Intimitás és indiszkréció
a modern és kortárs irodalomban

Reciti konferenciakötetek · 34

Sorozatszerkesztő
Major Ágnes

Intimitás és indiszkréció a modern és kortárs irodalomban

Autofikció, biofikció, kulcsregény

Szerkesztette
Major Ágnes
Sári B. László
Z. Varga Zoltán

reciti
Budapest
2026

A kötet a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Könyvkiadási Pályázatának támogatásával jelent meg.

A borítón: Ilse Bing, *Self-Portrait with Leica,* Paris, 1931.
© Estate of Ilse Bing

Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

HU ISSN 2630 953X
ISBN 978 963 672 056 8

Kiadja a Reciti,
ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet,
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
www.reciti.hu
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft.

Tartalom

Előszó 7

Kisantal Tamás
Az igaz és a valódi
Néhány gondolat irodalom és történetírás viszonyáról 9

Kovács Veronika
Az intimitás és a nyilvánosság határai
Betegségnarratívák Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül*
és Szilasi László *Luther kutyái* című műveiben 25

Faix Dóra
Autofikció és közös játék
Sophie Calle, Paul Auster és Enrique Vila-Matas műveinek összefonódása 37

Sári B. László
A megkettőződés alakzatai
Autofikció mint retorika/politika Ben Lerner *Az iskola Topekában* című
regényében 55

Hassan Ait-el-Ouali
Narratív identitás és az autofikcionális
Hisham Matar életművének egy lehetséges olvasata *(Fordította: Bolla Ágnes)* 67

Visy Beatrix
A Lány és az Író
Az Én áthelyeződései Tompa Andrea regényeiben 85

Michael Lackey
Reprezentáció helyett metaforizáció
Az élet művészi megragadása a biofikcióban *(Fordította: Gyenis Dorina)* 97

Kovács Ágnes Zsófia
Biofikció és emlékezet az afroamerikai regényben 109

Z. Varga Zoltán
Biofikciók és elképzelt életek
Élettörténeti narratívák a modern és kortárs francia irodalomban
és irodalomelméletben 125

Major Ágnes
Biofikció többes számban
Kritika és metaforizáció két kortárs Csáth-reprezentációban 139

Horváth Csaba
A kitömött test mint biofikció 147

Wirágh András
Az életből véve?
Kulcsregényesség a modern magyar irodalom első szakaszában 161

Személynévmutató 175

A kötet szerzői 183

Előszó

Kötetünk a 2025. május 22–23-án a Pécsi Tudományegyetemen megrendezett *Discourses on Intimacy and Indiscretion in Modern and Contemporary Literature: Autofiction, Biofiction, Roman-à-clef and Beyond* című angol nyelvű nemzetközi konferencián elhangzott előadásokból közöl magyar nyelvű válogatást, s egyúttal az irodalmi önreprezentáció hibrid műfajainak (autofikció, biofikció, kulcsregény) kutatásába enged bepillantást. Ugyan a fikciós és a nem-fikciós ábrázolásmódok határmezsgyéin mozgó irodalmi művekkel, életrajzi és önéletrajzi regényekkel már korábban is foglalkozott az irodalomtudomány, a kevert önéletrajzi formákban írt művek könyvpiaci sikerének hatására, főként pedig a változó episztemológiai környezetben és történelmi-politikai kontextusban a téma kutatása új eszközöket igényel. Összegyűjtött tanulmányaink a kutatás új módszereihez kívánnak hozzájárulni. A kötet írásai három, az életelbeszélést a regényesítés különböző módjaival vegyítő műfaji csoportja köré összpontosulnak. Az első az önmegértés és nyilvános önmegjelenítés irodalmi programját a saját élet(történet) fikciósításán keresztül megvalósító autofikció, a második a történelmi személyek életét nagyobb időbeli távlatból kevesebb performatív igénnyel fikciósító életrajzi fikció, újabban biofikció, a harmadik pedig a közösségi és egyéni élmények arányaival játszó memoárirodalom, a leleplező szándékot a fikciós kerettel álcázó, és e szándékot ezzel egyszerre felerősítő vagy tompító kulcsregény.

Az önéletrajzi műfajok világszerte fontos részévé váltak a kortárs irodalmi produkciónak. A memoár és napló 20. századi műfaji emancipációja és a szépirodalmi rendszerbe történő betagozódása után az új évezredben olyan hibrid, a dokumentarista és referenciális, illetve a művészi kompozíció kívánalmai között ingadozó életrajzi és önéletrajzi műfajok váltak az emberi életút, az önmegjelenítés és az önreflexió legizgalmasabb formáivá, mint a történelmi alakok életét regényes formában feldolgozó biofikció, illetve a regényesítést a saját élet elbeszélé-

sének szolgálatába állító autofikció. Konferenciánk a témai hazai és nemzetközi szakértőinek bevonásával igyekezett feltérképezni az autofikció és a biofikció regionális változatait (Közép- Európa, Nyugat-Európa, Skandinávia, Észak-Amerika), illetve azt, hogy az intimitás és a személyesség kódjainak kulturális és mediális változásai milyen módon hatnak az önértés és -értelmezés, valamint az életrajz nagy hagyománnyal rendelkező irodalmi mintáinak alakulására.

Tanácskozásunk kiemelt előadója Michael Lackey volt, aki az elmúlt évtizedekben több monográfiát szentelt a biofikció kutatásának, jelenlegi érdeklődése pedig éppen a közép- európai régió regényesített életrajzainak vizsgálatára irányul. A hazai kutatások bevonásának célja ezzel összhangban az, hogy megvizsgáljuk, miként rezonálnak az új évezred mediális változásaira, hálózati kultúrájára, a saját élet instant dokumentálásának globális tömegkulturális gyakorlataira, e dokumentumok azonnali nyilvánossá tételére és kiárusítására az emberi élet egységét nagyobb narratív távlatból, elemző és reflexív módon ábrázoló írott önéletrajzi műfajok. Az önreprezentáció legkülönfélébb formáinak elterjedésének köszönhetően megjelenő autofikció és a biofikció az emberi életút ábrázolásának és társadalmi kontextusban való megértésének kortárs kihívásaira is reagálnak. Globális jelenségről lévén szó a téma máris néhány évtizedre visszanyúló nemzetközi kutatási háttérrel rendelkezik. A mai magyar irodalom, film-, színház- és képzőművészet legizgalmasabb alkotásaiban hangsúlyosan jelenik meg valós személyek (az én vagy egy másik) élettörténetének fikcionalizálása, tehát a konferencia tanulságai, a nemzetközi tudományossággal való dialógus fontos lehet e jelenségek értelmezésében.

Noha a kötet alapvetően irodalomtudományi fókuszú, az egyes tanulmányok interdiszciplináris módon közelítik meg az indiszkréció és intimitás összefüggéseit a hibrid önéletírói műfajokban. Több tanulmány is felveti a kérdést, hogy milyen szerepe van a nyilvánosság és az intimitás szerkezetváltásának abban, hogy a kortárs vallomáskultúrában az „igazmondás" pózából előadott történetek immár az önéletíró környezetét és hozzátartozóit is közvetlen kitettséggel fenyegetik, illetve milyen szerepet játszanak a hibrid önéletrajzi műfajok népszerűségében az önreprezentáció új tömegkulturális formái és e formák multimediális látásmódja.

A szerkesztők

Kisantal Tamás

Az igaz és a valódi

Néhány gondolat irodalom és történetírás viszonyáról

„…sokkal inkább a történelem alkotja meg a történetírót, mintsem a történetíró a történelmet. Engem a könyvem teremtett. Én voltam az ő műve. A fiú alkotta meg az atyát."
(Jules Michelet: *Franciaország története. Előszó*)[1]

Az auto- és biofikcióval kapcsolatban felmerülő problémák vizsgálatánál talán olyan megközelítésmód is termékeny lehet, amely nem a két irodalmi műfaj poétikai és tematikus jegyeire koncentrál, hanem egy másik szövegcsoport, a történetírás felől közelít a témához. Legegyszerűbb szinten azért, mert a historiográfiai és az auto-, illetve biofikciós szövegek egy dologban biztosan rokonok: különböző módon, de mindegyiknél alapvető tényező a referencialitás. Míg az előbbinél tudományos szövegként az ilyen olvasat elsőrendű, minden tényállításnak ellenőrizhetőnek, források által alátámasztottnak kell lennie, a két irodalmi zsáner esetében valóság és fikció összefüggésrendszere jóval bonyolultabb. Hiszen e művek elsődleges célja nem (vagy nem csak) az adott személy pontos életrajzának feltárása – miközben referenciális jegyek nélkül az auto-, illetve biojelleg sem működne. Másfelől, legkésőbb az 1970-es évek óta a történettudomány tiszta referencialitásáról beszélni naivságnak számít, hiszen a Hayden White és követői által megfogalmazott kritika szerint a historiográfia legfeljebb a tények szintjén lehet valóságreferens. A neves amerikai teoretikus szerint azonban a történetírói szöveg narratív formája és retorikai eszközei révén nem elsősorban a múlt re-

1 Nagy Géza fordítása.

konstrukciója, hanem, sokkal inkább, annak (a diszciplináris szabályoknak megfelelő) konstrukciója.[2]

Az alábbi esszé a történelmi szövegek narratív jegyeire, valamint a historiográfia és az irodalom viszonyára koncentráló diskurzus felől vizsgál bizonyos, a kortárs auto- és biofikció elméleteiben is rendre visszatérő kérdéseket. A történészi munka irodalmi dimenziójáról szóló nézetek rövid áttekintése után egy kortárs francia történész, Ivan Jablonka néhány művét elemzi alaposabban, elsősorban a történetírói szövegek fikcionális dimenziói, illetve az írás aktusának morális szerepe szempontjából. Mindez azért is lényeges, mert a történetírás hajlamos afféle „másikként" kezelni az irodalmat és vice versa. Kicsit leegyszerűsítve: a történelem egyik lényege, hogy *nem* irodalom, mivel a valóságot mutatja be, az irodalom pedig *nem* történelem, amennyiben túllép a szimpla valós tényeken. Ez a dichotómia persze jóval összetettebb, ezért a tanulmány mindössze néhány előfeltevésre és az ellentét meghaladására törekvő néhány gondolat ismertetésére szorítkozhat.

Korszerű elmélkedések a korszerűtlen történetírásról

A történetírás elmélete elsősorban a deskriptív dimenzióra koncentrált, erre vonatkozott White klasszikus *Metahistory*ja, amely a 19. század bizonyos történetíróinak és -filozófusainak munkásságát vizsgálva a forma, a világnézet és az ideológia összefüggésére mutatott rá. A témával foglalkozó későbbi tanulmányok is leggyakrabban a történeti diskurzus narratív-retorikai dimenzióira fókuszálva klasszikus vagy kortárs szövegeket elemeztek – Rankét, Michelet-t, Braudelt stb.[3] Látensebben ugyan, de mindig jellemző volt rá egy preskriptív szándék is, amennyiben nemcsak vizsgálni akarta a történelmi diskurzust, hanem megújítani is, közelebb hozni azt az irodalomhoz. Hiszen, legalábbis a történetelméleti irányzat képviselői által felvázolt narratíva szerint, a historiográfia a 19. században még az irodalomhoz hasonlóan a realista stílusjegyeket hordozta magán, ám a diszciplína később magába záródott, módszereiben fejlődött ugyan, írásmódjában azonban nem változott. Vagyis a történettudomány elméleti kritikái az 1970-es évektől kimondva, kimondatlanul szorgalmazták, hogy a historiográfiának elsősorban narratív eljárásaiban kell megújulnia, a szó mindkét értelmé-

2 Hayden WHITE, „A történelem poétikája", ford. KISANTAL Tamás és SZEBERÉNYI Gábor, *Aetas* 16, 1. sz. (2001): 134–164.

3 Ennek talán legszebb példája, White művein kívül, Hans Kellner könyve: *Language and Historical Representation: Getting Story Crooked* (London: University of Wisconsin, 1989).

ben *kor*szerűvé válnia. A 20. század derekán korszerűtlen a klasszikus realizmus poétikája, ideje volna egy kísérletezőbb, „irodalmibb" történetírást létrehozni.

Irodalom és történelem (valamint az irodalom- és a történelemteória) kapcsolata azonban meglehetősen egyoldalú maradt. Az elméleti nézőpont hatott a korszak szépirodalmára, kialakítva azt a szerteágazó irányzatot, amelyet Linda Hutcheon összefoglaló művében (White-ot és követőit használva kiindulópontként) historiográfiai metafikciónak nevezett,[4] s ami az 1990-es években a magyar posztmodern irodalom második hullámát is erőteljesen megtermékenyítette. A történettudományban azonban nem jelentek meg a forradalmi formakísérletek, s ha teoretikusai saját elméletük diszciplináris hatását próbálták bizonyítani, általában ugyanazt a néhány (nem túl sok) művet emlegették „posztmodern történetírás"-címszó alatt. A jelenség pikantériáját növeli, hogy a legtöbb gyakorló történész, akit az elmélet zászlajára tűzött, hevesen tagadta, hogy ő maga posztmodern lenne, sőt olykor hevesen kritizálták az irányzatot.[5]

Mindannyian tudjuk, hogy az elméleti irányzatok nem örökérvényűek. Kulturális divatok jönnek és mennek, így a narratív történelemelmélet virágkora nagyjából az 1980-as évekre tehető, az ezredfordulót követően már kissé visszaszorult. Néhány nagy hivatkozottságú angolszász teoretikus folyóirat (például a *History and Theory* vagy a *Rethinking History*) újabb számait szemlézve látható, hogy a történelemelmélet manapság már más irányokat igyekszik feltérképezni – az antropocén, a digitális bölcsészet, a poszthumanizmus problémái vagy éppen a mesterséges intelligencia kihívásai izgatják. Maga az „alapító atya", Hayden White pedig utolsó könyveiben már a történettudományon kívüli kulturális területek múltkoncepcióit vizsgálta, azt a jelenséget, amelyet Michael Oakeshott fogalmát felhasználva összefoglalóan „gyakorlati múltnak" nevezett.[6]

Másfelől, a gyakorló történészeknek időközben hatványozottan szembesülniük kellett a tudományos szakmák iránti általános kulturális bizalomvesztéssel. Manapság már szinte „boldog békeidők"-hangulatot kelt, hogy néhány évtizede a történettudomány konzervatívabb képviselői még az elmélet relativizmusától

4 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*: *History, Theory, Fiction* (New York–London: Routledge, 1988).

5 Lásd például a mikrotörténet (amely a holland teoretikus, Frank Ankersmit szerint a posztmodern historiográfia egyik legfőbb irányzata lenne) vezető képviselőjének, Carlo Ginzburgnak a Hayden White-bírálatát: Carlo Ginzburg, „Just One Witness: The Extermination of the Jews and the Principle of Reality", in *Probing the Limits of Representation*, szerk. Saul Friedlander, 82–96 (Cambridge–London: Harvard University Press, 1992). Ankersmit téziséről bővebben: Frank Ankersmit, „Historiography and Postmodernism", in Frank Ankersmit, *History and Tropology*, 162–181 (London: University of California, 1994).

6 Hayden White, *Practical Past* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2014).

féltették a szakmát. Az 1990-es évek óta szembesülniük kell azzal, hogy egyre nagyobb térre és népszerűségre tettek szert a diszciplínán kívüli történeti kutatások és történelemábrázolási stratégiák (az úgynevezett „public history"). Sőt, az utóbbi években a „fake news" és az „alternatív tények" és a múlt egyre látványosabb átpolitizálása idején már a tudomány társadalmi legitimációja is veszélybe került. Vagyis egy olyan korszakban élünk, ahol már nem a „nagy elbeszélések" megkérdőjelezése figyelhető meg, sőt a hajdan kitessékelt eszmék – a haladástól a dolgok stabil és megkérdőjelezhetetlen jelentésébe vetett hitig – visszalopództak az ablakon. A történettudománynak pedig át kell értékelnie saját szerepét és működésmódját, ha nem akar hatalmi rendszerek kiszolgálója vagy egyedül a piaci törvények martaléka lenni.

Ennek egyik módja lehet a történelem és irodalom viszonyának újragondolása, a közös pontok feltérképezése és újraértékelése. Az utóbbi évtizedben pedig történt néhány érdekes kísérlet erre, olyan történészek tollából, akik nem csupán „kirándulásnak" tekintették az irodalom felé való lépést, hanem vagy legitim történetírói feladatot, vagy egyenesen a diszciplína megújítási lehetőségét látták benne. Nem ritkán szerzőik maguk is reflektálnak fikció és történetírás viszonyára, illetve az irodalom és a történelmi diszciplína közötti határvidék feltérképezésére.

Az egyik legérdekesebb egy francia történész, Ivan Jablonka könyve, az *Histoire des grand-parents que je n'ai pas eus* (2012), amelyhez szorosan kapcsolódik a szerző két évvel későbbi teoretikus szövege, a *L'histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour sciences sociales*. Maga Jablonka az utóbbiban a második művet az első „utódjának" és „hasonmásának" nevezte, hangsúlyozva, hogy irodalom és történelem viszonyának tisztázásával a 2012-es kötet elméleti alapjait kívánja feltárni.[7] Az első szöveg különös műfaji hibrid: alapvetően történetírói munka, ám témája több szempontból is különlegessé teszi. Egyrészt mikrotörténelem, amennyiben a 20. század első felében élt lengyel-zsidó házaspár, Matés és Idesa Jablonka fiatalkorát, szerelmét, majd a háború alatt bekövetkezett halálát dolgozza fel. Életük egyszerre volt hétköznapi és különleges, mint oly sok sorstársuknak ekkoriban. Egy Parczew nevű lengyel kisvárosban nőttek fel, ahol Matést illegális kommunista tevékenysége miatt bebörtönözték. Később Franciaországba menekültek, hogy aztán ismét üldöztetésben legyen részük – immár zsidó származásuk miatt –, és a holokauszt áldozataiként végezzék. A mikrotörténelmen belül annyiban különös a szöveg, hogy az irányzat klasszikus műveivel ellentétben itt még erőteljesebb forráshiánnyal is meg kellett küzdenie a történésznek. Az olasz

7 Ivan JABLONKA, *History Is a Contemporary Literature: Manifesto for the Social Sciences*, ford. Nathan J. BRACHER (Ithaca–London: Cornell University Press, 2018), 10.

microstoria képviselői hangsúlyozták, hogy részben azért vizsgálnak különleges eseményeket, mert az ilyenekről maradtak fenn források (inkvizíciós, bírósági jegyzőkönyvek stb.). Ezeken a „kivételesen normális" eseteken keresztül azonban az adott társdalom struktúráját, működésmódját kívánják elemezni.[8]

Ez Jablonka könyve esetében félig ugyanígy működik: az egyedi életutak a kor bizonyos tipikus életpályáit reprezentálják. Másrészt a könyvben folyamatosan ott munkál a bizonytalanság: Matés és Idesa életének konkrét eseményeiről viszonylag kevés forrás áll rendelkezésre, a történész sokszor csak találgatásokra, hasonló életutaknál dokumentált mintázatok alkalmazására építhet. Harmadrészt pedig, bár minden történészi munkának van valamennyi személyes indíttatása (valami miatt mégiscsak érdekli a kutatót az adott téma), itt ez sokkal erősebb. Hiszen Jablonka saját apai nagyszüleinek történetét igyekszik rekonstruálni, akiket nem hogy ő nem ismerhetett személyesen, de még édesapja is alig emlékezhetett rájuk – Marcel Jablonka ugyanis 1940-ben született, Matés és Idesa pedig 1943-ban vagy '44-ben haltak meg Auschwitzban (még a pontos dátumokat sem tudjuk).

Vagyis Jablonka könyvét azok az elemek teszik különlegessé, amelyek egy klaszszikus, „hivatalos" történetírói munkában nem is lehetnek meg (vagy legalábbis a diskurzus szabályai megkövetelik elkendőzésüket): a közeli személyes érintettség és a rekonstrukció bizonytalan volta. Ráadásul a műben mindkét elem erős hangsúlyt kap. Az első fejezet például arról szól, hogy az elbeszélő-történész nagyszülei nyomait kutatva Parcewbe utazik egy tolmáccsal – hiszen ő maga sem lengyelül, sem jiddisül nem tud. Ráadásul saját környezetében még neve is idegen, Jablonka nagyjából annyit jelent: „almafácska" (azaz, ha „franciásítaná", Ivan Pommiernek kellene neveznie magát). A városban azonban éppen az egykori zsidó közösség nyomainak hiányával szembesül: a hajdani zsidótemető immár közpark, a zsinagógából turkáló lett, ahol a használtruhák közt válogató nők bizalmatlan pillantásaitól kísérve igyekszik pár fotót készíteni, rácsodálkozva az épület szomorú szürkeségére.[9]

A történet egyszerre formabontó és ismerős. Tudományos munkákban a történész ritkán válik a mű szereplőjévé, a műfajban bevett formula, már-már szabály az objektív, harmadik személyű mindentudó elbeszélő használata, a szerző személye pedig legfeljebb az előszavakban, köszönetnyilvánításokban jelenhet meg, magában a szövegben nem kívánatos. Emellett azonban a narratíva – holokauszt-

8 Az *eccezionalmente normale* fogalmáról és módszertani konzekvenciáiról bővebben lásd Szíjártó M. István, *A történész mikroszkópja: A mikrotörténelem elmélete és gyakorlata* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014), 53–56.

9 Ivan Jablonka, *A History of the Grandparents I Never Had*, ford. Jane Kuntz (Stanford, California: Stanford University Press, 2016), 4–5.

túlélők fia vagy unokája visszamegy ősei földjére, ahol az idegenséggel, valamint az egykor virágzó zsidó közösség nyomainak hiányával szembesül – igencsak gyakori az utóbbi évtizedek művészetében. Nemcsak az irodalomban, gondoljunk csak W. G. Sebald *Austerlitz* (2001) vagy Jonathan Safran Foer *Minden világgol* (*Everything Is Illuminated,* 2002) című regényeire, de filmekben is – csak 2024-ben például két viszonylag sikeres mozi is szólt erről: a *Kincs a múltból (Treasure)* és a *Rokonszenvedés (Real Pain)* című munkák.

A fikció és a módszer

Hogy teljességében lássuk Jablonka írásmódjának tétjét, érdemes a két évvel későbbi teoretikus kötet néhány gondolatát ismertetni. A szerző szerint történelem és irodalom (vagy egyáltalán a történelem és az írás) kapcsolatát korábban alapvetően az esztétikum, valamint a fikcionalitás felől közelítették meg, mintegy zárójelbe téve a társadalomtudományok kognitív dimenzióját. Ez véleménye szerint több szempontból is problémás. Már eleve azzal, hogy irodalom alatt többnyire szimplán „fikciót" értettek, holott a terület nem redukálható csupán a képzeletbeli dimenzióra, van egy széles határvidék, ahol történelem és irodalom viszonya jobban megragadható. Ez pedig a nem fikciós irodalmi szövegek csoportja: a dokumentumregényé, az önéletírásé, illetve (bár maga a szerző nem használja e kifejezéseket) az auto- és biofikciók is ide sorolhatók. A kortárs munkák közt ilyen például Karl Ove Knausgård sorozata, a *Harcom,* Annie Ernaux teljes életműve, Günter Grass *Hagymahántás*a, Roberto Saviano *Gomorrá*ja, vagy visszább lépve az 1960-as, '70-es évek amerikai újzsurnalizmusa, Georges Perec, Michel Leiris önéletírásai, a GULAG és a holokausztirodalom memoárszerzői, illetve a 19. századi irodalomban például Csehov és Dosztojevszkij Szibéria-szövegei.

A sor persze hosszan bővíthető (és Jablonka példái között itt csak néhány szerepel),[10] a lényeg inkább az, hogy a szerző szerint irodalom és történelem viszonya nem redukálható a fikció kontra referencialitás ellentétre. Sőt, tehetnénk hozzá, időnként a tényszerűség az irodalmi szövegeknél is kardinális kérdéssé válik. Például a holokausztirodalom esetében, hiszen bizonyos művek kulturális pozíciója megváltozott, amint szerzőjükről kiderült, hogy ő maga nem élte át az elbeszélt eseményeket (például Binjamin Wilkomirski vagy Misha Defonseca esetében). Vagy ellenkező irányból is működik a dolog: a később Nobel-díjas belorusz írónőt, Szvetlana Alekszijevicset 1992-ben saját interjúalanyai perelték be az afga-

10 Vö. JABLONKA, *History Is a Contemporary Literature*, 185–196.

nisztáni háborúról szóló, *Fiúk cinkkoporsóban* című dokumentumregénye miatt. A vád azonban, különös módon, nem a tények elferdítése, a fikcionalizálás volt, hanem épp ellenkezőleg: a háborúban meghalt katonák anyái nehezményezték, hogy az egykor kétségbeesésükben mondottakat az írónő megjelentette, megkérdőjelezve a hősi halottakról kialakított narratívát és meggyalázva gyermekeik emlékét. A tárgyalás egyik fő kérdése pedig az írói szabadságra, illetve a dokumentumregény meghatározására vonatkozott.

Jablonka szerint már csak azért sem lehet pusztán a tényszerűség az irodalom és a történelem megkülönböztetésének fő kritériuma, mert ez esetben sem a fent említett műveket, sem a historiográfiát nem lehetne megkülönböztetni, mondjuk, a szimpla újságcikkektől, az útikönyvektől vagy a sportközvetítésektől. Szerinte a tényszerű–fikcionális dichotómiát hármassággá érdemes bővíteni, ahol nem annyira a fogalmak ontológiai szerepe, inkább a terminusokkal jelölt cselekedetek kulturális funkciója domináns. Míg a fikcionális aktus esetében az olvasó a referencialitással kapcsolatos elvárásait zárójelbe téve elfogadja a szöveg konstruálta világ szabályait, addig a tényszerűnél kizárólag a referencialitásra helyeződik a hangsúly. Vagyis a szerző nem állítja naivan, hogy a tényszerű szövegekben ne lenne jelen a fikcionális összetevő, csupán mellékessé válik. Magyarul, egy krónika, családfa, időjárás-jelentés stb. is tartalmazhat narratív-retorikai komponenseket, ám az ilyen szövegek befogadásánál ezek nem relevánsak. A harmadik elem a vizsgálódás *(l'enquête)*, amely érvelés által vezérelt narratívát jelent. Itt „nem a »tény« felfedése, hanem annak keresése zajlik, méghozzá egy probléma megfogalmazásával, források összevetésével, hipotézisek tesztelésével, bizonyítékok felvonultatásával, módszertani fikciók alkotásával és a megértés szándékával."[11]

A vizsgálódás tehát a valóság felfedésének *folyamata,* amely nemcsak a kész eredményt, hanem annak előállítását is megjeleníti a szövegben. Központi fogalma a „módszertani fikciók" *(fictions de méthode)* alkalmazása lesz, amely szerinte három dologban különbözik az irodalmi fikcióktól: folyton leleplezik saját fikcionalitásukat; eltávolodnak ugyan a valóságtól, de csak annak még erőteljesebb megismerése érdekében; végül pedig nem önkényesek, hanem az ésszerű érveléslogikára támaszkodnak. Jablonka négy fő módszertani fikciót különít el: az elidegenítést, a valószínűség, a konceptualizáció és a narratív eljárás típusait.[12]

11 Az angol szöveg itt kissé pontatlanabb, ezért a francia eredetit fordítottam le. Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales* (Paris: Seuil, 2014), 240. A „l'enquête" az angol változatban "investigation".

12 Uo., 198.

Az „elidegenítés" fogalmát a szerző abban az értelemben használja, mint Carlo Ginzburg, aki egy tanulmányában a módszer kognitív dimenzióját emelte ki. Az elidegenítés – akár Brechtnél vagy az orosz formalizmus esetében – az evidens szemléletmódból való kizökkentést jelenti. Az olasz mikrotörténész egészen Marcus Aureliusig vezeti vissza az eljárás gyökereit, amely a történetírói gyakorlatban a „másként láttatást", a bevett narratívákból, ideologikus, kognitív mintázatokból való kizökkentést jelenti.[13] A valószínűség az érvelésen keresztüli meggyőzést jelenti, vagyis azt a retorikai eljárást, ahogy az egyes argumentumok a bizonyítás során a lehetségesből a legvalószínűbb felé vezetnek (azaz nagyjából megfelel a retorikai hagyomány *dispositio*-fogalmának, amelyet például Paul Ricoeur is a történetírás egyik fő metódusának tekintett).[14] A harmadik, a konceptualizáció, mint Jablonka állítja, a legtisztábban fikcionális eljárás, hiszen a kutatók olyan fogalmakat, modelleket, metodológiai segédeszközöket vezetnek be, amelyek révén a társadalomtudományok a valóságot igyekeznek megközelíteni. A francia történész sokféle példát említ a hobbesi „természetes állapottól" a durkheimi „társadalmi tényen" vagy a weberi „ideáltípuson" át Koselleck „tapasztalati tér – várakozási horizont" terminusaiig.[15] Sőt, a jablonkai „konceptualizációt" összekapcsolhatjuk a klasszikus analitikus történetfilozófia „kolligáció"-fogalmával, amely a történészi munka alapvető eljárását, különböző események egy fogalmi hálóba rendezését jelenti (például egymástól időben és térben is elkülönülő emberi cselekmények összekapcsolása a „forradalom" terminusával, legyen az a francia, az angol, a magyar vagy akár az ipari forradalom).[16] De ide tartoznak a metaforák, analógiák és bármi, ami az adott érvelés fogalmi hálózatához kapcsolható. Az utolsó talán a legevidensebb, hiszen manapság már aligha kell érvelni a történelmi szövegek narratív dimenziója mellett. E funkció leírása során Jablonka mindössze felsorol pár tipikus, illetve néhány különlegesebbnek számító történeti elbeszélésmódot.

