos indíttatásúak, vagyis a történelmi-társadalmi körülményekből eredeztethetőek, éppen ezért az én iránti érdeklődés alárendelt maradt az ideológiai vagy társadalmi aggodalmakhoz képest. A hazafias kötelezettségek mondhatni megátolták a személyesebb, narcisztikus megnyilatkozásokat. A külső körülményekhez való ragaszkodás egészen a huszadik század közepéig a belső megismerés rovására ment. A hatvanas és hetvenes években megjelennek az önéletrajzhoz közelebb álló szövegek,<sup>7</sup> ám a műfajon belül nem nyernek határozott elhelyezést. Egészen a nyolcvanas, kilencvenes évekig kellett várni az önéletírások és memoárok nagyobb számú megjelenéséhez.

Ezzel egyidőben a fikciós elbeszélések esetében az önéletrajziságra helyeződött a hangsúly. Az új magatartást Anna Caballé a globalizáció és a tömegkultúra hatásának tulajdonítja, miközben Noé Jitrik a publikus és a privát szféra közötti kapcsolatok megváltozásának hatását látja benne: az előbbi megszilárdulásával (NEGRETE SANDOVAL 2015, 225) szabad út nyílik a személyes szféra kifejezéséhez. Negrete Sandoval megjegyzi, hogy a latin-amerikai önéletrajz esetében elméleti úr tátong. Mint az autofikció minden számbavételekor, itt is megkerülhetetlenek a francia szövegek és elméleti vizsgálódások, éppúgy, mint a Spanyolországban született tanulmányok, és szinte azonnali kiterjesztésük Latin-Amerikára. Más területekhez hasonlóan „nincs megegyezés [az autofikciót illetően]”, sem irodalmi, sem kritikai műfajként nem zárultak le a definíciós kísérletek. Negrete Sandoval megjegyzi, hogy „az autofikció sokkal összetettebb és izgalmasabb kérdéseket vet fel, mint maga a műfaji meghatározás: például a szerző és a szerzőség fogalmát, a szerző énjének ábrázolási formáit, a szerző fikcióit vagy az autofikciót – ahogy

<sup>7</sup>Manuel MAPLES ARCE: *A la orilla de este río* (1964), Pablo NERUDA: *Confieso que he vivido* (1974) (*Bevallom, éltem*, ford. ANDRÁS László, 1977), Jorge EDWARDS: *Persona non grata* (1973) mellett Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Gustavo Sáinz, Sergio Pitol és Carlos Monsiváis is írtak önéletrajzot. Ezeket gyűjti össze a „Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos” (Bemutatkozik a huszadik század kilenc mexikói szerzője) elnevezésű sorozat (NEGRETE SANDOVAL 2015, 224).

Julio Premat fogalmaz –,<sup>8</sup> vagy többek között a szerző a műben való jelenlétének szerkezeti hatáskörét” (NEGRETE 2015, 231).

José Amícola (2007, Argentína) egyike azoknak a kutatóknak, akik tanulmányozták az autofikciót, annak definícióját, jellemzőit és más latin-amerikai irodalmi műfajokkal való kapcsolatát. Amícola a következőképpen definiálja az ‘önalkotást’: „[...] az önábrázolás olyan változata, amely megjelenik a szerző önéletrajzi írásaiban, és amelyben kiegészíti, megszilárdítja vagy újraalkotja annak a személynek az önképét, akit beleszólt a szövegbe” (AMÍCOLA 2007, 14). Az Amícola által tanulmányozott szerzők önéletrajzai között találjuk Eva Perónét is, amely – annak ellenére, hogy nem saját, hanem Manuel Panella da Silva szerzeménye – egyfajta „politikai dicshimnusz, [mely] a nem saját önéletrajz és az autofikció” (AMÍCOLA 2007, 168) között helyezhető el. Ez a példa is jól illusztrálja az önéletrajz és az autofikció közelségét egy konkrét műven belül. Claudia Nélida Fernández (2008) kiemeli, hogy Amícola a Seyla Benhaboibtól és Judith Butlertől átvett feminista kritika elemeit alkalmazza a nők által írt önéletrajz műfaji meghatározásakor, amelyen belül megjelenik mind az önábrázolás, mind a publikus és a privát szféra keveredése, valamint ahol a társadalmi nemre (*gender* és *genre*) és az alany megalkotására tett hatás is elemezhető.

Az önalkotás és annak különböző megnyilvánulási formái szintén előtérbe kerülnek Julio Premat (2009, Argentína) tanulmányaiban. Az argentin irodalom kanonizált szerzőinek<sup>9</sup> irodalmáról és fejlődéséről szóló tanulmányában Premat azt állítja, hogy az életmű megírása a ‘szerző alakjának’ felépítésével párhuzamosan történik, és ez a stratégia a szerző identitásának ‘újrágondolására’ szolgál, amelyet textuális és extratextuális szinten egyaránt értelmezhetünk. Az említett szereplő megalkotása ‘negatív önábrázoláson’ keresztül valósul meg: „Ez az ellentmondás tehát egyrészt az elbeszélő helyének betöltésére vonatkozik, másrészt pedig a szerénység vagy a saját identitás visszavonására, ami nem más, mint az író identitásának dialektikus és erőteljes megfogalmazása.” (14–15) A szerző a ‘szerző alakjának’ létrehozásával különböző identitásformákra tesz szert az elbeszélés során, olykor a szerző és a főszereplő között ingadozik, és ezzel épp a saját magától vagy a másoktól elvárt megítélés szerint ábrázolja magát, de mindvégig az általa alkotott fikción keresztül. Emiatt a szerző önábrázolása végtére is az autofikcióhoz kapcsolódik. A szerző alakja a szövegben belül, illetve azon keresztül épül fel, és

<sup>8</sup> Julio Premat (2009) úgy értelmezi a ‘szerző fikcióját’ vagy az autofikciót, mint olyan önkép megalkotását, amelyet a szerző beleszó egy vagy több művébe, és a más médiumokból ismert nyilvános képével együtt alkotja meg a ‘szerző alakját’. Ez a szerző diszkurzív jellemzése és a társadalmal belüli létezmódja (NEGRETE SANDOVAL 2015, 232, 5. jegyzet).

<sup>9</sup> A könyv egyes fejezetei a következő szerzőkről szólnak: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia, valamint César Aira.



nem minden esetben szorítkozik a valóságra tett utalásokra, mivel az íróvá válás velejárója egyfajta 'rejtélyes és fiktív' identitás megalkotása, mely által teret nyer a szöveg misztikus dimenziója. „Ebben az esetben az autofikció szemmel láthatóan elhagyhatatlan szakasza a mű megalkotásának, vagyis nemcsak az írásnak, hanem az érthetőségnek és az elismerésnek, azaz magának a társadalmi létezésnek” (PREMAT 2009, 13).

Alberto Giordani (2013, Argentína) tanulmányai közül néhányat az önéletrajz megnyilvánulásainak szentel, éppen mert őt az érdekli, hogy milyen lehetőségeket tartogat ez a típusú szöveg az élet megragadására, elmesélésére, illetve miképpen válik általa az élet aktívabbá és intenzívebbé. Alberca kései meglátásai (2007) alapján az 'autofikciós én' megalkotásában keveredő reális és irreális jellemzők összességéről Giordani azt állítja, hogy az autofikció „kijavítja az önéletrajzi elbeszélés humanista tévedéseit, hiszen képes a kétértelműség erejét a legvégsőkig feszíteni” (12). Ez a kétértelmű elbeszélés képes kihasználni az önéletrajz atipikus lehetőségeit, amelyek eltávolítják a szöveget a 'valóságtól', miközben mégsem veszíti el valóságosságát. Az élet vagy a 'személyesség felé hajlás', amely a szerzőt a szubjektív hangvételű autofikciós mű megírására készítette, valójában fontosabb, mint az a tény, hogy az elbeszélés vallomásszerű vagy fiktív elemekre épül, hiszen e két diskurzus keveredhet is egymással.

Diana Diaconu (2017, Kolumbia) tanulmánya a kritika és a szövegelemzés kérdését taglalja, hiszen úgy véli, hogy néhány jelenlegi elméleti megközelítés eltorzítja az autofikció vizsgálatát, mivel az egyetemesség keresése miatt torzul a visszafogott és tárgyilagos elméletek megírásának képessége. A feldolgozott tanulmányok közül néhányat, köztük Casas esszéjét is (2014), „elméleti szűzként” jellemzi (48). Diaconu úgy látja, hogy a megfelelő kiindulópont az autofikció világos, egyszerű, mégis „velős” megfogalmazása lenne, amilyen Lecarme definíciója (1994) is. Lecarme szerint abban az esetben beszélhetünk autofikcióról, amennyiben a szerző, a narrátor és a főszereplő neve megegyezik, és a mű regényként is kategorizálható. Ebből a szempontból néhány elméleti felvetés, többek között Angélica Torneróé (2015, Mexikó), rámutat arra az alaptalan vágyra, hogy az én bármilyen irodalmi megnyilvánulását autofikcióként értelmezzük. Ez természetesen vitatható gondolat. Tornero Roberto Bolaño *Los detectives salvajes* (1998), azaz *Vad nyomozók* (ford. KERTES Gábor, 2013) című regényét elemzi, és azt a SZ = N = F névazonosság hiányában is autofikciós szövegnek titulálja.<sup>10</sup> Diaconu számára a rugalmasság csak akkor szükséges és hasznos az autofikció tanulmányozásakor, ha figyelembe vesszük a kulturális kontextust. A rugalmasság tehát nem belső érték.

<sup>10</sup>Tornero szerint (2015) ez Bolaño „forradalmi szellemének”, valamint az általa elavultnak tartott szerzői és narrátori alakok megkérdőjelezésének köszönhető. Mindez feltételezi az alanyon mint az igazság és a szöveg forrásán való túlhaladást. A későbbiekben még foglalkozunk Tornero tanulmányával.

Éppen ezért bahtyini fogalmakkal gazdagított perspektívából vizsgálja a műfajt: „[az autofikció olyan,] akár az élő organizmus, amely nemcsak az irodalomtörténet szűk kontextusában, hanem sokkal tágabb, kulturális és szociális kontextusban született, méghozzá egy történelmi szükségletre érkezett válaszként” (38). Ebből adódóan az autofikciót nem szabadna folyamatos, változtatások és törések nélküli műfajként kezelni, sokkal inkább a regény elutasítására érkezett válaszként kellene meghatározni, amely a kortárs szubjektum új kifejezési módjainak keresésével egy időben, „a regény paktumával és a regény konvencióival szembeni reakcióként, és nem az önéletrajz egyfajta változataként született meg” (42).

### Az autofikció Latin-Amerikában: elemzések

Ahogy fentebb láttuk, Manuel Alberca Rubén Darío munkásságától kezdődően (a húszas évektől) listát állított össze a latin-amerikai autofikcióról, amelyen Jorge Luis Borges, Salvador Elizondo, Mario Vargas Llosa vagy Guillermo Cabrera Infante, sőt Jorge Edwards és Carlos Fuentes is szerepel (ezek a hatvanas és hetvenes években alkotó szerzők főként a *boom* generációjához tartoznak). Ennek ellenére az autofikció mégis a nyolcvanas években terjedt el szélesebb körben, ekkor olyan műveket említhetünk, mint a *Las genealogías* (1981) Margo Glantzól, a *Los rojos de ultramar* (2005) Jordi Solertől, a *Las hojas muertas* (1984) Bárbara Jacobstól (Mexikó), valamint Ricardo Piglia és César Aria (Argentína), Fernando Vallejo (Kolumbia/Mexikó) és Roberto Bolaño (Chile) műveit (NEGRETE SANDOVAL 2015, 235–236). Emellett említésre kerül Pedro Juan Gutiérrez (Kuba) és Alejandro Zambra (Chile) is, a mexikói szerzők közül pedig Julián Herbert, Guadalupe Nettel és Verónica Gerber.<sup>11</sup>

Diana Diaconu az autofikciót érintő optimista nézetek elhagyása mellett dönt, elemzése (2017) jól mutatja, hogy Latin-Amerikában már létezik egy olyan irányzat, amely távolságot tart az európai eredetű (főként francia, spanyol és német) elgondolásoktól és az autofikciós művek keletkezési körülményeivel ellen-

<sup>11</sup> Abida Ventura (2018) elismeri, hogy az autofikció közel tíz éve jelen van a mexikói irodalomban. A megjegyzés érdekessége, hogy olyan újkeletű szerzők műveit említi, mint Emiliano Mongétól a *No contar todo* (2018) és Rafael Pérez Gaytól a *Perseguir la noche* (2018), amelyekben családtörténeteket olvashatunk. A műfajban alkotó további szerzők például Julián Herbert (*Canción de tumba*, 2011), Guadalupe Nettel (*El cuerpo en que nació*, 2011) és Verónica Gerber (*Conjunto vacío*, 2015). Az autofikció használatának elterjedése a saját élet fikcionalizálásából származhat, de összefüggésben állhat a kiadói piac divatjával, sőt, stratégiájával is. Ennek kapcsán Ventura számos szerkesztő véleményét gyűjti össze, akik általánosságban nem értenek egyet azzal, hogy marketingfogásról lenne szó, sokkal inkább kulturális tünetnek tartják, és úgy vélik, az autofikció iránti érdeklődés az olvasók valós történetek utáni szomjából ered.

tétben nem ‘alkalmazza’ a más földrajzi szélességen született fogalmakat, akár milyen presztízssre is tettek azok szert. Diaconu kritikával illeti a merőben eltérő narratív paktumot felvázoló művek autofikcióként való besorolását, illetve azt is, hogy a kiválasztási kritériumok túlságosan tágak, hiszen ezáltal a műfajról alkotott elképzelés mindinkább elmosódik. Az autofikciós szerzők listába gyűjtését is elveti, amelyet sok kutató követ világszerte; úgy véli, ezzel „a posztmodern korra<sup>12</sup> jellemző hozzáállással lebecsüljük az elméletet” (48).

Diaconu szerint az autofikció műfajában alkotó latin-amerikai szerzők elsődleges eszköze a hagyományos regény konvencióját és a szerző közbelépését megkérdőjelező, újfajta olvasói paktum keresése. Az autofikció műfaja egyfajta állásfoglalás a létező regénnyel szemben, belőle ered, párbeszédre lép vele azért, hogy megkérdőjelezze és megújulásra hívja.

Diaconu újkeletű, az európai örökség elméleteivel szembemenő kritikai álláspontú felvetése az, hogy az autofikció új műfaja nem az önéletrajz egyik változataként, hanem a regény paktumára és a regény konvencióira adott válaszként születik. Fernando Vallejo példáját hozza annak illusztrálására, hogy a *posztboom* új szerzőinek<sup>13</sup> meg kell szabadulnia a regény merev tradíciójától ahhoz, hogy az irodalmi diskurzus újra csatlakozzon a valósághoz és az igazsághoz (43). Vallejo először a mozin, majd számos írástechnikai kísérleten keresztül végül az autofikcióban talált ‘kiutat’, alternatívát az olyan felszínes és anekdotázó műfajok elől, mint az életrajz vagy az önéletrajz (vagy épp a film), ezáltal cáfolja azt az állítást, miszerint az autofikció az önéletrajz egyik változata lenne.

A kolumbiai kutató emellett Roberto Bolañoval is foglalkozik. A *Vad nyomozókban* (2013) az autofikciós paktum a SZ = N = F névazonosság nélkül jön létre, mert a szerző megkérdőjelezi a szerző és a narrátor meghaladottnak vélt kategóriáit. Az író felrobbantja a szövegbeli igazság forrásának vélt szubjektum fogalmát. Bolañoval kapcsolatban Aníbal González (2014) úgy véli, hogy az önéletrajz és a fikció összetetalálkozása elhomályosítja a szerző ábrázolása és a ‘valós’ szerző közti határvonalat. A *Vad nyomozókat* (2013) akár az autofikciós írás paradigmájának is nevezhetjük.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Ennek ellenére kétségtelen, hogy az említett listák akár hasznosak is lehetnek. Diaconu César Airát, Sylvia Molloyt és Ricardo Pigliát helyezi a latin-amerikai szerzőket tartalmazó lista elejére.

<sup>13</sup> Aníbal González állítása szerint (2014) a *posztboom* jellegzetessége az, hogy nagyobb hangsúlyt fektet az egyéni szubjektivitásra, így Severo Sarduy, Elena Poniatowska és Alfredo Bryce Echenique művein keresztül a narratív látásmód sokszínűségét mutatja be. Felhívja a figyelmet a női szerzők megjelenésére a kiadói piac területén: Isabel Allende és Diamela Eltit (Chile), Ángeles Mastretta és Carmen Boullosa (Mexikó).

<sup>14</sup> González a ‘millenium szerzői’ megnevezést javasolja a *posztboom* utáni írókra. Az autofikció a legújabb szerzők kedvelt eljárás módjai közé tartozik, ezáltal megszilárdítják az utóbbi évtizedekben a szerző mint önkritikus, kétes és kételkedő, olykor kísérteties szereplő megformálását, aki azonban elválaszthatatlanul beleszövődött a szövegébe, így a mű értelmezéséhez az olvasók kénytelenek a

José Amícola (2007, Argentína) sem kivétel az alól a kritikai irányzat alól, amely számos, az autofikcióval foglalkozó francia szerzőt áttekint (köztük a megkerülhetetlen Doubrovskyt, Lejeune-t, Genette-t, Lecarme-t és Colonnát). Az általa elemzett argentin művekben a fiktív írás és a szerzői elkötelezettség öszszemosódását figyeli meg. Borges műveiben (*Az Alef, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) fellelhetőek egyes önéletrajzi kérdések, amelyek elfedik a szöveget, „ugyanakkor teljesen fiktív álláspontokat kínálnak a kitalálás széles skáláján” (AMÍCOLA 2007, 196). Ebből indul ki Amícola, amikor úgy hivatkozik az autofikcióra, „mint az önéletrajzi regény rossz lelkiismeretének leleplezésére”, amely szégyelli a tulajdonneveket és a szövegen kívüli hivatkozásokat. A mesélés és a szerzői én újramesélésére való orientálódás miatt az autofikció esetében kétség sem fér hozzá, hogy „valódi önéletrajz nélkül nem létezhetne sem az önéletrajzi regény, sem az autofikció, hiszen mindkettő megalkotása az önéletrajztól függ” (AMÍCOLA 2007, 198). Láthatjuk, hogy ez az álláspont szembemegy Diaconuéval (2017), és ezzel jól tükrözi az autofikció vizsgálatáról kialakított közös megegyezés hiányát a latin-amerikai kutatók körében.