A francia történész lényegében kétfrontos háborút vív, több-kevesebb sikerrel. Egyrészt hangsúlyozza a társadalomtudományos módszerek konstruált voltát, másrészt pedig igyekszik „megszüntetve megőrizni" igazságukat, amennyi-

13 Carlo GINZBURG, „Idegenné tett dolgok – egy irodalmi eljárás előtörténete", ford. BAJNÓCZY Zoltán, in *Narratívák 8.: Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, 160–183 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2009).

14 Vö. Paul RICOEUR, „Történelem és retorika", ford. ASZTALOS Éva és SOMLYÓ Bálint, in *Narratívák 4.: A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, 14–17 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 11–24.

15 JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine*, 202–203.

16 Vö. William H. WALSH, „Kolligációs fogalmak a történettudományban", ford. KISANTAL Tamás, in *Történetelmélet*, szerk. GYURGYÁK János és KISANTAL Tamás, 2 köt., 1:767–781 (Budapest: Osiris Kiadó, 2006).

ben a módszertani fikciók leginkább heurisztikus eszközök a valóság mélyebb megértéséhez. Vagyis egyszerre próbál végleg leszámolni a tényekhez kötődő, valósághűséget kizárólagosító konzervatív szemléletmóddal, valamint a történelem szövegszerűségét hangsúlyozó relativizmussal. Más kérdés, hogy e „háború" tulajdonképpen inkább árnyékboksz, hiszen a 21. században aligha akad sok olyan történész, aki hisz a historiográfia szöveg és a múltbeli valóság teljes egyenlőségében, valamint a „posztmodern relativista" elméletírók sem állították soha a két terület abszolút függetlenségét.

Sokkal érdekesebb, amikor Jablonka a könyv vége felé olyan írásmódbeli javaslatokat vet fel, amelyek véleménye szerint a diszciplína megújulását eredményezhetik – vagy legalábbis saját gyakorlatában ezt tekinti járható útnak. Kiindulópontja természetesen korábbi, nagyszüleiről írott könyve, ahol, mint hangsúlyozza:

> nem az volt a célom, hogy a 19. századi történetírásban bekövetkezett forradalmat és a 20. századi regényforradalmat kombinálva újítsam meg a társadalomtudományokat. Inkább olyan társadalomtudományos művet akartam írni, amely egyszerre tartalmaz vizsgálódást, tanúságtételt, életrajzot, önéletrajzot és elbeszélést – történelemként szólal meg, amennyiben érvelésre épít, valamint irodalomként, amennyiben életre kelti a szöveget. Ez a hibridizáció nemcsak emberi cselekedetek ábrázolását teszi lehetővé, hanem megértésüket is, méghozzá azzal, hogy érvelése valamilyen érzelmi hatást vált ki.[17]

A szöveg „életre keltése", az érzelmi hatást kiváltó érvelés legfőbb eszköze pedig a reflexivitás, a kutató személyének transzparenssé tétele. A történész a személyes elbeszélésmód révén egyrészt „felfedheti kártyáit", rávilágíthat a vizsgálódás folyamatára, másrészt pedig saját emocionális attitűdjének – kételyeinek, bizonytalanságainak stb. – is hangot adhat. Az objektív, személytelen narrátor klasszikus történetírói módszere csak a végpontot mutatta: olvasás, kutatás, levéltárazás, egyebek után összeáll a kép, s az elbeszélőnek nincs más dolga (pontosabban nem tehet mást), mindezt a diszciplína szabályainak megfelelő szöveggé kell formálnia. A személyes elbeszélő azonban nemcsak tudósít, hanem részt is vesz az eseményekben – még ha csak kései nyomozóként is. Vagyis az „én" kiemelt használata három előnnyel is jár: először is kijelöli a szövegben a kutatói pozíciót, másfelől végigvezet az érvelésen, harmadrészt pedig rávilágít a történelmi eseményeket vizsgáló és a szöveget író egyén motivációira, tárgyával kapcsolatos emócióira.[18]

17 Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, 283.
18 Uo., 289–292.

Közelebbről megvizsgálva a nagyszülőkről szóló munkát, látható, hogy Jablonka nem ragaszkodik következetesen az énelbeszéléshez, inkább egy hibrid formát választ, az első és a harmadik személyű narrátori pozíciót váltogatva. A következő részlet például jól mutatja ezt:

> Parczew 1918-ig volt német kézen, amikor is a bolsevik Oroszország békét kötött és visszaadta az elfoglalt lengyel területeket. Százhúsz évvel azután, hogy Oroszország, Ausztria és Poroszország felosztotta egymás közt, valamint fél évszázaddal nemzeti felkelésének leverését követően Lengyelország végre államként születhetett újjá. A cseperedő köztársaság vezetője az egykori háborús hős, a szocialista Piłsudski lett. Nagyszüleim oroszként jöttek a világra, aztán lengyelek lettek – most is lengyelekként beszélek róluk. Matès a zsidó vallási iskolába, a *héderbe* járt. Nincs erre döntő bizonyítékom ugyan, de nem látom be, hogyan történhetett volna másképp.[19]

A történelmi evidenciák, közismert vagy jól bizonyítható tények közlését egy személytelen narratív hang végzi (ahol kell, lábjegyzetekkel támogatva), az én akkor szólal meg, ha személyes kötődését hangsúlyozza (a két főszereplő szimpla megnevezése helyett a „nagyszüleim" változatot használja), vagy amikor a rekonstrukció menetére hívja fel a figyelmet. Hiszen nem feltétlenül lett volna szükség a konkrét bizonyíték hiányának említésére, a legtöbb történész így dolgozik, Occam borotvájának sok évszázados hagyományát követve a legevidensebb és legvalószínűbb változatot tekinti adottnak, nem érzi késztetését, hogy mindezt ki is emelje. E gesztus egyrészt elidegenítő effektusként szolgál, másrészt saját pozícióját is újra és újra kijelöli (a következő mondatban ugyanis arról beszél, hogy Matès testvéreinek gyermekei milyen információkat mondtak el szüleik héderbeli éveiről). Másrészt viszont, közelebbről vizsgálva az első bekezdés elején is látszik, hogy nemcsak a tények puszta ismertetéséről, hanem narratív konstrukciójáról van szó: Lengyelország mint élő organizmus „újjászületik", a köztársaság „cseperedik" – legfeljebb a személytelen elbeszélői hang keltette történetírói konvenció miatt ez nem feltűnő.

Emellett a könyvben állandóan visszatér a feltételes módok, a „talán", „lehet" szavak gyakori használata. Hiszen két hétköznapi ember életét és halálának körülményeit igyekszik rekonstruálni, akik semmi „különlegeset" nem tettek, így nem is túl sok forrás maradt fenn róluk. Kiemelten igaz ez utolsó napjaikra és haláluk pontos körülményére. Ami biztosan tudható, hogy előbb a drancy-i gyűjtőtáborba vitték őket, majd 1943 márciusában szállították Auschwitz-Birkenauba. Nagy valószínűséggel Matèst nem gázosították el érkezése után, hanem besoroz-

19 JABLONKA, *A History of the Grandparents I Never Had*, 10.

ták a Sonderkommando tagjai közé. Legalábbis Jablonka erre következtet abból a búcsúlevélből, amelyet a transzport egy másik tagja, Chaim Herman írt feleségének 1944 novemberében, és nem sokkal halála előtt, és a birkenaui kettes krematórium mellett ásott el. Herman itt elmondja, hogy érkezésükkor száz férfit kiszelektáltak és a Sonderkommandóba osztottak – a többieket pedig egyenesen a gázkamrába hajtották. A történész az érkezők életkorát figyelembe véve arra a következtetésre jut, hogy a 23 éves Matès Jablonka csaknem biztosan túlélte a szelekciót és a különleges kommandóba osztották be. Ez a „csaknem biztos" persze, ismerve az auschwitzi szelekciók önkényességét (bár még 1943-ban járunk, az egy évvel későbbi, Magyarországról érkező transzportdömping előtt), nem jelent teljes bizonyosságot, legfeljebb valószínűséget.[20] A feleségének sorsáról gyakorlatilag semmi sem tudható Matès további napjainak leírása pedig legfeljebb más, az eseményeket túlélt sonderkommandósok beszámolói alapján történhet – akik közül senki sem említi meg konkrétan a férfit. Jablonka több forgatókönyvet is leír arról, hogyan élhetett rövid ideig és miként halhatott meg Matès. Talán tífuszt kapott, lelőtte vagy agyonverte egy SS-katona. Talán keserűen, csalódottan, illúzióival leszámolva halt meg az egykori kommunista, akinek szembesülnie kellett az ellenség győzelmével. Talán erőt merített abból, hogy gyermekeit sikerült rokonoknál elhelyezniük Párizsban, így esélyt kaptak a túlélésre. Talán erre és a régi szép napokra gondolva a lehető legtovább túlélt, amíg egyszer kérlelhetetlenül eljött érte a halál. Talán még az 1943 nyarától szerveződő ellenálláshoz is csatlakozott, esetleg a következő évi sonderkommandós lázadásban vesztette életét, harcolva, felemelt fejjel. Sosem fogjuk megtudni.

A könyv személyes, melankolikus szakasszal zárul, amelyben az elbeszélő saját kudarcával szembesül és szembesít:

> Semmit sem tudok a halálukról, és az életükről is nagyon keveset. Egy nyeregkészítő és egy varrónő, két forradalmár Jiddisföldjén. Üldözték őket azért, akik, és azért is, amit tettek, egészen földi életük utolsó keserű napjáig. A másik oldalon pedig egy párizsi történész, meghasonlott kispolgári szociáldemokrata. Az én asszimiláns francia zsidóságom az ő nyíltan vállalt judeobolsevizmusukkal szemben. Nincs közös nyelvünk. De nem csak ezért taszíttattam ki az életükből. Saját magunk példáján is láthatjuk, mennyire nem érvényes, amire törekedtem: összes tettünk együttesen sem mutatja meg, kik vagyunk. Néhány véletlenszerűen összegyűjtött cselekvés pedig végképp nem láttat semmit. Annyi mindent összeszedtem, összekevertem, összevetettem és összekapcsoltam, de még mindig nem tudok semmit. Egyetlen vigaszom, hogy legalább megpróbáltam.

20 Uo., 261–262.

> Történész voltam, amikor hét vagy nyolc évesen szörnyülködve olvastam egy csillagászati könyvben, hogy több millió év múlva a Nap elpusztítja a Földet. Tényleg semmink se marad fenn, a házunk, az utcánk, a könyveink, de még a sírunk sem?
>
> Történész vagyok, aki, mint Aineiasz, atyját cipelve a hátán menekül az égő Trójából. Történész vagyok, hogy megjavítsam a világot.[21]

Végül szimbolikusan búcsút vesz nagyszüleitől, akiket sosem ismert, és a könyvében sem sikerült személyiségüket rekonstruálnia. Mégis megalkotott valakiket, akik akár Matès és Idesa Jablonka is lehettek. Mindez a könyv kettős mottójának is új értelmet ad. Az első egy történelmi műből, Jules Michelet *Histoire de la Révolution française*-jéből származik: „Az atyák csendben szenvedtek és haltak meg, lelkük pedig fiaikhoz száll alá és beszél hozzájuk." A második pedig Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című regényéből: „az írás az ő haláluk emléke és az én életem bizonyossága."[22] A két nagyszülő azonban nem szállt alá, néma maradt, a történelmi szöveg sem kelthette őket életre, nem törölhette el halálukat. Nyomaik felkutatásával éppen nyomtalanságuk lett még látványosabb. Ám éppen az írás gesztusával, az elbeszélő személyes kötődésének, bizonytalanságainak, spekulációinak hangoztatásával tudott érvényes emléket állítani nekik.

A morálisan felfogott igazságról

Így a szöveg morális funkciója révén nyernek legitimációt Jablonka narratív eljárásai. A történetírás tétje itt nemcsak, sőt nem elsősorban a szakmai diskurzus megújítása, hanem a halottaknak való emlékállítás. Hasonló szándék vezetett egy másik elismert tudóst, az izraeli-amerikai holokausztkutató Omer Bartovot, hogy 2023-ban kiadja *The Butterfly and the Axe* című könyvét. A szöveg nem megnevezett narrátora (egy izraeli-amerikai történész) édesapja temetésére hazalátogatva találkozik egy nővel, távoli rokonával, majd későbbi levelezésükből, illetve egyéb forrásokból (naplórészletekből, tanúvallomásokból, más levelekből) kibontakozik egy történet, egy ukrán faluban a második világháború során elkövetett zsidómészárlás históriája.[23] Bartov műve regény, ám írásában hasonló intenció vezeti, mint Jablonkát. Amint a holokaussztörténész egy interjúban elmond-

21 Uo., 291–292.

22 A Perec-mondat fordítását a könyv magyar verziójából vettem: *W vagy a gyermekkor emlékezete*, ford. BOGNÁR Róbert (Budapest: Noran, 1996), 49.

23 Omer BARTOV, *The Butterfly and the Axe* (Amsterdam: Amsterdam Publishers, 2023).

ta, eredetileg nagyszüleiről akart könyvet írni, akik egykor a Bucsacs nevű ukrán kisvárosban éltek. Kutatómunkája során azonban neki is szembesülnie kellett a nyomok hiányával, konkrét források helyett legfeljebb csak pletykákat, bizonytalan szóbeli történeteket talált. Mindez nem véletlen, hiszen a nácik legfőbb célja éppen az volt, hogy az áldozatokat ne csak testi valójukban pusztítsák el, hanem emlékeiket is eltöröljék, mintha sohasem léteztek volna. Így a történészre hárult a felelősség, hogy ha rekonstruálni nem is tudja, de legalább megalkossa a figuráikat és emlékezetüket. Mint Bartov leszögezi, a szövegben egyaránt találhatók valódi és fiktív források, utóbbiakat pedig sok évtizedes történészi tapasztalata révén alkotta meg. Vagyis a könyvben bekerültek bizonyos kitalált szövegek, de ezek annyiban „valóságosak", hogy számos hasonló született.[24] Nem mellesleg, a könyv nem jelöli, melyik idézett szöveg tényleges és melyik kitalált – amelyet persze Bartov *regényíróként* megtehet, *történészként* azonban sohasem tenne ilyet. A szerző gesztusa így egyrészt jelzi, hogy irodalom és történetírás határai adottak, nem áthághatóak. Másrészt viszont arra is utal, hogy milyen szerepe lehet az irodalomnak ott, ahol a történelem már saját diszciplináris szabályai miatt kénytelen kapitulálni. Némi József Attila-parafrázissal élve: talán nem írhatjuk meg az áldozatok *valódi* történetét, az *igaz* történetüket azonban igen.

A példákat látva úgy tűnhet, hogy az ilyesfajta, történetírás és fikció határán álló, pontosabban a fikciót a történelmi igazság megmutatására szolgáló műveknél mindig van egy erőteljes morális elem, és a szerzőt valamilyen személyes kapcsolat fűzi tárgyához. Jablonka és Bartov esetében ez a saját zsidóságukhoz, családtörténetükhöz való viszony. Sőt, az is egyértelmű, hogy Jablonkánál a személyesség nemcsak a szerző teoretikusan is hangsúlyozott és megkövetelt reflexív írásmódból adódik. A nagyszülőkről szóló könyvben az unoka felelőssége, hogy történészként rekonstruálja, sőt megalkossa az egykori áldozatok emlékét, így alakítva a kutatástörténetet éntörténetté. Nem teljesen abban az értelemben, ahogy a modern francia történetírásban az *ego-histoire* fogalmát használják, de nyilván nem is függetlenül attól. Az 1980-as évek végén Pierre Nora szerkesztésében megjelenő kötetben neves kortárs történészek vallottak pályafutásukról. Miként Nora a kötet előszavában kifejtette, e vallomások egyik célja, hogy immár megdőlt a tudós és tárgya közötti objektív viszony illúziója, maga a történész jelene is a kutatást determináló és vizsgálandó tényezővé lépett elő.[25] Jablonkánál teoretikusan

24 Waitman Wade Beorn, „History, Fiction, and Truth with Omer Bartov", *The Holocaust History Podcast*, Episode 1, 2024. január 22., https://open.spotify.com/episode/1p0d7k3zeiUiA4Nrmvxo5L.

25 Pierre Nora, „Présentation", in *Essais d'ego-histoire*, szerk. Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1987), 5–7. Magyarul a kötetben is szereplő Georges Duby egy néhány évvel későbbi, hosszabb önvallomása olvasható: Georges Duby, *Folytonos történelem*, ford. ifj. Benda Kálmán (Budapest: Napvilág Kiadó, 2000).

ez lehet a kiindulópont, ám, mint láthattuk, a nagyszülők történetének feltárása – valamint, legalább ennyire lényegesen, a feltárhatatlanság tapasztalata – önértelmező gesztussá válik.

Ez az etikai és önértelmező attitűd visszatér néhány évvel későbbi kiadott könyvében, ahol a személyes kapcsolat nem eleve adott, hanem éppen a történeti kutatás és a szöveg megírása hozza létre. A kötet egy korabeli újsághírből kiindulva mutatja be, a 2011-ben Nantes közelében meggyilkolt tizennyolc éves lány, Laëtitia Perrais életét és halálát, illetve azon keresztül igyekszik feltárni a kortárs francia társadalomban a nőkkel való intézményes bánásmódot, a női életpálya-lehetőségeket, valamint a gyilkossági eset kapcsán kibontakozó kulturális diskurzusokat. Az aprólékos elemzéshez ismét a személyes hang társul, ahogy a könyv utolsó előtti flaubert-i allúziójú címet viselő fejezetében („Laëtitia, c'est moi") a narrátor hangsúlyozza, a kutatás és az írás során óhatatlanul újra meghatározta önmagát, saját nemi, kulturális, társadalmi helyzete bármennyire távol áll is az általa vizsgált kislány életútjától, a történészi munka és a szöveg megalkotása során összekapcsolódtak.[26] Vagyis amíg a nagyszülők története esetében a személyes kapcsolat morális attitűdje hozza létre a történetírói stratégiát, az újabb könyvben inkább az ellenkező út látszik: a történészi vizsgálat és a szövegírás etikai dimenziója révén válik a tárgy személyes üggyé.

Jablonka mindezt nem csupán saját tudósi attitűdjének tulajdonítja, hanem, amint manifesztumában láttuk, szakmai programmá is teszi. Sőt, egy későbbi írásában a humaniórák társadalmi reputációjának inflálódására rámutatva úgy véli, az egyre szélesebb körű és a politikában is mind nagyobb tért hódító populizmussal szemben az összetettebb gondolkodást képviselő, az egyszerű megoldásokat megkérdőjelező bölcsészet- és társadalomtudományok vesztes pozícióba kerültek. Mindez öngerjesztő folyamat, hiszen a társadalmi legitimáció hiánya az anyagi forrásokat is megcsappantja és vice versa – bizonyára e könyv készítői és olvasói is saját bőrükön érzik ezt. Jablonka szerint mindez abból is adódik, hogy a társadalomtudományok egyre inkább lemaradtak a többi területhez képest – nem is annyira kutatási módszereik, hanem írástechnikáik terén. Vagyis a fő probléma, hogy az írást puszta termékként fogják fel, holott az a humántudományok esetében a kutatói tevékenység szerves része. Sőt, tehetnénk hozzá, mindezt kiterjeszthetnénk az írás mellett minden olyan területre, ahol a kutató kilép a szűk szakmai közeg (az egyetem, a kutatóműhely, a tudományos konferenciák akolmelegének) keretei közül, és önnön tevékenységét társadalmi termékként igyekszik prezentálni. A Jablonka által kínált megoldások e cikkben a korábbi könyv gondolat-

26 Ivan JABLONKA, *Laëtitia ou la fin des hommes* (Paris: Seuil, 2016), 357–359.

menetét követik, illetve a tanulmány végén már radikálisabban hirdeti olyan formai kísérletek társadalomtudományos létjogosultságát, mint például a képregény vagy a kortárs krimi bizonyos fejleményei.[27]

A történet nagyjából tehát ugyanott tart: Jablonka érvelése némiképp emlékeztet Hayden White pontosan ötven évvel korábban írt szövege, *A történelem terhe* gondolatmenetére.[28] A különbség legfeljebb annyi, hogy a francia szerző amerikai elődjével szemben nemcsak szorgalmazza a narratív megújulást, hanem saját történeti szövegeinek írásmódja is erről árulkodik. Persze az is kérdés, hogy míg Jablonka, a diszciplínán belül erős pozíciókkal bíró tudós, a Sorbonne és a Collège de France tanára megteheti, hogy saját nagyszüleiről formabontó, személyes hangnemben könyvet írjon, egy pályakezdő történész nem feltétlenül. Hiszen a diszciplináris normák, valamint a történettudománnyal szembeni társadalmi elvárások a mai napig is éppen a személyes hang visszaszorítását követelik a tudósoktól. Az előbbi a szakmai szabályoknak – és legújabban az angolszász tudományos folyóiratok stílussémáinak – a betartása miatt. Az utóbbi pedig azért, mert a tudósok megítélése bármennyire is csorbul manapság, a róluk alkotott képnek még mindig szerves része, hogy kétségek, bizonytalanságok nélkül mondja el az igazat és a valódit.[29] A történészek, ha kísérletezni szeretnének, legtöbbször átlépnek az irodalom területére, és regényként írják meg azt, amit tudományuk képviselőiként nem tudtak – ahogy Omer Bartov esetében is láthattuk. Hiszen, mondjuk, egy biofikciónál más olvasói attitűd működik, mint egy történelmi életrajz esetében, más elvárások vannak a referencialitás és az esztétikai dimenzió kapcsán.[30] Egyébként pályája elején maga Jablonka is írt regényt, ráadásul álnéven (Yvan Améry: Âme soeur, 2005). Mindenesetre a francia történész szövegei lehetőséget adnak történelem és irodalom viszonyának újragondolására. Nem csak narratológiai és társadalmi szinten. Hanem, és talán ez még fontosabb, felteszik a kérdést, hogy mi a szerző morális felelőssége a múltbeli valósággal és saját jelenével szemben – legyen bár író, történész vagy mindkettő.

27 Ivan Jablonka, „The Future of the Human Sciences", ford. Nathan Bracher, *French Politics, Culture & Society* 36, 3. sz. (2016), 109–117.

28 Hayden White, „A történelem terhe", ford. Berényi Gábor, in Hayden White, *A történelem terhe*, 25–67 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

29 Erről bővebben lásd tanulmányomat: Kisantal Tamás, „A történetírás terhe, avagy lehet-e barátság történelem és irodalom között, és ha igen, miért nem", *Betekintő* 18, 1. sz. (2024): 42–61. DOI: 10.25834/BET.2024.1.3

30 Ha jól értem, Michael Lackey is alapvetően olvasási kódként közelíti meg a biofikciót. Vö. Michael Lackey, *Biofiction: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2022), 1–5.

Kovács Veronika

Az intimitás és a nyilvánosság határai

Betegségnarratívák Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám* körül és Szilasi László *Luther kutyái* című műveiben

Bevezetés

Tanulmányomban két jelentős magyar autopatográfia – Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül*[1] (1936); Szilasi László: *Luther kutyái*[2] (2018) – elemzésén keresztül vizsgálom azt a folyamatot, amelynek során az intim betegségtapasztalat a nyilvánosság terébe kerül. „Ennél érdekesebb és izgalmasabb detektívregényt még nem olvastam" – kezdi Móricz Zsigmond recenzióját Karinthy *Utazás a koponyám körül* című művéről, 1937-ben.[3] Adott tehát Móricz szerint egy megoldásra váró bűntény, egy áldozat, egy nyomozó, egy gyilkos(kór), a megfejtéshez vezető nyomok és az érdeklődő olvasó, aki izgatottan követi a nyomozás minden fordulatát. A meglátás mindkét elemzett szövegre érvényes, miközben a testi szenvedés nyilvános dokumentálása, a legintimebb élmények közszemlére tétele is része a „rejtély" megoldásának. A krimi mint lappangó műfaji minta, szemben áll az önéletrajztól várt spontaneitással, habár mindkét műfaj performatív dimenziója az olvasóra gyakorolt hatásban nyilvánul meg. A betegségtörténet nyilvános megosztása kettős célt szolgál, bemutatja a szerző egyéni átélését, miközben érdeklődést és együttérzést vált ki a befogadóból. Az autopatografikus szöveg szerzője betegségtapasztalatát,[4] testi szenvedését írja meg és teszi közzé. A választott kötetek szerzői retrospektív nézőpontból, a betegség aktív szakasza után, az írói szerep biztonságából képesek reflektálni tapasztalataikra. Ebben a

1 Karinthy Frigyes, *Utazás a koponyám körül* (Budapest: Osiris Kiadó, 2020 [1936]).

2 Szilasi László, *Luther kutyái* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018).

3 Móricz Zsigmond, „»Utazás a koponyám körül«: Karinthy Frigyes legújabb könyve", *Az Est,* 1937. ápr. 23., 8.

4 A tanulmányban a szerzőt–elbeszélőt–főszereplőt azonosnak tekintem, mivel a szövegek erre a névegyezőséggel és a paratextuális jelekkel lehetőséget adnak.

visszatekintő pozícióban nem a szenvedés reprezentációja dominál, hanem a betegség értelmezése és jelentéssel történő felruházása, ami lehetővé teszi a saját történet újrastrukturálását. A nyolcvan év különbséggel keletkezett két szöveg eltérő eszközökkel tárja a betegség személyes élményét az olvasó elé. Tanulmányomban ezek alapján a poétikai eszközöket, a befogadás körülményeinek sajátosságait, valamint a nyilvános és privát közötti határvonal átlépésének történeti változatait vizsgálom, s azt, ahogyan mindezek beépülnek az irodalmi nyilvánosság terében közzétett autopatografikus művek hatásmechanizmusába.

Karinthy Frigyes: Utazás a koponyám körül *(1936)*

Karinthy Frigyes 1936-ban megjelent *Utazás a koponyám körül* című műve a magyar autopatográfia irodalom meghatározó alkotása, amely első alkalommal tette széles körben olvashatóvá egy ismert író személyes betegségtapasztalatát.[5] A publikációs körülmények szempontjából releváns, hogy az első fejezet megjelenését megelőző napokban a Karinthyt műtő svéd orvos, Herbert Olivecrona, Budapestre látogatott. A szöveg első fejezete 1936. szeptember 27-én jelent meg a Pesti Naplóban, a további 25 fejezetet folytatásokban, hétvégenként adták közre 1937. március 14-ig. Az előszóval kiegészített teljes szöveg ezt követően, 1937-ben jelent meg önálló kiadásban.

Karinthy Frigyes saját korában is ismert és népszerű író volt, ezért a sajtó fokozott figyelemmel kísérte életének eseményeit. Betegségének diagnosztizálásától kezdve számos cikk jelent meg a hazai hírlapokban, melyek részletesen beszámoltak állapotáról, a tervezett orvosi beavatkozásokról és a stockholmi műtét sikerességéről. Ebből a népszerűségből és kortárs figyelemből is következik, hogy az *Utazás a koponyám körül* már a megjelenés első pillanatában jelentős olvasói érdeklődésre számíthatott;[6] a magyar közélet követte az író betegségét, ami magyarázza a mű azonnali kritikai visszhangját és sikerét. Az író betegségének külső és belső nézőpontú dokumentálása társadalmi eseménnyé vált. A sajtó figyelme hozzájárult, hogy Karinthy kötete ne csak személyes életeseményként, hanem

5 A kötet több fordításban megjelent, ezek közül először olaszul 1937-ben, de lefordították dánra (1939), svédre (1939), spanyolra (1942), románra (1964), csehre (1981), illetve németre (1985) is. Simon Katalin, „Karinthy Frigyes fantasztikus útja", *Ponticulus Hungaricus* 21, 10. sz. (2017): 297–312.

6 A *Pesti Hírlap* szerkesztősége külön kishírben tájékoztatta olvasóközönségét, hogy Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül* című műve vasárnaponként, folytatásos formában kerül közlésre. A közlemény kiadására azért volt szükség, mert az első fejezet megjelenését követően számos olvasó kereste fel a szerkesztőséget, miután a soron következő lapszámokban nem találták a történet folytatását.

közérdeklődésre számot tartó beszámolóként és a modern orvostudomány győzelmeként jelenjen meg. Ez utóbbi aspektust a kötet elején található ajánlás is megerősíti, melyben az író a „nemes, igaz tudománynak”[7] ajánlja autopatográfiáját.

A beteg- és a művészidentitás egyensúlya

Karinthy nem csupán betegként, de ismert íróként dokumentálja agydaganatának tapasztalatát. Ez a kettősség a mű több pontján megjelenik, és hozzájárul a betegségtapasztalat irodalmi kifejezéséhez. A szakirodalom és a kritika hangsúlyozza, az író-beteg szerep hozzájárulását a mű esztétikai értékéhez,[8] ugyanakkor az értelmezésekben elsikkad az ehhez kapcsolódó szerepkonfliktus. Míg az író alapvetően aktív, teremtő, a valóságot értelmező ágens, addig a beteg szerep passzívabb, kiszolgáltatott helyzetet jelent.

Az író a világra mint az írás nyersanyagára tekint, az élmény leírásának kényszere a vizsgált szövegben és Karinthy levelezésében egyaránt megjelenik:

> De különös dolog történt, amire nem számítottam. Kiderült – amit ilyen mértékben sohase gondoltam lehetségesnek –, hogy írónak lenni nem is olyan könnyű dolog: hogy ez a minőség nemcsak jogcím, de keserves kényszer is, döntő esetben kedvünk ellenére jelentkező belső parancs. Nem akartam foglalkozni hírhedt betegségemmel már csak azért se, mert hiszen, tudvalevően, az ember szívesen és gyorsan felejti el a kínos és veszedelmes élményt, amiből kimászott. Az ember igen, de nem az író. A kényszer, hogy az emléket lerögzítsem, úgy jelentkezett, mint egy második betegség, amelynek kezelése nélkül az elsőből se tudok teljesen kigyógyulni.[9]

Az írói identitás elkerülhetetlen, már-már kényszerítő ereje következtében a trauma felejtése vagy elfojtása nem lehetséges, a betegség túlélése irodalmi nyersanyaggá válik. Jelen esetben olyan nyersanyaggá, amely ellenáll a szerzői akaratnak, valósághűségével tüntet, és több munkát igényel, mint egy szellemes tárca megírása. Az idézet rávilágít arra a különleges pozícióra, amelyben Karinthy egyszerre szenvedő alany és a szenvedés közvetítője. A szöveg többször reflektál a társadalmi környezet kiemelt figyelmére, miközben udvariasan és meglehetősen elégedetten nyugtázza a közéleti ismertséggel járó különleges bánásmódot és a fokozott törődést. Míg

7 Karinthy, *Utazás a koponyám körül*.
8 Simon, „Karinthy Frigyes fantasztikus útja”, 312.
9 Karinthy, *Utazás a koponyám körül*, 8.

a beteg ismertsége Magyarországon megnyitja az orvosi rendelők ajtajait, addig a szerző a svéd klinikán már csak egy névtelen „eset", ahogy ezt bosszankodva meg is jegyzi: „ez a fiatal orvos nyilván soha még a nevem sem hallotta."[10]

Mind az írói, mind a beteg-szerep fontos eleme tehát a társadalmi percepció. A szöveg tanúsága szerint az írói hivatás és a betegség átélése lehetőséget biztosít a személyes tapasztalat és az értelmezői, megfigyelői nézőpont párhuzamos használatára. Karinthy művében kiemeli küzdelmét az ellen, hogy pusztán beteggé redukálják, ragaszkodik az írói identitás szellemi integritást biztosító funkciójához és ismertségéhez. Mivel mindkét pozíció (író és beteg) társadalmi relációkban mutatkozik meg, így Karinthy számára a betegség és az írói lét közötti egyensúly megtalálása nem csupán személyes küzdelem, hanem a külvilággal folytatott folyamatos kommunikáció és önmeghatározás kérdése is. Az írói identitás lehetőséget ad számára, hogy a betegség tapasztalatát intellektuális síkra emelje, míg a betegszerep kiszolgáltatottsága irodalmi nyersanyagként szolgál. A betegség kizökkenti az embert a társadalmi hasznosság rendjéből, ám az írás révén az alkotó képes szenvedését is értékké formálni. Ez a transzformáció nemcsak a betegség tapasztalatát hasznosítja, hanem gazdasági értelemben is visszaállítja az egyén társadalmi identitását és az egészségesség érzetét.

Karinthy saját betegségét és műtétjét tudományos érdeklődéssel szemléli. Az agydaganata és a betegséggel járó érzékszervi zavarok, például a vizuális torzulások, hallucinációk, lehetőséget adnak számára, hogy az emberi észlelés mechanizmusait mintegy belülről vizsgálja. Az agy szimbolikus szerv, a lélek, a tudat, a szellem és a racionalitás központja, betegségeinek gyógyítása utópikus távlatokat nyit a természet felett győzedelmeskedő ember számára. Az agyműtét a korszakban ritka orvosi beavatkozásnak számított. Ebből következik, hogy Karinthy és a kortársak számára ez nem pusztán gyógyító eljárás, hanem a racionális tudomány győzelme, amiben Karinthy saját testét és a műtétet a tudomány szemével látja és láttatja. Ez a gondolat explicit módon is megjelenik a *Keskenyfilm* című fejezetben, ahol az emberi testre mint egységére, mechanikus rendszerre (gépre), a betegségre pedig mint megjavítható hibára tekint. A mű csúcspontjának is tekinthető éber állapotban elvégzett műtét, a „szerelés" erőalapúságát helyezi előtérbe, ahol a műtét eszközei (fúró, fogó) és a hozzájuk kapcsolódó cselekvések (feszítés, nyomás, rántás) mechanikai szerelési folyamatot idéznek. A koponya itt nem szent határ, hanem egy javításra szoruló szerkezet megbontható és szétszedhető burkolata. Az elbeszélőt magával ragadja és „vad gyönyörűséggel"[11] tölti el a rom-

10 Uo., 139.
11 Uo., 163.

bolás folyamata, a műtét során azonosul a műtétet végző orvossal, amely azonosulás paradox módon éppen a test eltárgyiasodásából fakad. A saját test *gép*ként történő értelmezése lehetővé teszi, hogy a beteg ne pusztán passzív megfigyelőként, hanem aktív résztvevőként tekinthessen a test szerelésére. A műtét így nem csupán orvosi beavatkozás, hanem közös technológiai vállalkozás, ahol a beteg intellektuálisan részt vesz saját gyógyításában, miközben a testét külső megfigyelői pozícióból szemlélve képes elviselni a beavatkozás brutalitását.

A „beteg" szerep múltbeli tapasztalat, amit az író megfigyelése tárgyává tehet. Az írói helyzet metapozíció, ahonnan Karinthy értelmezni tudja a korábbi tapasztalatokat, reflektál rájuk és újrastrukturálja őket. Ez az utólagos dokumentálási kísérlet jelenti a kontrollt, a tudatos irodalmi alkotás pedig a maga megszerkesztettségével képes „detektívregényként" láttatni a betegség leírását.

Az emlékek üressége

Szilasi László *Luther kutyái* tabusított elemek halmozásával megsérti a testi tapasztalatok verbalizálásának normáit, miközben részvétet, undort és dühöt vált ki a befogadóból. Szilasi László korábbi szövegeiben[12] is megjelenik a *Luther kutyái*ban központi szerepet játszó, tüntető őszinteségre törekvő beszédmód, ugyanakkor ebben a szövegben a(z) (auto)fikciós védőréteget lebontva monogrammal azonosítható referenciális személyek kerülnek az önéletrajzi elbeszélés középpontjába. A *Luther kutyáiban* a szerző saját családjának tagjai válnak a kendőzetlen, intim elbeszélés tárgyává, ez pedig felerősíti a szöveg etikai tétjét.

Az autopatografikus szövegek az írás és a közlés performatív gesztusaival a privát nyilvánossá tételére vállalkoznak. A *Luther kutyái* a test, a lélek, a családi emlékek traumáinak feldolgozásával kísérletet tesz a személyes identitás újraformálására. A test folyamataink vagy ezek diszfunkciójának megvitatását társadalmi tabu sújtja, így leginkább két kontextusban hozhatók szóba: a medikális térben és az irodalomban. A kórház szigorú szabályok alapján működő rendszere objektíven, tudományos alapon közelíti meg a testet és annak folyamatait. Minden zavart diagnosztikai jelentőséggel ruház fel, ugyanakkor eltekint ezek személyes aspektusaitól.[13] Az autopatografikus szövegek az egyéni tapasztalatra fókuszál-

12 Szilasi Lászlónak nem a *Luther kutyái* az első tabusértően őszinte, akár naturalista ábrázolási módot választó regénye, ilyen szempontból *A harmadik híd* (2014) előzménynek tekinthető.

13 A narratív medicina alkalmazott etikai nézőpontból alternatívát kínál, a 2000-es évektől kezdve kritikai nézőpontból figyeli az orvos–beteg-kapcsolatot.

va emelik be a nyilvános térbe a testi folyamatokat. A *Luther kutyái* című kötet a confessio őszinteségével hitelesíti az elbeszélő igazságát. A vallomásos beszédmód az önmegértés eszközeként a befogadó számára is hitelesíti az önéletírást, azt az érzetet keltve, hogy az elbeszélő képes a kiszolgáltatott helyzetek nyilvánossá tételére, tehát a szöveg más részein sem torzítja el az igazságot. A naturalista fragmentumok, így az epilepsziás roham közbeni inkontinencia, a széklethez köthető anekdoták, a feleség emlőgyulladásának vagy a nagymama körömvágásának leírása az őszinteség retorikai eszközeként szolgálnak. A hitelesítési stratégia különösen érdekes annak ismeretében, hogy a szöveg központi problémája a felejtés, a betegség miatt elveszett két nap rekonstruálása. A mű nyitányában a befogadó szembesül azzal, hogy az elbeszélő csak korlátozottan ismeri saját történetét, így kénytelen mások beszámolóira hagyatkozni a vele történteket illetően. Az őszinteségnek ebben a kontextusban episztemológiai dimenziói is vannak, mely lehetővé teszi, hogy az elbeszélőt hitelesnek tartsuk, noha önéletrajzát nem saját emlékeiből állítja össze. Az olvasói bizalmat tovább erősíti, hogy az elbeszélőt önéletrajzi elbeszélőnek tekintjük, ezzel Szilasi könyvön túli hitele támogatja a befogadó igazmondásba vetett bizalmát. A szöveg vallomásossága egyrészt az intim testtapasztalatok feltárását jelenti, másrészt a tudás hiányának vállalását.

A testtapasztalatok mellett megjelennek a családi tabuk, mint az 1944 júniusában, a zsidók elhurcolásakor szerzett szekrény története,[14] vagy a lelki folyamatokkal összefüggő erőszakos cselekedetek, mint amikor az elbeszélő a dohányzásról leszokva gyerekén tölti ki agresszióját. Ezek az epizódok a múlt rétegeit az elsődleges elbeszélés részévé teszik. Habár a kötetben megjelenő szöveg mind műfaji, mind esztétikai szempontból heterogén, a fragmentumok jelentős részét mégis összekapcsolja a test uralhatatlanságának témája. Így strukturális hasonlóságot mutat a zsidók elhurcolásakor keletkezett társadalmi felejtés és a negyvennyolc órás amnézia, ahol mindkét hiányt mások történetei és narratívái alapján rekonstruálja az elbeszélő. A privát és kollektív rétegek szoros összekapcsolódását narratív eszközök is jelzik. Egyes szám első és egyes szám harmadik személyben írott szövegrészek váltogatják egymást, érzékeltetve, hogy mely egységek származnak a saját percepciós tapasztalatból és melyek a szemtanúktól. Az önéletírás inherens problémája, hogy a szerző nem tudja saját történetét mások történetei nélkül elmesélni. Szilasi László művében ez a tisztán önéletrajzi elbeszélés saját emlékezetkiesése miatt amúgy is lehetetlen lenne: „Negyvennyolc óra kiesett az életemből. Ez a megrázkódtatás áll a középpontban. Ez a centrum, ha létezik ilyesmi."[15]

14 Szilasi, *Luther kutyái*, 71.
15 Uo., 7.

A kötet ebben a megváltozott emlékezeti térben értelmezi az amnéziát, a saját és közössége átéléseivel kiegészítve. Ahogyan az elveszett emlékek rekonstrukciója is mások elbeszéléseire támaszkodik, úgy – a narratív medicina[16] megközelítését alátámasztva – az egyéni identitás is mindig társadalmi narratívákban gyökerezik.

Karteziánus nézőpontból az önéletírás feltétele egy tudatos, önmagára reflektálni képes *én,* aki el tudja mesélni saját történetét. Ez az alapvetés sérül az elemzett autopatográfiák esetében, ahol az öntudat töredezettsége és megbízhatatlansága miatt kétely ébred az önéletrajzi igazmondást illetően. Az emlékezet megbízhatatlansága emiatt megkérdőjelezi a hagyományos önéletrajzi elbeszélést, és az autopatográfia új nézőpontból láttatja a hitelesség kérdését.

A betegség mint társadalmi esemény

A betegség nem csupán egyéni tapasztalat, hanem szociokulturálisan megalkotott jelenség. A daganatos megbetegedés ebben az értelemben olyan interperszonális folyamat, amely ki van téve a betegséget övező félreértelmezési eljárásoknak.[17] A bevezetőben is említett, az (auto)patográfia és a detektívregény közt vont párhuzamhoz hasonlóan a nyomozás, a bűntény, a bűnösség, az ítélet jogi és kriminalisztikai fogalmait[18] használja Thomas Couser is, aki kiemeli a társadalom egyénre hárított felelősségét a gyógyulás során.[19] A társadalomban létrejövő és berögződésre hajlamos félreértések torzulást okoznak a társadalmi szemantikai mezőben.[20] Ez a folyamat hozzájárul a betegségek tabusításához vagy a téves értelmezések legitimációjához. A közbeszédben rögzült kifejezések – például a rák esetében a harc metafora – olyan szemantikai mezőt hoznak létre, amely akaratlanul is felelőssé teheti a beteget a gyógyulásért vagy a betegség súlyosbodásáért.[21] A betegségek erkölcsi ítélettel történő összekapcsolása, hozzájárul a beteg stigmatizációjához. A rákkal kapcsolatos egyik legkárosabb szemantikai torzulás a betegség szükségszerű halállal való azonosítása. Ez a torzulás legitim társadalmi

16 Nemes László, „Narratív medicina és bioetika", *Századvég* 20, 76. sz. (2015): 43–67.

17 Susan Sontag, *A betegség mint metafora*, ford. Lugosi László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983).

18 Bass Judit, „»Recipe Verbum«: Az autopatográfia és a detektívregény összefonódó elbeszélésmódjai Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül* című művében", *Irodalomtörténet* 52, 4. (2021): 474–490.

19 G. Thomas Couser, *Recovering Bodies: Illness, Disability and Life Writing* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997), 9–11.

20 Zsédely-Szabó Tímea, *Az őrület múzeuma – az identitás színeváltozása*, [doktori disszertáció], (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2010).

21 Bánfalvi Attila, „»...legyőztem a betegséget, és legyőztem a halált...«", *Lege Artis Medicinae* 25, 10. sz. (2015): 468–469.

gyakorlatként erősíti meg a diagnózis elhallgatását vagy eufemisztikus megfogalmazását, mivel a *rák* szó kiejtése még mindig tabunak számít. Mindez akadályozza a nyílt kommunikációt és a betegséggel kapcsolatos nyitott társadalmi párbeszédet. A 20. század eleji társadalmi gondolkodást ezzel szemben sokkal inkább a természettudományos érdeklődés jellemezte. A harc metaforája helyett Karinthy egy hasonlóan sokrétű toposzt választ a betegségtörténet megírása során. Az út/utazás motívum egyszerre ragadja meg a bécsi és stockholmi utazásokat és a betegség során bekövetkező testi, illetve személyiséget érintő változások eredményét.

A jelentéstulajdonítás egyéni és társadalmi folyamat, amelynek során az egyes személyek jelentést rendelnek egy eseményhez vagy jelenséghez. Foucault szerint ezek a diszkurzív gyakorlatok meghatározzák, hogy mi számít érvényes tudásnak egy adott társadalmi kontextusban, illetve szabályozzák, hogy ki beszélhet, miről és hogyan.[22] David Morris ebben a kontextusban helyezi el a betegséget, amely a társas állapotából adódóan fogékony a történeti változásokra, ennek következményeképpen pedig minden kor megkonstruálja a domináns betegségeinek kulturális mitológiáját.[23]

Mindezek alapján Karinthy betegsége úgy vált társadalmi eseménnyé, hogy párhuzamosan dokumentálta azt a sajtó és az író. A sajtóban közölt hírek, valamint az író irodalmi dokumentációs kísérlete együttesen teremtette meg azt a komplex társadalmi narratívát, amely túlmutat az egyszerű híradáson vagy a betegségnaplón. A Karinthy betegségéről szóló rendszeres tudósítások önmagukban megmaradtak volna a közérdeklődésre számot tartó, ám hírértéküket gyorsan elvesztő információnak, ha nem kapcsolódik hozzájuk az író önértelmezési kísérlete. Az *Utazás a koponyám körül* a betegség belső, szubjektív tapasztalatát teszi hozzáférhetővé, miközben reflektál a külső, nyilvános narratívára is. E kettősség eredményeként jött létre az a sajátos helyzet, amelyben a betegség egyidejűleg volt jelen a különböző társadalmi diskurzusokban, lehetővé téve a betegség komplexebb társadalmi jelenségként történő értelmezését.

A medikalizációs szemlélet előretörését vizsgálva Foucault hangsúlyozza, hogy a páciens betagozódik egy komplex intézményi struktúrába, amelyben deperszonalizációs mechanizmusok révén statisztikai adattá, számszerűsített esetté vagy diagnózissá redukálódik.[24] Erre a folyamatra mindkét szöveg reflektál, ugyanakkor Karinthy esetében egy a korban híres íróról, míg Szilasi esetében

22 Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2001).

23 David B. MORRIS, *Illness and Culture in the Postmodern Age* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1998)

24 Michel FOUCAULT, *The Birth of the Clinic*, ford. Alan M. SHERIDAN (London: Routledge, 1973).

egy ismert egyetemi tanárról van szó, ami megváltoztatja az orvosok beteghez fűződő viszonyát. Az adott kor befogadói számára Karinthy vagy Szilasi betegségének ismerete – az orvosi dokumentumokkal, valós helyszínekkel és személyekkel kiegészítve – referencialitással ruházza fel a szövegeket.

A hírek és a személyes vélekedések közötti különbség meghatározása releváns lépés a betegség társadalmi reprezentációjának vizsgálatakor. A legitimáció forrása és mechanizmusa jelentősen eltér Karinthy és Szilasi esetében, ami befolyásolja betegségük társadalmi eseménnyé válásának folyamatát. Karinthy betegségének nyilvános legitimációját elsősorban az író jelentős közéleti szerepe[25] és a korabeli sajtó autoritása biztosították. A róla publikáló lapok megbízható információforrásnak számítottak, így a betegségéről szóló híradások hitelességét nem kérdőjelezték meg. Napjaink hírközlési gyakorlat átalakult, a tények helyett egyre inkább versengő narratívák jelennek meg a nyilvánosságban, amelyek hitelessége folyamatosan megkérdőjeleződik. Szilasi László irodalmi pozíciója – bár elismert szerző – nem mérhető Karinthy korabeli ismertségéhez és kulturális befolyásához. Betegségének társadalmi reprezentációja így elsősorban nem a hírértéken, hanem az irodalmi feldolgozás minőségén és recepciójának hatásán alapul, ami a nyilvánosság szerkezetének átalakulását is tükrözi.

Jürgen Habermas megállapítása, miszerint az „irodalmilag közvetített intimitásnak nem a publicitás az ellentéte, hanem az indiszkréció”,[26] rávilágít a nyilvánosság és az intimitás kapcsolatának árnyalt mivoltára. Habermas szerint nem maga a nyilvános tér problematikus az intimitás szempontjából, hanem az indiszkréció, vagyis az információ nem megfelelő módon vagy kontextusban történő közzététele. Ez rámutat arra, hogy a személyes betegségtörténet megosztása nem feltétlenül a magánélet megszűnését jelenti, hanem annak egy bizonyos formájú nyilvánossággal való érintkezését. Az autopatográfiák példázzák, hogy az intimitás és a nyilvánosság nem önmagukban zárt tapasztalati tényezők, hanem egymással kölcsönhatásban álló, dinamikus terek, amelyek között lehetséges a tudatos és etikus átjárás. Karinthy esetében a sajtónyilvánosság indiszkréciója megelőzi a beteg saját elbeszélésének megjelenését, így az autopatográfia ellennarratívaként pozicionálja magát. Szilasi esetében a viszony fordított, a saját betegségtörténet az emlékezetvesztés következtében mások elbeszéléseiből konstruálódik, így ami a nyilvánosság szempontjából indiszkréció lehetne, az az irodalmi szövegben intimitássá válik.

25 A két elemzett szöveg esetében a társadalmi nyilvánosság változása mellett az írói szerep, illetve a hozzá kapcsolódó viszony is megváltozott. Jelen tanulmányban ez utóbbi változásra nem szeretnék külön kitérni, a jelenség átfogó vizsgálatára ebben a szövegben nem teszek kísérletet.

26 Jürgen Habermas, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. Endreffy Zoltán (Budapest: Gondolat Kiadó, 1993), 108.

Az elbeszélés tulajdonjoga

Az etikus átjárás szempontjából az elemzett szövegeknél vizsgálatra érdemes az elbeszélés tulajdonjoga. Az önéletírás központi kérdése, hogy milyen mértékben tekinthető egy önéletrajzi elbeszélés kizárólag a szerző saját történetének, amikor szükségszerűen bevonja és felhasználja mások történeteit. A tulajdon kérdése szorosan összekapcsolódik a nyelvi kifejezhetőséggel és, befogadói oldalról, a legitimitással.

Az autopatográfiák mint fordítási gyakorlatok[27] a betegség tapasztalatának kifejezéséhez keresnek adekvát módot, előtérbe helyezve a nyelv kérdését. Ennek csak egy aspektusát vizsgálom, amely szorosan kapcsolódik a privátszféra és nyilvánosság kérdéséhez. Az autopatográfiák stilárisan diverzek, ez a nyelvi sokrétegűség pedig több esetben összekapcsolódik a betegségnél megjelenő szerepekkel. A klinika nyelve az orvosok kommunikációját segíti elő, ugyanakkor az információkat kódolva, a medikális csoporton kívül esők számára értelmezhetetlenné teszi.

> Hamar kiderült, hogy az őszinteség alapja a felhasznált szavak pontossága. A szó jelentése: a használata. A szótár a szavak használatának kivonata: mesterséges zanza. A szaknyelvek azonban olyan szavakat kínálnak fel a használatra, amelyek a precíz definícióra épülnek. Nem a bevett használatot rögzítik, hanem megpróbálják azt előírni. Malignus, benignus, semimalignus, semibenignus, átmeneti malignitású, lokálisan agresszív. A valóság azonban bonyolult, bonyolultabb, mint a szavak alakuló rendszere, a két szisztémát lehetetlen egymással fedésbe hozni, a dolgok megnevezése, szaknyelv használata esetén is, pontatlan. Pedig épp a pontosság lenne az őszinteség alapja. Vagy ehhez a pontossághoz képest lehetne aztán nem őszintének lenni.[28]

Mindezt Karinthy az *Utazás a koponyám körül*ben így fogalmazza meg: „Már a múlt században műnyelv alakult ki a diagnosztikában és a terápiában, aminek etikettje a diplomácia nyelvét közelíti meg."[29] Az autopatográfiák fordításra és a személyessé tételre vállalkoznak, ezzel az átélt eseményt a saját élettörténetbe ágyazzák, értelmezik, lecserélve a medikális nyelvet.

A 20. század elején bevett gyakorlatnak számított, hogy a beteget nem tájékoztatták a pontos diagnózisról. Karinthy neheztel, hogy nem avatják be a vizsgála-

27 Deczki Sarolta szerint „a klinika nyelve nem alkalmas arra, hogy a betegség mint trauma feldolgozható legyen", ezért a betegség élettörténetbe integrálásához le kell fordítani, személyessé kell tenni az átélt tapasztalatot. DECZKI Sarolta, „Könyvtár Szarajevóban: Szilasi László: *Luther kutyái*", *Jelenkor* 61, 10. sz. (2018): 1202–1206, 1205.

28 SZILASI, *Luther kutyái*, 78.

29 KARINTHY, *Utazás a koponyám körül*, 116.

tok eredményeibe, a diagnózist borítékban kapja meg, hogy az új kezelőorvosához vigye, s noha a levelet felbontja, csupán medikális nyelven írt információkat talál. A diagnózis („Pangásos papilla, a bal szemen másfél, a jobb szemen két és fél dioptria”[30]) dekódolása, amely ellentmond az orvos által közvetített információnak („Különben is ahhoz az kellene, hogy szédüljön és hányjon és mindenféle reflex... de szó sincs róla, rég láttam ilyen jó színben.”[31]) félelmet kelt és elveszi a saját állapot megértésének lehetőségét, hatalmi egyensúlyhiányt teremtve. A betegeket kizáró orvosi diskurzus szétválasztja a hivatalos terminológiát és a betegség megélt tapasztalatát, ezzel megakadályozva a beteget abban, hogy egészségügyi állapotát személyes narratívájába integrálja. A nyelvhasználatban megjelenő kirekesztési gyakorlat csökkenti a beteg kontrollérzetét és hozzájárul a betegség tabusításához. A medikális nyelv alkalmazása a betegség nyilvános reprezentációját is befolyásolja. A diagnózis legitimálja az egyéni tapasztalatok „valós” betegségként történő besorolását, ugyanakkor a korábban privát tapasztalatokat, mint a szédülés, a fájdalom, a hányás vagy a testi funkciók megváltozása, nyilvános vizsgálat tárgyává válnak. A test és annak működése a privátból az intézményi rendszerbe kerül, ahol a beteg és a betegség a hivatalos nyilvántartások részévé válik.

Arra a kérdésre, hogy kié a betegségtörténet, a két vizsgált szöveg eltérő választ ad. Karinthy esetében a sajtó is megírja és ezzel népszerűsíti, ugyanakkor bizonyos szempontból kisajátítja a beteg átélését. A befogadó közeg előbb találkozik szenzációként Karinthy betegségével a sajtóban, mint a beteg saját történetével. A betegséggel kapcsolatban nemcsak az átélő saját narratívája kerül a nyilvánosság terébe, hanem az azt megelőző hírek és pletykák is. Karinthy feleségét, Böhm Arankát kegyetlenséggel vádolják, amikor barátnőitől kalapdobozt kér kölcsön a stockholmi útra,[32] de a Karinthyt ért „reklám vádra”[33] is reflektál az autopatográfia. A támadásokból is látszik, hogy a közvéleményt érdekelte az író betegsége, követték, kritizálták a vele történő eseményeket.

30 Uo., 51.

31 Uo.

32 „Elég jónak bizonyul poggyászom, még egy koffer kell csak és őnagyságának, aki elkísér, apróságok. Többek között egy kalapskatulya, amit barátnőitől kér kölcsön. Ezt a kalapskatulyát azért említem, mert utólag sokszor szóba került, egész legenda alakult ki körülötte, két pártra oszlott a társadalom, még ma is vannak, kik emlegetik. Voltak ugyanis, akik zokon vették, hogy kalapskatulyát kért: borzalmasnak, a kegyelet és gyászos közhangulat nemtője felé hetykén kesztyűt dobó cinizmusnak tekintették, hogy valaki kalapskatulyával kísérje haldokló férjét Európán át.” Uo., 112.

33 Karinthy az előszóban így fogalmaz az *Utazás a koponyám körül* megírásáról: „soha nem szántam volna magam rá, ha egy órával ezelőtt nem olvasok az egyik szélsőjobboldali lapban egy széljegyzetet, mely azzal vádol, hogy betegségemmel s a hírneves agysebész budapesti látogatásával reklámot csináltatok magamnak.” Uo., 10.

Szilasi László ennek a folyamatnak a fordítottját jeleníti meg. A mások által megképzett narratívákkal szembeni írás helyett a beteg saját története csak mások elbeszéléseiből rekonstruálható. Az átélő privilegizált szerepe az emlékezetkieséssel társulva kikényszeríti a környezet elbeszéléseinek beemelését a szövegbe. A *Luther kutyái* fragmentált elbeszélésszerkezete az átélő betegségélményének kognitív hatását jeleníti meg. A kötet fő fejezetei a betegség történetének stációit követik végig, míg az alfejezetek a fő részek kiegészítéséül anekdotákat, dokumentumokat, korábban megjelent szövegeket tartalmaznak. A beemelt anekdoták asszociatív módon kapcsolódnak egymáshoz, vagy egy adott hívószó köré rendeződnek. Az orvosi leletek, mások megélései és a saját betegségtapasztalat keveredése tükrözi a töredezett átélői narratívát, és lehetővé teszi a betegség személyes élményként és társas folyamatként történő komplex értelmezését.