Újabban César Aira (szül. 1949) műveit tartják reprezentatív példának arra, amit Amícola „az argentinok autofikciós mánáiájának” (2007, 204) nevez. A *Cómo me hice monja* (Hogyan lettem apáca) című műben a szerző első személyben meséli el a ’történetét’ hatéves korától kezdődően, majd felcseréli az elbeszélő kislány nemét, de megtartja a ’César’ nevet. Egy vándorló, instabil<sup>15</sup> szexuális identitás példájával állunk szemben. A *Los misterios de Rosarióban* (1994) pedig éppen az önéletrajzi regény szemérmessége ellenében, a szöveg bőségesen alkalmazza valós személyek tulajdonneveit, és ezzel számtalan bonyodalmat okoz. Amícola szerint az autofikció értelmezési háttérében ismét az önéletrajzi regény áll.

szerző önéletrajzi kontextusára támaszkodni. Az autofikció árnyalatainak sokszínűsége jól látható olyan regényekben, mint a kolumbiai Juan Gabriel VÁSQUEZ *Los informantes* (2004), azaz *Informátorok* (ford. IMREI Andrea, Budapest, Ab Ovo, 2012) vagy az argentin Patricio PRON *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) című alkotásai.

<sup>15</sup> Kristine Vanden Berghe azt állítja (2012), hogy mivel nincs egyértelmű különbség a szöveg és az élet között, a szöveg végkifejlete a narrátor-főszereplő életének végét jelöli: „Amikor befejeződik az írás folyamata, vele együtt az autofikció szerzője is meghal, hiszen csak a szövege által élt, és hamvaiból csak akkor születik újjá, amikor újra publikál” (VANDEN BERGHE 2012, 275). Vanden Berghe Manuel Alberca meglátásaira támaszkodik az „ambivalens paktum”, valamint az autofikció narratíváján belüli fikció és „igazság” vegyítésének tekintetében, amikor Aira műveit „groteszk elbeszéléseknek” nevezi a szövegbeli, nem valóság-hű elemek jelenléte miatt, s az autofikció fantasztikus osztályába sorolja őket. Aira elbeszélését a huszadik század végi író helyzete és az autofikciós írás allegorikus ábrázolásaként is olvashatjuk. A gondolat onnan ered, hogy Aira nem pusztán saját magáról mint egyénről alkot képet, hanem gyakran tesz utalást olyan elemekre, amelyek alapján egy hivatási és társadalmi csoporton belül újraértelmezhetjük az író által betöltött szerepet.

Az irodalomkritika területén Miriam Di Gerónimo munkája (2006, Argentína) „határozottan hibrid” felvetéssel áll elő Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (ford. BENYHE János, 1998) és Cortázar *Itt, de hol és hogyan* (ford. IMREI Andrea, 2005) című elbeszélésének elemzésekor. A kutató szerint mindkét író az autofikció területén helyezkedik el, amikor beleszövi a narrációba a szerző, a narrátor és a szereplők kategóriájával való játékot, s egyszerre alkalmazza a metafikció és metalepszis eljárás módjait. Az olvasó a regény és az önéletrajz köztes terében helyezkedik el, mely az Alberca által javasolt ambivalens paktumot, a minden olvasáskor megújuló szerződést feltételezi. A felsorolt szövegek szerkezete a regény és az önéletrajz paktumát vegyíti, ami azt jelenti, hogy a szöveg olykor felfedi fiktív jellegét, máskor viszont a szerző saját élményeivel szól közbe vagy épp a hallgatóságának címezi a műben szereplő metafizikai megjegyzéseket.

Di Gerónimo szerint Borges elbeszélésében a SZ = N = F névleges egyezést hatékony eszköz a valóságosság megalkotásához. A szerző mindvégig fiktív marad a saját maga által konstruált, képzelte szerkezetben. Bár a szerző valódi nevét nem említi, a *Tlön...*-ben szerepelnek önéletrajzi elemek, mint például a barátság Bioy Casaressel, az Androgué hotel (ahol Borges és családja töltötte a vakációt) és az írói mesterség,<sup>16</sup> vagyis egy sor igazolható extratextuális adat. A valóságosság elutasítását, a fikció és a valóság közötti határok kétségbevonását illetően pedig Cortázar szövege jól mutatja a mimézis válságát.

Angélica Tornero dolgozata (2014) az emlékezet megalkotásának szerepét emeli ki az autofikcióban, méghozzá Roberto Bolaño *Vad nyomozók* című regényének tanulmányozása során. A regény történetét egy tizenhét éves mexikói diák meséli el napló formájában. Ezen túlmenően két költő, Ulises Lima és Arturo Belano – Bolaño több művében felbukkanó alteregójának – története is feldolgozásra kerül. A szerző és a főszereplő névazonossága hiányzik ugyan, de a számos utalás egyes helyzetekre, helyekre és azokra a személyekre, akikkel Bolaño együtt élt, bizonyítja, hogy a regény rendelkezik autofikciós vonásokkal. A regényben „nem a mexikói kultúrával kapcsolatos események igazságát kell keresni, hanem egy cselekménybe öntött tapasztalat megismerését egy adott korban” (TORNERO 2014, 51). Tornero úgy véli, hogy a regény szerzője performatív aktust hajt végre, mivel Arturo Belano nem csupán szereplő, hanem narratív értelemben Bolaño megtestesítője is. Az autofikcióra tehát érdemes nem az alany reprezentációjaként, de nem is az igazság valamilyen előírásának megfelelőjeként gondolni, hanem „[...] az én és a másik kapcsolatán keresztül lehet értelmezni, a valós életnek megfelelő szereplők, idő és tér alkotta kontextus keretein belül” (54).

<sup>16</sup> AMÍCOLA (2007) kiemeli, hogy az autofikció egyik lehetséges változata az, amikor a főszereplő író képében jelenik meg, ahogy ez Mario VARGAS LLOSA *Júlia néni és a tollnok* (ford. HUSZÁGH Nándor, 1977) című művének esetében is történik, ahol a főszereplő–narrátor pályakezdő író (REISZ 2016, 89).

Egy mexikói folyóiratban megjelent, népszerűsítő cikk szerzői (EVANGELISTA–RIVERA, 2016) konkrét szöveg elemzéséből hoznak példát. Arra tesznek kísérletet, hogy Juan José Arreola munkásságát autofikcióként értelmezzék. Ehhez a mexikói szerző életeseményeinek és az általa írt fikciók megegyezéseit vetették össze. Megállapították, hogy „Juan José Arreola alakja rejtve marad az elbeszélés során” (EVANGELISTA Y RIVERA FLORES, 2016). A szerző néhány művében fellelhetőek a naplójában is szereplő dátumokkal megegyező évszámok, ilyen például a *La feria* (1943), de ugyanebben a regényben felbukkan egy-egy olyan esemény is, amelyet az 1942-ben folytatott levelezésben is említ. Mindez azonban csak akkor számítana autofikciós vonásnak, amennyiben a fiktív mű és a szerző-főszereplő életének cselekményei összemosódnának.

Julia Musitano (2016, Argentína) a kubai Pedro Juan Gutiérrez *El nido de la serpiente* (2006) című művét elemzi, amelyben a történet főszereplője egyben a szerző-narrátor is. Gutiérrez saját hatvanas évekbeli kamaszkorának eseményeit meséli el a forradalom utáni Kuba újraszerveződésének korából. A SZ = N = F névazonosság megállapításával láthatjuk, hogy a szöveg egyszerre igaz és hamis. Musitano a következővel egészíti ki ezt a megállapítást: „[...] nem az a lényeg, hogy az elmesélt történet igaz vagy hamis, vagy hogy valóban önéletrajzi tartalomról van-e szó, hanem hogy az én-regény az emlékek megtörésének képzelte jellegén alapszik-e.” (158). Ebből következik, hogy az autofikció az *emlékezet retorikájának* és az *emlékek megírásának* köszönhetően jön létre,<sup>17</sup> e két elem összeolvadása teszi lehetővé az elbeszélés érthetőségét, hogy az koherens, valószerű egymásutánisága legyen a nem fiktív pillanatoknak. Musitano állítása szerint a saját élet, és legfőként a múlt eseményeinek elmesélése idézi elő az „emlék időlegességének” megjelenését. „Ha valakiről írunk, elkerülhetetlen, hogy az emlékezettel dolgozzunk; amikor az emlékezet kisajátítja az elbeszélést, az idő örvénylik, a befogadás részekre bomlik, a folyamatosságok pedig töredezetté válnak” (158). Következésképpen az *El nido de la serpiente*-ben, mivel van egy első személyű narrátor, aki túlélte a szülőföldje vérengzéseit és ezt el is tudja mesélni, olyan „esztétikai alkotófolyamat” tud megvalósulni, amelyben a szerző a fiatalkori emlékein keresztül megalkotja énjét.

A chilei származású Alejandro Zambra *Formas de volver a casa* (2011) című művében egy kilencéves chilei kisfiú történetét meséli el a hetvenes évek Chiléjében. Annak ellenére, hogy az elbeszélésben nem lelhető fel a klasszikus értelemben vett SZ = N = F névazonosság, Alexandra Saavedra Galindo állítása szerint (2017, Mexikó) ez mégis autofikciós műként olvasható, mivel bár implicit és pon-

<sup>17</sup> Musitano az Alberto Giordani által bevezetett fogalmakat veszi és ülteti át *Una posibilidad de vida. Escrituras íntima* (2006) című kötetébe. Az említett terminusokat kiegészíti a saját, „az emlékek szakadékának” keresztelt fogalmával, amivel a valóság és fikció szétválaszthatatlanságára, illetve a szereplőnek a lét és a nemlét közötti ingadozására utal. (MUSITANO 2016, 160.)

tatlan módon, mégis létrejön egyfajta egybeesés (mindhárom esetben ugyanolyan korú elbeszélőről van szó, a szülők lakhelye, az egyetemi tanulmányok, a foglalkozás stb. is megegyeznek). A műben továbbá említésre kerül három, Chile történelmét meghatározó esemény: Augusto Pinochet diktatúrája, valamint két földrengés: az egyik 1985-ben, a másik 2010. február 27-én történt. Saavedra Galindo szerint ezen a ponton a megkövetelt nézőpont nem a személyes hűség megléte a megtörtént eseményekkel szemben, hanem úgy véli, „az olvasásnak vannak olyan felelősségei és értelmezési lehetőségei, amelyek túllépnek az egyéni szinten, és párhuzamosan kollektív értelmezést nyernek” (98). Azáltal, hogy az autofikció megnyilvánulásának tere egyetemes, a *Formas de volver a casa* az egyéni kifejezőmód új lehetőségeit körüljáró alkotásként értelmezendő, hiszen nem szorítkozik a személyes megfogalmazására. Sőt, az autofikciós eljárások (többek között a napló, az élet funkcionalizálása, Zambra explicit és anekdotázó emlékei) Saavedra Galindo szerint egyértelművé teszik a szerző szándékát, hogy bemutassa az emlékek módosíthatóságának különböző formáit.

### Konklúziók

Az előzőekben felvázolt áttekintés során néhány szempont kiemelkedik, ezeket a tanulmány lezárása előtt röviden felsoroljuk.

Az elemzett autofikciós művek vizsgálatakor a Franciaországból származó felvetések szolgálnak kiindulópontként. Az autofikcióról folytatott latin-amerikai gondolkodás a spanyolországi kutatásoknak köszönhetően terjedt el. A kezdetekben a spanyol nyelvű országokban ezek a tanulmányok voltak a meghatározók a téma iránt érdeklődők számára. Az autofikció több meghatározását figyelhetjük meg: általában műfajként ismerik el, de az önéletrajzzal és a regénnyel ápoltságot illetően nincs konszenzus.

Különösen érdekes szempont, hogy a latin-amerikai kutatók munkáiban vannak olyan felvetések, amelyek a helyi kontextus figyelembevételéből erednek, de olyanok is, amelyek az európai gondolatok módosítását vázolják fel. Az általunk vizsgált szövegekben világossá válik az elmélet és az elemzés párhuzama. Az áttekintésnek szentelt fejezetek felosztása az átláthatóság érdekében történt, hiszen az egyes írások hol egyik, hol másik nézőpont felé tartanak, célunk nem ezek szétválasztása volt. Továbbá ki kell emelnünk, hogy Latin-Amerikában az autofikció elterjedése a kilencvenes évekre helyezhető, párhuzamosan az autofikciós művek keletkezésével. Utóbbiak igen széles használati skálán, rengeteg változatban jelentek meg, és az autofikciós írásmód „a XXI. századi szerzők kedvelt mesterségévé” vált (GONZÁLEZ 2014, 281). A másik említésre méltó szempont az olvasói szerep és az olvasó által adott reakciók figyelembevétele az autofikcióként számontartott mű értelmezése során. Ami a jövőbeli kutatásokat illeti, ez a terület igen ígéretesnek mutatkozik.

Az autofikcióról született eddigi tanulmányok fényében (vagy árnyékában?) nem meglepő, hogy a ‘szövegben szereplő szerzőről’ minden állítás figyelmen kívül hagyja mind a diegetikus, mind az ontológiai szinteltéréseket. A genette-i narratológia és követői rámutattak, hogy a szerző mint valós személy nem lehet ‘benne’ a szövegben, legalábbis akkor biztosan nem, ha ‘szövegben’ az elbeszélés által felépített diegetikus univerzumot értjük.

Habár az Ibériai-félszigetről származik, Laura Feixas (2018) megállapítása a latin-amerikai autofikcióra is kiterjeszthető: a kritikai szövegekben az autofikció műfaját űző női írók és műveikről született tanulmányok szinte egyáltalán nem kerülnek említésre. Emellett a nemek közötti kapcsolat témájának feldolgozása is hiányos. Az autofikciót vizsgáló tanulmányok kritikai eszköztára kiegészítésre szorul.

*Miklós Laura fordítása*

## Bibliográfia<sup>18</sup>

- Nohemí ACEDO (2019), El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía, *Latinoamérica* 2017/64. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742017000100039](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742017000100039)
- Manuel ALBERCA (1996), El pacto ambiguo. ¿Es literario el género autobiográfico?, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1996/1, 9–19. Utánközlés: Francisco RICO (2000), *Historia y crítica de la literatura española, los nuevos nombres (1975–2000), suplemento 9/1*, Jordi GRACIA (ed.), Barcelona, Crítica, 425–430.
- Manuel ALBERCA (2005), ¿Existe la ficción hispanoamericana?, *Cuadernos del CIL-HA* 2005/VII.7-8, 115–127.
- José AMÍCOLA (2007), *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Íñigo AMO (2008), Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira), *Olivar* 2008/12. <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>, 191–207
- Íñigo AMO (2009), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, reseña del libro de Manuel ALBERCA (2007), *Revista Signa* 2009/18, 393–395.
- Leonor ARFUCH (2010), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Susana ARROYO REDONDO (2011), *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, doktori értekezés, Universidad de Alcalá, <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941>
- Roberto BOLAÑO (2013), *Vad nyomozók*, ford. KERTES Gábor, Budapest, Európa.

<sup>18</sup> A szerző által használt bibliográfia kiegészült a magyar kiadások adataival. (*A ford.*)



- Jorge Luis BORGES (2018), Az Alef, ford. BENYHE János, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fésült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 317–330.
- Jorge Luis BORGES (2018), A kard íve, ford. TOMCSÁNYI Zsuzsanna, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fésült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 161–166.
- Jorge Luis BORGES (2018), A másik, ford. BENYHE János, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fésült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 409–416.
- Jorge Luis BORGES (2018), A Zahir, ford. BENYHE János, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fésült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 282–290.
- Jorge Luis BORGES (2018), Férfi a rózsaszín utcasarkon, ford. SZÉKÁCS Vera, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fésült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 55–62.
- Jorge Luis BORGES (2018), Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, ford. BENYHE János, in SCHOLZ László (szerk.), *Jól fésült mennydörgés*, Budapest, Jelenkor, 85–100.
- Jorge CARRIÓN (mayo de 2004), César Aira. Entrevista, *Lateral* 113. <http://www.circulo-lateral.com/revista/indice/113.htm>
- Ana CASAS (2011), *La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales*, in uő (szerk.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 7–21.
- Nora CATELLI (2007), *La era de la intimidación, seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Vincent COLONNA (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- Julio CORTÁZAR (2005), Itt, de hol és hogyan, ford. IMREI Andrea, in uő, *Átjárók*, Budapest, L'Harmattan, 207–217.
- Marie DARRIEUSECQ (1996), L'autofiction, un genre pas sérieux, *Poétique* 1996/107, 369–380.
- Diana DIACONU (enero-junio de 2017), La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género, *La Palabra* 2017/30, 35–52. <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n30/0121-8530-laplb-30-00035.pdf>
- Miriam DI GERÓNIMO (2006), Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar, *Cuadernos del CILHA* 2006/7–8, 115–127.
- Iram Isáí EVANGELISTA, Ana Lilia RIVERA (2016), Autoficción en Arreola, *Ciencia UANL, Revista de Divulgación Científica de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 2016/ XIX.79, 1–10.
- Claudia Nélide FERNÁNDEZ (2008), José Amícola. Autobiografía como autfiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género, *Orbis Tertius* 2008/13–14, 1–3.
- Michel FOUCAULT (2000), *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt, in uő, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk Alapítvány, 119–145.
- Laura FREIXAS (2018), Contra la autoficción, *Letras Libres* 2018. november 1.
- Philippe GASPARINI (2011), Autofiction vs autobiographie, *Tangence* 2011/97, 11–24.
- Arnaud GENON (2007), Les coulisses de l'autofiction, *Fabula. La Recherche en Littérature*, 2007/VIII.3. [http://www.fabula.org/revues/acta/impression\\_document3146.php](http://www.fabula.org/revues/acta/impression_document3146.php)
- Arnaud GENON (2007b), Note sur l'autofiction et la question du sujet, *La Revue des Ressources*, [http://www.larevuedesressources.org/article.php?id\\_article=686](http://www.larevuedesressources.org/article.php?id_article=686)

- Alberto GIORDANO (2013), Autoficción: entre literatura y vida, *BOLETIN/17. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 2013/12, 1–20.
- Aníbal GONZÁLEZ (2014), Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2014/II.2, 273–284.
- Fredric JAMESON (1992), La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1992/XVIII.36, 119–135.
- Laurent JENNY (2003), *Méthodes et problèmes, L'autofiction*, Université de Genève, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignemens/methodes/autofiction/afintegr.html>
- Diego HURTADO DE MENDOZA (1958), *Lazarillo de Tormes élete, jó sora és viszontagságai*, ford. BENYHE János, Budapest, Európa.
- Philippe LEJEUNE (1986), *Moi aussi*, París, Seuil.
- Philippe LEJEUNE (2003), Az önéletírói paktum, ford. VARGA Róbert, *Fosszília* 2002/1–4, 132–158.
- Ariane KOUROPAKIS, Laurence WERLI (2006), *Analyse du concept d'autofiction*, <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Aanalyse/2.html>
- Julia MUSITANO (2016), Lo que queda de una vida. Demolición y amor propio en El nido de la serpiente de Pedro Juan Gutiérrez, *Colindancias* 2016/7, 155–168.
- Julia Érika NEGRETE SANDOVAL (2015), Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea, *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, 2015/II.3, 221–244.
- Pablo NERUDA (1977), *Bevallom, éltém*, ford. ANDRÁS László, Budapest, Európa.
- Julio PREMAT (2009), *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mónica QUIJANO, Irene FENOGLIO LIMÓN, Rodrigo GARCÍA DE LA SIERNA (2013), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Susana REISZ (2016), Formas de la autoficción y su lectura, *Lexis* 2016/XL.1, 73–98.
- Alexandra SAAVEDRA GALINDO (2017), Los nombres de la realidad. Autoficción en *Formas de volver a casa*, *La Palabra* 2017/30, 93–106.
- Angélica TORNERO (2014), Reflexiones sobre ficción, autoficción e identidad en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *Kaleidoscopio* 2014/XI.22, 45–56.
- Vera TORO, Sabine SCHLICKERS, Ana LUENGO (2010), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert.
- Kristine VANDEN BERGHE (2016), Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2016/41, 265–276.
- Mario VARGAS LLOSA (1971), *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Fábula Tusquets.
- Mario VARGAS LLOSA (1977), *Júlia néni és a tollnok*, ford. HUSZÁGH Nándor, Budapest, Európa.
- Juan Carlos VÁZQUEZ MEDELES (2011), Vigencia del Género Testimonio en América Latina, *Semiosis* 2011/12, 71–89.
- Abida VENTURA (2018), Auge y polémica del yo, *Diario ContraRéplica. Periodismo de Investigación* 2018. november 30. <https://www.contrareplica.mx/nota-auge-y-polemica-del-yo2018301127>

MAÁR JUDIT

## Önéletrajz vagy önfikció?

A bizonytalanság chateaubriand-i poétikája

Philippe Gasparini az önfikciónak szentelt monográfiájában (GASPARINI, 2008) úgy határozza meg könyve címadó fogalmát, mint olyan műfajt, amelynek lényege az esztétikai bizonytalanság és a reflexivitás. A szerző részletesen bemutatja e műfaj történetét, s egyben áttekinti a vele foglalkozó elméletek történetét is, összehasonlítva azt más, rokon műfajokkal, az azonosságok és az eltérések megjelölésével.