Konklúzió

Tanulmányomban az intimitás és a nyilvánosság relációját vizsgáltam az autopatográfia műfaján[34] keresztül, középpontba helyezve az író és a beteg szerepeinek konfliktusát. A betegség szociokulturális beágyazottsága miatt az autopatográfiákat érdemes a nyilvánosság szempontját figyelembe véve elemezni. Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül* című művében a beteg író pozícióját tudatosan felhasználva a kortárs nyilvánosságra támaszkodik, él a celebritás adta lehetőségekkel és a kitüntetett hős, a túlélő szerepével. Szilasi László a *Luther kutyái*ban az író beteg pozícióval újrakonstruálja identitását, ami lehetővé teszi számára a testi, a lelki és a családi tapasztalatok feldolgozását. Az autopatográfia szerzői tudatosan döntenek a hagyományosan privátnak tekintett betegségtapasztalatok nyilvános diskurzusba emeléséről, miközben a betegség mint társadalmi konstrukció folyamatosan változik. Karinthy művénél az élénk sajtófigyelem, illetve az irodalmi közélet részét képezte az író betegségének tárgyalása. Mára paradox módon egyes testi ábrázolások elfogadottá váltak, miközben a betegség megjelenítése erősen tabusított, emiatt mindkét szerző átlépi a privát és nyilvános szféra hagyományos határait, miközben reagálnak koruk betegségfelfogására.

34 Mivel jelen tanulmányban nem az autopatográfia mint műfaj vagy olvasásmód kérdésére helyezem a hangsúlyt, az autopatográfiát műfajnak nevezem.

Faix Dóra

Autofikció és közös játék

Sophie Calle, Paul Auster és Enrique Vila-Matas műveinek összefonódása

A képzőművészettől az autofikcióig

El pacto ambiguo („A kétértelmű paktum”[1]) című könyvében, Manuel Alberca – aki Spanyolországban a legkiemelkedőbb elméletet jelentette meg az önéletrajzi irodalom különböző változatai, köztük az autofikció kapcsán – felhívja a figyelmet az ezen a területen megfigyelhető szoros kapcsolatra irodalom és képzőművészet között. Azt állítja, hogy „az irodalom és a művészet közötti párhuzamok lehetővé teszik, hogy jobban megértsük azt a jelenséget, miként jelenik meg a szerző a műveiben”,[2] és ezt érdekes példákon keresztül illusztrálja. Bár a 18. század előtt inkább csak kivételes esetekben ábrázolták a festők saját magukat alkotásaik főszereplőjeként, Alberca felhívja a figyelmet a 15. századi Sandro Botticelli és tanítványa, Filippo Lippi festményeire, melyeken a festők saját magukat is megörökítették *Disputa di Simon Mago e crocifissione di san Pietro* (1482–1485), illetve *Adorazione dei Magi* (1496) című képeiken. Mindkét esetben egy csoport tagjaként láthatjuk őket, de úgy, hogy a néző felé fordítják tekintetüket. Még ennél is érdekesebb Albrecht Dürer, az „első önarcképfestő, aki már szilárd, koncentrált, szinte kihívó pillantással mert szembenézni a nézővel” – hogy Alberca szavaival éljek.[3] Dürer már 13 évesen is készített magáról képet, és a későbbiekben is több alkalommal ábrázolta önmagát. 1493-ban készült *Selbstbildnis mit Eryngium,* azaz *Önarckép iringó virággal* című alkotását tartja a művészettörténet a nyugati

1 A továbbiakban a magyarul nem megjelent művek címeinek magyar megfelelőjét zárójelben tüntetem fel.

2 Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 20. A továbbiakban a magyarul nem fellelhető, idegen nyelvű szakirodalomból vett idézetek mind saját fordítások.

3 Uo., 21.

művészet első igazi önarcképének, ezt követi az a festmény, amelyen fehér keztyűvel ábrázolja önmagát (1498), illetve leghíresebb önarcképe, melyen prémes bundában jelenik meg (1500). Érdekes módon mindhárom mű tartalmaz egy-egy, egyes szám első személyben írt latin nyelvű feliratot is, melyek így szólnak: „1493 / My sach die gat / Als es oben schtat" (Dolgaim úgy mennek, ahogy elrendeltetett"); „1498 / Das malt ich nach meiner gestalt / Ich war sechs und zwenzig Jor alt / Albrecht Dürer" (A saját külsőm alapján készítettem / amikor huszonhat éves voltam / Albrecht Dürer); illetve „Albertus Durerus Noricus / ipsum me proprys sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII" (Én, Albrecht Dürer így ábrázoltam önmagamat örökérvényű színekkel huszonnyolc éves koromban).[4] Ha összevetjük ezeket a rövid szövegeket Manuel Alberca definíciójával, miszerint „az autofikció olyan regény vagy elbeszélés, amely fikciónak tűnik, és amelynek narrátora és főszereplője ugyanazt a nevet viseli, mint a szerző",[5] különösen érdekes, hogy Dürer önarcképeinek feliratai pontosan ebbe az irányba mutatnak. Amellett, hogy mindhárom felirat nagyon személyes, mondhatni önéletrajzi jellegű, a második önarckép már a „saját külsőm" kifejezést és a festő korának pontos meghatározását tartalmazza, illetve ezen, valamint a legutolsó képen már magának a művésznek a neve is szerepel, ez utóbbiban az „Én" személyes névmás külön is hangsúlyozza azt. Az utolsó festmény képként is jelentős változást mutat: a festő nem csupán szemből ábrázolja önmagát, hanem Krisztus képét magára öltve merészen, szinte kihívóan néz ránk. Ezt a képet Alberca is felidézi, és hozzáteszi, a kép (a krisztusi ábrázolás ellenére) nem vallásos jellegű lázadás, hanem egy olyan művész önértékelését fejezi ki, aki őszinte és magabiztos tekintetével „mintha azt mondaná nekünk: nézzetek csak meg jól, festő vagyok, művész".[6]

Ugyanezt az üzenetet közvetíti Rembrandt *L'artiste au chevalet* című festménye (1660, Louvre),[7] melyen ráncos, karikás szemű, nagy orrú és kócos hajú alakként ábrázolja önmagát, tekintetét közvetlenül a nézőre szegezi, és büszkén utal festő voltára is: kezében a szakmájához szükséges eszközöket, az ecsetet és a palettát tartja, mögötte pedig a festmény látható, amelyen éppen dolgozik. A holland festő munkásságában már kiemelkedő helyet foglaltak el az önarcképek, huszonkét éves korától élete utolsó szakaszáig körülbelül hetven önarcképet festett, és úgy vélte, hogy önmaga ábrázolása az önelemzés és az önfejlesztés legfontosabb eszköze. Képein keresztül szerette volna átadni a nézőknek érzéseit, személyisé-

4 Rappai Zsuzsa és Kézdy Beatrix, szerk., *Albrecht Dürer* (Budapest: Kossuth Kiadó, 2012), 304–311. A képek alapján pontosítottam a rajtuk látható feliratokat.

5 Alberca, *El pacto ambiguo...,* 158.

6 Uo., 21.

7 A művész nem adott címet a képnek, mely a Louvreban látható és leginkább ezen a francia néven ismert.

gét és a benne lezajló változásokat. Kezdetben a sikert és a gazdagságot hangsúlyozta, míg későbbi önarcképei belső világát és problémáit tükrözték. Mindez az autofikcióra is igaz. A szerző, a főszereplő és a narrátor identitásának egybeesése mellett az is jellemzi, hogy számos utalást találhatunk a művekben a szerző műveire, szakmájára, az írói tevékenységre, és az irodalmi mű a szerző szakmai vagy személyes (akár intim) gondjainak tükörképe.

A kortárs művészetre áttérve Manuel Alberca kiemeli az autofikció és különböző művészetek, elsősorban a fotográfia, a videó, a *performansz* vagy a művészeti installációk közötti kapcsolatot is.[8] És aki szerinte a „legjobban képviseli az önéletrajzi fikció kreatív és reflexív lehetőségeinek a vizuális művészetekbe való átültetését",[9] az nem más, mint Sophie Calle. A francia művésznő projektjei különleges módon kapcsolódnak az autofikció jelenségéhez, hiszen nála is nyilvánvalóan önéletrajzi vonások keverednek a fikcióval. Ezen kívül Calle úgy hatott más művészek munkásságára, hogy abból egyfajta kollektív fikció jött létre. Használhatjuk rá a Priscilla Gac-Artigas által bevezetett *colectficción* elnevezést, melyet a szerző az irodalom átalakulásának kontextusában alkalmaz olyan kezdeményezésekre, melyeket egyrészt új olvasási megállapodások keresése, másrészt kreatív kísérletezés jellemez,[10] és amit olyan folyamatként ír le, melyben „az »én«-en alapuló önéletrajzi fikció elvezeti az olvasót ahhoz, hogy az író-narrátor-főszereplővel együtt létrehozza egy korszak kollektív fikcióját".[11] A későbbiekben látni fogjuk, hogy Sophie Calle műve nemcsak hatott másokra, hanem olyan innovatív művészeti jelenség, amelybe bevon más művészeket (és rajtuk keresztül a nézőt, illetve az olvasót), így mindannyian egy kollektív fikció részeseié válnak (illetve válunk).

Sophie Calle projektjei és az autofikció

Sophie Calle projektjeiben a képeket (a vizualitást) és a szövegeket (az irodalmat) ötvözi. Alapötlete mindig egyedi, érdekes és provokatív, de a cél nem az intim pillanatok feltárása, vagy a művész és a fotókon szereplő személyek identitásá-

8 Alberca, *El pacto ambiguo...,* 34.

9 Uo., 35.

10 Priscilla Gac-Artigas, „Vivir para contarla: De la autoficción a la colectficción en la literatura y las artes", in *Colectficción: Sobrepasando los límites de la autoficción*, szerk. Priscilla Gac-Artigas, 33–61 (Madrid–Frankfurt: Ediciones de Iberoamericana, 2022), 33.

11 Priscilla Gac-Artigas, „De la autoficción a la ficción colectiva: *Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra* de Gustavo Gac-Artigas", *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 14 (2017): 51–72, 52.

nak felfedése – mint ahogy első ránézésre gondolnánk –, sokkal inkább az, hogy megkérdőjelezze a valóság és a fikció közötti határokat, továbbá felveti a kérdést, vajon tükrözhető-e a valóság objektíven.

A francia művésznő legismertebb munkái vagy projektjei (amelyeket ismernünk kell, hogy elemzésemet jól követhető legyen) a következő ötleteken alapultak:[12]

A projekt címe és dátuma	Alapötlet
The Sleepers, 1979	Sophie Calle megkért 45 ismeretlen embert, hogy töltsenek el 8 órát az otthonában, pontosabban az ágyában, közben pedig válaszoljanak a kérdéseire, és hagyják magukat fényképezni.
The Striptease, 1979	Sophie Calle fellépett egy *sztriptízbárban,* és megkérte egy barátját, hogy közben készítsen fényképeket róla.
Suite Vénitienne, 1980	Szőke parókában és napszemüveggel álcázva önmagát, követett egy férfit Párizstól Velencéig, lefényképezte a férfi által felkeresett helyeket, és kikérdezte azokat, akikkel kapcsolatba került.
The Shadow, 1981	Megkérte édesanyját, hogy béreljen fel egy magánnyomozót, aki egy napig követte Sophie-t, fényképeket készített róla, és lejegyzetelte, hogy mit csinál.
The Hotel, 1983	Három hétig szobalányként dolgozott egy velencei szállodában, és a vendégek távollétében átkutatta a szobákat. Fényképeket készített és leírta mindazt, amit látott.
The Man with the Addressbook, 1983	Calle megtalálta egy bizonyos Pierre D. nevű személy telefonos regiszterét, amelyben barátok, rokonok és ismerősök adatai szerepeltek. Meglátogatta a jegyzetfüzetben szereplő személyeket, és interjút készített velük, hogy képet kapjon arról, ki lehet Pierre D.
Anatoli, 1984	A transzszibériai vonaton „megismerkedett" egy orosz férfival (valójában egyikük sem beszélt a másik nyelvén), és fényképsorozatot készített róla.

12 NÉRAY Katalin és Barbara HEINRICH, „Sophie Calle igaz történetei", in *Sophie Calle igaz történetei*, 6–28 (Budapest: Ludwig Múzeum Budapest–Kortárs Művészeti Múzeum, 2001); Sophie CALLE, *Double Game* (London: Violette Editions, 1999), 34–231.

The Wardrobe, 1985–1992	Calle hallott egy előadást, amelyet egy férfi tartott, akit rendkívül vonzónak talált, de nem tetszett neki a férfi csúnya nyakkendője, ezért névtelenül küldött neki egy másikat. Később véletlenül meglátta a férfit egy étteremben, és az a nyakkendő volt rajta, amelyet ő küldött neki. Így aztán Calle úgy döntött, hogy tetőtől talpig felöltözteti a férfit, ezért minden évben karácsonyi ajándékként küldött neki egy-egy ruhadarabot.
The Blind, 1986	Interjúkat készített vakokkal arról, hogy számukra mit jelent a szépség.
Autobiographical Stories, 1988	Lefényképezett bizonyos tárgyakat, embereket, helyeket és eseményeket, amelyek valamilyen módon kapcsolódtak személyes múltjához. A fotókhoz szöveget is írt.
The Thombs, 1990	Fotósorozat sírfeliratokról, amelyeken csak a rokoni kapcsolat van feltüntetve.
Blind color, 1991	Szöveges leírásokat készített monokróm festményekről, majd ezeket a vakok észleléseivel vetette össze, akik ugyanazokat a képeket saját érzékelésük alapján értelmezték.
No Sex Last Night, 1992	*Road movie* egy utazásról, melyet Sophie Calle és akkori párja tettek New Yorkból a nyugati partra. Mindketten kamerát vittek magukkal, amellyel egymás minden mozdulatát rögzítették. Évekkel később készült egy rövidített változat *Double Blind* címmel.
The Detachement, 1996	Berlinben Calle fényképeket készített olyan helyekről, ahol korábban kommunista szobrok és feliratok álltak, kérdéseket tett fel ezekről a járókelőknek, és feljegyezte a válaszokat.
Birthday Ceremony, 1997	1980 és 1993 között születésnapi partijára mindig annyi embert hívott meg, ahány éves lett. A vendégek között minden alkalommal volt egy ismeretlen személy, akit valamelyik barátja hozott magával. A kapott ajándékokat soha nem használta, hanem megőrizte, és végül kiállította.

Minden projekt kezdeti ötlete extravagáns, provokatív, exhibicionista, sőt van benne egyfajta *voyeur* jelleg, hiszen arról szólnak, hogy bekerülünk valakinek a magánszférájába, meglesünk intim helyzeteket, pillanatokat. Ugyanakkor nem puszta leskelődésről van szó, hanem – Álex Vicente gondolatait követve – művészi szintre emelt kukkolásról. Sophie Calle művei ugyanis mindig pontosan, vizuálisan és szövegesen is dokumentálják a látottakat, és egyfajta kísérletet hajtanak végre, melynek művészi célja és üzenete van. A *Suite Vénitienne* (a projekt, amelyben Calle egy férfit követett) kapcsán a Néray Katalin- és Barbara Heinrich-féle könyv például megállapítja, hogy „nemcsak a nyomkövetésről és a megfigyelésről szól, hanem a vágyról, a csábításról és a másik iránti vonzódásról".[13] A projektek jelentése azonban ennél összetettebb. Az emlékek és azok rekonstruálása fontos szerepet játszik a megfigyelt személy identitásának, és (rajta keresztül) a művész identitásának feltérképezésében. Mindez azonban kudarchoz vezet. Még a fényképek sem alkalmasak a valóság objektív tükrözésére. Jó példa erre *The Shadow,* amelyben „a kutató jegyzetei egyáltalán nem segítenek abban, hogy közelebb kerüljünk a témához, Sophie Calle-hoz. Sem a fotók, sem a szövegek nem tartalmaznak valós információkat, vagyis nem járulnak hozzá az ismeretszerzéshez" – mondja Néray és Heinrich.[14] *The Hotel* elnevezésű projektjében hiába kutat a művésznő a vendégek legintimebb személyes tárgyai között, ez nem viszi közelebb ahhoz, hogy megismerje magukat a személyeket. Calle projektjeinek közös eleme tehát az identitáskeresés, amely végül mindig kudarcba fullad.

A francia művésznő munkái szorosan kapcsolódnak az autofikcióhoz. Mivel Sophie Calle maga is megjelenik a fényképeken, azt mondhatjuk, hogy az alkotó és a (fő)szereplő azonossága a képeken keresztül valósul meg. Emellett, csakúgy, mint az önéletrajzi irodalomban, a valós, ellenőrizhető kontextus is fontos szerepet játszik, hiszen a projektek alapját az adatok gyűjtése és a fényképeken keresztül történő dokumentálás képezi. Ezáltal Calle művészi világát a valóság illúziója és a hitelesség látszata hatja át. *The Man with the Addressbook* című projektjében a művésznő fényképeket tett közzé a *Libération* napilapban, ezekhez társított különböző emberekkel készített interjúkat, ami szintén érdekes példa nem csupán arra, hogyan lehet keverni a fikciót és a valóságot, a szubjektív és az objektív elemeket, hanem hogy miként keverhetjük az intimitást a publikus szférával. Amikor pedig Néray és Heinrich – az *Autobiographical Stories* kapcsán – megállapítják, hogy „a nézőnek kell eldöntenie, hogy a fényképek és szövegek valós vagy kitalált történe-

13 Néray és Heinrich, „Sophie Calle igaz történetei", 7.
14 Uo.

teket rekonstruálnak-e",[15] megjelenik egy újabb elem, amely az autofikcióban is jelen van: a néző (vagy az olvasó) alapvető szerepet játszik az egész folyamatban. Calle „hatalmas terepet biztosít [...] a néző fantáziájából fakadó fikciónak".[16]

Sophie Calle kapcsolódása az autofikcióhoz még érdekesebbé válik, amikor Paul Auster *Leviatán* című művében megjelenik egy bizonyos Maria nevű nő, aki sokban emlékeztet rá. Érdemes röviden összefoglalni, hogyan folytatódik tovább a két művész között létrejövő játék. Auster regénye ugyanis magát Sophie Calle-t is megihlette: a művésznő megkérte az amerikai írót, hogy következő regényében alkosson egy karaktert, akit majd ő eljátszhat a való életben. Ennek eredménye a *Double Game* című könyv. A könyvet Calle néhány, a *Leviatán* című könyvből kimásolt oldallal kezdi, melyekhez kézzel írt, piros tollal készült jegyzeteket fűz, hogy részletesen bemutassa, miben különbözik élete Mariáétól. Ezután következik az új projekt, amelyet Paul Auster utasításai alapján hozott létre, és melynek címe *Gotham Handbook*. A két rész között pedig (fotókon és szövegben) bemutatja azokat a művészi akcióit, melyek Auster regényében szerepelnek, illetve további alkotásait, melyek kifejezetten a regény hatására születtek. Ez utóbbiak a következők:

A projekt címe és dátuma	A projekt alapötlete
The Chromatic Diet 1997. december 8-tól 14-ig	Maria szokását követve Calle egy héten át színes étrendet követett, vagyis egy héten át minden nap csak egy bizonyos színű ételt és italt fogyasztott: hétfőn narancssárgát, kedden pirosat, szerdán fehéret, csütörtökön zöldet (ahogy Auster leírta regényében). Ezt azzal egészítette ki, hogy pénteken sárga, szombaton rózsaszín ételeket és italokat, vasárnap pedig minden színt együtt fogyasztott.
Days Under the Sign of B, C, & W 1998. február 16., március 10., 14. és 19.	Az előző projekthez hasonlít az alapötlet, de ezúttal Calle a *b, c* és *w* égisze alatt töltötte napjait. Minden nap olyan programot szervezett, melynek neve a megfelelő betűvel kezdődött: például 1998. március 14-én, a *w* betűnek megfelelően, „Weekend in Wallonia" (Hétvége Vallóniában) volt a program.
Gotham Handbook 1994. szeptember 20-tól 27-ig	Ebben a projektben Paul Auster *Personnal Instructions for SC on How to Improve Life in New York City (because she asked...)* című művében megfogalmazott utasításait követve Calle egy New York-i telefonfülkében töltött néhány napot, és azt tette, amit Auster „parancsolt" neki: mosolygott az emberekre, beszélgetett velük és fényképezte őket.

15 Uo., 15.
16 Uo., 7.

Így jött tehát létre az az izgalmas és szórakoztató művészi párbeszéd Calle és Auster között, amelyet Gac-Artigas elmélete alapján *kollektfikcionális*nak nevezhetnénk. Ebben találkozik (sőt, egyesül) két különböző művészeti ág, az irodalom és a fotográfia, és kiemelkedő szerepet játszik a játék és a provokáció. Ez szintén jellemző az autofikcióként ismert jelenségre is.

Sophie Calle, Paul Auster regényének szereplője

Mint már a fentiekben említettem, Paul Auster *Leviatán* (1992) című regényében megjelenik egy bizonyos Maria, aki sokban emlékeztet Sophie Calle-ra. Ugyanakkor nem ez a név jelenik meg a műben, tehát nincs névazonosság a valós alak és a regény szereplője között. Hogyan jöhet létre mégis az azonosítás? Először is egy paratextus révén (amely sajnálatos módon nem jelenik meg a magyar fordításban). Paul Auster *Leviatán* című könyvének első oldalain ugyanis a szerző explicit módon utal Sophie Calle-ra, megköszönve neki, hogy megengedte, hogy keverje a valóságot a fikcióval: „The author extends special thanks to Sophie Calle for permission to mingle fact with fiction".[17] Erre pedig maga Sophie Calle is reflektál a *Double Game* című könyvben, hiszen Auster mondatát kölcsönvéve megköszöni neki, hogy engedélyt adott neki arra, hogy keverje a valóságot a fikcióval. Ugyanazt a mondatot használja, mint eredetileg Auster, csak a nevet cseréli ki: „The author extends special thanks to Paul Auster for permission to mingle fact with fiction".[18]

A *Leviatán*ban elmesélt történet szereplője, Maria Turner nem is annyira külső leírása, sokkal inkább stílusa és főleg tevékenységének leírása révén emlékeztet Sophie Calle-ra:

> [...] idővel megértettem, hogy Maria [...] egy különc, egy kivételes ember, aki bizarr, sajátos szertartások szerint éli az életét. Minden tapasztalatot osztályozott, minden egyegy önálló kaland volt, ami kockázatokkal és korlátozásokkal járt, és minden projektje más kategóriába esett, mind különbözött az összes többitől.

17 Sophie Calle, *Double Game* (London: Violette Editions, 1999), beillesztett lap a könyv első és második oldala között, második oldal). A spanyol fordításban ajánlásként jelenik meg ez a mondat, ezt idézi például Alberca (Alberca, *El pacto ambiguo*..., 37).

18 Calle, *Double Game*, beillesztett lap a könyv első és második oldala között, első oldal.

> Maria művész volt, de nem úgy, hogy tárgyakat hozott létre, ami általában a művészet definíciója. Egyesek fényképésznek nevezték, mások konceptualistának, megint mások írónak, de egyik meghatározás sem fedte a valóságot, szerintem teljesen sehová nem lehetett beskatulyázni. A művei túl elszálltak voltak, túl egyediek, túl személyesek, hogy bármelyik médiumhoz vagy diszciplinához tartozzanak. Megragadta egy ötlet, végigvitte, konkrét eredménye is lett, amit galériákban ki lehetett állítani, de ezt nem az a vágy szülte, hogy műalkotásokat hozzon létre, inkább a kényszer, hogy átadja magát a rögeszméinek, hogy úgy élje az életét, ahogyan ő akarja. Mindig az élet volt az első, a legidőigényesebb projektjeit szigorúan magának csinálta, és sosem mutatta meg senkinek.[19]

De főleg Maria viselkedése az, ami egyértelműen Sophie Calle-ra utal. Figyeljük meg például a következő bekezdést:

> Tizennégy éves kora óta eltelt minden születésnapi ajándékot, amit kapott, még mindig becsomagolva, takarosan sorakoztak a polcokon, évek szerint rendszerezve. Felnőttként születésnapi vacsorát adott a saját tiszteletére, és mindig annyi vendéget hívott meg, ahány éves volt. Néha heteken keresztül a „kromatikus diéta" szerint étkezett, vagyis adott napon adott színű ételre szorítkozott. Hétfőn narancssárga: sárgarépa, dinnye, főtt rák. Kedden piros: paradicsom, datolyaszilva, tatár bifsztek. Szerdán fehér: lepényhal, burgonya, túró. Csütörtökön zöld: uborka, brokkoli, spenót – és így tovább egész vasárnap estig. Máskor az ábécé alapján végzett hasonló felosztást. Egész napokat töltött a *b* vagy *c* vagy *w* betű hatása alatt, aztán ugyanolyan hirtelen felhagyott az egész játékkal, amilyen hirtelen kezdte, és valami másba fogott. Puszta szeszély volt, gondolom, apró kísérletek az osztályozás és szokás terén, de hasonló játékokat akár évekig is űzött. Például ott volt a hosszú távú projekt, Mr. L. felöltöztetése, egy idegené, akivel egyszer találkozott egy partin. Maria az egyik legjóképűbb férfinak tartotta, akit életében látott, de az öltözködését szégyenletesnek találta, így aztán anélkül, hogy bárkivel közölte volna, a fejébe vette, hogy feljavítja a férfi ruhatárát. Minden karácsonykor küldött neki egy névtelen ajándékot – nyakkendőt, pulóvert, elegáns inget –, és mivel Mr. L. nagyjából azokban a körökben mozgott, ahol ő, időnként összefutott vele, és örömmel konstatálta a férfi öltözködésében végrement drámai változásokat. Ugyanis Mr. L. mindig azt viselte, amit Maria küldött neki. Maria oda is ment a férfihoz ezeken az összejöveteleken, és megdicsérte az öltözékét, de ennél tovább nem merészkedett, és a férfi sosem jött rá, hogy ő felelős a karácsonyi csomagokért.[20]

19 Paul Auster, *Leviatán*, ford. Pék Zoltán (Budapest: 21. Század Kiadó, 2018), 80.
20 Uo., 80–81.

Ezt követi „Maria" további különleges kísérleteinek leírása. Ha az olvasó ismeri Sophie Calle projektjeit, akkor könnyen felismeri Mariában a francia művésznőt. Ehhez azonban a szövegen kívüli információkkal kell rendelkeznie. Sőt, ha a *Double Game* című könyvet is megvizsgálja, abban Calle egész pontosan megjelöli, hogy Maria leírása mennyiben tér el az ő valóságától. A fenti bekezdésekben említett projektek kapcsán – melyek a *Birthday Ceremony* és *The wardrobe* című projektekkel azonosíthatunk – a következő korrekciókat találjuk: nem tizennégy éves kora óta tette el a születésnapi ajándékait, hanem huszonhét; nem egy partin találkozott a férfival, hanem egy konferencián; túlzás azt mondani, hogy az egyik legjóképűbb férfinak tartotta, akit életében látott; nem drámai, csak kisebb változások mentek végbe a férfi öltözködésén; Mr. L. nem mindig viselte az általa küldött ruhadarabokat, csak néha; illetve a fenti bekezdés utolsó mondata úgy tűnik, egyáltalán nem igaz (Calle az egész mondatot kihúzza a javításban). Calle megvizsgálja Maria teljes leírását, és felfedi, hogy mi az, ami mindebből valójában jellemző rá, illetve megtörtént vele, azaz Sophie Calle-lal.

Van azonban a bekezdésben két projekt, amelyet teljes mértékben Paul Auster talált ki, amikor Maria megalkotta figuráját: a kromatikus diétát és azt, hogy Maria néhány napot bizonyos betűk hatása alatt élt. Erről szintén a *Double Game*-et olvasva értesülhetünk. Ez a könyv pedig pontosan azért jött létre, hogy Sophie Calle megmutassa, hogyan hatott az életére a Paul Auster-féle Maria. Ezután bemutatja a *Leviatán*ban szereplő projektjeit, melyek oly inspirálóan hatottak Paul Austerre, és Mariát ruházta fel velük (*Double Game,* II. fejezet). Végül leírja a kezdeményezésére született új projektet, amiben kérésére Auster kitalált egy fiktív alakot, akinek aztán megpróbálta utánozni a viselkedését. A *Leviatán* és a *Double Game* között tehát játékos intertextualitás jön létre, mert látszólag segít meghatározni fikció és valóság viszonyát (hiszen megtudjuk például, hogy Maria alakjának mi a valóságtartalma), ugyanakkor tovább is bonyolítja azt.

De térjünk még vissza a *Leviatán* című regényre, és figyeljük meg Maria szerepét a történetben. Az egyes szám első személyű főszereplő-narrátor egy Peter Aaron nevű író, aki éppen legjobb barátja, a szintén író Benjamin Sachs „igaz történetét"[21] veti papírra, azaz azt szeretné elmondani, hogy jutott el odáig, hogy felrobbantsa magát egy út szélén, Wisconsin államban. A történet körkörös szerkezetben épül fel: azzal a hírrel kezdődik, hogy egy férfi felgyújtotta magát (*prolepszus,* azaz előrevetítés), és ugyanide tér majd vissza a végén. Közben sok ugrás történik az elbeszélt időben, de a kronológia teljesen világos: Peter megismerkedésüktől kezdve meséli el a történéseket. Amikor a történet egyharmadá-

21 Auster, *Leviatán*..., 10.

nál, a második fejezetben megjelenik a színen Maria, a narrátor azonnal kulcsfiguraként mutatja be, akinek központi szerepe volt Sachs halálában.[22] Ezen kívül, rögtön húsz oldalt szán Maria mozgalmas életének részletes bemutatására, amiből azonnal kitűnik, hogy a könyv egyik legérdekesebb alakjáról van szó. Vonzó és titokzatos személyiségét egyrészt nőiessége, másrészt (és talán sokkal inkább) a Sophie Calle életéből kölcsönzött elemek – életmódja és projektjei – határozzák meg. A hosszú leírás után Maria a történet aktív szereplőjévé válik, sőt egyfajta *leitmotiv*nak is tekinthetjük, hiszen vissza-visszatér, és mindig a történet kulcsfontosságú pillanataiban (mint például Sachs balesete). És mint *leitmotiv,* funkcióját tekintve dinamikus, hiszen hozzájárul az események megváltozásához. Ráadásul mindkét férfi főszereplőhöz szoros kapcsolat fűzi: először Peter szeretője, később Sachs barátja, és mindkettőjük életére nagy hatással van. Ha mindezt Algirdas Julien Greimas 1966-ban, az aktív hősökre kidolgozott aktánsmodellje szempontjából vizsgáljuk, akkor a cselekményt alakító hat állandó szerepkör, azaz aktáns *(actant)* közül leginkább mint segítő *(adjuvant)* funkciója van. Peter szerencsésnek tartja magát, hogy Maria őt választotta szeretőnek, és bár több nő is van közben az életében, mint mondja, egyedül Maria jelent „bármit is",[23] egyedül ő része az életének még a történet megírásának pillanatában is, és Maria az, aki „egyszerre különös és jellemző" módon[24] lehetővé teszi találkozását Irisszal. Ami pedig Sachs-szal való kapcsolatát illeti, először Sachs balesetének, a „katasztrófának" (több helyen is ezt a szót használja Peter) előidézőjeként jelenik meg, tehát látszólag opponensként *(opposant),* azaz ellenlábasként, hiszen úgy tűnik, ő lökte a mélybe a férfit. Az eset azonban ennél bonyolultabb, hiszen amikor Sachs elmeséli saját verzióját a történtekről, elmondja, hogy valójában nem Maria tehetett a helyzetről, „ő csak ürügy volt, eszköz, [...] kéz, mely a katasztrófa szélére vezetett".[25] A valós ellenlábas maga a férfi vágya, a kísértés, hogy elcsábítsa Mariát. A zuhanás pedig „nem baleset vagy balszerencse volt, inkább a büntetés groteszk formája"[26] – értelmezi az esetet Sachs. Sachs a „katasztrófa" után szoros barátságba kerül Mariával, „hogy kitegye magát a kísértésnek, és kiderüljön, van-e ereje ellenállni neki".[27] Ezek szerint az opponens nem maga Maria, hanem azok az érzések, amelyeket Sachsban kelt. Mint Greimas is mondja, „a segítő és az opponens valójában magának az alanynak a cselekvési vágyát és képzelt ellenállá-

22 Uo., 78.
23 Uo., 101.
24 Uo., 129.
25 Uo., 153.
26 Uo., 149.
27 Uo., 160.

sát" testesítik meg,[28] azaz Maria egyfajta kivetülése annak, ami Sachs lelkén belül megy végbe.

A baleset után Maria főleg segítőként jelenik meg a főhős életében: látogatja a kórházban, mellette áll, tanácsokat ad neki, majd minden csütörtököt együtt töltenek, amolyan Sophie Calle-módra, Maria fényképeket készít, dokumentálja az együtt töltött időt, követi a férfit New York utcáin. A végeredmény több ezer kép, mely Maria reményei szerint „terápiás értékkel bír" Sachs számára.[29] Ráadásul Maria minden titkok tudójává is válik, hiszen egyedül ő tudja, hol van Sachs. És ekkor következik a legutolsó fordulat, mivel Maria birtokában áll az egyetlen ténynek, amely egy ronda balszerencsét totális tragédiává alakít, csaknem pontosan idézve a narrátor szavait.[30] Az aktánsi modell is jól mutatja tehát Maria figurájának összetett jellegét, mely jóval túlmutat a Sophie Calle életéből kölcsönzött részleteken, illetve saját magán a szereplőn is. Valójában Maria egyedül testesíti meg a kétféle aktánst: „a világ jótékony és rosszindulatú erőit, a védőangyal és az ördög megtestesülését".[31]

Maria szerepét, illetve bizonyos vele kapcsolatos epizódok fontosságát a repetitív elbeszélési mód, vagyis egyazon esemény többszöri, ismételt elmesélése is alátámasztja. Ugyanakkor multiperspektivikus elbeszélésről van szó, hiszen az egyik verzió Sachstól ered, a másik Mariától, mindezt pedig a főszereplő-narrátor Peter közvetíti nekünk. A különböző verziók pedig egyazon esemény különböző interpretációit közvetítik, melyek több lehetőség elé állítják az olvasót.

Összességében véve elmondhatjuk, hogy a *Leviatán* történetében narratológiai szempontból pontosan kidolgozott szerepe van Mariának. Az, hogy tudjuk, a szerző egy valós személyről, Sophie Calle-ról mintázta ezt az alakot, nem elengedhetetlen a figura szövegbeli működéséhez, azonban növeli a szereplő dinamikáját, és hozzájárul egy olyan játékhoz, amely az autofikció sajátja, és abból áll, hogy az olvasó késztetést érez arra, hogy kilépjen a szövegből, és azon kívüli információkkal egészítse ki (vagy legalábbis próbálja kiegészíteni) a szöveg által közvetített információkat. Másrészt, abban a pillanatban, amikor Sophie Calle továbbjátssza a Paul Auster által felvetett ötletet, és úgy akar viselkedni, mint Maria, még tovább viszi a játékot, és kiemeli a konkrét szövegből, ezáltal a szerző és szereplő közötti kapcsolatot újabb szintre emeli, s a kérdés már az identitáskeresés, illetve a valóság és a fikció közötti viszony lesz.

28 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: Recherche de méthode* (Paris: Presses Universitaires de France, 2015), 295.

29 Auster, *Leviatán*, 163.

30 Uo., 199.

31 Greimas, *Sémantique structurale...*, 294.

Sophie Calle Enrique Vila-Matas művében

Az autofikció egyik legismertebb spanyol képviselője, Enrique Vila-Matas egyik történetének is Sophie Calle a kulcsfigurája. A szöveg először az *Exploradores del abismo* (2006) című elbeszéléskötetben jelent meg, később pedig a *Porque ella no lo pidió* (Mert ő nem kért meg rá, 2016) című könyvben. A két kötet között jelent meg az *El juego del otro* (A másik játéka) (2010), melyben különböző szerzők (pontosabban művészek) „összjátéka" valósul meg: Enrique Vila-Matas és Jean Echenoz, Barry Gifford és Paul Klee, és érdekes módon, Paul Auster és Sophie Calle szövegeit is tartalmazza. Tanulmányomban a *Porque ella no lo pidió* című kötetet vizsgálom, mely három fejezetből áll: *Rita Malú utazása, Ne játssz velem* és *Maga a bonyodalom*.

A *Rita Malú utazása* egyes szám harmadik személyben elbeszélt történet egy bizonyos Rita Malúról, aki (titokban) Sophie Calle-t utánozza. A narrátor a legminimálisabb információt osztja meg magáról Sophie Calle-ról – épp csak annyit, hogy Párizsban született francia művésznő, akinek különös alkotásai vannak –, a középpontban Rita Malú áll. Őt azonban az határozza meg, hogy miben hasonlít Sophie Calle-ra: csak egy év különbség van kettejük születési dátuma között, szembetűnő közöttük a fizikai hasonlóság, az arcuk szinte egyforma (a legnagyobb különbség az, hogy Rita pár centivel magasabb), Rita ugyanúgy öltözik, sőt abba a negyedbe költözött, ahol Sophie is lakik, és gyakran kémkedik utána. Még művészetét is próbálja imitálni: létrehozott egy különleges művészi műfajt, a „fali regényt",[32] mely nem más, mint „regényszerű valós elbeszélés, melyeket a művészeti galériák falaira aggatott fényképeken keresztül mesél el, és amelynek középppontjában maga a fényképész(nő) áll".[33] Rita Malú kitalál egy Sophie Calle stílusát követő projektet is: úgy dönt, hogy magándetektív lesz, *A máltai sólyom* című amerikai krimi jelenetei alapján átrendezteti a lakását (hogy pont úgy nézzen ki, mint a filmbéli Sam Spade magándetektív irodája), felveszi a Rita Spade nevet, újsághirdetést ad fel, majd férfinek öltözik, és igazolványfotókat készít magáról, végül elmegy a Montparnasse negyed bárjaiba és hoteljeibe, és arról kérdezősködik, nem látta-e valaki a fotón látható férfit. És amikor egy megbízás következtében az Azori-szigetekre utazik, egy ottani bár látogatóit fotózza, beszélget velük, lejegyzi történeteiket, és úgy érzi, még sosem került közelebb Sophie Calle-hoz.

32 Enrique Vila-Matas, *Porque ella no lo pidió* (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016 [e-book]), loc 17.

33 Uo., loc 30.

A könyvnek ez a része teljesen független önálló elbeszélésként is működik. Története Rita megbízása: egy Dora nevű nő eltűnt exférjét kell megkeresnie, egy fiatal és híres írót, aki nemrég jelentette meg ötödik regényét, amelyben leírta saját maga eltűnését, azaz „eloszlott a szövegben".[34] De az a hír járja róla, hogy az Azori-szigetek egyikén, Picón rejtőzött el, „amiről már írt egy másik regényében, és eléggé jól ismerte",[35] Rita rájön, hogy egy Jean Turner nevű íróról van szó (itt érdemes felidézni, hogy az Auster-féle Maria vezetékneve is épp Turner), és a keresésére indul.

A *Ne játssz velem* című második fejezetben elbeszélőváltásra kerül sor: az az író lesz az elbeszélő, aki a könyv első fejezetét alkotó *Rita Malú utazásá*t írta „Sophie Calle számára".[36] Elmeséli, hogy Sophie Calle felhívta őt telefonon, és elhívta Párizsba, hogy ott találkozzanak:

> A megjelölt napon fél órával hamarabb értem a környékre, kicsit nyugtalanul a találkozó miatt. Sophie Calle mindig is arról volt, úgymond híres, hogy mindenre képes, és én tudtam furcsaságairól és bátorságáról, részben onnan, amit Paul Auster mesélt el *Leviatán* című könyvében, amelyben Sophie a könyv egyik szereplője és úgy hívják, hogy Maria Turner. Ott Auster azt írta a könyv elején, egyféle ajánlásként: „A szerző melegen köszöni Sophie Callenak, hogy megengedte, hogy keverje a valóságot a fikcióval."[37]

Ebben a részben Gérard Genette terminológiája szerint az elbeszélő funkciója alapján egyes szám első személyű, autodiegetikus narrációval találkozunk, mely már eleve az őszinteség, a valósághű kommunikáció illúzióját kelti. Ehhez az is hozzájárul, hogy a Genette-féle három fokalizációtípus közül belső fokalizációt figyelhetünk meg, a narrátor nem mond többet, mint amennyit a szereplő érzékel és tud. Másrészt a Sophie Calle kapcsán leírt információk valóságát az olvasó vagy már ismeri, vagy viszonylag könnyen ellenőrizheti. A szöveg következő bekezdésében még Sophie Calle néhány ismert kísérletét is említi. A *The Sleepers* és a *Suite vénitienne* projekteket a pontos címek megjelölésével mutatja be, illetve leírja a *Double Game* keletkezésének történetét. Ezen kívül számos utalás található a szövegben más valós személyekre (például Sergi Pàmies és Ray Loriga, spanyol írók, vagy Florence Aubenas francia újságírónő). Ez utóbbi kifejezetten jó példa a szövegben található valós referenciákra, hiszen mint a narrátor állítja, az újság-

34 Uo., loc 88.
35 Uo.
36 Uo., loc 230.
37 Uo., loc 236.

írónőt valóban túszul ejtették Irakban, és valóban megjelent *La méprise* címmel egy regénye, melyet akár dedikálhatott is a szöveg szerint 2006-ban megrendezett *Salon du Livre* rendezvényen Párizsban. Az sem kizárt, hogy ezen a rendezvényen valóban ott volt Enrique Vila-Matas, akinek számos könyve megjelent franciául, 2006-ban például a *Doctor Pasavento* (és olyannyira elismert író Franciaországban, hogy pár évvel korábban, 2003-ban neki ítélték a *Prix Médicis* díjat). Az olvasó ezekből a referenciákból kiindulva gondolhatja úgy, hogy a *Ne játssz velem* című fejezetben elmesélt történet valós. Ugyanakkor számos elem – mint például a levélváltások Sophie Calle-lal, a meghívás Ray Loriga televíziós műsorába, a narrátor vesebetegsége – valódisága megkérdőjelezhető. Az olvasó nem tudja eldönteni, hogy a történet mely része fikció. Ez a játék pedig pontosan az autofikció egyik legfontosabb sajátossága.

A harmadik fejezet, melynek címe magyarul talán *Maga a bonyodalom* (esetleg *A bonyodalom maga*) lehetne, narratív nézőpontja az előző rész folytatása, tehát ugyanaz az író-narrátor folytatja a történetet egyes szám első személyben, mint az előző részben. Azonban nemcsak azt tudjuk meg, hogy naplót vezet, amelyet „a gyors feljegyzések piros füzeté"-nek hív,[38] hanem azt is, hogy úgy döntött, inkább ő valósítja meg az ugrást az irodalomból az életbe, s kiválaszt néhány feljegyzést azok közül, amiket ebbe a bizonyos piros füzetbe írt, és néhány epizódot átél a valóságban is, azaz újra átéli őket, mintha naplójának bizonyos részei eddig csak élete „piszkozatai lettek volna".[39] Sőt, egyszer csak megtudjuk, hogy az a nap, amikor Sophie Calle felhívta a narrátor-főszereplőt telefonon, fordulópont a naplóban, mert onnantól kezdve „valójában" minden mást csak kitalált az író:

> Egészen addig minden, amit gyors feljegyzéseim tartalmaztak valóban megtörtént velem, de azon a napon bekövetkezett egy változás, az jutott eszembe, hogy azt találom ki, hogy Sophie Calle felhívott telefonon, hogy bevonjon engem egy titokzatos projektbe, amit telefonon nem is mesélhet el. [...]
>
> Hogy miért találtam ki, hogy Sophie Calle felhívott telefonon? Miért találtam ki, hogy megkért, írjak valamit, amit aztán ő átélhet? Nagyon valószínű, hogy mindent pontosan azért találtam ki, mert „ő nem kért meg rá."
>
> Sophie Calle sosem hívott fel engem telefonon, ez az én képzeletem szüleménye, csakúgy mint összes találkozásunk és nem találkozásunk. Gondolom csak elképzeltem

38 Uo., loc 597.
39 Uo., loc 588.

> azt a telefonhívást és a többit, mert belefáradtam üres létezésembe és szükségem volt rá, hogy gyors jegyzeteimből álló naplómban egy kicsit érdekesebb életet mesélhessek el.[40]

Csakúgy, mint Vila-Matas más autofikcionális művében, a narrátor saját maga kérdőjelezi meg elbeszélése előző részeinek valódiságát, ezáltal felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy folyamatosan játszik (vele), az elbeszélés valószerűsége megkérdőjelezhető, sőt megkérdőjelezendő. A kérdés tehát az, hol van a határ irodalom és fikció, a kitalált világ és a valóság között.

Ebben az utolsó részben szinte szó szerint ismétlődik meg a kötet második részében elmesélt történet, csak éppen minden egyes elem valóságát megcáfolja a narrátor. Az ismétlés eredetileg az azonosságra épül, ebben az esetben azonban nem azonosságot hoz, hanem bizonytalanságot. Pontosan az ismétlés által válik minden valóságosnak hitt részlet a narrátor által létrehozott fikcionális konstrukcióvá.

Az ismétlés számos motívum mentén történik, melyek közül talán a legfontosabbak a találkozás, a felkérés, a segítségkérés, a betegség, a halál, melyek a történet alappillérei. Miközben ezek az elemek újból és újból előkerülnek, bizonyos változásokon mennek keresztül, míg végül egyenesen meghazudtolják őket. Jó példa erre a felkérés: először annyit tudunk, hogy Sophie Calle felvetette Paul Austernek, hogy készítsenek egy közös projektet, de ezt utóbbi nem fogadta el. Hamarosan megtudjuk, hogy Calle másokat is felkeresett ugyanezzel a kéréssel. A harmadik részben pedig a narrátor már azt mondja, hogy Calle előzőleg már felajánlotta „Paul Austernek, Jean Echenoznak, Olivier Rolinnek, és nagyon valószínű, hogy még más írónak is".[41] És mindez összefüggésbe kerül Ray Lorigával is, aki ismeri Sophie Calle-t, és akinek a közbenjárásával szeretné az író-narrátor megvalósítani „magát a bonyodalmat", azaz azt, hogy Sophie Calle valóban felhívja őt telefonon és megtörténjen mindaz, ami állításai az előző részben csak fikció volt. Az egész könyv, de főleg a második és harmadik rész cselekményét ezek a motivikus összefüggések és ellentmondások építik fel, és az egész kulcsfigurája Sophie Calle.

Kollekt*fikcionális kísérlet*

A három különböző országból (Franciaország, Egyesült Államok és Spanyolország) származó alkotó munkái – Sophie Calle szöveget és képeket ötvöző projektjei, illetve Paul Auster és Enrique Vila-Matas irodalmi szövegei – érdekes példái

40 Uo., loc 612.
41 Uo., loc 635.

egy, a 20. és 21. századra jellemző irodalmi (és művészeti) vonulatnak, amelyet *kollektfikcionális* kísérletnek nevezhetünk el. Miről is van szó? Először is, az elemzett művek – bár nem azonos mértékben – megfelelnek az autofikció ismérveinek, melyek közül talán a legfontosabb az író, a narrátor, és a (fő)szereplő azonosulása. Ebben az értelemben Paul Auster regénye az a mű, amelyben a főszereplő narrátor legkevésbé egyezik meg a szerzővel, mivel nem osztja vele a nevét (bár írói hivatását igen), míg Sophie Calle különböző projektjeiben és Enrique Vila-Matas *Porque ella no lo pidió* című regényében könnyebb és egyértelműbb a narrátor-főszereplő azonosítása a művésznővel, illetve az íróval. Másrészt, az önéletrajzi fikció másik alapvető követelménye is teljesül, mivel mindegyik elemzett mű arra invitálja (vagy kényszeríti?) az olvasót (vagy nézőt), hogy vegyen részt a játékban, és váljon a kísérlet egyik résztvevőjévé. Gac-Artigas szerint „elengedhetetlen, hogy az olvasó elfogadja a kihívást, hogy aktív részese legyen" az olvasásnak,[42] és a mi esetünkben részvétele elsősorban a mű értelmezésének folyamatához kapcsolódik. Ezekben a művekben a játékra való meghívás alapját Sophie Calle alakja képezi. Paul Auster regényében az olvasó nem találkozik a művésznő nevével, de – mint láttuk – több utalásból felismerheti őt. Az olvasónak azonban rendelkeznie kell bizonyos előismeretekkel az azonosításhoz, vagy elég motivációt kell éreznie ahhoz, hogy utánajárjon, honnan ered Maria karaktere. Enrique Vila-Matas regényének olvasója hamar találkozik a Sophie Calle-ra való explicit utalással (a név révén), és a játék egyre bonyolultabbá válik a történet folyamatos változásai miatt. Ez azt is jelenti, hogy a Philippe Lejeune-féle olvasási paktum (ami alapján Manuel Alberca létrehozta az „ambivalens paktum" kifejezést, amely az autofikció sajátja) a különböző fejezetek során átalakul, így a *Porque ella no lo pidió* a korábban elemzett művek közül a legbonyolultabb.

Ebben a különleges játékban, mely Sophie Calle, Paul Auster és Enrique Vila-Matas műveit köti össze, egyfajta együttműködés jön létre közöttük. Létrehoznak egyfajta kollektív fikciót – melyet Gac-Artigas spanyolul *colectficción*-nak hív.[43] A kifejezésben az *autofikció* előtagjával szemben a hangsúly a *colect-* előtagra esik, vagyis a mű egészének kollektív jellegére. Elmondhatjuk, hogy a fenti három művész olyan közös kísérletet valósított meg, amelyben nemcsak találkozik a szöveg és a kép, az irodalom és a képzőművészet, hanem közösen túllépnek az egyéni üzenet közvetítésén, és egy kollektív üzenetet sugallnak.

Gac-Artigas gondolatait követve e kísérlet mögött közös életkörülményeket kellene feltételeznünk, ám azt látjuk, hogy az ő esetükben nincs közös történelmi

42 Gac-Artigas, „Vivir para contarla...", 41.

43 Gac-Artigas, „De la autoficción a la ficción colectiva...", 53.

esemény vagy különös közös tapasztalat. A három alkotó egyesíti hangját, hogy valami fontosat mondjon az olvasónak és/vagy a nézőnek, aki az értelmezés során lép a művek világába, így csatlakozik a kollektív fikcióhoz. Hogyan? Egy olyan korszak és társadalom képe rajzolódik ki benne, amelyben elmosódnak a valóság és a fikció határai, ahol szinte lehetetlen biztos támaszt találni a bizonytalanság közepette, és ahol az identitáskeresés (legyen az személyes vagy akár szakmai) nemcsak nehéz, hanem egyenesen eredménytelen. Végül is egyfajta közösségi érzés alakul ki a művészek és műveik olvasói (vagy nézői) között, amely nemcsak a különböző művészeti műfajokon keresztül, hanem ennek a *kollektfikcionális* játék révén nyilvánul meg, és univerzális üzenetet közvetít a világról, amelyben mindannyian élünk.

Sári B. László

A megkettőződés alakzatai

Autofikció mint retorika/politika
Ben Lerner *Az iskola Topekában* című regényében

Ben Lerner *Az Iskola Topekában* címmel magyarul megjelent regénye evidensen autofikciós alkotás, olyannyira, hogy esetében a szerző autofikciós trilógiájának harmadik darabjáról beszélhetünk. A 2011-ben megjelentetett *Leaving Atocha Station* és a 2014-ben napvilágot látott *10:04* „folytatásaként" a harmadik regény szövege tovább bővíti és variálja, illetve a családregény irányába terjeszti ki a korábbi szövegek szűkre szabottabb, már-már szolipszisztikusnak is mondható cselekményeit, miközben narratív és retorikai kidolgozottsága is bonyolultabbnak és kifinomultabbnak tűnik az előzményeknél. *Az iskola Topekában* ugyanis már szerkezetében is többszörös énelbeszélés. Darrennek, a nem a családhoz tartozó középnyugati elveszett fiúnak a történetét egyes szám harmadik személyben elbeszélő közbevetésekkel közrefogva a család tagjai nyilvánulnak meg az egyes egységekben: Jonathan, az apa két fejezet erejéig egyes szám első személyben; Jane, az anya szintén két fejezetben, egyes szám első személyben és dialógusban fiával, Adammel, aki nem csupán három egyes szám harmadik személyű, nézőponti elbeszélés alanya, de az utolsó fejezetben – felnőtté válását és politikai aktivizálódását jelezve – egyes szám első személyben is megszólaló autofikciós alak. Ahogyan az elbeszélés tartalomjegyzékben is tükröződő szerkezetéből is kiviláglik, a megkettőződés *Az iskola Topekában* alapvető formai eleme, s több szálon is kapcsolódik a regény autofikciós mivoltához, annak ellenére, hogy Lerner(nek ebben az) elbeszélésében nem valósul meg a szerző és szereplője/elbeszélője névazonosságon alapuló autofikciós azonosítása.[1]

1 A szerzői névvel történő azonosítás külsőleg és áttételesen valósul meg. A *10:04* című, „regény" műfaji megjelölésű szövegben szereplő elbeszélő egyrészt Lerner korábbi szövegeit szerepelteti sajátjaként, másrészt a regény egy pontján az elbeszélő „Drága Ben!" megszólítással kezdi egyik önmagához címzett, Robert Creeley nevében írott fiktív levelét, melyben találkozásukról számol be, mikor is Creeleynek (akivel a „szerzőként" megjelenő elbeszélő szellemként találkozott csupán) sikerül „ar-

Mielőtt rátérnék a Lerner-regény autofikciós bonyodalmainak a részletes tárgyalására, érdemesnek tartom megjegyezni, hogy bár Lerner említett szövegei evidensen autofikcionálisnak tekinthetők, magának az írásmódnak/műfajnak a meghatározása (és nem csupán ezeknek a szövegeknek az esetében) meglehetősen problematikus, legalábbis irodalomelméleti szempontból. Ahogyan arra a témának egy teljes kötetet szentelő szerkesztők, Effe és Lawlor mindjárt bevezetőjük felütésében rámutatnak:

> Az autofikcióról szóló kritikai írások általában egy vagy több tulajdonságot említenek, melyek mindegyike jellemezheti ugyan az autofikcionális szövegeket, ám egyikük sem tekinthető egyedinek vagy kizárólagosan meghatározónak: így a valós és kitalált elemek kombinációja, a szerző és egy szereplő vagy a narrátor névegyezése, a stiláris és nyelvi kísérletezés sem. Amennyiben a kritikusok és elméletírók inkább a termelés és a befogadás kontextusaira összpontosítanak, ott kettős – életrajzi és fikcionális – szerződésekre, vagy különböző olvasási módok kombinációjára vagy oszcillációjára találunk utalásokat. Az egyetlen dolog, amiben talán mindenki egyetért, az az alapvető etimológiai alapvetés: az autofikciónak a van valami köze az énhez [self] és a fikcionalitáshoz.[2]

A kritikai megközelítések sokszínűségét és bizonytalanságát összegző leírásban a közös nevezőt a kettősség jelenti: a valós és a kitalált szembenállása, a szerző és a szereplő vagy narrátor különbsége és egymással történő azonosítása, az életrajzi és fikciós szerződések együttes jelenléte, a különböző olvasási módok kombinációja és/vagy oszcillációja. Lerner regényének értelmezése révén azt szeretném bemutatni, hogy bár az autofikcionális szövegek esetében nehéz bármiféle általános érvényű elméleti keretet vázolni, az ismétlésnek és az általa történő megkettőződésnek alapvető szerepe van Lerner autofikciós elbeszélésének szövegszerveződéseiben – a fent részletezett elbeszélői szerkezet mellett az elbeszélés mikroszintjein is. És bár az Effe és Lawlor által utalásszerűen felsorolt elképzelések segítségével nem, vagy nem feltétlenül jutunk közelebb a szöveg autofikcionális mivoltának

---

cot társítani a névhez." Vagyis a névazonosság megteremtése szerző és elbeszélő között nem csupán máshol, a trilógia egy másik kötetében történik meg, hanem „a szerző" által erősen fikcionalizált keretben, hogy aztán a szöveg egy későbbi pontján, egy másik fiktív levélben „a szerző" kihúzza az általa írott levélből ugyanezt a megszólítást. A kérdéses szöveghelyek forrása: Ben Lerner, *10:04* (Toronto: McClelland and Stewart, 2015), 127–128, 210. A *10:04* további szerkezeti sajátosságairól lásd Alexandra Effe és Alison Gibbons, „A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading", in *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, szerk. Alexander Effe és Hannie Lawlor, 61–82 (Palgrave McMillan, 2022), 75–77.

2 Alexandra Effe és Hannie Lawlor, „Introduction: From Autofiction tot he Autofictional", in *The Autofictional…*, 1–18, 1.

megértéséhez, az ismétlések és megkettőződések értelmezése révén talán rávilágíthatunk Lernernek arra a törekvésére, hogy autofikcionális elbeszélése segítségével mélyítse el az aufikcionalitásban rejlő politikai lehetőségeket, melyeket a kritika – Lerner korábbi regényének egyik passzusára hivatkozva – általában „a(z auto)fikció utópikusan pislákoló fényeként" ír le.[3] Így reményeim szerint, ha az autofikcionalitás mibenlétére nem is derül fény írásomból, annak regénybéli alkalmazását és értelmét talán sikerül megvilágítanom.

A megkettőződés alakzatai a költőiség regényében

Az iskola Topekában címmel magyarul megjelent regénynek már az eredetije is a megkettőződés trópusát idézi: a *The Topeka School* nyílt utalás a „New York-i iskolára", mely nevét is adja egy teljes fejezetnek. Az iskola legjelentősebb képviselője, John Ashbury is megjelenik a szövegben, amikor az összeomlás szélén táncoló Adam kénytelen elhagyni a szerző estjét még a felolvasás megkezdése előtt, példaképe kommentárjától kísérve: „Ilyen rossz? Akkor várja ki a verseinket."[4] A magyar szöveg erről a megkettőződésről alig vesz tudomást, megoldásaiban ezt egyáltalán nem érvényesíti, ahogyan a kulturális utalások egy részét – mint a cím esetében is – rejtve hagyja. Pedig ezeknek megkettőződéseknek a történet jelenetezésében jelentős szerep jut. Elég ehhez mindjárt az első családtag fejezetéig ellapozni, melyben Amber faképnél hagyja egy tó közepén ringó csónakban a hozzá lekezelő monológot intéző Adamet, s amikor a fiú barátnője keresésére indul, a tó körül épült sorházak között „eltéveszti a házszámot", s egy másik család *kísértetiesen hasonlatos* privát terében és életében találja magát. Adam az emeleti fürdőszobában, egy, a ház mellett elhajtó autó fényénél rádöbben tévedésére: „A puszta rémület mellett, hogy rossz házban kötött ki, és hogy képes volt felismerni a különbséget, a házak azonossága miatt az az érzése támadt, hogy tavat

3 Az eredeti szöveghelyen: „utopian glimmer of fiction" (Lerner, *10:04*, 54). A toposzról lásd Alexandra Effe, „Ben Lerner's *10:04* and the »Utopian Glimmer of [Auto]fiction«", *Modern Fiction Studies* 67, 4. sz. (2021): 739–757; Alison Gibbons, „Metamodernism, the Anthropocene, and the Resurgence of Historicity: Ben Lerner's *10:04* and »the utopian glimmer of fiction«", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 62, 2. sz. (2021): 137–151.