Az autofikció viszonylag újkeletű műfajával<sup>1</sup> akár műfajelméleti, akár műfajtörténeti szempontból valóban nagyon sok munka foglalkozik. Nem célunk azonban ezeknek a gyarapítása, nem is tudnánk újdonsággal szolgálni a már elmondottakhoz képest. Inkább egy konkrét mű elemzése kapcsán szeretnénk rámutatni arra, mennyire esetlegesek, képlékenyek a műfajok közti határok, hogy egy szöveg gyakran több műfaj sajátosságait is megjelenítheti, s hogy esztétikai értéke elsősorban nem a műfaji hovatartozás kérdése.

Választott korpuszunk a francia korai romantika egyik legkiemelkedőbb alakjának, François-René de Chateaubriand-nak főműve, a *Síron túli emlékiratok*. Bár az *Emlékiratokat* az irodalomtörténet hagyományosan az önéletírás kategóriájába sorolja, meggyőződésünk, hogy sokkal komplexebb, bonyolultabb műről van szó, amely összetettségénél fogva legalább annyira hordozza önfikció jegyeit, mint az önéletírás sajátosságait. Az én-elbeszélés a korai romantika egyik kedvelt műfaja, kifejezésmódja. Sorra születnek ennek különböző változatai, az életrajz, önéletrajz, önéletrajzi regény, napló, s még sorolhatnánk. Autofikcióról tehát látszólag anakronizmus lenne beszélni az *Emlékiratok* kapcsán, mégis úgy gondoljuk, valószínűleg nem az. A továbbiakban azt szeretnénk megmutatni, hogy az én-elbeszélés chateaubriand-i formája egyesít magában több műfaji sajátosságot, messze túllépve az önéletrajz-visszaemlékezés korlátain, egy állandó önkeresés logikája szerint épülve fel, melyben az önmagát kereső Én megannyi, hol valóságos, hol idealizált, vágyott, fiktív, stb. alakváltozatban jelenik meg, az önkeresés folyamatát egy tökéletesen megkonstruált poétikai formába öntve.

\*\*\*

<sup>1</sup>Első ízben 1977-ben jelenik meg a fogalom, Serge Doubrovsky *Fils* című munkájának borítóján.

François-René de Chateaubriand-t gyakran érték bírálatok azért, hogy útleírásaiban, visszaemlékezéseiben, emlékirataiban nem ad hiteles képet azokról az országokról, városokról, civilizációkról, melyeket utazásai során felkeresett. Mi több, plágiummal is megvádolták, mondván, olyan helyekről is írt, ahol nem járt személyesen, hanem mások tollából származó információkat használt fel, a források megemlézése nélkül.<sup>2</sup>

Nem áll szándékunkban e tanulmányban tárgyalni ezeket a véleményeket, akkor sem, ha szerzőnk némely írásával kapcsolatban megállják esetleg a helyüket. Most csak azt vizsgáljuk, hogyan jelenik meg a *Síron túli emlékiratok*ban a szerző különféle kultúrákhoz és ezek tükrében önmagához való viszonya.

Míg az útleírástól, vagy egy másféle faktuális elbeszéléstől joggal kérhetjük számon a valóság-hűséget, az igazságot, hiszen a szövegen kívüli világ egy darabját írják le, addig a *Síron túli emlékiratok* az Én-ről szólnak, a valósághoz való viszonyukat merőben másként kell értelmeznünk, mint a faktuális elbeszélések kategóriájához sorolható művek esetében. A chateaubriand-i emlékirat sajátos, komplex és rendkívül heterogén műfaj, a szövegen kívüli világhoz való viszonyát is csak komplex módon tudjuk megragadni.

Mivel a *Síron túli emlékiratok* nem faktuális elbeszélésként értelmezzük, hanem olyan műként, amelyben fikció és valóság találkozik egymással egy poétikai megformáltságú szövegvilágban, nem kérjük számon rajta a valóság hű avagy meghamisított képét. Pusztán azt vizsgáljuk, hogyan értelmezi a mű a kultúra fogalmát, hogyan mutatja meg a szerző viszonyát saját kulturális gyökereihez, illetve más, az utazások során felfedezett kultúrákhoz. Néhány példa segítségével illusztráljuk, hogy a viszonylagos és az egyetemes kettőssége, valamint az ebből fakadó bizonytalanság alkotja az *Emlékiratok* fő strukturális, poétikai és tematikus elemét.

### A chateaubriand-i emlékirat mint a bizonytalanság par excellence műfaja

Chateaubriand gyakorlatában az emlékirat a bizonytalanság műfajává válik, s ez a bizonytalanság az elbeszélő szöveg valamennyi szintjén megmutatkozik. A narráció szintjén éppúgy, mint az elbeszélte történetben, s mindazokban a reflexiókban, érzelmekben, amelyek kísérik a történetet magát és annak elbeszélését. A szerző szándéka tanúskodik műve műfaji összetettségéről; a személyes élmények és tapasztalatok vallomásos-elmélkedő felidézése mellett egy sokkal grandiózusabb célt is maga elé tűz, korának és kora társadalmának eposzát kívánja megírni. A bizonytalanság – másképpen szólva az egyértelműség hiánya – azonban már a köz-

<sup>2</sup>Lásd például Johan Gezels *La littérature de voyage: entre stéréotypes et révélation* című előadását, mely a „Dialogue entre les Civilisations” konferencián hangzott el 2001. május 8-án.

lés és az elbeszélte történet relációjában felfedhető, mindenekelőtt a tér és idő vonatkozásában. Bár az elbeszélés architektúrájában az elbeszélte történet lineáris kibontakozása dominál, a közlés tere és ideje sok esetben jelentősen eltér a történet terétől és idejétől, s a több ízben újraírt részek az írás befejezetlenségének, sőt, végtelenségének érzetét keltik. Ezen írásmód egyik fontos következménye, hogy a történet referencialitása helyett gyakran annak elbeszélése kerül előtérbe.

Csakhogya narrátornak, az elbeszélő Énnek, aki jelen esetben megegyezik a történet főszereplőjével, nincs egyértelmű identitása, s a bizonytalanság így az elbeszélés forrásának is alapvető tulajdonsága. A szerző saját empirikus énjének szövegbeli megjelenésekor különböző modelleket keres, hogy e modellek által vagy azok segítségével próbálja saját identitását, saját énjét megragadni, megérteni és örökkévalóvá tenni.

Az *Emlékiratok* műfajának bizonytalan, átmeneti, polivalens jellege elsősorban az Én szakadatlan önkereséséből fakad; a szöveg, akár valamely palimpszeszt, a saját ideáljaiban folytonosan megsokszorozódó elbeszélő alany egymásra rétegzett írásainak együttese. Az angol irodalomról szóló esszéjében Chateaubriand megjegyzi, hogy az a személyiség, aki az utókor számára is él, egyáltalán nem ugyanaz az eljövendő generációk számára, mint amilyen valójában volt; eposza csak egy bizonyos távlatból kezdődik el: idealizálják, átalakítják, hatalmat, bünyket és erényeket tulajdonítanak majd neki, melyekkel sosem bírt; élete véletlenszerű eseményeit kiforgatják, erőszakosan megváltoztatják, rendszerbe illesztik. Ez a megállapítás érvényes az *Emlékiratok* elbeszélő énjére is, aki identitását a különféle modellek egymásra vetítésével próbálja megtalálni. Minthogy azonban az Én ambivalens kapcsolatban van önmagával, így a másokkal, a társadalommal, a kultúrával való kapcsolata is ambivalensek: „...a múltban semmit nem birtokoltunk abból, amik most vagyunk, s a jelenben semmit nem birtoklunk abból, amik hajdanán voltunk. Az embernek nincs egyetlen, változatlan élete; több, egymáshoz adódó élete van, és ez az ő balsorsa” (CHATEAUBRIAND 1951, 103).<sup>3</sup>

Az *Emlékiratokban* megjelenő emblematikus modell, aki részint a főszereplő sorsát testesíti meg, részint az elbeszélő Én metaforája, nem más, mint az utazó. Az utazó, aki szüntelenül helyet változtat, fáradhatatlanul szemléli, felfedezi a világ különböző tájait, civilizációit, kultúráit, miközben feltalál valami újat önmagában is. A különféle utazások ugyanúgy egymásra rétegződnek, mint a szöveg elbeszélő szintjei a narrátor–főszereplő többféle identitásának megfelelően: „Emlékezetemben szakadatlanul összerosódnak utazásaim, hegyek hegyekkel, folyók folyókkal, erdők erdőkkel kerülnek szembe, életem önmagát rombolja le. Hasonló történik a társadalmakkal és az emberekkel kapcsolatosan is” (CHATEAUBRIAND 1951, II. könyv, 585).

<sup>3</sup>François-René de Chateaubriand *Mémoires d'outre-tombe* című művéből az idézeteket saját fordításban közlöm. (A szerző.)

Az utazó megtestesíti azt a bizonytalan, folytonosan önmagát kereső Ént, akit pontosan ez a bizonytalanság készítet állandó helyváltoztatásra, útrakelésre: konkrét térben és időben, ha a történet szereplőjeként, a szöveg virtuális terében és idejében, ha elbeszélőként jelenik meg. Elmenni egyet jelent a gyerekkor édeni világának elhagyásával: „És ekkor mint Ádám a bűnbeesés után, elindultam az ismeretlen felé, előttem volt az egész világ: *and the word was all before him*”, idézi Chateaubriand Milntont, a Combourg-ból való távozás pillanatának felelevenítéskor. A gyermekkor színhelyének elhagyásától kezdve minden utazás egyszerre lesz empirikus élmény és „szöveg-élmény”, az elbeszélő és az elbeszélte Én élménye. Jean-Claude Berchet szerint Chateaubriand egész irodalmi identitása az utazó személye körül fogalmazódott meg, ő volt a *homo viator* a szó minden értelmében, aki számára az utazás egyet jelentett az étellel és az írással.<sup>4</sup>

Az utazó jelképes alakja mellett számos olyan konkrét személyiséget vonultat fel az *Emlékiratok*, akik valamennyien az önmagát kereső Én számára szolgálnak modellként. Az abszolút ideál Napóleon, akivel kapcsolatosan Chateaubriand érzelmei rendkívül ambivalensek. Kettejük konfliktusos kapcsolatának témája az egész művön átível.<sup>5</sup> Nem kevésbé ambivalens szerzőnk viszonyulása Byronhoz, aki a „nagy költő” figuráját testesíti meg a „nagy történelmi személyiség” mellett. De Chateaubriand párhuzamot von önmaga és Washington között is (CHATEAUBRIAND 1951, VI. könyv, 8. fejezet), majd a nagy történelmi alakok sorát a nagy utazók követik: Kolombusz Kristóf, Vasco da Gama; sőt, számos antik, valamint bibliai hős.

Jean-Christophe Cavallin szerint az *Emlékiratok* három legfontosabb modell-figurája Mózes, Noé és Aineiasz; mindhárman egy átmeneti kort idéznek meg múlt és jelen határán, mindhármuk küldetése az emberiség megmentése az átmeneti kor rombolásai közepette (CAVALLIN, 1998). Cavallin joggal hangsú-

<sup>4</sup>Berchet szerint a chateaubriand-i utazó legtökéletesebb megtestesítője a „bolygó zsidó”: „A sa manière, le personnage du Juif errant implique une esthétique. Dès lors, ce «journaliste» contemporain de toutes les époques, ce citoyen polyglotte de tous les pays, ce familier de toutes les annales comme de toutes les bibliothèques, ne pourrait-il pas nous apparaître, en définitive, comme le type même du mémoraliste, ou du moins le modèle idéal de celui que Chateaubriand cherche à définir dans la Préface testamentaire?” (BERCHET, 1997, 149).

<sup>5</sup>Közismert, hogy Chateaubriand bár leggyakrabban gyűlölködve vagy lekicsinylő hangnemben nyilatkozott Napóleonról, valójában halálosan féltékeny volt a császárra és sosem volt képes szabadulni attól a vágytól, hogy a császár fölébe emelkedjék. A féltékenységtől és a rivalizálástól vezérelve folyvást „egymáshoz igazítja” saját és a császár életrajzát. Így aztán, amint azt a kritikusok gyakorta megjegyzik, Chateaubriand nagy keleti utazása is erősen emlékeztet Napóleon 1789–90-es egyiptomi hadjáratára. Ebben az értelemben az *Emlékiratok* akár kettős életrajznak is felfogható, melyben az író története a császár történetével mosódik össze.

lyozza, hogy az ideálok, a modellek, azaz a grandiózus referenciák keresésének voltaképpen célja egyetemesség és mitikussá tenni azt, ami személyes és esetleges.<sup>6</sup>

Bár számos ideált, modellt felvonultat, a chateaubriand-i Én mégsem válik egységes, jól meghatározható identitássá az *Emlékiratok* előrehaladtával. Ellenkezőleg, mint elbeszélő Én és mint diegetikus, cselekvő Én egyaránt bizonytalan, ambivalens marad, különböző identitások között ingadozva. Egyetlen konzekvens és változatlan belső lényege paradox módon az írás mint örökké tartó keresés.

### Párhuzam, újramezdés és átmenet: az elbeszélt történet és az elbeszélő közlés kulcsfogalmai

A narrátor mint elbeszélő Én bizonytalansága nem csak poétikai szempontból fontos körülmény, de magára az elbeszélt történetre is kihat. Három kulcsfogalom, a *párhuzam*, az *újramezdés* és az *átmenet* eszméjének segítségével összegezzük az *Emlékiratok* poétikai és tematikus jegyeit. Amint az imént láttuk, a chateaubriand-i Én, akár mint elbeszélőt, akár mint a történet főszereplőjét, cselekvőjét tekintjük, referenciákat keres, hogy azokban önmagát találja meg.

A modellek alkotása voltaképpen párhuzamok felállítását jelenti, analógiák keresését, amelyek bőségesen megtalálhatók az *Emlékiratok*ban. E párhuzamok az egész művet átszövik, nem pusztán az Én és ideáljai a különböző személyiségek vonatkozásában, hanem a különböző tér- és idősíkoké, a különböző civilizációké és kultúráké is. E párhuzamba állítások célja valójában a bizonytalanságból, a mulandóból, az esetlegesből való kilépés vágya, s ezáltal valami végleges, örökkévaló, egyetemes megalkotása. „Millió esemény történik ugyanabban a pillanatban” – jegyzi meg az *Emlékiratok* narrátora, és ez a megjegyzés a dolgok időbeni párhuzamosságán túl arra a törekvésre is utal, hogy a látszólag esetleges, véletlenszerű párhuzamok mögött mélyebb összfüggéseket is megragadjon.<sup>7</sup>

„Talán akkor fejezem majd be *Emlékirataimat*, amikor arra az antik, történelmi földre lépek, ahol Vergilius és Tasso énekelt s hol oly sok forradalom zajlott? Breton sorsomat épp az ausoniai<sup>8</sup> hegyek láttán éneklem meg? S ha a függönyt fel-

<sup>6</sup> „Chateaubriand compile des anciens et en compose, par innutrition, le visage du héros de son épopée. L'écriture de sa propre vie est avant tout une relecture de grandes vies héroïques” (CAVALLIN 1998, 1098).

<sup>7</sup> E párhuzamba állításokkal kapcsolatosan Denis Hollier-t idézzük: „Pourant, par la manière dont il thématise et mobilise ce que, pour parler comme Blanchot, on pourrait appeler le rapport sans rapport de cet «à la fois», Chateaubriand arrivera à faire naître, en quelque sorte en creux, entre ces événements qui s'ignorent, entre ces événements qui ne dialoguent pas, quelque chose comme un champ de force, un espace de tensions.” (HOLLIER 1997, 26.)

<sup>8</sup> Ausonia Dél-Itália régies elnevezése.

húzzák, Lombardia síkságai tűnnek majd föl; még távolabb Szicília, Görögország, Szíria, Egyiptom, Karthágó: messzi partok, hová eljuthattam én, kinek birtokában nincs egy talpalatnyi föld sem” (CHATEAUBRIAND 1951, XXXVI. könyv, 16. fejezet, 590).