4 Ben Lerner, *Az iskola Topekában*, ford. Pék Zoltán (Budapest: 21. Század Kiadó, 2020), 181–210, 206. Az eredetiben: „That bad? Wait till you hear the poems." Vagyis: „Ennyire rossz? Pedig a verseket még nem is hallotta." Ben Lerner, *The Topeka School* (London: Granta, 2019), 157–183, 180. A továbbiakban a magyar fordításra támaszkodom az oldalszámok főszövegben történő jelölésével, de ahol szükséges, módosítok rajtuk, és ezeket a változtatásokat a szokásos formában jelzem, az eredeti angol szöveget pedig lábjegyzetben közlöm.

körülvevő házak mindegyikében ott van – hogy ez lenne az azonos elrendezés fenséges mivolta. [...] Ott volt egyszerre mindegyik házban, de pontosan azért, mert nem határolta be egyetlen különálló test, felettük lebeghetett."[5] A jelenet Adam egyik első szembesülése a tömegtermelés és a tömegkultúra által megteremtett homogenitással, a „hétköznapi fenségessel", ami egyszerre hozza létre a mindennapok kiszámítható és ismerős közegét, „az arcok és testtartások nyelvtanának egyformaságát,"[6] ám egyben a vágyott egyediség és eredetiség, a lényegi különbség eltörlésével is fenyeget – különösen az arra vágyó kamaszfiú számára.[7]

Ennek az individualizációra való törekvésnek több nyomát is lelni az elbeszélésben: ilyen Adam vágya, hogy szónoki és költői képességeinek kiaknázásával kivívja a kortárs csoport elismerését a rappárbaj, a felnőttekét pedig a vitaversenyek során. Paradox módon azonban mindkét esetben a glosszoláliába torkolló „felcserélhetőség fenségessége" (288)[8] az, mely meghozza számára a diadalt. Tanult technikák révén ugyanis Adam olyannyira képes felgyorsítani beszédét, hogy az általa mondott szöveg saját maga számára értelmetlenné, mások számára pedig követhetetlenné válik, miközben megőrzi nyelvileg helyes mivoltát és formai ékességét. Adam előnyt kovácsol belőle, hogy „[a] vitában jó volt, a rögtönzésben viszont szabályosan remekelt, ez utóbbi a nördök rapje" (155).[9] Adam fölényes győzelmet arat a rappárbajban éppúgy, mint a rögtönzött szócsaták során, szerzett „nyelvtechni-

5 „Along with the sheer terror of finding himself in the wrong house, with his recognition of its difference, was a sense, because of the houses' sameness, that he was in all the houses around the lake at once; the sublime of identical layouts. [...] Along with the sheer terror of finding himself in the wrong house, with his recognition of its difference, was a sense, because of the houses' sameness, that he was in all the houses around the lake at once; the sublime of identical layouts..." (Lerner, *The Topeka School*, 10.) A fenti fordítás teljesen a saját változatom. Pék Zoltán „fennköltségnek" fordítja a „fenségest". Változatát lásd Lerner, *Az iskola Topekában*, 16–17.

6 Az angolban: „the same grammar of faces and poses." (Lerner, *The Topeka School*, 10)

7 A „hétköznapi fenséges" és a „tömegtermelés" kapcsolatáról Lerner regényében lásd Evan Kindley, „The Spread: Ben Lerner at the crossroads between poetry and fiction", *The Nation*, October 28/November 4 (2019): 30–35, 34.

8 Az eredetiben: „a sublime of exchangeability." (Lerner, *The Topeka School*, 256)

9 Az angol szöveget magyar terminológia híján nehéz visszaadni, hiszen az eredetiben így szól: „He was good at debate, but he was great at extemporaneous speaking, the freestyle of nerds" (Uo., 134). Ami nagyjából annyit tesz, hogy „jó volt az érvelésen alapuló vitában, de egyenes szenzációsan szerepelt a rögtönzött szócsatákban – a stréberek öncélú szájtépésében." Míg a „debate" a versenykiírás szerint valóban érvek csatája, melynek során a racionális meggyőzés a cél, addig a rögtönzött beszédek során a győzelemhez elég, ha a beszéd során több olyan érvet hoz fel a versenyző, melyet ellenfele nem tud megcáfolni az adott időkeretben. Utóbbit a szöveg a „spread" szóval jelöli, ami nem más, mint az ellenfél „kiterítése" (a magyar fordítás erre a „sorozás" küzdősportokból származó kifejezését alkalmazza, illetve fejezetcímként az „érvhajhászást").

kai" képessége pedig kiváló szeretővé avatja őt.[10] A glosszolália, a nyelveken való szólás Adam élettörténetének ezen epizódjaiban a győzelem megszerzésével és a gyönyör kiváltásával kapcsolódik össze, szemben azzal a fontos epizóddal, amikor Adam egy vita során nem hogy nem hajlandó felvenni a versenyt az őt „kiteríteni" igyekvő ellenféllel, hanem szülei jelenlétében megpróbál a vita metaszintjére vonatkozó érvekkel szembe is szállni vitapartnerével.

> Adam [...] beszéde nagy részében a megsorozás és a gazdasági növekedés iránti vak elkötelezettség közti analógiát [fejtegette] – azzal érvelt, hogy [valójában] kapcsolat van ellenfele sebességimádata és [azon] állításai között, [hogy] a versenyt [meg]fojtja, [ha a társadalom fontosságot tulajdonít az egyenlőségnek]. A tartalom és a forma válsága. Mert mindkettő azon a hiten alapul, hogy a több mindig jobb [– innen a mindenáron való felhalmozás]. Adam [...] – véleményem szerint elegánsan – összekapcsolta az érvek[et], miszerint a társadalomnak fel kell szabadítania az [ember telesítőképességét] a profitszerzés kényszere alól, [és] hogy új nyelvi [létmódra] van szükség itt és most, ebben a vitában. (241)[11]

Nem véletlenül jegyzik meg tehát Lerner prózájának legértőbb kommentátorai – köztük a kritikusnak kiváló pályatárs, Hallberg[12] –, hogy *Az iskola Topekában*

10 A magyar fordítás itt kissé elveti a sulykot, amikor azt állítja – s ennek nincs az angolban megfelelője –, hogy Amber Adamet tartja „nyelvhosszal" a legjobbnak szeretői közül. Lásd Lerner, *Az iskola Topekában*, 285.

11 Az eredetiben: „Adam spent most of his speech elaborating an analogy between the spread and a blind commitment to economic growth—he argued that his opponent's fascination with speed and his claims about competition being stifled by a societal emphasis on equality were in fact related. A crisis of content and of form. For they both depended on the belief that more is always better, accumulation at all costs. Adam toggled—elegantly, I thought—between arguments about the need for societies to free up human capacities from profit-seeking and the need for new regimes of language starting right here, in this debate." Lerner, *The Topeka School*, 213.

12 Mark Garth Hallberg, a pályatárs így fogalmaz erről: „Ami a »megsorozást« illeti, az egyre csak terjeszkedik, kúszik a jelen pillanat felé. Lerner zseniális metaforát talált a »győztes mindent visz« jellegű későkapitalizmus hatásaira, melyek nem csak a vitaköröket és a hip-hopot érintik, hanem a faji kérdéseket, a szexualitást és magát a nyelvet is. A regény néhol túlerőlteti ezeket az összefüggéseket, mégis, van valami időszerű egyetemessége, ami nélkül valószínűleg nem lenne több nosztalgikus, felnőtté válásról szóló történetnél." Mark Hallberg, „Ben Lerner's *The Topeka School* Revisits the Debates of the '90s", *The New York Times*, 2019. okt. 3. Magyarul: „Garth Risk Hallberg Ben Lerner regényéről", ford. Csikai Zsuzsanna, https://1749.hu/fuggo/essze/garth-risk-hallberg-ben-lerner-regenyerol.html. A regény számtalan műfaji keretet mozgat: értelmezhető a közelmúlt eseményeit feldolgozó történelmi regényként, a regionalitás regényeként, fejlődés- és művészregényként, illetve a megcsalás történeteként. Ahogyan Kindley megjegyzi, a történet konvencionalitása élesen szemben áll annak nyelvi megvalósításával. Kindley, *The Spread*, 32.

legnagyobb tétje a nyelvhasználatnak a hatalmi játszmákon kívüli tétjeire való rátalálás. Az érveknek ebben a racionális gondolatmenet keretében történő felvonultatása ebben a vitában nem a siker záloga; Adam, miközben kivívja szülei elismerését, a zsűri döntése értelmében versenykarrierjének ezt az utolsó vitáját 4:1 arányú pontozással elveszíti.

Adam költői stratégiáinak alakulása részben szülei élettörténetére rímel, hiszen mind Jonathan, mind pedig Jane élettörténetében jelentős szerepet tölt be a megkettőződés. Jonathan esetében ez az epizód a Metropolitan Múzeumban LSD hatása alatt átélt epifániája Duccio *Madonna gyermekkel* című képe előtt, mely a megkettőződésnek azt az aspektusát tematizálja, hogy a megkettőződés egyben a reprezentáció, a művészi ábrázolás alapja. A jelenetet hosszabban idézem, mert alapvető meglátásokkal szolgál az autofikciós szöveg reprezentációs paradigmájáról:

> A régi festmények általában untattak; [ettől] megderme[dtem]. A sejtelem a nő arckifejezésében, mintha [képes lenne megjósolni] egy távoli ismétlődés[t]. Az alakok alatt az a fura mellvéd, [ahogy] össze[kötötte] a szent világ[á]t a nézőkével. Az arany hátteret az egyik pillanatban [síkban] láttam, a másikban mély[ségében]. De ami igazán lenyűgözött, meghatott, az nem is a képen volt, [hanem] az eredeti keret alsó részé[n:] a gyertyák [égésnyoma]. [A világosság korábbi formájának rajzolata], az áhítat árnyéka. A falon olvasható szöveg szerint a festmény [...] a reneszánsz térhódításá[t] segítette elő, mert Duccio [az] életből [ellesett módon] képzelte újra a Madonnát és Krisztust. Tehát ebben az értelemben a szentség elleni cselekedet volt, egy lépés [azon az úton, melynek végén – elszakadva a vallástól, elszakadva az oltároktól –,] a festmények esztétikai kontemplációtárgyává, szabaddá [válnak], vagy arra ítéltetnek, hogy [bekerüljenek] a múzeumokba, a piaci körforgásba. Ám az égésnyomok [mintha] egy régi kor ujjlenyomatai lettek volna – mielőtt Ziegler és [elvbarátai] úgy döntöttek volna, hogy az érték hagyományos forrásai puszta babonák. „A sok ezer nemzedék[en] át tartó technikai fejlődés" eltörölte a szertartásokat, kiürített minden jelentést [– ím az] istenség nélküli glosszolália. Úgy véltem, hogy a festett anya ezt látta előre, hogy a gyertyafénytől búcsúzik, hogy tudja, csapdába esett a jövőnek [szóló] festményben, [ahol], hiába nagyszerű, csak a technika egy példája lehet. A felszín[e]n a szemem láttára [futottak szét] az új repedések. [Emlékeimben] könnyek [fakadnak].[13]

13 Lerner, *Az iskola Topekában*, 57–58. Az eredetiben: „Old paintings usually bored me; this one stopped me cold. The foreknowledge in the woman's expression, as though she could anticipate a distant recurrence. The weird parapet beneath the figures, how it linked the sacred world with the world of the viewers. One instant I saw the gold background as flat and another I saw depths. But what really fascinated me, really moved me, wasn't in the painting: it was how the bottom edge of the original

A kérdéses jelenetben – ahogyan az autofikciós alkotásokban – az én története aláveti magát a reprezentációs formának és a róla szóló művészeti diskurzus hatalmának, miközben maga a szöveg válik az én világának tudójává. Ez a jelenetben ikonikus jelölőként megidézett anya–gyerek kapcsolat kiemelten fontossá válik majd Jane fejezeteiben, ahol az epifanikus felismerés érzelmi töltete nem csupán a szemlélő heves reakciójában ölt majd testet, de anya és fiú dialógusában – Jonathan, az apa egyes szám első személyű elbeszélését a keretbe belépve felváltja a Jane, az anya és fia, Adam között zajló dialógus. A regény ráadásul önmagát is pozicionálja a megidézett képi ábrázolás viszonylatában. Az Adam nagykorúságát jelző, egyes szám első személyben írott fejezet előtt a kép kérdéses részlete, a múltbéli vallásos tiszteletet megidéző megégett keret képként kerül bele a könyvbe, Adam gyermeki és felnőtt történetét elválasztva egymástól.[14] A kép részletének beillesztése így nem csupán a szöveg tagolásának paratextuális eszköze, de a narrációé is, miközben a szöveghely megidézése révén arra utal, hogy *a szerző* hasonlóan gondolja el saját életrajzi szereplője és szülei viszonyát, mint ahogy regénybéli apja, Jonathan írja le az anya és a gyermek reá gyakorolt hatását. Az ikonikus keret kijelölése gyerek- és felnőttkor között a megkettőződés révén létrejött ábrázolás elidegenítő hatását kívánja visszafordítani.

Ha az apai történet a fiktív énelbeszélés határkövét jelöli ki, akkor a megkettőződés anyához köthető vonatkozásai összekapcsolják az élettörténeti mérföldkő két oldalán található gyermek- és felnőttkori eseményeket.[15] Ennek a mér-

frame was marked by candle burns. Traces of an older medium of illumination, the shadow of devotion. The wall text claimed the painting helped inaugurate the Renaissance because Duccio reimagined the Madonna and Christ in terms taken from life. So in that sense it was a move against the sacred, a step toward paintings becoming objects of aesthetic contemplation, detached from religion, detached from altars, free or doomed to circulate in museums, in the marketplace. But the burns were like the fingerprints of an older time—before Ziegler and his brethren decided that traditional sources of value were merely superstition. "Those thousands of generations of technical progress" obliterated ritual, emptied out all meaning, glossolalia without divinity. I decided that's what the painted mother foresaw, that she was saying farewell to candlelight, that she knew she was trapped inside a painting addressed to the future, where it could only be, however great, an instance of technique. New cracks spread across the surface as I stared. Tears start in my memory." Lerner, *The Topeka School*, 46–47.

14 Uo., 259. A kép a magyar kiadásban is szerepel: Lerner, *Az iskola Topekában*, 290.

15 A regény szövegének van még egy paratextuális határköve, mely az autofikcionális szöveg etikai vonatkozásait emeli ki. Lerner egy interjúban beszél arról, hogyan volt képtelen testvérét szerepeltetni autofikciós trilógiájában, mert állandóan az járt a fejében, hogy a hozzá közelálló, ám teljesen más habitusú Matt hogyan reagálna arra, ahogyan őt ábrázolná. Így Matthez hasonló alak nem szerepel a regényben, ám Ben neki ajánlja a szöveget, így téve teljessé a családtörténeti keretet. Lásd Cathrine Barnett, „Ben Lerner: On writing, boundary blurring, and magic pills", *The Yale Review* 7, 4. sz. (2019): 187–208, 205.

földkőnek a két ellentétes oldalán két olyan epizód szerepel a regényben, mely értelmezhető az anya és gyermeke közötti párbeszédként, amennyiben strukturálisan egymásra rímelnek egy nem csupán élettörténeti, de textuális cezúrán át. Jane történetét ugyanis pszichológusi karrierjének a toxikus maszkulinitás elleni küzdelme határozta meg, melynek következményeként számtalan fenyegető telefonhívásban volt része. A verbális agresszió megnyilvánulásai adott válasza az azok megismétlésére kényszerítő tettetett értetlenség:

> ...kitaláltam egy technikát a hívások [hatástalanítására], amire máig büszke vagyok.
>
> Amikor [a] Férfi[ak egyike hívott], és beleszóltam, [mire ő suttogóra fogta] és lehülypicsáz[ott], [én úgy tettem], mintha nem hallanám: „Elnézést meg tudná ismételni hangosabban?" Ilyenkor a fickó általában zavarba jött és egy kicsit hangosabban megismételte, [bármit is mondott korábban], és bár jól hallottam, azt [feleltem], továbbra is ugyanolyan udvariasan, mintha nem érteném, [miféle hívással van dolgom], „Elnézést, rossz a vonal, tudna kicsit hangosabban beszélni?" És [én] újra meg újra azt kértem a [szerencsétlentől], hogy beszéljen hangosabban. Egyszer-kétszer elismételte, de végül annyira zavarba jött [attól, hogy] a saját hangját[hallotta] – vagy aggódott, hogy meghallják; kíváncsi lennék, hánynak volt felesége vagy lánya, [talán épp] a szomszéd szobában –, hogy végül megremegett[, elcsuklott] a hangjuk, vagy[, és ez volt a leggyakoribb,] csak letették[, mint ha úrrá lett volna rajtuk a szégyen]. Néhány ilyen hívást apád is hallott, és szabályosan [vissza] kellett [fojtanunk] a nevetést, mivel éreztük, ahogy a fenyegető telefonáló hiába próbálja [összeszedni a bátorságát,] hogy felnőtt [módjára szólaljon meg].[16] (108)

Ez a passzus több fontos körülményre is rávilágít a megkettőződés autofikciós szövegek esetében fontos reprezentációs paradigmájával kapcsolatban. Egyrészt a

16 Az eredetiben: „I invented this technique for fielding the calls that I'm still rather proud of. When one of the Men called, and I said hello, and he dropped into his whisper to call me a cunt of whatever variety, I would pretend that I couldn't hear: "I'm sorry, can you speak up?" Typically what would happen is that the guy would repeat, confused, whatever he'd said a little more loudly, and while I could hear him fine, I would say, equally politely, betraying no knowledge of the nature of the call, "I'm sorry, it's not a great connection, can you be a little louder?" And I'd just keep doing this, keep politely asking the loser to speak up. He'd maybe repeat his message once or twice, but he would always eventually get too embarrassed by the sound of his own voice—or maybe he was worried about being overheard; I wonder how many of these men had wives or daughters in the next room—and finally their voices would waver or crack or, most often, they would just hang up in what seemed like a rush of shame. For a couple of these calls Dad was on the line and we would have to stifle our laughter as we sensed the threatening caller trying and failing to work up the courage to use his grown-up voice." Lerner, *The Topeka School*, 90–91.

toxikus maszkulinitás képviseletében fellépő „Férfiak" egy alapvetően privát térben arra kényszerülnek, hogy megismételjék mondanivalójukat, mely a kommunikációs visszacsatolás hiánya miatt az ismétlés során értelmét veszti, az üzenet megfogalmazója saját hangja hallatán elszégyelli magát, eredeti kommunikációs szándéka pedig meghiúsul. Lerner autofikciós szövegének és autofikciós elbeszélőjének is hasonló kihívásokkal kell szembenéznie. Ez a kérdés pedig nem más, mint a megszólalást alapvetően meghatározó megkettőződés értelme az autofikciós szövegben: hogy amennyiben az autofikcionalitás értelme az én megkettőződése a fikcionalitás terében, akkor miért van szükség egyáltalán erre? Mivégre ír autofikciós elbeszélést bárki, vagy éppen – immár harmadjára is – Lerner?

Lerner regényének fogadtatása elsősorban a szöveg tartalmi vonatkozásaihoz kapcsolódva igyekszik megválaszolni ezt a kérdést: íme, még egy Trump-ellenes kortárs regény, mely végre érthetővé teszi, hogyan is jutott az amerikai társadalom oda, ahol éppen a jelenben tart.[17] Ezzel a kritika a szerzőt akarva-akaratlan besorolja a minden hasonlóságuk, az identitáspolitikai és az irodalmi térképen elfoglalt egymáshoz közeli pozícióik ellenére is nagyon különböző elképzelések és eszmék mentén alkotó szerzők közé, kiknek szövegei – a témák hasonlósága ellenére – nagyon is különböző konstrukciós elvek és belőlük következően eltérő *etikai* megfontolások mentén szerveződnek. Ha Lernert és *Az iskola Topekában* című szövegét saját intencióik alapján szeretnénk megérteni, akkor meggyőződésem szerint erre a kérdésre a regény záró passzusainak formai szempontokat is érvényesítő, a megkettőződés trópusát kitüntető értelmezése adhat választ. Nem elég csak azt észrevenni, hogy a regény utolsó lapjain a bevándorlási hivatal embertelen bánásmódja ellen tüntetnek, és ezen a tüntetésen az egyes szám első személyű elbeszélőként megnyilvánuló autofikcionális szereplő is részt vesz, hanem azt is értelmeznünk kell, ahogyan saját részvételét (és a tüntetés miértjével kapcsolatos kételyeit) ábrázolja, a megkettőződés alakzatának és a glosszolália veszélyének a megidézése révén.

17 Lásd például Christian Lorentzen, „Homo Trumpiens: Ben Lerner's *The Topeka School*", *The Sewanee Review* 27, 4. sz. (2019): 779–791, illetve Ron Charles, „Ben Lerner's brilliant new novel, *The Topeka School*, captures America's brutal division", *The Washington Post*, 2019. okt. 7., https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/ben-lerners-brilliant-new-novel-the-topeka-school-captures-americas-brutal-divisions/2019/10/07/20286d50-e911-11e9-9c6d-436a0df4f31d_story.html.

Amikor ezeket a sorokat írom, az Amerikai Egyesült Államok Bevándorlási és Vámügyi Hivatala nagyszabású razziákat hajt végre országszerte, aminek eredményeként nem csupán illegális bevándorlók kitoloncolására, de családtagok – szülők és gyerekek – elválasztására is sor kerül. A Lerner regényének zárlatában ábrázolt tüntetés a szövetségi épületben éppen a családok szétválasztása ellen emel szót – 2019-ben. Ahogyan Ezra Pound fogalmazott: „Az irodalom olyan hír, mely megőrzi hírértékét."

A regény zárójelenetében Adam családjával együtt vesz részt a be nem jelentett tüntetésen, ahol a törvényi előírásoknak megfelelően nem használhatnak hangosítást, ezért a tüntetés szlogenjeinek ismétlése, az „embermikrofon", a „nép mikrofonja" segítségével próbálják felerősíteni a tüntetésnek az (egyébként a regény szövegében nem szereplő) üzeneteit. A kérdéses szövegrészlet több szempontból is érdekes, ezért – mint a korábbiakat – ezt is teljes terjedelmében idézem, magyarul és angolul is, mert az angol szöveg a magyarban nem érzékelhető kétértelműséggel zárul:

> Az egyik szervező felállt egy kőpadra, és azt kiáltotta: – Mikrofonpróba –, és mi visszhangoztuk. Az „embermikrofon", a „nép mikrofonja", amikor a szónok köré gyűltek megismétlik, amit a szónok mond, felerősítik annak hangját olyan felszerelés nélkül is, amihez engedélyt kellene kérni. Feszengtem, mint mindig, de erőt vettem magamon, és beszálltam, részt vettem egy apró nyilvános beszédben, ahol a közösség a megsorozás közepette lassan megtanul újra beszélni.[18] (315)

Az angol eredetiben még a szórend alapján sem egyértelmű, hogy az elbeszélő magát is a megsorozás részének tekinti azáltal, hogy részt vesz az akcióban, vagy az akció közegére utal „megsorozásként", s a közéleti és politikai megnyilvánulások fehér zaját tekinti „kiterítési" kísérletnek. Ez a kétértelműség a mondatrészeket elválasztó vesszőben nyilvánul meg, abban a részletben, mely angolul így hangzik: „to be part of a tiny public speaking, a public learning slowly how to speak again, in the middle of the spread." Egyrészt arról lehet szó, hogy az elbeszélő – korábbi rossz tapasztalatai alapján – ódzkodik a nyilvános beszédben történő részvételtől, annak erőszakos „megsorozó" mivolta miatt. Egy másik lehetőség, hogy Adam a nyilvános beszéd hatásos mivoltát kérdőjelezi meg a „megsorozás" eleve erőszakos politikai légkörében, ahol a hatalmi pozícióban lévők egyáltalán nem adnak az ellenvéleményekre. Még az is előfordulhat, hogy attól tart, a tüntetés erőszakba torkollik, a résztvevők hangjának a megkettőződés révén történő elvesztése következtében. Mindháromra szolgál példával a regény Adam élettörténetének korábbi szakaszaiból. Az első az a jelenet, amikor Adam a Jane előadása ellen tüntetők ellen kel ki az anyját védelmező kamasz minden indulatával (225–226), nyilvánosan aláásva ezzel anyja publikusan hirdetett, a toxikus

18 Az eredetiben: „One of the organizers stood on a stone bench and yelled, »Mic check,« and we all yelled it back. The »human microphone,« the »people's mic,« wherein those gathered around a speaker repeat what the speaker says in order to amplify a voice without permit-requiring equipment. It embarrassed me, it always had, but I forced myself to participate, to be part of a tiny public speaking, a public learning slowly how to speak again, in the middle of the spread." (Lerner, *The Topeka School*, 282)

maszkulinitás társadalmi újratermelését ellenző nevelési elveit. A második lehetőségre az a jelenet utal, melyben Adam immár apaként képtelen szót érteni az őt figyelmen kívül hagyó másik apával a gyermekek közötti játszótéri konfliktus rendezése közben, s dühében kiveri a férfi kezéből annak mobiltelefonját (298–303), ezzel az erőszakos tettel visszatükrözve a „rossz apa" pozícióját. A harmadikra az Adam ellenpontjául szolgáló Darren fellépése a vallásos felháborodást képviselő Phelps lelkész környezetében, ahol is a regény pusztán csak képként, vagyis a megszólalás és az egyéni hang lehetőségét eltagadva jeleníti meg a fiút az autofikcionális alak másikjaként. A szöveg ezen a ponton egyenesen felszólítja olvasóját, hogy képzelje el Darrent a képen, ahogy valószínűleg fegyvert hord és piros baseballsapkát visel (308).

A regény záró passzusában megnyilvánuló többértelműségnek a visszaadása a magyar fordításban meglehetősen nehézkes, ám az angol szövegben való jelenléte alapvető módon érinti az autofikcionalitás kérdését. Az én megkettőződése a fikcionális térben ugyanis olyan szándékolatlan következményekkel jár, melyek nem csupán a privátból a publikusba történő határátlépés kérdéseit vetik fel, vagyis hogy mi történik a publikussá formált, fikcionalizált énnel az irodalmi nyilvánosság terében, hanem hogy ez a megkettőződés milyen, a nyelv nagyon is materiális létezéséből adódó következményekkel jár a szerző, az elbeszélő és az olvasó, valamint a történetvilág számára. Lerner regénye – melyet egy korábbi tanulmányomban egyenesen „rímregénynek" tituláltam[19] – ezekről a nagyon is materiális következményekről igyekszik számot adni, mégpedig oly módon, hogy a jelenetek transzgenerációs mintázatokat mutató ismétlődése mellett igyekszik a szavak és a kifejezések ismétlésének segítségével is rálelni a megkettőződés jelentőségére és jelentésére a történetben – hogy maga a megkettőződés miképpen befolyásolja azt a miliőt, azt a történet- és életvilágot, melyet az „iskola" pszichológusa és pszichiáterei a gyógyítás legfontosabb elemének tartanak. Lerner regénye így a miliőterápiás folyamatnak a cselekményesítéseként is értelmezhető, annak elbeszéléseként, ahogyan a legkülönbözőbb költői hagyományokban – így a New York-i iskola esetében, de a klasszikus modernista szerzőknél, így Yeatsnél vagy Audennél is – a nyelvi formákra, így a rímre történő rátalálás a felfedezés, a jelentés kibontásának eszköze. Ezért zárul hát Ben Lerner, a költő belső motivikus és nyelvi ismétlődésekből építkező, „a belső hang »genealógiáját«"[20] színre vivő autofikcionális regénye a beszéd megtanulásának lehetőségével. Ez a meghatáro-

19 Sári B. László, „Rímregény: Ben Lerner: *Az iskola Topekában*", *Jelenkor* 64, 4. sz. (2021): 442–448.

20 Alex Houen, „On inner voice, free indirect style, and lyric", *Textual Practice* 35, 6. sz. (2021): 1037–1063, 1058.

zatlanság – hiszen a regény csak jövőbeli lehetőségként utal a hathatós politikai beszédmódra való rátalálásra –, egybecseng azzal, ahogyan Adam kénytelen volt a kilencvenes évekre eső kamaszkori reményeiben történetileg csalódni. A regény részletesen leírja ezt a nem csupán Adamre, de az X-generáció kései képviselőire is jellemző vágyvezérelt jövőképet, melyet a regényben leginkább Jane képvisel. Jane és kortársai a kilencvenes években úgy vélik, hogy a liberális felvilágosodás generációkon átívelő története végül azzal jár majd, hogy a „dühös fehér férfiak" uralmának egy Oprah-típusú elnök megválasztása vet véget, aki – „mint egy jó terapeuta" – képes lesz „megszégyenítés nélkül" (166) „legyőzni"[21] a politikai polarizációt. Ennek a csalfa reménynek az autofikcionális én konstrukcióját behatároló történeti fikciója határozza meg a regény zárlatában az elbeszélő többértelműségben megnyilvánuló bizonytalanságát; a nagykorúvá lett autofikcionális szereplő-elbeszélő hitét alapvetően befolyásolta a történeti fikcióból való kiábrándulás tapasztalata.