Ahogy Jean-Pierre Richard megjegyzi (RICHARD, 1967, VII. fejezet), a párhuzamok retorikai és egzisztenciális kapcsolatokat hoznak létre, melyeket az elbeszélő Én teremt a világ dolgai és önmaga között, a bizonyosságot keresve a bizonytalanságban. Madeleine Dobie megfogalmazásában: a párhuzam egyszerre fejezi ki a személyes és a nemzeti identitás felbomlását és megszilárdítását (DOBIE, 1997).

A párhuzam szorosan kötődik az újrakezdés fogalmához, hiszen az analógiák felállítása természetesen együtt járhat a már látott, megélt dolgokhoz való visszatéréssel. Az elbeszélő történet síkján az újrakezdés jelentheti a tér és idő bizonyos pontjainak ismétlődését, szituációk, események ismétlődését, ugyanazon személyek hasonló helyzetekben történő megjelenését.

A chateaubriand-i szövegvilágban az újrakezdés a bizonyosság, mozdulatlan-ság, az időtlen idealitás utáni vágyat fejezi ki, az örökké való értékek kiszakítását az idő fogságából. Paradox módon, az *Emlékiratok* egyik leggyakrabban visszatérő motívuma mégis a sír, az elmúlás örökös jelképe. Mintha Chateaubriand számára az újrakezdés, a mozdulatlan-ság jelentené az örök harmóniát a változással szemben, mely mindig a romlás, pusztulás. Ezért van, hogy az *Emlékiratokban* minden, ami értéket képvisel a párhuzam és az újrakezdés formájában jelenik meg, túllépve a tér és idő korlátain, öröklétet nyerve az írás autonóm közegében: „Valahányszor Amerika sűrűiben láttam lenyugodni a napot, a combourg-i erdők jutottak eszembe: emlékeim egymást visszhangozzák” (CHATEAUBRIAND 1951, I. II. könyv, 4. fejezet, 61).

Az újrakezdés egyik konkrét formája a kezdetekhez való visszatérés, mely Chateaubriand számára meghatározó egzisztenciális élmény; a hajdani utazásai színhelyére minduntalan visszatérő vándor, a múlt emlékeit szüntelenül felelevenítő vagy azokat előre bocsátó elbeszélő az elmúlás ellen küzd, bár folyvást a mulandóság korlátaiba ütközik. Ballanche elmélete a bukások és újraépülések ciklikus váltakozásáról<sup>9</sup> minden bizonnyal hatott az *Emlékiratok* szerzőjére, csakhogy Chateaubriand jóval borúlátóbbnak bizonyul kortársánál.

Sem a párhuzam, sem az újrakezdés nem értelmezhető teljességgel a harmadik kulcsfogalom, az átmenet fogalma nélkül. Az átmenet egyszerre személyes és történelmi jelenség, az *Emlékiratok* diegetikus szintjének alappillére, de magát az

<sup>9</sup> Az 1831 áprilisában megjelent *Études historiques* című írásában Chateaubriand hivatkozik Vico *Scienza Nuova* de Vico és Ballanche *Essais de palingénésie sociale* munkáira. Ebben az időben az *Emlékiratok* koncepcióját is megújítja, szélesebb társadalmi-történelmi dimenziókba helyezve a személyes élményeket.



emlékiratot mint szövegtípust is jellemzi; életrajz és önéletírás, napló és vallomás, történelem és mitikus fikció rendkívül bonyolult műfaji keveredése. Az átmenet magának a bizonytalanságnak a drámai megtapasztalása, folytonos „úton levés két stabil szituáció között”, a végleges hiánya mind az eseményeket megelőző Én, mind az azokat megőrkítő Én számára. Az átmenet állapota létállapot, sors, mely a kezdetektől fogva meghatározó. Ez az oka annak, hogy a szülőváros, Saint-Malo maga is az átmenetiséget megtestesítő helyszíneként jelenik meg, mint az angol és a francia történelemnek egyaránt részét képező események tere, két kultúra találkozási pontja.<sup>10</sup>

Az átmenet régi és új, múlt és jelen, jelen és jövő között az átalakulás, sőt az elmúlás érzését kelti, mintegy a bizonytalanság nyomasztó megtapasztalását. Ez a tapasztalat mondatja az *Emlékiratok* narrátorával, hogy félelemmel tölti el, hogy még él. De az átmenet mégsem csupán negatív létélmény, valami létező elmúlása, valami eljövendő hiánya a jelenben; az átmenet különböző értékek találkozásait is eredményezheti. Chateaubriand értelmezésében például a zseni egyik alapvető vonása az átmenetiség, amennyiben a zseni különböző kultúrákat egyesít magában megőrizve belőlük az egyetemeset, az örökkévalót. Úgy véli, az átmeneti korokban Isten szól az emberekhez a zseni által, aki maga is az átmenetiség tökéletes megtestesítője. Legékezebb példa erre Shakespeare, aki Chateaubriand számára a zseni legmagasabbrendű inkarnációja, egyben egy átmeneti kor szülötte.

#### Az átmenet, párhuzam és újratekzés fogalmai Chateaubriand kultúra-felfogásában

Az *Emlékiratok*ban megjelenő Én legfontosabb alakváltozata az utazó–elbeszélő, ezért a különböző kultúrák és kapcsolataik kérdése is az utazó–elbeszélő nézőpontjából lesz releváns, hiszen ő magát a kultúra fogalmát is különféle módokon értelmezi. A vándorló utas számára egy ismeretlen kultúrával való találkozás első lépésként egy ismeretlen tájjal való találkozás, ahová megérkezik, s ahol első benyomásait szerzi a vidékről, az ott élőkről, az ottani civilizációról. Ebben az összefüggésben a táj mint a kultúra metaforája értelmezhető.

Az ismeretlen táj által keltett első vizuális és emocionális benyomásai után az utazó újabb, most már esztétikai, intellektuális élményeket szerezhethet a felfedezésre váró ország, vidék, város képzőművészete által. Az *Emlékiratok* utazójának figyelmét mindenekelőtt az építészet köti le. Akárcsak Hugo a *Párizsi Notre-Dame*-ban, Chateaubriand is úgy tekint az építészetre, mint régi korok írásművészetére, mely nem csak szépségével, hanem jelentésével is megérinti a szem-

<sup>10</sup> Lásd többek között a *Mémoires d'outre-tombe* I. I. könyvének 4. fejezetében található leírásokat.

lélődöt.<sup>11</sup> A chateaubriand-i utazó-elbeszélő kivételes érzékenységgel fordul az építészet egy sajátos jelensége felé: ez a romok iránti rajongás. Ennek oka, hogy számára az ismeretlen kutatása gyakran az ismeretlen múltban való kutatást jelenti, saját individuális létéhez hasonlóan a nemzetek, kultúrák, civilizációk létét is az idő múlásának folyamatában szemléli. A hajdani épületek romjai egy nép történelmét, múltját jelenítik meg, s az utazó a konkrét látványtól elvonatkoztatva, ám abból kiindulva az első esztétikai-érzelmi benyomás után intellektuális, spirituális élményben részesül. De egy adott civilizáció történelmét az építészet mellett természetesen az irodalom is felidézi, s az *Emlékiratok* narrátora számára az elbeszélő irodalom remekműveiben való gyönyörködés ugyanolyan fontos, mint az építészet illetve a táj szépségeiben való szemlélődés.

A kultúrák sokszínűségével és e sokféleségek egyenrangúságával kapcsolatos elmélkedéseiben Chateaubriand többek között Vico és Montesquieu hatását mutatja a nemzeti sajátosságok, a földrajzi körülmények, a társadalmi berendezkedések különbözőségének kérdését illetően. Természetesen nem mindenütt elfogulatlan. Az *Emlékiratok* utazó-elbeszélője, bár számos idegen kultúrát felfedezett, saját francia kultúráját a többi felett állónak tartja, még akkor is, ha bizonyos szellemi örökséggel, például a XVIII. századi irodalommal és filozófiával szemben gyakorta kritikus véleményt fogalmaz meg. Az angolszász kultúra ismerete szinte magától értetődő, hiszen Chateaubriand több, mint hét évet tölt Angliában emigrációban. Ez az ország jelenti számára a politikai stabilitás megtestesülését, s ugyanakkor a születő romantika bölcsőjét. Amerikai utazása során pedig a természeti népek kultúráját fedezi fel, a „vad”, civilizálatlan népek egzotikuma ejti rabul.

Fentebb már említettük, hogy az *Emlékiratok* narrátora ifjúkorára visszagondolva, a szülői háztól való búcsúzást felelevenítve Milont idézi; ez egyébiránt az első angol nyelvű idézet a könyvben. A második, nem kevésbé jelentős angol idézet Byron szavait kelti újra a nagy utazás előtti pillanatban, az Amerikába tartó hajóra szállás pillanatában, ami nem csak az útrakelés, hanem az írói hivatás születésének is a pillanata: „Again to sea!” Mintha a hirtelen másik nyelvre váltás az életmódváltást is előre bocsátaná, egy új élet kezdetét és a korábbi élettől való elszakadást.

Mégis, a legmélyebb benyomást, úgy tűnik, a mediterrán kultúrák gyakorolták a chateaubriand-i utazóra. Görögország, Itália és a Közel-Kelet megannyi katartikus élmény, de mind közül az antik görög kultúra a legmagasabbrendű, vagyis ehhez mér minden más kultúrát. Chateaubriand hellenizmus iránti rajon-

<sup>11</sup> „En effet, depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusive-ment, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence.” (Hugo 1972, 225.)

gása kezdetben háttérbe szorítja a római és itáliai kultúrát, ám a későbbi utazások során ezeket is csodálattal fedezi fel. A mediterrán világ számára az antik kultúra megtestesítője, melyet a későbbi korok könyörtelenül elpusztítottak.

Az *Emlékiratok* utazó–elbeszélőjének az egyik legsajátságosabb élménye mégis a hontalanság, a valójában egyetlen kultúrához sem tartozás élménye, amely maga a tökéletes átmenetiség állapota. A hontalanság tér- és időbeli megtapasztalás mind az elbeszélő, mind a cselekvő Én számára. A cselekvő Én, az utazó esetében folytonos bolyongás különböző országokon, tájakon át. A narrátort tekintve pedig a nézőpontok, perspektívák folytonos váltakozása, melyek távlatából láttatja az utazó különböző tér- és idősíkokban való mozgásait. E perspektíva-váltások eredményeképpen maga a kultúra is, pontosabban, a különböző kultúrák is folyamatos mozgásban–változásban kerülnek bemutatásra.

Az átmenetiség állapota szükségszerűen kelti fel az Én számára az elmúlás élményét, az elmúlás pedig a reménytelen jövő, illetve a megszépített múlt gondolatát. Az örökkévalóság, a változatlanosság illuzórikus vágya is az átmenetiség, a bizonytalanság nyomasztó érzetéből fakad, s ez sugall a narrátornak mindig újabb és újabb párhuzamokat, újrakezdéseket – nem a történések, hanem a szöveg dimenzióiban. Így kapunk sajátságos, de nem feltétlenül autentikus vagy megbízható képeket a világról. Olyanokat, mint például a jellegzetesen chateaubriand-i analógiák a modern Anglia és az antik görög, illetve keleti kultúrák között (XXVII. könyv, 11. fejezet), a modern európai kultúra és a korabeli amerikai civilizáció között, vagy akár az indián és görög kultúrák párhuzamai (VII. könyv, 6–7–8. fejezetek). Az elbeszélő maga vallja be, hogy ezek az analógiák gyakran saját fantáziájának szülottei, anélkül, hogy a két párhuzamba állított jelenség között a valóságban akár a legcsekélyebb hasonlóság lenne. „Oxford, bár egyáltalán nem hasonlított rá, Dol szerény kollégiumaira emlékeztetett (...)” (CHATEAUBRIAND 1951, I., XII. könyv, 5. fejezet, 424.)

A párhuzamok gyakorta párosulnak újrakezdéssel, amikor a narrátor, mint az imént láthattuk, nem a jelenségek közti eltéréseket, hanem a hasonlóságokat emeli ki. Az *Emlékiratok*ban feltűnő az a szándék, amely a különböző kultúrák közti azonosságot, valamiféle mindenütt létező egyetemességet szándékozik megmutatni, különbözőségeik helyett. Az egyetemességet célzó kulturális élmény alapja az antik kultúra, melyhez az elbeszélő szüntelenül visszatér, melyhez minden mást hasonlít. Az intertextualitás felől közelítve, az *Emlékiratok* leggyakoribb referenciái a Biblia, Vergilius és Homérosz. Ezek után következik Dante, Tasso, Corneille és Racine, majd Milton, Montaigne és Plutarkhosz, hogy csak a leggyakoribbakat említsük.

Jean-Christophe Cavallin megállapítja, hogy az *Emlékiratok* rejtett antik forrásainak van egy sajátos poétikai funkciója. Mítoszt teremtenek, mítosszá alakítják a történelmet, s mindezt azért, hogy az individuális lét elbeszélését az emberi-

ség-elbeszélés, sőt a „gondviselés” eposzának dimenziójába emeljék.<sup>12</sup> És mivel az *Emlékiratok* a mítoszok egyetemességét célozza, kultúra-felfogása messze meghaladja a nemzeti-történeti kultúra-értelmezés határait, magának a kultúra fogalmának is egyetemes jelentést tulajdonítva. Ezt az egyetemességet azonban paradox módon Chateaubriand mégis egy adott kultúrában véli megtalálni. Ez, ahogy már rámutattunk, a hellén kultúra. Ennek folytatása számára az általa „klasszikusnak” nevezett kultúra, melyhez éppúgy hozzátartozik Dante, mint Milton, vagy Montaigne. Végül is Chateaubriand számára mindössze néhány, talán öt vagy hat szerző testesíti meg tökéletesen ezt az egyetemes, ha tetszik, időtlen kultúrát. Ők azok, akik „táplálják gondolatainkat; (...) s mindent ők színeznék át, mindenütt az ő nyomaikat követjük; szavakat és neveket találnak fel, melyek azután a népek egyetemes szókincsét gyarapítják; (...) műveik az emberi szellem legmélyebb kincsébányái” (Chateaubriand 1951, I., XII. könyv, I. fejezet, 408–409).

### A táj mint a kultúra metaforája

Az egyetemes, változatlan kulturális értékekhez való ragaszkodásban az elbeszélő Énnak az a törekvése mutatkozik meg, hogy az átmenetiség, a folytonos mozgás állapotában ragadja meg az örökkévalót, az örökérvényűt. E törekvés a szöveg tematikus szintjén túl egyéb, poétikai szintjein is tetten érhető, például a metaforák használatában. Most csak a tájleírással kapcsolatos metaforákat emeljük ki, s azok különleges, szimbolikus jelentését. Figyelemre méltó ugyanis, hogy a párhuzam, az újrakezdés és az átmenet az *Emlékiratok* tájleírásaiban is megjelenik. Ez azért is lényeges, mert mint említettük, az utazó számára egy új országba, új vidékre, új kulturális közegbe való megérkezés első momentuma mindig a tájjal való találkozás.

A szemlélődő utazó éppúgy az örökkévalót szeretné látni a változó táj képeiben, mint ahogyan a narrátor ragaszkodik a saját világát befolyásoló, alakító állandó kulturális referenciákhoz. Így aztán az utazó benyomásait feljegyezvén ismét csak az analógiákhoz, az ismétlésekhez, az újrakezdésekhez folyamodik, hogy megragadjon valami véglegeset és állandót a táj mindig változó, mulandó képében. Figyelemre méltó a mód, ahogyan az *Emlékiratok*kbeli Én fokozatosan azonosul egy kezdetben idegen tájjal. Ez az azonosulás mindig analógiák, párhuzamok felfedezése révén történik, melyek segítségével a „más”, az „idegen” fokozatosan hasonlítani kezd az ismerthez, a megszokotthoz, a személyeshez. E párhuzamok kiindulópontja leggyakrabban Saint-Malo és Combourg, tehát a gyerekkor hely-

<sup>12</sup> „Le discours des Mémoires passe ainsi de l'ordre individuel du récit de vie à l'ordre exemplaire de la mythologie historique, et de l'ordre de la narration biographique à celui de l'épopée symbolique des destinées générales de l'humanité.” (CAVALLIN 1998, 1090.)

színe, a gyermekkori táj, mely a legdöntőbb a későbbi felnőtt lelki-szellemi fejlődése szempontjából. Sőt, azt is mondhatjuk, a chateaubriand-i tájleírásban egy új táj hasonlíthatósága a breton szülőföld tájaihoz értékmérővé válik: az *Emlékiratok*beli Én akkor lát szépnek egy újonnan felfedezett vidéket, ha az hasonlóságot mutat gyermekkora tájaival.

S minthogy az *Emlékiratok* architektúrájának alappillérei a párhuzamok, analógiák, újrakezdések, ezek közvetlenül a tájleírásokban is megjelennek, végigvonulva a mű egészén. A katarfora tipikusan chateaubriand-i alkalmazása révén például az I. könyv 6. fejezetében a bretagne-i növényvilág a görög és itáliai flórára emlékeztet, melyet ugyan csak jóval később fedez majd fel az író. Egy másik példa: a VIII. könyv 4. fejezetében az amerikai táj emléke idézi fel azt az olasz tájat, melyet majd később fog megismerni.

Ahogy jeleztük, ezek a tájleírások nagyon gyakran metaforák, melyekben a konkrét kép egy rejtett érzést, hangulatot idéz fel. A tájleírás legvégső formája pedig a szinte megsemmisülő kép, amely átadja helyét az érzésnek, gondolatnak. „Végül is a szép tájakat az ifjúság, az emberek teremtik. A Baffin-öböl jégmezői is felolvadnának, ha jó szívvel tekintenek rájuk, az Ohio és a Gangesz is kietlennek tűnhetnek, ha minden érzelem nélkül állunk meg partjain” (CHATEAUBRIAND 1951, II. 593) – olvassuk a XVI. könyv 16. fejezetében. Ugyanezen könyv 18. fejezetében pedig ez áll: „A tó azúrkékje villódzott a lombok mögött, a déli látóhatáron feltűnedeztek a grisoni Alpok csúcsai, a fűzek között bujkáló szellő kísérte a hullámok ritmikus mozgását; nem láttunk senkit; nem tudtuk, hol vagyunk” (CHATEAUBRIAND 1951, II. 597). A táj látványa által felkeltett érzelmek, reflexiók, a természet sugallta örökkévalóság érzete a narrátor elbeszélésének eredménye, s ha ez az elbeszélői gesztus hiányozna, nem létezne maga a táj sem: „Leoltom lámpámat s Lugano eltűnik az éjszakában” (CHATEAUBRIAND 1951, II., II. könyv, 17. fejezet, 594).