Ha ezen a ponton kellene átfogalmazom az írásom elején idézett Effe és Lawlor tanácstalanságát az autofikcionalitás mibenlétéről, melyről csak azt tudhatjuk biztosan, hogy köze van az „énhez" [self] és a „fikcióhoz", akkor Lerner regényének kontextusában azt az összefüggést emelném ki, hogy e kettő megkettőződése írja le és jelöli ki ennek az autofikcionális szövegnek a határát: Lerner nem csupán saját élettörténetét fikcionalizálja *Az iskola Topekában* szövegében, de – ha nem is mint egy jó terapeuta, de mint egy jó regényíró – rámutat annak a miliőnek a fikcionális mivoltára, mely saját énjének létrejöttét lehetővé tette. S ugyan az élettörténetek végével kapcsolatban nem nagyon lehetnek kétségeink, a személyes élettörténet alakulásának megkettőzése az autofikcionális keretben hozzájárulhat nemcsak az én, de a – fikcionalizált és nem-fikciós – történeti narratívák megértéséhez is.

21 A magyar fordítás az eredeti „overcome" ige legerősebb magyar változatával adja vissza a remény képtelenségét, bár az angol szöveg alapján a „felülkerekedni" vagy a „felülemelkedni" kifejezés lenne a szerencsésebb fordítás. Lásd Lerner, *The Topeka School*, 142–143.

Hassan Ait-El-Ouali

Narratív identitás és az autofikcionális

Hisham Matar életművének egy lehetséges olvasata

Bevezető

Hisham Matar a *The Return* (2016) című önéletrajzában meséli el, hogy miközben a Kairói Nemzetközi Repülőtéren a több mint harmincévnyi száműzetés után szülőföldjére vivő gépre várakoztak, édesanyja tréfálkozva megkérdezte, vajon nem korábbi regényeinek főszereplői, Szulejmán el-Dewani vagy Nuri el-Alfi térnek-e vissza valójában. Matar szerint édesanyja azért próbálta vigasztalni, mert saját magát töltötte el szorongással fia apja utáni megszállott kutatása. „Matar" maga is elismeri, ez a megszállottság „visszhangzik a testedben, a napjaidban és minden cselekedetedben".[1] Bár Szulejmán és Nuri kitalált szereplők, ezek a visszhangok bennük, Matar korábbi regényeinek főhőseiben is ott csengenek. Mindkettejüknek az tölti ki gondolataikat, hogy apjuk szerepet vállal a líbiai ellenzéki politikában és hogy miként fog ez kihatni az életükre. Az íróhoz hasonlóan Szulejmán és Nuri is magukban hordják apjuk – ahogy Matar édesanyja nevezi – „távollévő-jelenlévő" szellemét.[2]

A nevek különbségének ellenére a szerző, Hisham Matar, valamint a főszereplői, Szulejmán és Nuri közötti kapcsolat találóan jelenik az anya kérdésében, rámutatva, hogy Matar azonos Szulejmánnal és Nurival, ám ugyanakkor különbözik is tőlük. Ez a sokrétű kapcsolat az autofikció önéletrajz és fikció között oszcilláló írásmódjára jellemző. Míg Matar *The Return* (2016) című (számos fikciós eszközt használó) műve önéletrajznak tekinthető, addig az *In the Country of Men* (2006) és az *Anatomy of a Disappearance* (2011) című regényeit leginkább autofikcióként érdemes olvasani. Műfaji szinten nyilvánvaló a különbség a három

1 Hisham Matar, *The Return: Fathers, Sons and the Land in Between* (London: Penguin, 2016), 39.
2 Uo.

szöveg között, ezt leginkább a francia Arnaud Schmitt autofikció-elmélete teszi láthatóvá, aki Philippe Lejeune önéletrajz-definíciójára építve rámutat, hogy míg a hagyományos önéletrajz a múlt retrospektív újraértékelése, addig az autofikcióban „a későbbi én egy elképzelt múltba vetíti vissza magát".[3] Ennek alapján mindhárom regény retrospektív, viszont a *The Return* – a másik két regénnyel ellentétben – betartja az önéletrajzi paktumot.

Matar *The Return: Fathers, Sons and the Land in Between* (2016) című műve az író apja, Jaballa Matar keresésének történetét örökíti meg, akit azért raboltak el és zártak Abu Salim hírhedt börtönébe, mert szembeszállt Moammar Kadhafi zsarnoki rezsimével. Hollétéről azóta se tudunk. Szulejmán al-Dewani és Nuri al-Alfi, Matar *In the Country of Men* (2006), illetve *Anatomy of a Disappearance* (2011) című korábbi regényeinek főszereplői is ebben a helyzetben vannak: meg kell érteniük és el kell fogadniuk, hogy egy letartóztatott, bebörtönzött és eltűnt apa fiai. Ugyanakkor ezek a regények elképzelt, a hús-vér szerző, Hisham Matar valóságától eltérő világokat teremtenek: az *In the Country of Men* című regénybeli apa, Faraj, röviddel a tripoli börtönből való szabadulása után meghal, míg az *Anatomy of a Disappearance*-ben szereplő apa, Kamal Pasha el-Alfi rejtélyes genfi eltűnése után sosem kerül elő. Matar regényei olyan kitalált szereplőket és képzeletbeli cselekményeket mutatnak be, amelyek számos ponton eltérnek a *The Return*ben elmesélt tényleges eseményektől. Ennek ellenére, ahogy azt John Hawley megjegyzi, „a két regény cselekménye változtatásokkal, kiegészítésekkel és kihagyásokkal Hisham Matar saját történetét ismétli meg".[4] Arnaud Schmitt rámutat arra, hogy „az autofikciós játék része, hogy mind epitextuális, mind peritextuális síkon minél hamarabb megzavarja a szöveg olvasóját",[5] s noha Hawley nem állítja, hogy a mű autofikció, nyilvánvaló, hogy a szerző életrajzának paratextuális ismereteire támaszkodik a szövegek közötti életrajzi kapcsolatok megteremtésekor, még úgy is, hogy Matar hangsúlyozza, főszereplői nem azonosak vele.[6] Persze Schmitt szerint „ha autofikcióval van dolgunk, ma már mindenki tudja, hogy a sem a szerzőkben, sem a könyvborítón feltüntetett mű-

3 Arnaud SCHMITT, „The Pragmatics of Autofiction", in *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, szerk. Alexandra EFFE és Hannie LAWLOR, 83–99 (Cham: Springer International Publishing, 2022), 92. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9.

4 John C. HAWLEY, „Hisham Matar's *In the Country of Men* and *Anatomy of a Disappearance*", in *Islam in Contemporary Literature: Jihad, Revolution, Subjectivity*, 126–137 (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021), 129.

5 SCHMITT, „The Pragmatics of Autofiction", 85.

6 HAWLEY, „Hisham Matar's...", 129.

faji megjelölésben nem szabad megbízni".[7] Hawley-nak igaza van, amikor kiemeli a Matar-szövegek közti életrajzi kapcsolatokat, mivel mindkét regény „többet nyújt az olvasónak, mint néhány óvatos önéletrajzi utalás és az általuk felkeltett általános kíváncsiság".[8] A regényekben ábrázolt száműzött narrátorok az olvasót magára Hisham Matarra emlékeztethetik, aki életének nagy részét száműzetésben töltötte, miután családja az 1970-es években elmenekült Líbiából.

Tanulmányom azt vizsgálja, milyen stratégiákat alkalmaz Matar három műve magánélete szöveggé alakítása során, mely során „épp az önéletírói aktus igazítja a jelenbeli tudat igényeihez a múlt anyagát az emlékezet és a képzelet segítségével."[9] Matar emlékiratát két autofikciós regényével összefüggésben olvasom, és a három szövegben megjelenő apa–fiú kapcsolatok nemi szerepeinek (gender) dinamikájára összpontosítok. Meglátásom szerint számos Matarhoz köthető életrajzi tény és lelkiállapota íródik be regényeibe, amelyek meghatározzák a bennük kialakított normatív férfiasságképet is. Mivel mindhárom narratíva egy üres középpont – a távollévő apa – köré szerveződik, ezért, véleményem szerint, Matar önéletrajzi elbeszéléseiben a narratíva felépítésének problémái elválaszthatatlanok a férfiidentitás felépítésének nehézségeitől.

Önéletrajz, autofició és maszkulinitás

Az önéletrajz és az autofikció műfaja hagyományosan a férfiidentitás kialakítását és megerősítését szolgálja. A hagyományos arab önéletrajzok témája (ahogy a hagyományos nyugati önéletrajzoké is) történelmileg kiemelkedő férfi. Az önéletrajz az a műfaj, melyben az arab férfiak leírják az életüket megváltoztató jelentős eseményeket és élményeket, amelyek megbecsülésre, sőt, utánzásra méltóvá tették őket.[10] A férfi szerzők e központi érdeklődése általában összefonódik „az egyénített én koherens, lineáris, narratív, »férfias« módon való leírásával".[11] Továbbá az autofikció posztmodern műfaja, érvel Marjorie Worthington a férfi szerzők

7 Schmitt, „The Pragmatics of Autofiction", 85.

8 Arnaud Schmitt, „Avatars as the Raison d'Être of Autofiction", *Life Writing* 19, 1. sz. (2022): 15–26, https://doi.org/10.1080/14484528.2020.1753486.

9 Paul J. Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (New Jersey: Princeton University Press, 1985), 5.

10 Valerie Anishchenckova, *Autobiographical Identities in Contemporary Arab Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 17.

11 Shirley Neuman, „Autobiography and Questions of Gender: An introduction", *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 14, 2. sz. (1991): 1–11, 3, https://doi.org/10.1080/01440359108586428.

által írt autofikciókat elemzve, nem „idegenkedik a szerzőség hagyományos fogalmától vagy a normatív férfiasságtól, hanem inkább megszilárdítja azokat".[12] Így az autofikció inkább megerősíti az önéletrajz formai jegyeit. Ezt nevezi Leigh Gilmore „autobiografikus *hatás*nak", azokra az „autobiográfia diszkurzív testébe szövődő különféle férfiassági kódokra" utalva, melyek a „reprezentatív férfi" költő, tudós, politikus, polgár és hős szerepeiben öltenek testet.[13]

Matar szövegei használják ezeket az archetipikus sablonokat, ugyanakkor egy újabb hagyományos férfi sztereotípiát visznek színre, amelyben „az apa" (és tekintélye) nem csupán a központi – bár nagyrészt hiányzó – szereplő, hanem az önéletrajzi elbeszélés szervezőelvének alapja is. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy Matar – fiktív társaihoz hasonlóan – egyáltalán nem hősként jelenik meg, hanem apátlan férfiként, akinek önéletrajzi énjét és férfiidentitását az elbeszélés építi fel a (távollévő) apa szervezőelvként való feltámasztásával és színrevitelével, még ha ez az építés csupán képletes is. Janet L. Beizer szavaival, „az apa megelevenítésére alkotott irodalmi forma, egy, a tekintély hagyományos forrásaitól elszakadt és az így keletkezett ürességet kitölteni vagy elfogadni" képtelen világra ad választ.[14] Úgy tűnik, Matar hasonló – az apja elvesztésén alapuló – válsággal küzd; képtelen elfogadni az apja sorsát, akármi legyen is az:

> [A]pám egyszerre halott és él. Nincs erre megfelelő nyelvtani kifejezés. A múltban, a jelenben és a jövőben is ott van. Még ha fogtam volna is a kezét utolsó lélegzetvételekor, mégha éreztem volna, ahogy elernyed, azt hiszem, akkor is megállnék egy pillanatra megtalálni a megfelelő igeidőt, amikor róla beszélek.[15]

Matar a *The Return*-beli gondolatai összefüggenek és utalásrendszert képeznek autofikciós elbeszéléseivel, melyekben mintha a távollévő-jelenlévő apa témájának paradoxona ismétlődne – vagy, az időrendre tekintettel, vetítené előre magát. Az apa mindenütt jelenlétének szüntelen hangoztatása nem csak időbeli, hanem műfaji határokat is átlép. Az önéletrajzi én az emlékezet és a képzelet, valamint az

12 Marjorie WORTHINGTON, „'Sex-Consciousness' to Self-Consciousness: Second-Wave Feminism and Postmodern Autofiction." *Genders* 1, 2. sz. (2016): 24. bekezdés, https://www.colorado.edu/genders/2017/04/16/sex-consciousness-self-consciousness-second-wave-feminism-and-postmodern-autofiction.

13 Leigh GILMORE, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 1.

14 Janet L. BEIZER, *Family Plots: Balzac's Narrative Generations* (New Haven: Yale University Press, 1986), 10.

15 MATAR, *The Return*..., 167.

igazság és a fikció keresztmetszetében található. Matar így fogalmaz: „Apám teste eltűnt, de a helye itt van, és elfoglalja valami, amit nem lehet egyszerűen csak emléknek nevezni. Él és jelen van".[16] Az emlék sosem volt elég Matar számára apja elvesztésének feldolgozásához. A kimerítő kutatás során gyakran találja magát „ismerős helyen, az árnyékok világában, ahol a történtekkel való szembenézés egyetlen módja a képzelet".[17] A képzelet szerepe: betölteni az apja elvesztése által hagyott űrt. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy miként használja Matar az álom, a mítosz és a fantázia képzeleti stratégiáit az apja életre keltésére tett kísérletei során. Ez kettős értelemben is „családias" vállalkozás: egyrészt szó szerinti értelemben, hiszen a vállalkozás arra szolgál, hogy Matar feldolgozza az apja sorsával kapcsolatos tények fájó hiányát; másrészt az „ismerősség" értelmében is, hiszen Matar tipikus narratív eljárást követ, amikor az apát állítja a történet középpontjába. Az így feltámasztott apa, ahogy Beizer megjegyzi, „szimbolikus alak, azaz szabályozó erő vagy felhatalmazó jelenlét".[18]

Vissza a gyökerekhez: a „távollévő-jelenlévő" apa képzeletbeli színrevitele

A Líbiába való visszatérés előkészítése során Matar elmondja, miért nem akart korábban hazatérni. A válasz egyrészt feloldja korábbi vonakodását, másrészt alapul szolgál az önéletrajzi értelmezéshez. Bár az utazás „rossz ötletnek", sőt, „meggondolatlannak" tűnt,[19] végül rájött, hogy tévedés volt „hűséget fogadni a gyökértelenségnek", és hogy visszatérését valójában „ahhoz a kisfiúhoz fűződő törékeny hűsége" ösztönzi, aki „akkor voltam, amikor elmentünk".[20] A repülőgépre szállás pillanatában jön rá, hogy éppen most lépi át „a szakadékot, amely elválasztotta a felnőtt férfit attól a nyolcéves fiútól, aki egykor voltam".[21] Mindez arra utal, hogy Matar a visszatéréstől reméli, hogy megmentse férfiidentitását a gyökértelenségtől; az elbeszélés célja pedig ennek megvalósítása. Matar gyökértelenségével kapcsolatos nyugtalansága nagyon hasonlít az apátlanság férfiasságtól megfosztó élményéhez. Az apa sorsa és az elbeszéléssé formálható életrajzi anyag hiánya miatt a történet során kirajzolódó „apa-modell" – mivel az apa nincs, nem lehet jelen – fizikai helyett képzeletbeli. A Matar álmaiban szellemként megjelenő apa kettős

16 Uo., 166–167.
17 Uo., 161.
18 Beizer, *Family Plots*..., 10.
19 Matar, *The Return*..., 2.
20 Uo., 25.
21 Uo., 2.

célt szolgál: nemcsak a történet burkolt hajtóereje, hanem a férfiasság mintaképe is. Az egyik jelenetben, amely Hamlet apja szellemével való találkozását idézi, a *The Return* főszereplője az apjáról álmodik: „Egy ilyen mély tudatvesztéses állapotomban róla álmodtam. Besétált a lakásba. [...] A szobaajtóban megállt, engem nézett. Valamiért nem akart bejönni. Dühös volt valami miatt. Végül megszólalt. »Nem figyelsz rám eléggé« – mondta."[22] Matar álmában az elvesztett apa nem csupán kísértet, de tekintélyszemély is, aki korholja fiát, mert az nem fordít rá elég figyelmet, noha a fiú pontosan ezt teszi: egyértelműen kiderül, hogy az apai parancsot kísértetiesen tükröző álom előtt Matar éjszakánként apja után nyomozott. A találkozásban rejlő kétértelműség a patriarchális kontextusban működő apa–fiú kapcsolatokra jellemző. Ez visszhangzik például az Ábrahám és fia, Izmael (a héber Bibliában Izsák) mítoszában megtestesített áldozati és a fiúi engedelmesség kettősségében. Matar e mitikus paradigma fényében határozza meg férfiasságát: ahogy ő mondja, „férfinak lenni azt jelenti, hogy részese vagy ennek a hálából és emlékezésből, vádból és felejtésből, alávetésből és lázadásból épült láncolatnak".[23]

A korholó apáról szóló álom nem csupán az apát (és a tekintélyét) kelti életre, hanem narratív motívumként is működik, hiszen a benne megjelenő apai parancs indítja el a gyökerekhez való visszatérést. Az álom a fantázia segítségével ellensúlyozza a tényleges apa hiányát. Ahogy Slavoj Žižek érvel, „a fantáziát nem a valóság előzi meg, hanem a valóságban lévő *űr, az a pont, ami lehetetlen*; a fantázia ezt tölt ki".[24] Világos, hogy Matar azért tölti ki álmában az apa távollétével keletkezett űrt, hogy megteremtse a folytonosság érzését mind narratívájában, mind férfiidentitásában. Az álom segítségével kirajzolódó narratív motívum leginkább az álom-fantázia interszubjektív jellegében érhető tetten. Žižek megjegyzi továbbá, hogy „a fantáziában »megvalósult« (megrendezett) vágy nem a szubjektum saját vágya, hanem a másiké".[25] Ebben az összefüggésben Matar gyökerei iránti „törékeny hűsége" összekapcsolódik állandóan jelenlévő apja iránti hűségével:

> Az apáknak, hiszen ők maguk is voltak egyszer fiúk, tudniuk kell, hogy kezük láthatatlan jelenléte az évek során, az idők végezetéig fiaikon marad, és hogy bármilyen teher is nyomja azokat vállakat, akárhány szerelmes csók is illesse őket – talán tudva is a titkos vágyról, hogy eltöröljék a másik ember követelését –, a vállak örökké hűségesek maradnak, emlékezve a világra segítő jóságos ember kezére.[26]

22 Uo., 188.
23 Uo., 57.
24 Slavoj ŽIŽEK, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), 57.
25 Uo., 9.
26 MATAR, *The Return*..., 57.

Izgalmas, párbeszédszerű szemléletmód rajzolódik ki ebben a szövegrészben. Matar az apa szemszögéből fejezi ki a fiú hűségét, aki passzívan engedelmeskedik az apa kívánságának, és egy másik (női) személy fenyegetése ellenére vállalja a hűséges fiú szerepét. Matar így őrzi meg a fiúszerepet, amelyet a fantáziájában megjelenő apa szán neki. Más szavakkal, Matar álom-fantáziája rávilágít a patriarchátus követelésére, valamint arra a teherre, amelyet ez a fiúra ró. Az apa látogatása felszólítja és – Althusser értelmezésében – emlékezteti Matart az apa–fiú kapcsolat patriarchális kötelességére, miszerint fiúként kötelessége megkeresnie az apját, és olyanná válnia, mint ő (ez utóbbi gondolat Szulejmán révén válik világosabbá), azaz tovább kell örökítenie a patriarchális rend narratív szervezőelvét még az apa távollétében is. Ez összhangban áll a patriarchális társadalmak gyermeknevelési elveivel, ahol elkerülhetetlenül – amint azt a fenti Cohen-Mor-idézet is kifejti – az apa jelenti a legfőbb férfiideált a gyermek számára. „A nemi aszimmetria, amelyet a gyermek az ödipális szakaszban tapasztal, annyira mélyen internalizálódik, hogy nem tűnik el soha [...] ehelyett felnőttkori identitásproblémákban és heteroszexuális feszültségekben nyilvánul meg".[27]

Az apai férfiideál meghatározó Matar apjához fűződő viszonyában, ez alapozza meg a férfiidentitásról alkotott elképzeléseit is. Matar így fogalmaz:

> Még kisgyerekként sem tudtam elképzelni, hogy apám behódoljon, és már akkor is meg akartam védeni. Számomra mindig ő volt a függetlenség megtestesítője. Ez, valamint sorsának bizonytalansága megnehezíti a saját függetlenségem kialakulását. Szükségünk van egy apára, akivel szemben lázadhatunk. Ha az apa sem nem él, sem nem halott, amikor az apa szellem, az akarat tehetetlen.[28]

Az apától való függetlenedés kérdése összekapcsolódik a saját önállóság iránti vággyal. Egyrészt megerősíti a férfiasság patriarchális képzetét, másrészt egybeesik a maszkulinitás pszichés logikájával, miszerint „a fiú függetlenségének és érettségének, azaz autonómiájának eléréséhez vezető útja az apjával való azonosuláson keresztül vezet".[29] Matar, világosan látszik, felcseréli a gyermeki, immár tehetetlen védelmezési vágyat az apa mintája által inspirált férfias függetlenségeszménnyel.

Matar itt az Ödipusz-mítosz apafiguráját idézi meg, amely a férfiidentitás kialakulásának alapja. A gyermek Matar vágya, hogy megvédje apját, elárulja az

27 Dalya Cohen-Mor, *Fathers and Sons in the Arab Middle East* (New York: Palgrave, 2013), 25.

28 Matar, *The Return*..., 34.

29 John Brenkman, *Straight Male Modern: A Cultural Critique of Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1993), 151.

apa cselekedeteinek következményeképp megjelenő veszély tudattalan tudatosságát. Az apa rugalmatlansága halálos veszélynek teszi ki a fiút (és az egész családot), ami kasztrációs félelemszimbólumként értelmezhető: az apa „gyilkos szándékokat táplál a fiú iránt".[30] A függetlenség összetett kérdése a felnőtt Matart már nem gátolja, hogy megbékéljen a bonyolult helyzettel, és az apa megátalkodott függetlenségét később már ajándéknak értelmezze: „Időbe telt, mire megértettem apám cselekedeteinek következményeit... valami felbecsülhetetlen értékűt adott nekem: az önbizalmát. Hálás vagyok, hogy kénytelen voltam a saját utamat járni".[31] A megvilágosodás élményét elhozó felismerése az elhagyás és az ajándék dialektikáját visszhangozza, amely Ábrahám és fia mitikus történetében is megtalálható, ahol – ahogy Benslama fogalmaz – „a szeretet és a halál összekapcsolódásában tárul fel kölcsönös egységük, mert nincs elhagyás szeretet nélkül, és a radikális elhagyás csak a halállal lehetséges".[32]

Az, hogy Matar számára összetartozik az apa és a függetlenség rávilágít arra is, hogy mennyire lekötelezettje marad apjának, egyúttal függetlenségének ironikus és végleges hiányára is.[33] Apja elvesztése felerősíti és tovább bonyolítja az amúgy is jelenlévő ödipális kapcsolatot, amely a tehetetlenség mélységébe taszítja Matart. A tehetetlenség a meggyengült maszkulinitás tünete. Az elvesztett apa és az apával való ödipális viszony problémaköreinek összekapcsolódása válságot okoz férfiasságában. Ez a válság rajzolódik ki, amikor az apját siratò Matar Télemakhoszhoz, a fiú maszkulin hős archetípusához hasonlítja magát: „[m]int a híres fiú az *Odüsszeiá*ból – és gyanítom, mint a legtöbb fiú – én is azt kívántam, hogy »legalább egy boldog ember legyen / aki apaként, saját házában öregszik meg«. De Télemakhosszal ellentétben én huszonöt év után is viselem apám »ismeretlen halálát és csendjét«".[34]

Matar és Télemakhosz párhuzama a két fiú közti ellentéten alapul. A felszínről nézve Télemakhosz az a fiú, aki apját keresve személyiségformáló utazásra indul, majd hazatér, hogy újra találkozzon apjával. Télemakhosztól eltérően Matar soha nem találja meg apját, így hazatérése megrázó kudarcnak bizonyul. A mélyben azonban Matar egy alapmítoszt – Télemakhosz és apja, Odüsszeusz történetét – alkot újra férfiasságának alapjaként. Ez a mitikus történet az apa–fiú kap-

30 Mervat HATEM, „Underdevelopment, Mothering, and Gender with the Egyptian Family", *Arab Studies Quarterly* 8, 1. sz. (1986): 45–61, 54.

31 MATAR, *The Return*..., 62.

32 Fethi BENSLAMA, *Psychoanalysis and the Challenge of Islam*, ford. Robert BONONNO (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 74.

33 BRENKMAN, *Straight Male Modern*..., 151.

34 MATAR, *The Return*..., 34–35.

csolatot a patriarchális rend keretei között írja meg, ahol az apa a modell, a fiú a követő. Az *Odüsszeiá*ban felvázolt történet, noha tele van ödipális rivalizálással, a fiú sikeres felnőtté válását, valamint az apa–fiú kapcsolat helyreállását mutatja be az apa keresésén keresztül.[35] A férfivá válás télemakhoszi útja Matar számára lehetetlen, mert az apa-modell, vagyis férfiasságának alapvető története elveszett. Az analógia mindkét szinten Matar tehetetlenségérzését erősíti.

Matar vágya, hogy olyan legyen, mint Télemakhoszhoz, arról árulkodik, hogy jóllehet teljesen elfogadta a férfiasság eléréséhez vezető patriarchális utat, mélyen szenved választása elkerülhetetlen korlátaitól. Tony Jefferson szerint, „nagyrészt, természetesen, a [férfiasság] hierarchikus rendje magyarázza az »eszmény« nyomását. [...] miután a »nyomás« belsővé, az egyén énképének részévé vált, fájdalmas, sőt, katasztrofális következményekkel járhat, ha valaki nem felel meg az eszménynek."[36] Jefferson szerint a feloldatlan konfliktus internalizálása szerves része a hierarchikus nemi rendben uralkodó férfiasságképnek. Ennek tüneteként értelmezhető, ahogy Matar az apját gyászolja, továbbá, ahogy az apai példakép másodlagos pozícióba szorítja a fiút. Matar közvetlenül is utal alá- és fölérendeltségi viszonyokon alapuló neveltetésére, felidézve, hogy „úgy tanultam, először mindig a szüleim és a bátyám poharába töltsek, csak utána a sajátomba".[37]

Nem meglepő, hogy Matar apja – és tágabb értelemben a férfiasság – utáni kutatása az idealizált apa által kifejtett nyomás zavarba ejtő tüneteiről árulkodik. Matar maga is rámutat keresésének paradoxonára: „apám soha nem tűnt távolabbinak, mint azokban a napokban, amikor minden percemet annak szenteltem, hogy megtaláljam".[38] Mindez épp azelőtt történik, hogy apja szelleme meglátogatja álmában, amikor a kereséstől kimerülve „ideges és zavart, és alig tudja, hol van".[39] Mintha Matar a kimerítő, hiábavaló keresés és a kísérteties álom között ragadt volna, amely ismét felerősíti tehetetlenség érzetét. Így nemcsak a felejtés lehetősége, hanem egy stabil narratíva felépítése is nehezebbé válik, ezt pedig igazságtalanságként éli meg:

> egy személy eltűnése által kiváltott igazságtalanságérzés nehezen leírható. Az eltűntet absztrakcióvá teszi, és mivel fennáll a reális a lehetősége, hogy mégiscsak életben van va-

35 Thomas Van Nortwick, *Imagining Men: Ideals of Masculinity in Ancient Greek Culture* (Westport: Praeger, 2008), 38.

36 Tony Jefferson, „Theorising Masculine Subjectivity", in *Just Boys Doing Business? Men Masculinities and Crime*, szerk. Tim Newburn és Elizabeth A. Stanko, 10–31 (London: Routledge, 1994), 12.