Az írás mint az egyetemesség egyetlen, ám kétséges hordozója

Vajon mennyiben illuzórikus az utazó elbeszélő vágya, hogy az egyes kultúrák határain túllépve valamiféle egyetemes kultúra értékeire leljen, s hogy egy konkrét tájképben időtlen szépséget fedezzen fel? Mert az nyilvánvaló az *Emlékiratok* tapasztalata szerint, hogy az örökkévaló, a változatlan, az egyetemes csakis az elbeszélő számára jelenthet perspektívát, az írás által, a szöveg virtuális terében. De vajon az írásban elérhető az egyetemesség, az örökkévalóság élménye?

Az *Emlékiratok* tájleírásaiban a leggyakrabban visszatérő motívum a tenger; metafora, melynek jelentése mindig ugyanaz: az írás, a szöveg, mely nem más, mint az a tér, amelyben összekapcsolódnak kontinensek és univerzumok. „Lakásomból a tenger látványa tárult elém, asztalomnál ülve elnéztem a tengert, mely

látott engem megszületni, s amely Nagy-Britannia partjait mossa, ahol oly hosszú száműzetésben élttem; tekintetem végigsiklott a hullámokon, melyek Amerikába vittek, majd visszahoztak Európába, hogy azután Afrika és Ázsia partjaira sodorjanak. Köszöntelek, ó tenger, bölcsöm és tükörképem” (CHATEAUBRIAND 1951, I., I. könyv, 6. fejezet, 40). „Ez a tenger, melyet annyi partról láttam, ez mosta Brestben az armorikai félsziget legtávolabbi szegletét, s e messzi fok után már semmi más nem volt, csupán a végtelen óceán és az ismeretlen világok; képzeletem szabadon szárnyalt e végtelen térben. (CHATEAUBRIAND 1951, I., II. könyv, 8. fejezet, 72.)

A végtelen tenger az írás végtelenségét idézi, az óceán hatalmas tükre az *Emlékiratok* befejezhetetlen kompozíciójára utal, a tengeri utazó szemlélődése az elbeszélő narrátor szemlélődése is egyben. Tengeren lenni egyet jelent az ihletettségek tökéletes állapotával, amikor a teremtő képzelőerő szabadon szárnyal, amikor a halandó ember az örökkévalósággal találkozik. „Az égi dóm sötétkék boltívén ragyogó ezernyi csillag, a partot sosem látó tenger, az ég és a hullámok végtelenje! Istenség sosem rendített meg mélyebben, mint ezek az éjszakák, amikor a mindenséget éreztem fejem fölött és lábaimnál” (CHATEAUBRIAND 1951, I., VI. könyv, 3. fejezet, 204). S amint a tenger köti össze a földrészeket és az országokat, úgy az írás teremt meg a kapcsolatokat az analógiákon, újrakezdéseken keresztül a kultúrák, történelmi korok és tájak között. Csakúgy, mint az önmagát kereső Én alakváltozatai között.

Ám az *Emlékiratok* néhány sora arra utal, hogy az annyira vágyott örökkévalóság, véglegesség az írás által sem lehetséges, s ezt a gondolatot pontosan a tenger metaforája sugallja. A tenger, mely világrészeket köt össze, de egyikhez sem tartozik, amely tehát maga az átmenet, a bizonytalanság tere, „...az óceán útja, melyet nem kísérnek sem fák, sem falvak, sem tornyok, sem harangok, sem sírboltok; (...) ez az oszlopok és kőfalak nélküli út, melynek nincs partja, csak a hullámok, nincs folytatása csak a szél, nincs világító fáklyája, csak a csillagok” (CHATEAUBRIAND 1951, I., VI. könyv, 2. fejezet, 201).

## Bibliográfia

- Jean-Claude BERCHET (1997) Le „Juif errant” dans les *Mémoires d'outre-tombe*, *Revue des Sciences Humaines* n°245, 129–150.
- Jean-Christophe CAVALLIN (1998), Chateaubriand mythographe. Autobiographie et injonction du mythe dans les *Mémoires d'outre-tombe*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 1998/6 (n°98), Paris, Presses Universitaires de France, 1087–1098.
- François-René de CHATEAUBRIAND (1831), *Des études historiques*, felhasznált kiadás: *Des études historiques* (2011), Paris, Bartillat.

- François-René de CHATEAUBRIAND (1836), *Essai sur la littérature anglaise*, felhasznált kiadás: *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions* (2013), Párizs, Classiques Garnier.
- François-René de CHATEAUBRIAND (1951), *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Madeleine DOBIE (1997), La rhétorique du rapprochement dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Revue des Sciences Humaines* juillet–septembre 1997, n° 247, 63–87.
- Philippe GASPARIINI (2008), *Autofiction*, Paris, Seuil.
- Johan GEZELS (2001): *La littérature de voyage: entre stéréotypes et révélation*, [www.medea.be/fr/syn-5.htm](http://www.medea.be/fr/syn-5.htm)
- Denis HOLLIER (1997), Incognito, *Revue des Sciences Humaines* juillet–septembre 1997, n° 247, 25–43.
- Victor HUGO (1972), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Jean-Pierre RICHARD (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil.

BÁDER PETRA

---

## Autofikció és metanarrativitás: Miguel de Unamuno hatása Salvador Elizondo műveire

A mexikói irodalom ötvenes évekbeli generációjához tartozó Salvador Elizondót a számos helyen alkalmazott, ám ennek ellenére továbbra is helytálló *grafomán* jelző használata mellett *kísérletezőként* is jellemezhetjük: nem csupán regényei és elbeszélései, de esszéi és naplói is arról tesznek tanúbizonyságot, hogy fő törekvése az irodalmi diskurzus határainak – ha nem is teljes áthágása, de legalábbis – elbizonytalanítása, még hozzá a nem-irodalmi (többek között filozófiai, tudományos, leíró, antropológiai, vallási, esztétikai vagy akár költészeti) diskurzusok szövegbe építése által. Az irodalmi diskurzussal folytatott kísérletezést a szerző műveivel foglalkozó kritikusok többsége az *anti-* előtaggal látja el, éppen ezért Elizondo nevét olyan alkotókkal említi egy lapon, mint Ezra Pound, James Joyce, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Alain Robbe-Grillet, valamint a spanyol nyelvterületen Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges és Miguel de Unamuno. A felsorolt alkotók mindegyike más-más szempontból vonatkoztatható Elizondo írásaihoz – ezen szempontok gyakran túllépnek a pusztán irodalmi perspektíván, ezzel is alátámasztva a mexikói szerző prózájának sokszínűségét. Annak ellenére, hogy a legtöbben két nagyregényét<sup>1</sup> választják elemzésük tárgyául, novellisztikája is említésre méltó; jelen elemzés tárgyát az *El grafógrafo* címet viselő elbeszéléskötet alkotja, amelyről 1972-es megjelenéséhez képest nagyon későn, csupán néhány évvel ezelőtt született meg az első átfogó irodalomkritikai munka.<sup>2</sup> Ez nem csupán a kötet elemzésére törekszik, hanem egyenesen – és helyesen – az egész életmű tetőpontjaként jellemzi a variáció alapelvein nyugvó antológiát. Ezt az értelmezést követve jelen tanulmány azt tűzi ki céljául, hogy az autofikció és a metanarrativitás elméleti apparátusát felhasználva feltárja az elizondói életmű vonatkozó elemeit, illetve ezzel párhuzamosan – a

<sup>1</sup> *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), illetve *El hipogeo secreto* (1968).

<sup>2</sup> Lásd Claudia L. GUTIÉRREZ PIÑA doktori értekezését (*La estrategia escritural en El grafógrafo de Salvador Elizondo*, El Colegio de México, 2013), ill. lásd átdolgozott és aktualizált verzióját: GUTIÉRREZ PIÑA 2016a.



Jorge Luis Borgesre is nagy hatást gyakorló – Miguel de Unamuno gondolataira támaszkodva felvázolja egy összehasonlító elemzés lehetséges pontjait.

Az egyik vele készült interjú során megkérdezték Elizondót, hogy az Unamuno mesterművének tekintett *Köd* milyen hatással volt *El hipogeo secreto* című regényére, ám ő kikerüli az egyenes választ: „ez annak köszönhető, hogy ebben a műben [Elizondóéban] nincs különbség a fikció és aközött, amit Ön *metafikciónak* nevez. Csakis az írás létezik. Az írás terepén pedig – legalábbis számomra – nem létezik akadály vagy határvonal egyik és másik között” (HÖLZ 1995, 125).<sup>3</sup> Annak ellenére, hogy a kérdésre adott válaszában Elizondo nem említi a spanyol szerző nevét, írásművészetének igen fontos jellemzőjét tárja fel előttünk: a fikció és a metafikció<sup>4</sup> közti határ elmosását, ami újabb bizonyíték „kánonellenes” törekvéseire. Ha egy harmadik fogalmat, az autofikciót<sup>5</sup> is beemeljük az elizondói poétikáról alkotott diskurzusba, szinte már közhelynek számít az az állítás, miszerint a szerző regényei *ellenregények*. Az irodalomkritika a XX. század számos spanyol nyelvű megjelenésével kapcsolatban ugyanezzel a jelzővel illetve például Julio Cortázar *Sántaiskoláját*, Macedonio Fernández és Pablo Palacio irodalmi projektjeit, illetve – a spanyol nyelvterületen kívül – a francia újregény (*nouveau roman*) képviselőinek írásait, köztük azt az Alain Robbe-Grillet-t is, akivel gyakorta párhuzamba állítják Salvador Elizondót. Jean-Paul Sartre a következőképpen jellemzi az ellenregény műfaját:

Az ellenregény követi a regény megjelenési formáját és körvonalait: szintúgy a képzelet szüleménye, fiktív szereplőket vonultat fel, akik elmesélik nekünk a történetüket. De ezt csakis azért teszik, hogy minél jobban összezavarjanak minket: a regény által próbálják megtagadni magát a regényt. Miközben a szerző felépíti, megírja a regényt, az a szemünk láttára egyúttal darabjaira is hullik: a regény igazából nem jön

<sup>3</sup> Amennyiben másként nem jelzem, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

<sup>4</sup> A címben a *metafikció* helyett a *metanarrativitás* kifejezést használom; ez utóbbi olyan elbeszélői eljárást jelent, mely során a mű önmagára utal (önreferencia), ezzel pedig a metafikció (mint műfaj) létrehozásának egyik módja lehet (vö. MORA 2012, 44).

<sup>5</sup> Jelen tanulmányban az *autofikció* fogalmát igen tág értelemben használom. Annak ellenére, hogy az 1977-ben, Serge Doubrovsky által megalkotott fogalom még a *valóságosság* és az *autenticitás* tengelye mentén tételezte a műfaj jellemzőit, a spanyol irodalomelmélet és -kritika hamar átvette és átalakította az autofikció jelentését, ezzel együtt a diakronikus vizsgálat lehetősége is kialakult. Ana Casas összefoglaló tanulmányában a következő megállapítást teszi az autofikció fogalmával kapcsolatban: „Az önéletrajzi tér fokozatos bővülése már a XIX. század végén megkezdődött, ekkor hódította meg a regény műfaját: a szerzők mindinkább előnyben részesítették az egyes szám első személyű elbeszélő használatát, valamint a gyakori kitérőkkel, digressziókkal tűzdelt introspektív elbeszélésmódot, továbbá elutasították a cselekmény epizodikus felépítését és a kalandszerű események egymásutániságát, így az elbeszélés tárgyát mindinkább a szereplők (és maguk a szerzők) belső világa alkotta” (CASAS 2014, 9).

létre, hiszen nem is jöhet létre. [...] Ezekben a furcsa, nehezen besorolható művekben nem a regény műfajának végelgyengülése mutatkozik meg; csupán azt jelzik, hogy a gondolkodás korában élünk: olyan korban, amelyben a regénynek önmagáról kellene gondolkodnia (id. CHAPARRO DOMÍNGUEZ 2013, 136).

Sartre véleményét leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy az ellenregény olyan irodalmi mű, ami csupán látszólag beszél el történetet, valójában ugyanis önmagáról beszél; tehát az elbeszélő helyett az (ön)reflexív diskurzust, a metanarrativitást részesíti előnyben.

Ami a novellát illeti, igen kevés elméleti szöveg foglalkozik az úgynevezett *ellen-novella* műfajával (már ha egyáltalán van ilyen); a spanyol nyelvterületen jól ismert Enrique Anderson Imbert elmélete, aki *Teoría y técnica del cuento* című művében megjegyzi: vannak olyan novellák, amelyek „a hagyományos elbeszélési módozatok ellenében” (ANDERSON IMBERT 2007, 18) íródnak. Ennek ellenére mégsem lelkesedik annyira ezért – az akkoriban új – műfajért, mint Sartre az ellenregényért: arra a következtetésre jut, hogy „egy olyan novella, ami aláássa a hagyományos elbeszélés modelljét, még nem feltétlenül ellen-novella. Ahogy a műfaji elnevezés is jelzi: az ellen-novella nem novella” (ANDERSON IMBERT 2007, 19). Ez a kijelentés ellentmond Sartre definíciójának, aki az ellenregény műfajának beemelésével nem tagadja, nem szünteti meg a regény létezését, sokkal inkább annak műfaji határait tágítja. Anderson Imbert a következőképpen támasztja alá véleményét: „rövid terjedelmének köszönhetően a novella egyetlen cselekményt ragad meg, amelyet szigorúan szerkesztett keretek között mutat be; ezen keretek olyannyira merevek, hogy jobban ellenállnak a formai lebomlásnak, mint a regényszerkezet. A novella technikáit tekintve újul meg; csakhogy a technikai kísérletezés nem képes arra, hogy érvénytelenítse a novella műfaját” (ANDERSON IMBERT 2007, 37–38).

A következőkben mindinkább eltávolodunk Anderson Imbert véleményétől – akit azóta a kísérleti novella számos képviselője megcáfolt –, és Sartre nyomán megpróbáljuk kiterjeszteni mind a regény, mind a novella határait; így az *anti-* vagy *ellen-* jelzőt a narrativitás, az elbeszélhetőség elleni nyílt támadásként értelmezzük, ami igen változatos formákat ölthet. Amennyiben Elizondo és Unamuno ide vonatkozó műveit tekintjük, olykor hasonló, máskor éppen ellentétes megoldásokkal találkozhatunk; mindketten az autofikció és a metanarrativitás felé nyitnak, mégis eltérő okokból: míg Unamuno a metafizika felől közelít ezekhez, Elizondo inkább az esztétikai szintre összpontosít.

A hasonlóságok feltárására hasznosnak találom beemelni az Unamuno *Köd* című regényének kritikai kiadásából kölcsönzött (*mono*)*dialogus* fogalmát. A kritikai kiadást kísérő bevezető tanulmány szerzője, Mario J. Valdés hosszasan taglalja a dialógus jelentőségét a spanyol íróóriás művében: kiemeli a Platónról eredeztethető dialektikai modell jelentőségét, amelyben az egymást kizáró ellentétek

együttélése, a köztük álló feszültség generálja a kommunikáció sikerességét (VALDÉS 2004, 11–12). A *mono-* előtag pedig Unamuno azon gondolatára utal, miszerint „a párbeszéd nem rendelkezik formai keretekkel, a beszélők képtelenek azt irányítani” (VALDÉS 2004, 13), és éppen ez teszi lehetővé, hogy valaki önmagával folytasson párbeszédet,<sup>6</sup> ezáltal pedig létrejöjjön a belső feszültségekkel átítatott, önmagára utaló diskurzus. Ez a folyton fennálló, feloldást nem nyerő kettősség – ami nem mellesleg a posztmodern diskurzus és akár az ún. *ellen-diskurzus* jellemzője is egyben – a két szerző közti közös nevező, ami egyúttal azt is lehetővé teszi, hogy egyszerre két szövegszintű „mozgás” alakuljon ki: a centrifugális, kifelé kommunikáló erő (dialógus) és a centripetális, befelé kommunikáló erő (monológ).

Ám ezek a megállapítások nem csupán Unamuno, hanem Salvador Elizondo műveire is vonatkoztathatók, a mexikói szerző ugyanis gyakorta építi írásait a szövegben fennálló ellentétek dialektikus viszonyára. Ez leginkább az *El grafógrafo*-ban jelent meg, *Diálogo en el puente* (Párbeszéd a hídon) című novellájában tükröződik; ahogy a cím előre jelzi, a két szereplő – feltételezhetően szeretők – összetalálkozik egy hídon, a köztük kialakult dialógust párbeszédés formában olvashatjuk (tehát teljes mértékben hiányzik a narráció). Az igen rövid szöveget szemügyre véve viszont azon nyomban egyértelművé válik, hogy a beszélgetőtársak szögesen ellentétes irányban haladnak; ezt az első sorokban megjelenő utak is előrevetítik: az egyik a szárazföld belseje felé indul, a másik viszont egy szigetcsoporthoz vezet, a nyílt tengerre (ELIZONDO 2013, 12). Ami első ránézésre – legalábbis formailag – párbeszédnek tűnik, valójában két párhuzamosan futó és egymástól mindinkább távolodó monológ.

Az Elizondo szövegeiben megjelenő ellentéteket egyaránt vonatkoztathatjuk a szövegek közötti utalások hálójára (párbeszéd más szövegekkel és diskurzusokkal, szövegven kívül tartó mozgás), illetve az – autofikciónak és a metanarrativitásnak is helyt adó – önreflexív, önmagára utaló diskurzusra (önmagával folytatott „párbeszéd”, a szöveg „központja” felé tartó mozgás). Az autofikció és a metafikció módozatainak kapcsolatáról írt tanulmányában Miriam Di Gerónimo megállapítja, hogy az irodalomtörténet első századaiban megjelenő két eljárás leginkább mégis a posztmodern stratégiákhoz köthető: a posztmodern episztemológiai bizonytalansága ugyanis előtérbe helyezi a tudattalant, az összetettséget, a szimulákrumot, a töredezettséget, az irodalmi keretrendszerek áthágását, az ambivalenciát, a heterogenitást stb. (DI GERÓNIMO 2005, 91–92). Ebből a nézőpontból tekintve, az autofikció és a metafikció az irodalmi kánont, és ezen belül a műfaji kánont is kikezdő kísérletezésként fogható fel, ami nem csupán a regényre – alapját elsősorban a francia újregény adhatja –, de a novellára is kiterjed. Di Gerónimo két világhírű argentin szerző, Jorge Luis Borges és Julio Cortázar műveinek rövid

<sup>6</sup>Éppen ezt teszi a *Köd* főszereplője, Augusto Pérez is, amikor Orpheusnak keresztelt kutyájával „beszélget”.

elemzésével szemlélteti megállapításait: elbeszélésekben ugyanis megfigyelhető az önreflexív diskurzus beültetése, ami által zárójelbe helyeződik a narratív diskurzus, és így a gondosan kidolgozott történetyszál jelenléte; mindez azzal a céllal, hogy elbizonytalanítsák a fikció és a valóság közt húzódó határvonalat (vö. DI GERÓNIMO 2005, 94). Salvador Elizondo műveiről is hasonló megállapításokat tehetünk, sőt, akár azt is mondhatnánk, hogy a mexikói szerző kifejezetten az autofikciós eljárások, illetve a metanarrativitás előtérbe helyezésére törekszik, ami ezáltal poétikává lép elő: olyan befelé irányuló szövegmozgást alakít ki, ami lehetővé teszi, hogy önmagával „beszélgessen” (ezzel kapcsolatban akár a mimézis krízisééről is szólhatnánk).

Elizondo önmagával folytatott monodialógusát természetesen írásban folytatja; számos szövege – köztük nemcsak regényei és elbeszélései, hanem az általa írt esszék is – arról a törekvéséről tanúskodik, hogy fiktív írásainak elméleti keretet biztosítson. *La autocrítica literaria* (Irodalmi önkritika) című esszéjében például – ami először a még szuggesztívebb *Taller de autocrítica* (Önkritikai műhely) címen jelent meg 1972-ben a *Plural* folyóirat 14. számának hasábjain – az általa írt szövegekben követett eljárásokat szemlélteti. Módszerét három rövid pontba szedhetjük: először is el kell távolodnia önmagától,<sup>7</sup> aztán beszélgetést kell kezdeményeznie önmagával,<sup>8</sup> végül pedig látnia/láttatnia kell önmagát, ahogy ír.<sup>9</sup> Gutiérrez Piña ugyanezt az esszét használja a címadó novella (*El grafógrafo*) elemzésére, amelyben Elizondo poétikája sűrűsödik: egyszerre jelenik meg benne „az írás önmagára utaló jellege”, a „körköröség”, illetve a „szolipszizmus” (GUTIÉRREZ PIÑA 2016b, 167–168).

Amennyiben a címadó *El grafógrafo* az elizondói önkritika modellje (vö. GUTIÉRREZ PIÑA 2016b), Unamuno *Y va de cuento...* című elbeszélése a (mono) dialógus prototípusa. Az 1905-ben írt szöveg csupán nyolc évvel később, 1913-ban jelenik meg az *El espejo de la muerte* című kötetben. Annak ellenére, hogy számos hasonlóságot mutat a *Köddel* és a *Cómo se hace una novela* című Unamu-

<sup>7</sup>Elizondo ugyanis a következőképpen definiálja az önkritikát: „Tulajdonképpen ez egyfajta ügyetlen művészet, hiszen bizonyos fokú részrehajlásra készlet [...], de emellett kockázatvállalással is jár: egyes szám első személyben kell beszélni, de harmadik személyen keresztül, ez pedig olyan retorikai alakzatot feltételez, amelynek segítségével saját irodalmi hibáinkat ennek a másiknak a vállára helyezzük” (ELIZONDO 2013, 193).

<sup>8</sup>Elizondo konkrétan arra utal a szövegben, hogy „amikor a szerző a kritikus bőrébe bújva önmagával beszélget, önmagának címzett kérdéseket tesz fel” (ELIZONDO 2013, 194).

<sup>9</sup>Elizondo ezt gyakorlatilag szó szerint fejezi ki, miközben az *El grafógrafo* című novellából idéz: „A műről alkotott kritika ne a szöveg megjelenése után keletkezzen, hanem az írás során születessen meg: a kritika legyen módszer, és az írók. Azt írom, hogy írok, satöbbi' sémán alapuljon. Az írás folyamata során tehát *látnom kell magam, miközben írok*” (ELIZONDO 2013: 194. Kiemelés tőlem – B. P.).

no-szöveggel, meglehetősen kevés kritikai figyelmet kapott.<sup>10</sup> Hasonlóképpen az *El grafógrafo*hoz, az *Y va de cuento...* cselekménye is egyetlen jelenetre, vagy ha úgy tetszik, egyetlen képre korlátozódik: az implicit szerző ismerteti a főszereplő Miguel (a szerző alteregója?) belső vívódásait, miközben az egy megrendelésre kért novellán dolgozik. Bár erre az önreflexív szövegre nem jellemzőek az Elizondo esszéjében és elbeszélésében egyaránt megjelenő koncentrikus körök, az íróasztal fölé görnyedő Miguel alakjához – direkt vagy indirekt módon – folytonosan visszakanyarodik az elbeszélés. És bár ez a motívum – az önmagára utaló szerző (autofikció), elbeszélés vagy mű (metanarrativitás) – a XX. századi és a kortárs irodalom (és művészetek) egyik legmarkánsabb ismertetőjele, Unamuno szövegének egyéb jellegzetességei által még szorosabb kapocs alakul ki a modern spanyol irodalom „filozófusa” és a mexikói Salvador Elizondo között. Ugyanis amennyiben Unamuno szövegét az elizondói önkritika tételei alapján vizsgáljuk, felfedezhető a mexikói szerző által fentebb ismertetett hármass csoportosítás: az implicit szerző egy másik *én* (az íróasztal fölé görnyedő Miguel) megalkotása által távolodik el önmagától, méghozzá azért, hogy lássa (és láttassa) önmagát írás közben, és így párbeszédbe elegyedjen alteregójával. Ez a párbeszéd viszont csak indirekt módon valósulhat meg, méghozzá a képzeletbeli implicit olvasóval folytatott párbeszéd beiktatásával.

Ám ha megfordítjuk a dolgot, és Unamuno felől közelítünk Elizondo rövid-prózájához, a két szerző között további hasonlóságok is körvonalazódnak. A *Köd* az irodalomkritika által legtöbbször idézett jelenete a XXXI. fejezetben található, amikor is Miguel de Unamuno és az általa teremtett regényalak, Augusto Pérez személyesen találkoznak és arról beszélgetnek, hogy az egyén nem önállóan létező entitás; egészen odáig jutnak, hogy talán magát Unamunót is álmodta vagy teremtette valaki (talán maga Isten).<sup>11</sup> A spanyol szerző eszmefuttatása az *Y va de cuento...*-ban, szintén a szöveg végkifejletéhez közelítve (már ha egyáltalán beszélhetünk végkifejletről) nemcsak hogy megismétlődik, de visszájára is fordul:

A regény hőse hozza létre saját alkotóját; ezt a gondolatot – és ez itt a reklám helye – a leleményesen megírt és igen elmélyült *Don Quijote és Sancho Panza*<sup>12</sup> [...] című művemben fejtem ki, amelyben arról írok, hogy márpedig éppen Don Quijote alkot-

<sup>10</sup> A novellával foglalkozó csekély számú tanulmány között említhetjük a következőket: FERNÁNDEZ, Ángel R. (1987), El género literario y el intérprete-lector en „Y va de cuento” y *Cómo se hace una novela*, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 1987/3, 327–336; ÁLVAREZ CASTRO, Luís (2006), El personaje-escritor en la narrativa breve de Miguel de Unamuno: metaliteratura y autobiografía, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 2006/42, 13–38.

<sup>11</sup> A *Köd* tehát a diakronikus módszerrel követve autofikcióként is olvasható.

<sup>12</sup> Ford. CSEJTEI Dezső és JUHÁSZ Anikó, Budapest, Európa, 1998.

ta Cervantest, és nem fordítva. Ha ez így van, akkor engem vajon ki alkotott? Nem fér hozzá kétség, hogy a novellám szereplője. Igen, így van: én nem vagyok más, csak a novellahős fantáziájának szüleménye (UNAMUNO 1913, 228).

Ez az Unamuno esszéiben és fiktív szövegeiben gyakorta megismétlődő gondolatsor Jorge Luis Borges számos írásában visszaköszön, ám Salvador Elizondo műveiben is egyértelműen fellelhető. Erre Amadeo López is rámutat: „az elizondói narratíva rögeszméinek tekinthető tükörmotívum jelenléte – akár Unamunónál és Borgesnél, akik, mint közismert, nagy hatással voltak a szerzőre – az egyén lételméleti állandóságának megkérdőjelezésére utal” (LÓPEZ 2010, 330). Ez a hatás nem csupán Elizondo López által idézett *La historia según Pao Cheng* és az *El hipogeo secreto* című írásaiban jelenik meg, hanem a már fentebb említett *Diálogo en el puente*-ben is, amely az álom-metafora által direkt módon is utal Unamuno köd-motívumára: „mert az álom egyfajta köd, amelyben rózsák bimbóznak” (ELIZONDO 2013, 13). A ködben szirmot bontó rózsák képe viszont rögtön ellenpontosítást kap az álom másik jelentésével („szűk zsákutca” [ELIZONDO 2013, 13]), ami akár Unamuno másik rögeszméje, a halál metaforájaként is értelmezhető. Hasonlóképpen a *Ködhöz*, Elizondo elbeszélése is az egymásnak feszülő ellentétek dialektikájára épül. A motívum megismétlődik az *El grafógrafo* másik elbeszélésében is, amely az *Una ocurrencia incomprensible* (Egy érthetetlen történet) címet viseli: Salvador Elizondo ellátogat az (implicit) szerzőhöz, hogy közölje vele: „Én az vagyok, akit te álmodsz, hogy vagy” (ELIZONDO 2013, 109). Az identitás effajta aláírása, ami egyúttal a szerzői szubjektum elbizonytalanítását is eredményezi, olyan autofikciós eljárásnak tekinthető, ami alapján – Scholz László szavaival élve, aki az argentin Macedonio Fernández kapcsán ír ugyanerről az eljárásról – megállapíthatjuk, hogy a szereplő (ebbe a kategóriába értve az implicit szerzőt is) „csupán egyetlen nézőpontból szemlélt vagy álmodott létezőként feltételezhető” (SCHOLZ 2000, 36).

Unamuno elbeszélésének implicit szerzője saját alkotásán ironizál, ismerteti Miguel belső vívódását (aki nem tudja eldönteni, hogy milyen témáról írjon), egyúttal ki is neveti őt, amiért arra törekszik, hogy megnyerje az olvasóközönség figyelmét; ezáltal az „alkotás” jelentése is megkettőződik, hiszen az nemcsak a szereplőre, hanem magára a szövegre is vonatkoztatható, amelyet éppen olvasunk.<sup>13</sup> De akkor is az olvasóra gondol, amikor mellett érvel, hogy „a hősöm [Miguel] számára a novella csupán *ürügy*ként szolgál arra, hogy ismertesse éleselméjű meglátásait, fantáziadús jellemét, paradoxonjait, és így tovább, és így tovább” (UNAMUNO 1913, 225. Kiemelés tőlem – B. P.). Unamuno ezzel értelemezési kulcsot ad az olvasó kezébe, hiszen felfedi írásainak másik állandóját: elbeszélései csupán

<sup>13</sup> Érdemes ezt egybevetni a *Köd* előszavával, amelyben a fiktív Víctor Goti hosszasan elemzi az olvasóközönség (rossz) ízlését.

ürügyként szolgálnak az írás folyamatáról, saját írásairól és az olvasóról tett megállapításai ismertetéséhez. Ez a fortély Salvador Elizondo írásaiban egyaránt megjelenik, példaként említhetjük a *Tractatus rethorico-pictoricus* és a *Mnemothreptos* című elbeszéléseket: az előbbiben a festészet (tehát a képi ábrázolás) és az írás kapcsolatáról elmélkedik, míg az utóbbiban szó szerinti értelemben vett önkritikát folytat, hiszen folytonosan kommentálja és újraírja az első bekezdést.

Az *Y va de cuento...* elbeszélőjének érvelése alapján az elbeszélő szöveg egyik legfontosabb alappillére a kitérő (digresszió); ahogy minden irodalmi témát, ezt is ironiával kezeli az implicit szerző: „Engedje meg, kedves olvasó, hogy egy pillanatra félbeszakítsam az elbeszélés fonalát” (UNAMUNO 1913, 227). Ez természetesen nem csupán az olvasó felé történő kikacsintás, hanem az olvasói elvárások aláásása is egyben, hiszen elbeszélését nem „egy pillanatra”, hanem huzamosabb időre szakítja meg. Ezután arról szól, hogy Miguel gyakorta ír cselekmény nélküli novellákat (UNAMUNO 1913, 225), majd etimologizálni kezd: két megegyező kiejtésű spanyol szó, az „hilación” (fonás, szövés) és az „ilación” (következtetés) közti különbségeket fejti ki. A Miguelre olyannyira jellemző, paradoxonokra építő, humoros játékot ezúttal nem a szereplő, hanem az implicit szerzői szubjektum végzi el; következésképpen a metafikciós elemek beépítése által sikerül összemosnia önmagát (mint valós szerzőt) implicit énjével (az elbeszélővel) és alteregójával (a szereplő Miguellel).<sup>14</sup>

Salvador Elizondo kísértetiesen hasonló eljárásokat használ fiktív szövegeiben: a metadiskurzust az autofikcióval ötvözi. *Ambystoma trigrinum* című elbeszélésében megállapítja, hogy „a digresszió nem csupán a próza legfontosabb sajátossága; a próza a digressziótól kel életre” (ELIZONDO 2013, 27), amit poétikája egyik tételként is értelmezhetünk. A *Tractatus rethorico-pictoricus*ban amellet érvel, hogy „az értekezés gyakorta arról értekezik, hogy a diskurzuselemzésben mit jelent az értekezni ige” (ELIZONDO 2013, 61). Az Elizondo által jelzett tautológia a filológiai okfejtés kifigurázásaként értelmezhető, ám azt is jelzi, hogy a szerző egyúttal a narratológia egyik alapfogalmát is célba veszi: kijelentésével elutasítja a narratív esemény definícióját,<sup>15</sup> következésképpen az elbeszélő diskurzus helyett a leíró diskurzus mellett teszi le a voksát.

Ezzel kapcsolatban Unamuno elbeszélője a következő megállapítást teszi: „egy jó novellában a szituációk és az átmenetek a legfontosabbak. De legfőként az utóbbiak” (UNAMUNO 1913, 226). Ám figyelembe véve a szöveg ironikus jellegét, valójában éppen az ellenkezőjét akarja mondani, hiszen semmiféle „átmenet” nem valósul meg a novellában; ezzel a spanyol szerző is aláássa Bal megállapítását,

<sup>14</sup> Ezzel maga Unamuno is ellentmond a lejeune-i *önéletírói paktumnak*, amely szerint kizárt, hogy egy regényszereplő a szerző nevét viselje.

<sup>15</sup> Vö. BAL 1990, 21: „átmenet egyik állapotból a másikba, amelyet a szövegben megjelenő individuumok okoznak vagy tapasztalnak”.

miszerint „az átmenet szó azt is jelzi, hogy a narratív esemény egyúttal értendő *folyma*ként, változásként” (BAL 1990, 21. Kiemelés az eredetiben). Nemigen tudunk tehát átmenetről, folyamatról vagy változásról beszélni olyan szövegekben, mint az *Y va de cuento...* vagy a *Tractatus rethorico-pictoricus*, már csak azért sem, mert a metanarrativitás centripetális erőtere mindig visszautal magára a szövegre. Az Unamuno által használt egyik intertextus is erre utal; Lope de Vega *Szonett a szonett*ről című művéből idéz egy sort: „a két első itt szökell bolondul” (UNAMUNO 1913, 224).<sup>16</sup> Ám ezzel lényegi változtatást eszközöl Lope szonettjén: az eredetiben a „két első” helyett „három első” szerepel, ami a szonett első versszakának első három sorára utal; Unamuno ezt az általa írt novellára alkalmazza, ám megtartja a szonett tréfás jellegét, amelyben Lope azon ironizál, hogy mennyire könnyű/nehez megrendelésre írni – ahogy azt Miguel is teszi a novellában. Unamuno tehát kihasználja az idézet kettős jelentését, hogy aztán a metairódmalmi diskurzus alappillérvé avassa.

Ugyanakkor nem csupán Miguel tételődik a választandó témán, hanem az implicit szerző is Miguel kilétén és kettejük hierarchiáján; ezzel szerkezetileg Elizondo kötetének *Novela conjetural* (Feltételezéseken alapuló regény) című novellájára emlékeztet, amelyben az implicit szerző egyik regényének főszereplőjéről, Amaliáról elmélkedik. Elizondo nemcsak hogy feltételezések ironikus játékára építi a novella szerkezetét, de a felsorolást is alkalmazza: a feltevések ugyanannak a szónak a változatain alapulnak, és ez újfent alátámasztja, hogy Elizondo írásművészete a variáció elvén alapul (lásd GUTIÉRREZ PIÑA 2016b). Ám a variáció elve nemcsak szó- és szövegváltozatok egymásutániségára vonatkozatható: a metafikciós diskurzus mellett a szerzői szubjektum autofikciós ábrázolásmódját is magába foglalja.

Miguel de Unamuno és Salvador Elizondo fent említett művei számos hasonlóságot mutatnak, melyek, ha nem is mindig tekinthetők a spanyol szerző közvetlen hatásának (egy részük például Borgesen keresztül is átszűrődhetett), mégis egyértelművé teszik az unamunói (*mono*)*dialogus* és az elizondói *önkritika* rokonosságát. Az általuk írt szövegek egy része elutasítja a mimetikus ábrázolásmódot és – Scholz László szavaival élve – „a narratív cselekmény helyett a szituációra fektetik a hangsúlyt”, így a szövegekben megjelenő „egyetlen szituáció a mű alfája és omegája, sokkalta lényegesebb, mint a benne szereplő alakok, végeredményképpen meghívás az olvasónak, hogy részt vegyen az alkotásban” (SCHOLZ 2000, 31–32). Ez az egyetlen szituáció pedig maga az „alkotói folyamat” (SCHOLZ 2000, 32): olyan szerző képe, aki az íróasztal fölé hajol, kezében a toll; önmagára utaló szöveget ír, amely által a szerző is folytonosan önmagára utal.

<sup>16</sup> Kosztolányi Dezső fordítása alapján.



## Bibliografía

- Enrique ANDERSON IMBERT (2007), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- Mieke BAL (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, ford. Javier FRANCO, Madrid, Cátedra, 3. kiadás.
- Ana CASAS (2014), *La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales*, in uő (szerk.), *Fabulaciones del yo. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 7–21.
- María Ángeles CHAPARRO DOMÍNGUEZ (2013), El concepto de novela y antinovela en *La Varona. Antinovela*, de Francisco Contreras Pazo (1975), *Lectura y Signo* 2013/8, 131–144.
- Miriam DI GERÓNIMO (2005), Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar, *Cuadernos de CILHA* 2005/8, 91–105.
- Salvador ELIZONDO (2000), *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- Salvador ELIZONDO (2013), *El grafógrafo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
- Claudia L. GUTIÉRREZ PIÑA (2016a), *Las variaciones de la escritura. Una lectura de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, Ciudad de México – Toluca, El Colegio de México – Universidad Autónoma del Estado de México.
- Claudia L. GUTIÉRREZ PIÑA (2016b), Salvador Elizondo: una poética de su escritura, in uő – Elba SÁNCHEZ ROLÓN (szerk.), *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 167–194.
- Karl HÖLZ (1995), Entrevista con Salvador Elizondo, *Revista Iberoamericana* 1995/2–3, 121–126.
- Amadeo LÓPEZ (2010), El universo novelesco de Salvador Elizondo, in Rafael OLEA FRANCO – Laura Angélica DE LA TORRE (szerk.), *Doscientos años de narrativa mexicana*, Ciudad de México, El Colegio de México, 321–344.
- Vicente Luis MORA (2012), Autonovela, metaficción y circularidades, in Marta ÁLVAREZ – Antonio J. GIL GONZÁLEZ – Marco KUNZ (szerk.), *Metanarrativas hispánicas*, Münster, LIT Verlag Münster, 43–51.
- SCHOLZ László (2000), El No-Existente Caballero (Unamuno y Macedonio Fernández), in uő, *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Murcia, Universidad de Murcia, 29–41.
- Miguel de UNAMUNO (1913), Y va de cuento..., in uő, *El espejo de la muerte (Novelas cortas)*, Madrid, Renacimiento, 223–230.
- Miguel de UNAMUNO (2004), *Niebla*, bev. Mario J. VALDÉS, Madrid, Cátedra.
- Mario J. VALDÉS, (2004), El diálogo como modelo ontológico, in Miguel de UNAMUNO, *Niebla*, bev. Mario J. VALDÉS, Madrid, Cátedra, 11–21.



## A fantasztikum Latin-Amerikában

*A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Báder Petra és Menczel Gabriella (szerk.), José Miguel Sardiñas (vál.) Budapest, ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2019, 291 oldal.

*A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában* című kötet az ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének gondozásában jelent meg 2019-ben. A fordítás alapjául szolgáló spanyol tanulmánykötet (*Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*) 2007-ben látott napvilágot, a szövegeket José Miguel Sardiñas válogatta, aki szintén szakmai segítséget nyújtott a magyar nyelvű változat készítőinek. A magyar kiadást Báder Petra és Menczel Gabriella szerkesztették, a tanulmányokat az ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének volt és jelenlegi hallgatói fordították.

A kötet nagy erénye, hogy a készítők igyekeztek szem előtt tartani saját, hazai olvasóközönségük igényeit, így a magyarul már megjelent szakirodalmi hivatkozások esetében következetesen a magyar kiadásokra utalnak, feltüntetve ezeket a tanulmányokat követő bibliográfiában is. Szintén igaz ez a szépirodalmi szövegekre nézve, még olyan esetekben is, ahol az egyes művek azok eredeti kiadásához képest más-más helyen jelentek meg magyar nyelven. Ennek eredményeképpen, annak ellenére, hogy a kötet fő célja a spanyol-amerikai fantasztikus irodalmat tárgyaló elméleti diskurzus bemutatása, egyúttal jó kiindulópontot ad olyan, a téma iránt érdeklődő hazai olvasók számára is, akik magyarul szeretnék olvasni ezeket a munkákat.

Felépítését tekintve a tanulmánykötet összesen tizenöt elméleti szöveget tartalmaz, ezek hosszúsága, illetve eredeti megjelenési helye és jellege változó, így akad köztük előadás írott változata, könyvfejezet és szócikk is. A fő rendezőelv a kronologikus sorrend, a legkorábbi szöveg 1940-ben íródott, a legfrissebb 2002-ben. Ennek köszönhetően a kötet olvasása során valóban látható lesz, hogyan fejlődött a téma spanyol-amerikai szakirodalmá, hogyan viszonyultak az egyes szerzők a saját munkájukat megelőző, sok esetben magában a könyvben nem csupán hivatkozás formájában, hanem primér szöveggként is szereplő elméleti eredményekhez. A tanulmányokat követő bibliográfia, melyet maga Sardiñas, illetve a kötetben szerzőként megjelenő Ana María Morales állítottak össze, tartalmazza a fantasztikus irodalmat tárgyaló legfontosabb elméleti munkákat, ami kutatók és érdeklődők számára egyaránt hasznos lehet a téma további feltárásához.

José Miguel Sardiñas, a magyar kiadás alapjául szolgáló kötet összeállítója jegyzi annak bevezető, *A fantasztikus irodalom spanyol-amerikai elméleteinek áttekintése (1940–2005)* című tanulmányát, melynek magyar fordítását Gaál Zoltán Kristóf készítette. A szöveg, kritikai szempontból összegezve az 1940 és 2005 közötti diskurzust, a fantasztikus irodalmat tárgyaló spanyol-amerikai elméleti írásokat egységes korpuszként írja le. Sardiñas három szakaszra tagolja az említett időszakot: az 1940-es évekre (a kötetben Adolfo Bioy Casares és Jorge Luis Borges írásai sorolhatók ide); az 1950-es és 60-as évekre (Enrique Anderson Imbert írása); valamint az 1970 után következő időszakra, melyet Tvezan Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című munkájának hatása, viszonyítási pontként való jelenléte határozott meg (ebbe a korszakba sorolható a kötet többi tanulmánya). Sardiñas, azáltal, hogy rámutat a fantasztikum kérdését tárgyaló tudományos diskurzus legfontosabb szerzőire, illetve a fantasztikum képzetét (fogalom helyett képzetről beszél) illető megközelítések hasonlóságaira és eltéréseire, keretet ad a kötetben helyet kapó elméleti szövegeknek. Szintén ismerteti röviden az egyes szerzők legfontosabb munkáit és azok jelentőségét a diskurzus alakításában, így adva kontextust, orientálva a témában kevésbé járatos olvasót is. Ugyanakkor az egyes elméleteket bevallottan saját fantasztikum-meghatározásához képest értékeli, így nem csupán ismertet, de maga is belép a leírt diskurzusba.

Adolfo Bioy Casares írása a szerző által összeállított, *A fantasztikus irodalom antológiája* (1940) című kötet előszava, ezt Zsapka Krisztina fordításában olvashatjuk. A szöveg a fantasztikus irodalom rövid történeti áttekintésével kezdődik, kiemelve annak néhány fontosabb világirodalmi előzményét. Ezután a szerző a fantasztikus elbeszéléseket jellemző technikákat tárgyalja, olyan szabályrendszerek meghatározására törekedve, melyek mentén a fantasztikus irodalom műfajként megfoghatóvá válik. Általános megfigyelésként vázolja a fantasztikus művek hangulatát és atmoszféráját, a meglepetés megjelenésének formáit, valamint ezek változását, majd áttér a fantasztikus cselekmények felsorolására (cselekmények, amelyekben szellemek jelennek meg; utazás az időben; a három kívánság; cselekmények, melyek a pokolban játszódnak; metamorfózis; analógiákkal működő párhuzamos cselekmények; a halhatatlanság témája; Kafka elbeszélései és regényei; vámpírok és várak). Az írás, mint az előző szöveg esetében is, az olvasó orientálására törekszik, illetve arra, hogy olyan, főként tematikus szempontokat vessen fel, amik alapján az antológiában szereplő szépirodalmi szövegek együtt olvashatók.

Jorge Luis Borges, aki – csakúgy, mint Bioy Casares – sokkal ismertebb volt fantasztikus elbeszélések szerzőjeként, mint elméleti szövegek írójaként, *A fantasztikus irodalom* című 1967-es előadásában a fantasztikus irodalmat leginkább jellemző témákról nyilatkozott. Az író megállapítása szerint, bár (a realistával szemben meghatározott) fantasztikus irodalomnak elméletileg csak a képzelet szabhatna határt, a gyakorlatban mégis korlátozott számú témát dolgoznak fel az ilyen jellegű elbeszélések: átváltozás; álomvilág és valóság, álom és ébrenlét

keveredése; láthatatlan ember; idővel való játék; természetfölötti lények jelenléte az emberek között; hasonmás; párhuzamos cselekvések. Példái nem egy behatárolt korszakhoz kötöttek, szerepelnek közöttük H. G. Wells művei, csakúgy mint különböző népek legendái. Az előadás írott változatának szerepeltetése a kötetben egyrészt kiemeli Sardiñas azon megállapítását, hogy a fantasztikus irodalom elméletének ezen stádiumában elsősorban maguk az alkotók gondolkodtak saját szövegeik mibenlétéről, nem volt kifejezett tudományos diskurzus a tárgyról, másrészt azt, hogy a tematika volt ebben az időszakban a fő szövegcsoportosítási szempont. A szöveget magyar nyelven Kürthy Ádám András fordításában olvashatjuk.

A bevezető tanulmányban felvázolt kronológiai felosztás második szakaszához sorolható (a kötetben egyedülként) Enrique Anderson Imbert 1967-es esszéje, melyet Zombory Gabriella fordított. Anderson Imbert írásának kiindulópontja az a megállapítás, miszerint minden irodalom fantasztikus abban az értelemben, hogy a valóságtól való eltávolodásra törekszik, azt művészi szimbólumokkal pótolja. A fantasztikus történetek álláspontja szerint azon törekvésükkel emelkednek ki a többi irodalmi alkotás közül, hogy „önálló világok,” „ismeretlen normák” (55) létezésének lehetőségét hangsúlyozzák. A fantasztikumot létrehozó eszközök közül kiemeli a nyelvhasználatot, illetve bizonyos szerkezeti formákat. Véleménye szerint a kritikus feladata elsősorban nem a fantasztikus és a nem fantasztikus irodalom elhatárolása, hanem az esztétikai szándék vizsgálata. Anderson Imbert megállapításai alátámasztására Rubén Darío novelláit elemzi, tehát az elemzés fókuszában már kifejezetten a spanyol-amerikai irodalom áll. Az előző szövegektől eltérően az esszé esetében már nem a tematikus összerendezési szempont dominál, Anderson Imbert ezen túllépve a fantasztikum létrejöttét a szerkezeti és a nyelvi jegyekben keresi.

Ana María Barrenechea tollából két tanulmány is helyet kapott a kötetben, az 1972-es, *Kísérlet a fantasztikus irodalom típusainak meghatározására (A spanyol-amerikai irodalom vonatkozásában)* című írás Zombory Gabriella fordításában, valamint az 1979-es, *A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója*, melyet fordítóként Miklós Laura jegyez. Előbbi tanulmány Sardiñas szerint „azonnali reakció Todorov könyvére” (17), a bolgár-francia szerző elméletét alapul véve, illetve azzal polémiát folytatva dolgozza ki saját szempontrendszerét a „fantasztikus irodalom” fogalmának meghatározására. Barrenechea Todorov különös-fantasztikus-csodás kategóriái helyett egy „három kategóriából, két paraméter alapján működő rendszer felállítását” javasolja: abnormális-természetellenes-irreális események, valamint ezek ellentétei, „az ebből fakadó ellentét problematizált vagy nem problematizált kezelése” (64). A fantasztikum a szerző szerint akkor jelenik meg, amikor a normális és abnormális közti ellentét mint probléma jelenik meg. Szintén vitatja Todorov álláspontját a fantasztikum költészettel és allegóriával való szembehelyezéséről, valamint a szöveg szemantikai szintjén a fantasztikus

irodalom témáit illetően az én- és te-téma megkülönböztetését. Helyette ezen a szövegszinten a vizsgálat tárgyaként javasolja egyrészt az „abnormális események és azok kapcsolatának szemantikáját” (72), valamint a „szöveg globális szemantikáját” (73).

*A fantasztikus irodalom: a szociokulturális kódok funkciója* című tanulmány a fantasztikus irodalom annak referenciakeretével fennálló kapcsolatát vizsgálja, Barrenechea szerint ez határozza meg, hogy „mi fordulhat elő egy történelmi-szociális helyzetben, és mi nem” (75). A tanulmány rávilágít arra az összetett kapcsolatrendszerre, ahogy az irodalmi szöveg intratextuális kontextusába beépülnek az azon kívüli, a hétköznapi világból származó extratextuális kódok, a fantasztikus irodalomban hogyan lép működésbe az előző tanulmányban felvázolt rendszer, az abnormális és a normális problematizálása. A szerző egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy a normalitás kategóriája történetileg változó, ami egy irodalmi mű esetében hatványozottan bonyolódik, hiszen a befogadás során az adott olvasó kulturális kódja is szerepet kap. Mindkét tanulmány esetében a szövegpéldák kifejezetten a spanyol-amerikai irodalmat érintik (hangsúlyosak például Jorge Luis Borges, Virgilio Piñera, Julio Cortázar és Gabriel García Márquez elbeszélései), ami alátámasztja, hogy a térségben fontos szerepet töltött be a fantasztikus irodalom, bőven szolgáltatva szépirodalmi anyagot az elméletíróknak.

Az eddigi tanulmányokhoz képest eltérő módon közelíti meg a kérdést Susana Reisz *Irodalom és fikció: a fantasztikus fikciók* című szövege, amely eredetileg 1979-ben jelent meg, majd a szerző 1989-es irodalomelméleti könyvének fejezetét képezte. Magyar nyelven a tanulmányt Báder Petra fordításában olvashatjuk. Reisz elsősorban nem a fantasztikum, hanem a fikcionalitás problémáját helyezi fókuszba, többek között John R. Searle, Jürgen Landwehr, Hans Glinz és Arisztotelész elméletei mentén járva körül a kérdést. Reisz a fikcionalitás hat különböző modalitását határozza meg (tényleges, lehetséges, nem-tényleges, nem-lehetséges [irreális], a szükségszerűség alapján lehetséges, a valószerűség alapján lehetséges, a feltételezett valószerűség alapján lehetséges). Az irodalmi szövegeket egyrészt aszerint csoportosítja, hogyan jelennek meg bennük a modalitások módosulásai, másrészt aszerint, hogy a megjelenített világok megkérdőjelezhetőek-e. A fantasztikus fikciókat a szerző mint mintaeset tanulmányozza a kidolgozott rendszerben, egyúttal hagyatkozik Barrenechea és Irène Bessière a témában írott munkáira. A fantasztikumot elhatárolva a legendától és a tündérmesétől Reisz megállapítja, hogy a fantasztikumban a következő modalitásváltozások érvényesülnek együttesen: lehetséges-tényleges, lehetséges-lehetséges (a módosítás „a lehetőségesség szintjének változásában áll” [127]), nem-lehetséges-lehetséges. Rendszerét két szépirodalmi művön mutatja be, Cortázar *Éjszaka, hanyatt fekve*, valamint Kafka *Az átváltozás* című szövegét vizsgálja a modalitások változása szempontjából.

Rosalba Campra 1981-es, eredetileg olasz nyelvű, *A fantasztikum mint a határátlépés izotópiája* címet viselő tanulmánya, melynek magyar változatát Vágó

Noémi Lujza készítette, a fogalmat különböző szövegszinteken vizsgálja. A fantasztikumról mint leíró kategóriáról a „fantasztikus” és a „realizmus” kódjainak különbsége kapcsán ír, ezután áttér a szemantikai szintre, a fantasztikus témák rendezési lehetőségeire. A szerző maga saját rendszerként az alanyi (konkrét vagy absztrakt tér-idő) és állítmányi (élő vagy élettelen tengelye) kategóriák bevezetését javasolja. Az előbbi körül csoportosítható témák az alany identitása, az idő, illetve a tér, míg az utóbbihoz csatlakozik a megelevenedő festmény, szobor stb. témája. A következő vizsgált szint a narratív instancia, Campra a nézőpont problémája mentén hoz létre kategóriákat, aszerint, hogy ki (szereplő, narrátor, befogadó) tekinti valónak a fantasztikus eseményt. A narratív instanciával kapcsolatban felveti a valóságosság problémáját, ezután röviden rátér a fantasztikus elbeszélést jellemző szintaxis, majd a diskurzus szintjére, Roland Barthes és Borisz Tomaszovszkij elméleteire alapozva megállapításait. Campra, annak kimutatásával, hogy a fantasztikumban érvényesülő ellentétet és határátlépést több szövegszinten is lehet azonosítani, amellet érvel, hogy ez a jellemző nem csupán tartalmi sajátosság, hanem izotóp, átível az egyes szövegszinteken.

Flora Botton Burlá *A fantasztikus szövegek kétféle osztályozása* című, rövidebb lélegzetvételű, a kötetben Havassy Réka fordításában olvasható szövege a szerző 1983-ban megjelent *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos* című könyvének részlete. Burlá a fantasztikus irodalom szövegeinek tematikus osztályozási lehetőségeit vizsgálja, ő is a határátlépést látja azok jellemző jegyeként. A határátlépés értelmezésében játék a valósággal, ennek a játéknak négy alcsoportját különíti el: játék az idővel (emberi és isteni, pszichológiai és fizikai idő ütköztetése, megállított, szaggatott, párhuzamos, ciklikus, valamint megfordított idő ábrázolása tartoznak ide), a térrel (zsugorodás, terek egymásra épülése), szereplővel (hasonmás-téma és variációi), anyaggal („az anyagi és a szellemi világ között húzódó határ elmosása” [173]). Az egyes típusokhoz konkrét szövegpéldákat is rendel, elsősorban spanyol-amerikai szerzők (Borges, Cortázar, García Márquez) kapnak szerepet. Szintén rávilágít arra, hogy egyes elbeszélések több kategóriába is sorolhatók. További osztályozási szempontként felveti a helyzetfantasztikum és a cselekményfantasztikum megkülönböztetését. Burlá szempontrendszerre tehát elsősorban – az első korszakhoz tartozó szövegekhez hasonlóan – tematikus, azonban törekszik egy szisztematikusabb és absztraktabb szempontrendszer kidolgozására.

Victor Antonio Bravo *A fantasztikum létrehozása és az elbeszélés színrevitele* című, első ízben a szerző 1985-ös könyvében megjelent írása a fantasztikumot mint a másság megjelenítésének irodalmi eszközét vizsgálja. A szöveget Kürthy Ádám András fordította magyarra. Bravo szerint a fantasztikus irodalom romantikától datálható kikristályosodása az irodalom öntudatának, önreflexiójának egyik, az elbeszélés szintjén megjelenő formája. Kiemeli a határ áthágásának fontosságát a fantasztikus irodalomban, meghatározása szerint „a fantasztikum akkor jön létre,

amikor az egyik terület áthágja a határt, és behatol a másikba, hogy megzavarja, megtagadja, eltörölje vagy megsemmisítse azt” (178). A fantasztikus esemény vonatkozásában Bravo vizsgálja a rémületet és nevetést (amennyiben az esemény megdöbbenést vált ki), illetve az abszurdot (ha a megdöbbenés elmarad), majd Mihail Bahtyin karneváleméletéhez kapcsolódva rátér a paródia szerepére a modern elbeszélésben. A paródiát mint esztétikai elemet szintén az irodalom öntudatához kapcsolja, három, a modern elbeszélést meghatározó világirodalmi művet vizsgálva (Rabelais könyvei, Cervantes – Don Quijote, Sterne – Tristram Shandy). Hasonló, „csökönyösen” jelenlévő elemként látja a fantasztikumot, véleménye szerint színrevitele azon „szövegmechanizmusok egyike, melyek által a narratíva önmagáról és a világról gondolkodhat” (198). A szerző tehát a fantasztikus irodalmat elsősorban funkciójában, irodalmi kifejezésmódként betöltött szerepe alapján vizsgálja. Bár a vizsgált szépirodalmi anyagban akadnak spanyol-amerikai példák, az elemzés elsősorban a világirodalmi folyamatok kontextusában vizsgálja ezeket.

Javier Alazraki *Mi a neofantasztikum?* című, 1990-es tanulmánya, melynek magyar változatát fordítóként Baglyosi Leona jegyzi, a fantasztikumot mint műfajt problematizálja. Véleménye szerint a fantasztikus irodalmat érintő elméleti írások a műfajt a félelemkeltés alapján definiálták, azonban Kafkától kezdve sok olyan elbeszéléssel találkozunk, melyekben ugyan van fantasztikus elem, de az egyáltalán nem kelt félelmet. Az ilyen típusú, elődeitől sok pontban különböző elbeszélés meghatározására Alazraki a „neofantasztikus” terminus bevezetését javasolja. Látásmód tekintetében míg „a fantasztikum elfogadja a valós világ szilárdságát,” addig a neofantasztikum álarcként tekint rá, „ami egy másik valóságot takar” (215). Szándéka alapján a fantasztikum célja a félelem előidézése, a neofantasztikumé a nyugtalanság felkeltése, ez metaforikus értelemmel társul. Működésük (modus operandi) alapján is elkülöníthető a két kategória: a fantasztikum a természetestől a természetfeletti szférájának irányába mozog, a neofantasztikum egyből a fantasztikus közegbe vezet be olvasóját. Forrás tekintetében a fantasztikum „a tudományos racionalizmus és a polgári társadalom értékeinek megkérdőjelezése” (218), míg a neofantasztikum az első világháború tapasztalataiból, az avantgárd mozgalmakból, valamint Freud munkásságából táplálkozik. Alazraki a neofantasztikummal olyan terminust vezet be, amely segítségével – előzményei elismerése mellett – műfajként megfoghatóbbá válik a Kafka utáni fantasztikus irodalom, így spanyol-amerikai szerzők, például Cortázar és Borges művei is.

José Sanjinés *A kódok egyidejű megjelenése* című szövege a szerző 1994-es, *Paseos en el horizonte* című könyvéből származik, a magyar fordítást Mátraházi Noémi készítette. Sanjinés a modern fantasztikus elbeszélések kétértelműségét vizsgálja, amellel érvelve, hogy ez a kétértelműség, vagyis a fantasztikum működési mechanizmusa a metalingvisztika segítségével leírható, szemiotikai művelet, „ami a műalkotás nyelvezetében jön létre” (223). A szerző kifejezetten a nyelvezetet vizsgálja tehát, kiemelve azt, hogy a problémának létezik egy, már kidolgozott filozó-



fiai megközelítése (ezzel kapcsolatban Harry Belevan episztemológiai vizsgálatait vázolja). A fantasztiikum kétértelműsége értelmezésében „két ellentétes szemantikai regiszter kódolása a szöveg párhuzamos szerkesztése közben” (227), aminek eredményeképpen értelmezésünk elbizonytalanodik. Jurij Lotman nyomán rámutat arra, hogy a művészi szöveg – például a cortázari szövegekben gyakran megjelenő dupla keretezés esetében – több szinten kap kódolást, ami kihat az adott mű szerkezetére is. Az alternatív olvasatok funkcióját Sanjinés a kritikai működés aktiválásában látja. A szerző tehát a kötetben új, szemiotikai perspektívájából veszi górcső alá a fantasztiikus szövegek működési mechanizmusát.

Pampa Olga Arán *A „fantasztiikum” és a „fantasztiikus” fogalmának tisztázása* című, 1999-es tanulmánya, melyet Jeszenszky Márton fordítói tevékenységének köszönhetően olvashatunk magyarul, elsősorban a címben megjelölt feladatra vállalkozik, ugyanakkor ezen túlmenően a fantasztiikus irodalom általános jellemzését is nyújtja. Arán kiindulópontként áttekintést nyújt a fantasztiikus elbeszélés helyzetéről az irodalmi kánonban, majd arra világít rá, hogy a fantasztiikus irodalmat leíró elméleti művek heterogenitásuk miatt terminushasználat tekintetében nem következetesek, az egyes szövegek nem mindig tudnak különbséget tenni a „fantasztiikum” és a „fantasztiikus” között. A szerző értelmezésében az előbbi „ismeretelméleti kategória – valamint más diskurzusok, úgymint a vallási hiedelmek, okkultizmus, mágia, folklór keretein belül értelmezhető jelenség” (234) –, míg utóbbi „irodalmi értelemben a realizmussal való szembenállásra épül”, „olyan szövegeket jelöl, amelyeknek a valószerűsége a megtapasztalható természeti törvények és az érvényben lévő társadalmi rend normáinak határán mozogva a képzeletbeliség tapasztalatai felé billen” (235). A terminusok tisztázását követően Arán áttekinti a fantasztiikus elbeszélések jellemző jegyeit, a fantasztiikus irodalmat mint az irracionális tartalmak értelmezésének eszközét vizsgálva. Az ilyen jellegű művek funkciójának változását történetileg vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy az ember önmagáról való felfogásának változása eredményezte az újfajta (Kafka utáni) fantasztiikumot, a természetfelettiről az észlelés és érzékelés ütköztetésére került a hangsúly. Jameson műfajmeghatározása alapján szintén vizsgálja annak kérdését, hogy mennyiben beszélhetünk önálló műfajról. Bahtyin nyomán az egyes művek diszkurzivitása mellett foglal állást, magát a műfajt jelként értelmezve. Szemiotikai szempontból a fantasztiikus irodalmat mint értelmezési modellt írja le, melynek funkciója megkérdőjelezni a mindenkori normákat. Arán tehát, túl a terminológia tisztázásán, egyrészt történeti áttekintést ad a fantasztiikus irodalom funkciójáról, másrészt a tiszta műfaji meghatározáson túllépve, szemiotikai problémaként vizsgálja annak státuszát.

Ana María Morales *A fantasztiikum határai* című, 2000-ben megjelent írásának fókuszában azok a kategóriák, irodalmi formák állnak, melyekhez képest, melyektől elhatárolva meghatározható a fantasztiikus irodalom. A tanulmány magyar nyelvű változatát Varju Kata készítette. Morales kiemeli a határvonalat, a két szfé-

ra problematikus kapcsolatának fontos szerepét a fantasztikus irodalmat tárgyaló elméleti diskurzusban, idézve Todorov, Vax, Barrenechea, Castex és Reisz osztályozásait. Arra a következtetésre jut, hogy a fantasztikumot elemezve „lényegét tekintve egy határterületet vizsgálunk, [...] egyrészt a fantasztikum mint esztétikai, irodalmi és leíró kategória határvonalait, másrészt a fantasztikus irodalom mint műfaj, modalitás vagy diszkurzív forma mezsgyéit” (250). A szerző két csoportra osztja azokat a kategóriákat, melyekhez képest meghatározza a fantasztikumot, egyúttal azt is elismerve, hogy ezek nem merítik ki a lehetséges megközelítéseket. Egyrészt elemzi a fantasztikum és a csodás, a mágikus, az egzotikus, a különös, a bámulatos, valamint a meglepő között fennálló különbségeket, másrészt a fantasztikus irodalom és a sci-fi, a krimi, a horror, a gótikus regény, a csodatételek, az utópia és a tündérmese határait. Morales írása a fantasztikum határainak elemzésével olyan kérdést helyez vizsgálata fókuszába, amely ugyan nem központi problémaként, de a korábbi fantasztikus irodalmat érintő elméleti munkákban végig jelen volt.

Andrea Castro *A küszöbmotívum és a liminális tér* című tanulmánya, melyet Tóth Kamilla fordításában olvashatunk, a szerző 2002-es doktori disszertációja alapján készült. A vizsgálat fókuszában a fantasztikumot létrehozó két konfliktusos szféra találkozási pontjának vizsgálata, szövegszintű megjelenítése áll. A motívumok körében Castro a legfontosabbnak a címben is megjelenített küszöbmotívumot, illetve annak változatait tartja, rámutatva a motívumhoz kapcsolódó kiterjedt szimbólumrendszerre. A küszöb átlépése vezet a másik, fantasztikus térbe, maga a küszöb pedig egy olyan tér, „ahol két, egymással látszólag összeférhetetlen világ egyidejűleg létezik” (264). A motívummal foglalkozó elméletek közül Castro idézi Federico Patán, Richard D. Rust, valamint Bahtyin elméleteit, utóbbi szerző a küszöböt a találkozás és a fordulat kronotoposzaként jellemzi. Castro kiegészítésként a motívumhoz köti a leküzdendő akadály jelentését is, ebből a megközelítésből a tudománnyal hozza kapcsolatba. A küszöb fontos szerepet játszik a mesékben és a gótikus regényekben is, ez az a tér, amelyben a határok elmosódnak, fontos momentummá válik az átlépés a kulturális téren kívüli, mégis önmagában zárt térbe, ilyen módon a *kint* és *bent* egymáshoz való viszonya problematizálódik. Castro felvetése szerint „a gótikus kastély küszöbtér, liminális tér [...] olyan közeg, amelyben megkérdőjeleződnek a lét és a nem-lét, a bent és a kint, a múlt, a jelen és a jövő, valamint az élet és a halál határai” (269), kapcsolható a beavatási rítusok liminális szakaszához is. A szerző tehát a fantasztikus irodalom egy jellemző motívumát elemzi behatóan, rávilágítva annak gyökereire, melyek segítségével értelmezhetővé válnak jelentésrétegei.

Összessegezve: igen jól felépített, igényesen fordított kötettel van dolgunk, mely ugyan nem ad végleges válaszokat a fantasztikus irodalom mibenlétére (valószínűleg nem is léteznek ilyen válaszok), de saját kitűzött célját eléri, a témában kevésbé járatos olvasók számára is bemutatja azt a diskurzust, azokat az irányokat,

melyek felől vizsgálhatók az ilyen típusú művek. Bár maguk a szövegek valóban csak és kizárólag spanyol-amerikai szerzők tollából származnak, illetve a vizsgált szépirodalmi művek is többségében a térségben születtek, a hivatkozott szakirodalmi munkákat áttekintve láthatjuk, hogy azok nem csak egymással folytatnak párbeszédet. Kirajzolódik az európai elméleti műveknek egy olyan köre, amelyhez képest a kötetben szereplő tanulmányok meghatározzák magukat. Szigorúan a fantasztikus irodalmat tárgyaló munkák közül például kiemelt viszonyítási pontnak tekinthetjük Tzvetan Todorov, Louis Vax és Irène Bessière munkáit, de más elméletírók kutatásai (például Mihail Bahtyin, Roland Barthes, Jurij Lotman) is fontos kiindulópontként jelennek meg. Ugyan ezek nem szerepelnek primér szöveggként a kötetben, az említett diszkurzív kapcsolaton keresztül alapvető eredményeik mégis az elméleti anyag fontos részét képezik, teljesebb képet adva a fantasztikus irodalomról, illetve az azzal kapcsolatba hozható fő elméleti tendenciákról.

A kötet elektronikusan az Eötvös Kiadó honlapján, a szélesebb olvasóközönség számára is elérhető a <http://www.eltereadar.hu/kiadvanyok/bader-petra-menczel-gabriella-szerk-a-fantasztikus-irodalom-elveletei-spanyol-amerikaban/> címen.



## Számunk szerzői

Manuel ALBERCA az Universidad de Málaga Spanyol Irodalom Tanszékének professzora, illetve több európai egyetem – Toulouse-Le Mirail, Paris XIII és Tours (Franciaország); Bern (Svájc), Université Libre de Bruxelles (Belgium), Passau (Németország) –, illetve a mexikói U.N.A.M. és a Benemérita Universidad de Puebla vendégoktatója. Számos rangos folyóiratban (*Cuadernos hispanoamericanos*, *Letras Libres*, *Revista de Occidente*, *Clarín*, *El Mundo* és *The Objective*) működött már közre, illetve közel száz tanulmányt jelentetett meg az (ön)életrajzi irodalomról. Ehhez a témához kapcsolódóan megjelent könyvei: *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo* (Philippe Lejeune előszavával, Sendoa, 2000), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Justo Navarro előszavával, Biblioteca Nueva, 2007), és *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (Pálido Fuego, 2017). 2020 őszén fog megjelenni *Maestras de vida. Biografías y bioficciones* (Pálido Fuego) című, következő könyve.  
e-mail: alberca@uma.es

BÁDER Petra az ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének oktatója, kutatási területe a XX. századi latin-amerikai próza, főként a posztmodern és a kortárs narratíva alkotásai, amelyeket elsősorban a testi és szövegi töredezettség szempontjából vizsgál. Egy rövidprózával foglalkozó, spanyol nyelvű irodalomkritikai folyóirat, a *Lejana* szerkesztője. A nemrégiben megjelent *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában* című tanulmánykötet társszerkesztője, Menckel Gabriellával karöltve.  
e-mail: bader.petra1@gmail.com

Ana CASAS jelenleg az Universidad de Alcalá Spanyol Irodalom Tanszékének oktatója, de tanított az Université de Neuchâtel (Svájc), az Universidad Autónoma de Barcelona és a Pompeu Fabra Egyetemen, és számos külföldi intézményben végzett kutatásokat (Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima), City University of New York, Brown University). Kutatási területe a kortárs spanyol prózairodalom. Olyan monografikus kötetek szerzője, mint az *El cuento español en*

*la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias* (2007) és a *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* (David Roas-szal közösen, 2016). Ezen kívül számos tanulmánykötet szerkesztője, melyek közül az autofikció témához kapcsolódnak a *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) és *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017) című kötetek. A kortárs irodalommal foglalkozó GILCO (Grupo de investigación en literatura contemporánea) kutatócsoport tagja, illetve a *Pasavento* című folyóirat főszerkesztője.  
e-mail: ana.casasjanices@gmail.com

FAIX Dóra az ELTE Bölcsészettudományi Kar Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének oktatója, illetve az Eötvös Collegium Spanyol Filológia Műhelyének vezetője. Kutatási területe a 20. századi spanyol próza, különös tekintettel a polgárháború utáni és a mai spanyol irodalomra. Már doktori disszertációjában is azt vizsgálta, hogy a(z) implicit szerző hogyan jelenik meg az irodalmi szövegben, ez vezette az autofikció vizsgálatának irányába. Előadásokat tartott és tanulmányokat publikált Javier Marías, Enrique Vila-Matas és Juan Marsé műveiről. Nemrég jelent meg monografikus kötete *El mundo literario de Juan Marsé* címmel (Eötvös Collegium, 2020). Az utóbbi években a magyar irodalom (elsősorban Márai Sándor és Kertész Imre) megjelenését és sikerét is vizsgálja a spanyol nyelvű területeken, több alkalommal tartott előadást ezekről a témákról Buenos Airesben és Madridban.  
e-mail: faix.dora@btk.elte.hu

Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN a mexikói Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Társadalom- és Bölcsészettudományi Karának oktatója és kutatója, doktori fokozatát a madridi Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) Bölcsészettudományi Karán szerezte. A mexikói kutatókat összefogó CONACYT szervezet tagja. Kutatási területe a nők által írt irodalom és a narratív diskurzus a különféle médiumokban.  
e-mail: raquelgmx@yahoo.com

Erendira HERNÁNDEZ BALBUENA előbb angol szakon szerzett diplomát a mexikói Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) egyetemen. Angol és olasz nyelvet is tanított, majd a BUAP „Alfonso Vélez Pliego” Társadalom- és Bölcsészettudományi Intézetében megszerezte a Nyelvtudományok Tanára diplomát, és jelenleg ugyanitt végzi doktori tanulmányait. Kutatási témája: az irodalmi disztópiák.  
e-mail: ereheba@gmail.com

JURACSEK Kata az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusz hallgatója (doktori program: Orosz irodalom és irodalomkutatás- összehasonlító tanulmányok), kutatási területe: Csehov prózapoétikája. A 2017-es OTDK irodalomelméleti szekciójának különdíjasa, a 2019-es OTDK szlavisztika szekciójának első helyezette, az *Intersemiotics & Cultural Transfer* kutatócsoport tagja. Az eddig megjelent tanulmányai Ivan Bunyin, Ljudmila Ulickaja és Anton Pavlovics Csehov prózájával foglalkoznak.

e-mail: juracsek.kata@gmail.com

MAÁR Judit egyetemi tanár, az ELTE Bölcsészettudományi Kar Francia Tanszékének és a Sorbonne Nouvelle-Paris III oktatója. Kutatási területe a 19. századi francia irodalom, az összehasonlító irodalom és irodalomelmélet. Számos francia nyelvű tanulmányt publikált, például Victor Hugo és Stéphane Mallarmé műveiről, és 2011-ben adták ki az általa szerkesztett *A francia irodalom története* című kötetet (ELTE Eötvös Kiadó). Az utóbbi években a magyar irodalomról, illetve Kertész Imre és Márai Sándor műveiről is megjelentek tanulmányai. *A fantasztikus irodalomról* szóló kötete 2011-ben látott napvilágot (Budapest, Osiris).

e-mail: maar.judit@btk.elte.hu

Z. VARGA Zoltán irodalomtörténész, az ELKH BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, a Pécsi Tudományegyetem Francia Tanszékének egyetemi docense. Főbb kutatási területe az önéletrajzi műfajok elmélete és modern története, illetve az összehasonlító irodalomtudomány. Szakterületeinek tudományos fórumain számos fontos tanulmánya jelent meg magyarul, franciául és angolul, önálló monográfiákban foglalkozott az önéletrajzi töredékek olvasásának problémáival (*Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, Balassi, 2014), valamint a történelmi traumák önéletrajzi és fikciós ábrázolásának kérdéseivel (*Önéletírás és fikció között*, L'Harmattan, 2019).

e-mail: z.varga.zoltan@btk.mta.hu