37 Matar, *The Return*..., 29.

38 Uo., 188.

39 Uo.

> lahol, ezért nehéz róla világos képet őrizni. A halálban vonásai elhalványulnak, és a világ összes emlékműve sem képes megállítani a felejtés áradatát. Az életben viszont dinamikus és kifinomult módon változik meg az eltűnt személy.[40]

Matar kénytelen állandóan maga elé képzelni távollévő-jelenlévő apját. Alakjának és tekintélyének szövegbeli újraalkotása – noha folyton változó illúzióról van szó – teszi lehetővé a narratíva és a férfiidentitás kialakulását. A tanulmányom nyitányában felidézett reptéri jelenetben édesanyja – érzékelve fia megszállottságát – kihívás elé állítja Matart, mire a fiú rájön: „a komolyság és a tréfás hangnem tökéletes egyensúlyában feltett kérdés valójában azt jelentette, azt szeretné inkább, ha a két kitalált szereplőmmel, nem pedig apám szellemével térnék vissza".[41] Matar azonban (Szulejmánhoz és Nurihoz hasonlóan) nem tud megfelelni ennek az elvárásnak; mindannyian magukkal hordozzák az apjuk szellemét. Az anyai javaslat tudatos vagy tudattalan elutasítása, továbbá ragaszkodása, hogy apját maszkulin képzetekben vigye színre elbeszélésében, Roland Barthes híres mondását visszhangozza: „ha már nincs többé Apa, miért meséljünk történeteket?"[42] Valójában anyja javaslatából éppen az apai parancs az hiányzik, ami mederbe terelné Matar eredeti, gyökértelensége leküzdésére irányuló vágyát.

Matar önéletrajzi regényeinek is ez a narratív motívum a mozgatórugója. Szulejmán és Nuri is az apa hiányával és a kulturálisan elfogadott férfiidentitás kialakításának nehézségeivel küzd. A *The Return*ben a főszereplő Matar férfiasságának válsága kerül előtérbe, aki azért tér haza, hogy felkutassa gyökereit és apját, ám erőfeszítése hiábavalónak bizonyul, így veszélybe kerül férfiidentitása. Ez a válság visszhangzik Matar többi regényében is, ahol a hazatérés, a múlthoz fordulás autofikciós formában valósul meg. Matar főszereplői is az apai modell elvesztéséből fakadó férfiidentitás válságával küzdenek. A két regény azonban nemcsak a válságról szól, hanem stratégiákat is kidolgoz annak enyhítésére. Ahogy Jefferson megjegyzi, a férfiasság elérhetetlen ideálja és a gyengeség érzése közötti belső konfliktus „abban a megszállott keresésben tör felszínre, melynek célja ezeknek az érzéseknek a felszámolása".[43] Ebben a tekintetben a *Country* és az *Anatomy* egyszerre a férfiasság válságának és a válság felszámolási kísérletének könyve.

40 Uo.

41 Uo., 39.

42 Roland BARTHES, *The Pleasure of the Text*, ford. Richard MILLER (New York: Hill and Wang, 1975), 47.

43 JEFFERSON, „Theorising Masculine Subjectivity", 12.

Az apa visszaszerzésének autofikciós kísérletei

A *The Return* főszereplőjének lelkiállapotát visszhangozza Szulejmán el-Dewani, az *In the Country of Men* című regény elbeszélő-főszereplője, akit – Matarhoz hasonlóan – mélyen megráz apja hiánya. A történetben a huszonnégy éves Szulejmán emlékszik vissza az utolsó nyárra, amelyet kilencéves korában szüleivel Tripoliban töltött, mielőtt Kairóba száműzték őket. A nyitófejezetben, amely egyfajta ősjelenetnek tekinthető, Szulejmán mélyen megrendül, amikor Tripoliban, a Mártírok terén látja az állítólag külföldi üzleti úton tartózkodó apját. Ebben a találkozásban az apa távollévő-jelenlévő alakként jelenik meg Szulejmán szemében: apja olyan közel halad el mellette, hogy Szulejmán szinte megérintheti, a fiú döbbenetére mégsem ismeri fel. Így, noha az apa fizikailag jelen van – szemben a *The Return*nel, ahol főként kísértetként jelenik meg –, jelenléte elérhetetlen marad Szulejmán számára.

Amikor meglátja a Mártírok terén, Szulejmánnak eszébe jut, hogyan búcsúzott apja állítólagos üzleti útjára indulva. Az apja ekkor azt súgta a fülébe: „Vigyázz anyádra! Mostantól te vagy a ház ura".[44] Szulejmán mindössze kilenc éves, tehát apja a korához képest túlzó felelősséget ró rá. Szulejmánt „kis felnőttként kezelik, [akinek] értéke az, amivé majd válik, nem pedig, amilyen most".[45] Mindez a Szulejmán és az apja közti kapcsolatban is megjelenik. Apját lefoglalja az üzlet és a politika, alig van otthon, ez pedig zavarja a fiatal Szulejmánt. Bizonyos értelemben azonban a távollévő apa még így is valóságosabbnak tűnik: „Amikor otthon volt, Baba távolinak tűnt. Távolról, a gondolataimban valahogy közelebbinek, élőbbnek éreztem."[46] Mintha a fiú fejében élő apa, ez a mentális konstrukció meghaladná vagy felülmúlná a tényleges fizikai személyt.

A *Country* által kitaposott utat követve az *Anatomy* is az eltűnt apa dilemmájával indul: „Vannak pillanatok, amikor apám távolléte olyan nyomasztó, mintha egy gyerek ülne a mellkasomon. Máskor viszont alig tudom felidézni az arcvonásait".[47] Nurinak nehéz tiszta képet felidézni az apjáról (ez a nehézség már a *The Return*ban is megfigyelhető), ami azt jelzi, hogy számára „minden és mindenki, maga a létezés is felidézéssé, a hasonlóság lehetőségévé vált", egyúttal azt is sugallva, hogy az apa alakja illuzórikus, képzeletbeli formákat ölthet.[48] Ugyanilyen fontos, hogy Nuri (akárcsak *The Return* és a *Country* főszereplői) már az el-

44 Hisham Matar, *In the Country of Men* (London: Penguin, 2006), 5.
45 Abdelwahab Bouhdiba, *Sexuality in Islam*, ford. Alan Sheridan (London: Routledge, 2008), 219.
46 Matar, *In the Country of Men*, 143.
47 Hisham Matar, *Anatomy of a Disappearance* (London: Penguin, 2011), 1.
48 Uo.

beszélés kezdetén egyértelművé teszi, hogy az apjával való kapcsolatát a „távolság" jellemzi leginkább: „most is azok a távolság formálja gondolataimat róla, amely akkor is meghatározta kapcsolatunkat csendes szakadékot vágva közénk".[49] Az igeidőváltások ebben a mondatban nemcsak a visszatekintés szerepét erősítik, hanem az apa távollétéből fakadó tartós fájdalomra is rámutatnak, erősítve a szöveg elégikus hangvételét. Nuri az apjáról alkotott tiszta kép megőrzésének nehézségét elégikusan írja le.[50] A távollévő apa Matar képzeletében olyan kitalált képpé válik, amely, ahogy később kiderül, egyszerre működik majd példaképként és riválisként: a történetben szerepel egy mese, amelyben a gyerek Nuri saját apjával verseng Mona szerelméért, aki később Nuri mostohaanyja lesz.

A valóságban távollévő-jelenlévő, de a képzeletben erőteljes jelenléttel bíró apa keltett nehézségek mindhárom szöveg narratív szerkezetét befolyásolják. Matar önéletrajzi elbeszéléseinek talán legfigyelemreméltóbb vonása az időkezelés, a narrátor-főszereplő életének különböző korszakai közötti gyakori váltások. A gyermekkor időszakaira épülő cselekmény a fiatal felnőttkorból mesélik el. A *Country* és az *Anatomy* című művekben Matar gyakran él a visszatekintés eszközével, ezzel is erősítve a művek autofiktív jellegét. Schmitt szerint az autofikciós visszatekintés „a hagyományos önéletrajzi forma kronológiai rendjét [utánozza]".[51] Az elbeszélések így a felnőtté válás és a férfivilágba való beilleszkedés folyamatának történeteiként értelmezhetők, emellett remekül illeszkednek a gyökerekhez való visszatérés *The Return*ben kibontakozó történetéhez. Ez a narratív paradigma, akárcsak Télemakhosz felnőtté válásának útja, archetipikus keretet kínál a hagyományos férfikép kialakulásának kifejezéséhez. Ugyanakkor a távollévő apa akadályozza a férfiidentitáshoz vezető hagyományos út bejárását. Ahol ezt a nehézséget a szerző leplezni próbálja, ott mesterkéltség jellemzi e feladat elbeszélését, amint azt a történetekben előforduló időbeli ugrások szembeötlő módon jelzik.

Egy visszatérő és kulcsfontosságú (narratív) motívum, az (ödipális) szerelmi háromszög teszi lehetővé a két regény főszereplőjének, hogy megbirkózzanak működő férfiidentitás kialakításával járó nehézségekkel. A *Country* és az *Anatomy* cselekményei a főszereplőket olyan szerelmi háromszögekbe helyezik, amelyekben a fiúk és az apák csak azért versengenek az anyáért vagy egy pótanyáért, hogy aztán a történet végén elhagyják, de legalábbis elnyomják a feminin objektumot. Az archetipikus narratív paradigma egyrészt az apát állítja középpontba, másrészt a felnövekedés ödipális keretbe ágyazásával a hagyományos férfikép kialakulását

49 Uo., 3.
50 Uo., 1.
51 SCHMITT, „The Pragmatics of Autofiction", 92.

is biztosítja. Más szavakkal, a szerelmi háromszögek narratív stratégiaként működnek a heteronormatív férfiasság elérése és a tehetetlenség elkerülése érdekében. A kérdés kapcsán Todd Reeser hangsúlyozza, hogy

> a háromszög célja nem az, hogy két férfi ugyanazt a nőt kívánja, hanem a férfiak közötti problémás kapcsolatok rögzítése. A két férfi, aki ugyanazt a nőt kívánja, valójában a közös vágy vagy szerelem révén egymáshoz kötődik, akár tudatosan, akár tudat alatt. A szerelmi háromszög végső soron számos célt szolgál a férfiasság szempontjából: elkerüli a homoerotikus fenyegetést és fenntartja a férfi dominanciát azáltal, hogy a feminin objektumot szerelmi tárgyként kezeli.[52]

A *Country*-ban szoros kötelék alakul ki Szulejmán és az édesanyja, Najwa között, akik egymással töltik be az elfoglalt apa távollétében keletkező űrt. Édesanyja, akit mindössze tizennégy évesen kényszerítettek ebbe az elrendezett házasságba, az alkoholhoz fordul férje távollétében. A Szulejmánnal közös, eufemizmusokkal teli magánnyelvükben az alkoholt „gyógyszernek" nevezik, amelyhez rejtélyes betegségét gyógyítandó nyúl; függősége betegsége gyógymódjaként, kiazmust képezve válik metaforává, a betegség oka pedig – és itt tud Szulejmán kapcsolódni édesanyja helyzetéhez – az apa távolléte. Egy részeg pillanatában Najwa véletlenül elmeséli Szulejmánnak az apjával kötött házasságának történetét, ezt követően a kisfiú az anyja megmentéséről fantáziál. Szulejmán sosem növi ki a történet rá gyakorolt performatív hatását: „minden jövőről szóló fantázia azt az eredeti álmot elevenítette fel: megmenteni a lányt, aki egykor [az anyja] volt".[53] Szűz anyja megmentése két dologról szól egyszerre. Egyrészt, arról, hogy Szulejmán elveszi az anyját az apjától, azaz implicit módon az ödipális rivalizálásról, másrészt Szulejmán eredettörténetének eltörléséről, aki ezáltal lehetetlen időhurokba kerül. Szulejmán rálát mind anyja, mind saját kisfiúként betöltött szerepére: apja már távozásakor a ház urának nevezi, és a „sötétség napjának története" – ahogy Najwa a kényszerházasságát nevezi – is ezt a szerepet erősíti Szulejmán képzeletében.

Szulejmán anyja történetén keresztül szívja magába a hegemón férfiértékeket, melyeket az anyja házasságának ügyében döntést hozó, autoriter férfiakból álló „Felső Tanács" testesít meg. Szulejmán felismeri, hogy a Főtanácsban „azok a férfiak voltak, akik biztosan a szájukra vették volna [Nawját], ha nem ment volna rögtön férjhez. [...] mert úgy tartották, hogy szégyen borul az egész tisztességes családra, ha nem cselekszenek gyorsan, ha nem adják férjhez azonnal – akár egy

52 Todd W. Reeser, *Masculinities in Theory: An Introduction* (Sussex: Wiley, 2010), 62.
53 Matar, *In the Country of Men*, 167.

rabszolgához is."[54] A család becsületének védelmét, az egyik legfontosabb férfierényt Szulejmán a „sötétség napjának" történetéből tanulja meg, ami egyben arra is lehetőséget nyújt számára, hogy bizonyítsa férfiasságát. Ahogy Julie Peteet megállapítja: „Az arab maszkulinitás alapja [...] a folyamatos éberség és készenlét, hogy megvédjék a becsületet (sharaf), a jó hírnevet (wajh), a rokonokat és a közösséget".[55] Szulejmán, bár még gyerek, tudja, hogy apja távollétében neki kell ellátnia a család becsületének megőrzésével járó férfias kötelességeket. Ennek érdekében éjszakákat tölt ébren anyjára vigyázva, mert attól tart, hogy ivása „szégyent hozhat ránk és pletykát indíthat el".[56] Szulejmán anyja botrányos cselekedetei miatti szorongása a saját férfiasságával kapcsolatos aggodalmait is tükrözi: ha anyja ismét szóbeszéd tárgyává válik, akkor neki kell „felszólalnia", hogy bizonyítsa férfi voltát. Szulejmán szorongása akkor is felszínre kerül, amikor nem tudja eldönteni, hogy anyjával maradjon vagy inkább elmenjen az iskolai kirándulásra imádott barátjával, Karimmal: „félek, anya pici fiának fog tartani".[57] Szulejmán csak akkor könnyebbül meg, amikor apja hazatér: „Most már minden újra normális lehet, gondoltam. Most már nyugodtan kimehetek a házból".[58] Apja visszatérésével Szulejmán bizonyíthatja társainak, hogy képes férfiként viselkedni, eloszlatva ezzel femininitására vonatkozó vádakat. Ráadásul apja visszatérése háromoldalú kötelékük teljességét is jelenti, amely biztosítja Szulejmán férfivá válásának „normális" útját. A „normalitás" kérdése akkor is felmerül, amikor Szulejmánt aggódni kezd fantáziájának szexuális tartalma miatt. „Sürgető érzéssel töltött el. Alig vártam, hogy férfi legyek. Nem azért, hogy megtegyem mindazt, amit általában a férfiassággal és annak szabadságával társítanak, hanem hogy megváltoztassam a múltat, hogy megmentsem azt a lányt a sötétség napjától".[59] Itt a főszereplő, miközben elismeri a férfiassághoz társított szexuális teljesítőképességet és férfias erőt, óvatosan határozza meg férfiasságát a patriarchális struktúrán belül, mivel felismeri, hogy el kell nyomnia minden vérfertőző vágyat, amelyet édesanyja iránt érezhet. Ezáltal a megmentés fantáziája a heteronormatív paradigma mentén építi fel Szulejmán férfiasságát, amely így már megfelel a patriarchális elvárásoknak.

54 Uo., 144.

55 Julie PETEET, „Male Gender and Rituals of Resistance in the Palestinian Intifada: A Cultural Politics of Violence", in *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East*, szerk. Mai GHOUSSOUB and Emma SINCLAIR-WEBB, 103–126 (London: Saqi Books, 2000), 107.

56 MATAR, *In the Country of Men*, 15.

57 Uo., 22.

58 Uo., 45.

59 Uo., 148.

A szexuális szabadság az *Anatomy* című regényben kialakult szerelmi háromszögben teljesedik ki. Hawley szerint „itt megismétlődik a Szulejmán és az édesanyja közötti intenzív kapcsolat, de jobban kifejezésre jut a szexualitás, mivel Nuri és mostohaanyja között nincs vér szerinti kapcsolat”.[60] A huszonöt éves Nuri felidézi apja eltűnésének és Mona iránti szerelmének történetét. Nuri tizenkét éves korában találkozott Monával egy alexandriai szállodában; Mona később a fiú mostohaanyja lesz. A nyitófejezet a Mona szerelméért zajló apa–fiú rivalizálást mutatja be:

> Még ennyi év után is ugyanazt a gyermeki makacsságot hallom: „Én láttam meg először!”, ami gonoszul szökkent a nyelvemre, valahányszor észrevettem apám birtokló gesztusait: ujjai a nő hajába bújtak, keze pedig nemtörődömséggel hullt szoknyás combjára, valahogy úgy, ahogy a mondat közepén a fülcimpájához nyúl az ember.[61]

A jelen idő használata e részletben arra utal, hogy az emlék állandóan jelen van a felnőtt Nuri tudatában, lehetővé téve, hogy megteremtse magában a normatív férfiasság alapjait. Mona iránti rajongásában Nuri azt állítja, neki több joga van a nőhöz, mert ő „látta meg először”. Ebben a háromszögben Mona passzív tárgy a szerelmes apa és fiú tekintetében; testként ábrázolják, amelyet Nuri vagy az apja testi cselekedetei révén „meg lehet szerezni”. Nuri azonban nem tehet semmit, apja már „megszerezte” Monát, hiába Nuri látta meg őt először. Nuri igénye Monára „gyermeteg”, éles ellentétben áll apja, azaz a férfi igényével. Apja szinte még csak tudomást sem vesz Nuriról, ami megkérdőjelezhetetlen hatalmát jelzi. Később, amikor Mona az apja felesége lesz, az apai felsőbbrendű hatalom még nyilvánvalóbbá válik Nuri számára. Rájön, hogy „a magabiztosság [amellyel apja Mona felé fordult] nincs meg bennem”.[62] Nuri először kénytelen elnyomni Mona iránti rajongását, később pedig, amikor tudomására jut apja eltűnése, egyszerre haraggá válik Mona iránti szerelme; „már nem tudta elviselni a [mellette] ülő nő jelenlétét”.[63] Nuri kétszer is elcsábul és Mona ágyában köt ki, noha nem közösülnek. Mindkét alkalommal bűntudatot érez a történtek miatt: „Egész nap bűntudatom volt. Távolságtartó lettem Monával. Ő pedig anyáskodó lett, leült az ágyam szélére, és megkérdezte, nem olvasnék-e inkább”.[64] Az évek múlásával Nuri határozottan eltávolodik Monától; bár Mona megpróbál közel maradni hozzá, Nuri

60 Hawley, „Hisham Matar's...”, 134.
61 Matar, *Anatomy*..., 3.
62 Uo., 10.
63 Uo., 108.
64 Uo., 153.

kijelenti: „Elvesztettem a régi izgalmat. Egy kapu bezárult".[65] Nuri döntése a férfiasság patriarchális logikájával játszik, hiszen a fiúnak, „hogy férfivá váljon", „be kell bizonyítania, hogy kinőtte a nőiesség eredendő befolyását; a nők világának elítélésével, olykor megvetéssel, néhol akár ellenségességgel vetett véget köztes állapotának".[66] Valójában Nuri az apa-rivális eltűnése után Mona iránti régi, gyermeki vágyát fojtja el.

A *Country* és az *Anatomy* főszereplői köré épített szerelmi háromszögek, Worthington szavaival szólva, arra szolgálnak, hogy megjelenítsék az önéletrajzi elemeket tartalmazó elbeszélések heteronormatív férfiasságát. A két szöveg a nőket és a nőiességet a férfiak vágyának és hatalmának passzív tárgyaként ábrázolja. A férfiasságról szóló autofikciós narratíva megalkotásának nehézségeivel szembesülve Matar képzeletbeli, háromoldalú kapcsolatokba ágyazza főszereplőit, ezzel próbálva újraalkotni a férfierényeket az elbeszélésben. A *Country* és az *Anatomy* záró fejezetei azt mutatják, hogy amikor az apa eltűnik a képből, a főszereplők felnőnek és elveszítik érdeklődésüket a fantáziáik iránt (Szulejmán az anyja megmentésére irányuló fantáziáját, Nuri pedig Mona iránti képzelt szerelmét). „Férfi vagy" – mondja magának Szulejmán,[67] Nuri pedig rájön, hogy kinőtte eltűnt apja ruháit.[68]

Összegzés

Mind Szulejmán, mind Nuri férfivá válása – Jefferson szavaival – „meghiúsul útközben",[69] mert mindketten Matar küzdelmét játsszák újra, hogy feldolgozza apja elvesztését. Autofikciós kísérletei a „férfiak közötti kapcsolatok instabilitásából fakadó szorongást tükrözik",[70] amelyek a szövegek apa–fiú viszonyát meghatározó ödipális feszültségben mutatkoznak meg. Ez a szempont alátámasztja Worthington állítását, miszerint „az autofikciós szereplő annak a tapasztalatnak a kétértelműségét testesíti meg, melyet a hatalomhoz való jog magától értetődősége és e hatalom hanyatlásának tudata egyszerre határoz meg".[71] Ugyanakkor

65 Uo., 178.
66 Afsaneh NAJMABADI, „Reading 'Wiles of Women' as Fictions of Masculinity", in *Imagined Masculinities...*, 147–168, 151.
67 MATAR, *In the Country of Men*, 244.
68 MATAR, *Anatomy...*, 245–246.
69 JEFFERSON, „Theorising Masculine Subjectivity", 11.
70 REESER, *Masculinities in Theory...*, 61.
71 WORTHINGTON, „'Sex-Consciousness' to Self-Consciousness...", 18. bekezdés.

Matar szövegei férfiasság olyan válságát viszik színre, illetve próbálják felszámolni, amely eltér a Worthington által leírtaktól: miközben Matar szövegei az apa hiányával küzdenek, a narratívák kompenzációs stratégiái megpróbálják visszanyerni a férfiasság hatalmát, egyúttal leplezni annak válságát.

A *The Return* című műből kirajzolódó önéletrajzi elbeszélés megmutatja, milyen nehéz az apa távollétében koherens egésszé tenni egy életrajzi narratívát. Ugyanakkor az apa – a férfiasság mintaképe – hiánya a stabil férfiidentitás kialakítását is megnehezíti. Matar autofikciós regényei, a *Country* és az *Anatomy* a *The Return*ben megjelenő küzdelmeket visszhangozzák. A két regény már a műfaji szinten is mutatja, milyen nehéz olyan önéletrajzi narratívát alkotni, amely tudatosan olvaszt össze emlékeket és képzeletet, és amely utánozni próbálja a hagyományos önéletrajzok lineáris szerkesztésmódját. A *Country* és az *Anatomy* a *The Return* szerkezeti és tematikus elemeit is átveszi, azáltal hogy a képzeletbeli apát – akire a férfiidentitás épül – az őt övező bizonytalanságokkal együtt viszi színre.

Fordította: Bolla Ágnes

Visy Beatrix

A Lány és az Író

Az Én áthelyeződései Tompa Andrea regényeiben

Tompa Andrea regényei közül kettő, a 2010-ben elsőként megjelent *A hóhér háza* és az éppen tíz évvel későbbi *Haza* rendelkezik biografikus vonásokkal. A két mű azonban eltérő módon és különböző szándékkal használja (ki és fel) a szerző életét, s e szempontból épp abban a bizonytalan határsávban találhatók, amely az önéletrajzi regény és az autofikció között húzódik. Ám egyik regény sem az önéletrajzi műfajok valamelyikének egyértelmű megvalósulása, ez ösztönzi e két műfaj körüljárását a szóban forgó regényekben.

Írásomban azt vizsgálom, hogy az önéletrajzi vonások milyen módon reprezentálódnak, mi a műbeli funkciójuk és milyen műfaji kódokat mozgósítanak. Ez a vizsgálat már csak azért is indokoltnak tűnik, mert a két regény keletkezése közti tíz év alatt a kortárs irodalomban (és irodalomtudományban) is történtek elmozdulások, amelyek többek között az önéletrajzi művek műfaji kérdéseit is érintették.

A világirodalmi jelenségekhez hasonlóan a kortárs magyar irodalomban is jelentős az autofikció műfaji keretei közé illeszthető művek köre. Az utóbbi évtizedekben szerző-elbeszélő személyének ismételt előtérbe kerülése, vagyis a szubjektum visszatérése az irodalmi szövegekbe, új prózai megszólalásmódokat generált, illetve korábbiakat ismét játékba hozott, párhuzamosan az író személyének, pozíciójának (mint valóságreferenciákhoz szorosan kapcsolódó személynek) újragondolásával. Ám mindezek a változások korántsem a posztmodern előtti modernség szemléletéhez és alkotásmódjához való visszatérést jelentik, hanem a történetmondás vágyával, az újrealizmus, őszinteség, intimitás jegyeivel jellemezhető irányzatokat épphogy a posztmoderntől elsajátított szkepszis, a (narratív) identitás megalkothatóságával kapcsolatos fenntartások, műfaji, szerkezeti és nyelvi határátlépések jellemzik, s mindezen vonások nem egy esetben a szépirodalminak tartott regisztereket, beszédmódokat is számtalan formában kimozgatják.

E tendenciák aktív részesei a múlt eseményeit ábrázoló, kollektív és egyéni sérüléseket egyaránt feldolgozó vagy a jelen társadalmi és globális jelenségeire reflektáló biografikus, autofikciós műfajok is. Ezen belül az autofikció épp fogalmának képlékenysége, kétirányú „zavarossága", s nem utolsó sorban a szubjektum „trükkös" előtérbe helyezhetősége miatt válhat(ott) számos irodalmi mű hívószavává, interpretációs ernyőjévé.[1] E műfaj népszerűsége bizonyára annak (is) köszönhető, hogy a klasszikus önéletrajzzal, önéletrajzi regénnyel szemben érvényesebb módon képes reagálni a kor kihívásaira, mivel felvállalja, sőt sok esetben hirdeti is „az (elbeszélői) én szétesettségének, kiismerhetetlenségének és fiktív tételezettségének tényét".[2] S már nem akarja, nem tudja azt egy lineáris és totalizáló narratíva keretei közt ábrázolni.

Mindez még kiegészíthető azzal, hogy a tudat önbizonyosságából táplálkozó, az én-t megragadhatónak elgondolt szubjektumfelfogás felszámolódik a modernitásban, valamint a pszichoanalitikus megközelítés is az én konstruált–fikcionális struktúráját tételezi. E belátások szintén rámutattak az önéletrajz ideológiai és narratív illúzióira, és (a 20. század utolsó harmadától) korszerűbb formá(k)ban keltették új életre az önéletírást.[3]

Az autofikció bármely meghatározásával is dolgozunk, a műfaj leglényegesebb vonása, hogy a szerző életének tényei, életrajza a szépirodalmi fikció keretében, tehát a kettő valamifajta összedolgozásaként artikulálódik. Akár a regény felől, akár az önéletrajz felől közelítünk a műfajhoz, mindenképpen műfaji határhelyzetben találjuk magunkat, s a szövegek hibriditását tapasztaljuk. Ez még abban az esetben is így van, amennyiben a legtágabban kezeljük az autofikció műfaját, amely szerint az „önélet" bármiféle nyelvi reprezentációja eleve fikciós elmozdulásokat eredményez. Ez, a posztmodern irodalomra és nyelvszemléletre jellemző „pánfikcionalista" megközelítés minden emberi reprezentáció közvetítettségét hangsúlyozza, s azt, hogy ezek a nyelvi, társadalmi és kulturális konstrukciók

1 E kijelentés már csak azért is elfogadható, mert az autofikció teoretikus meghatározása szintén szélsőségek, tág műfaji keretek közt mozog, s bár terminus technicusként csak néhány évtizede „találták fel" (Serge DOUBROVSKY, *Fils* [Paris: Gallimard, 2001]), az autofikció műfaji jegyeivel jellemezhető prózai művekre végső soron bármely korszakban találhatók példák, természetesen a meghatározás szigorúságától függően.

2 URBÁN Bálint, „Az ezer fennsík és a dobozok: Bartók Imre: *Jerikó épül*", *Műút: irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat* 68 (2018): 67–75. (Online változat: https://m2.mtmt.hu/api/publication/30881710. Hozzáférés: 2025.09.10.)

3 Vö. URBÁN, „Az ezer fennsík…". Az összevetés alapjául szolgáló gondolat csak az online változatban található meg, hozzáférés 2025.09.11, https://www.muut.hu/archivum/30594

alapvetően narratív és retorikai mintákra épülnek.[4] E szélsőséges – és számos kérdést rövidre záró – szemlélet szerint „fiktív és faktuális megkülönböztetése értelmét veszti, a közöttük lévő határ elhalványodik."[5] Ez a közelítésmód erősebben kezdi (kezdené) ki a hagyományos „önéletírás" műfaját, mint annak kortárs válfaját, transzformációját, az autofikciót. Ám nem is szükséges a nyelvi reprezentáció közvetítettségének „problémamentesítő" csomagjára hagyatkoznunk, annyi bizonyos, hogy a valóság–fikció széles fesztávjának valamely pontján a szerzőhöz köthető referenciák egészen biztosan „zavart" okoznak a szövegben.[6]

Miként jelenik meg tehát Tompa most tárgyalt két művében az imént megfogalmazott zavar, kettősség: a fiktív és a referenciális közötti határátlépés, e határok ideiglenes felfüggesztése? Tetten érhetők-e a hibridizáció jelenségei vagy más, autofikciós művekre (is) jellemző poétikai jegyek, továbbá mi ezek funkciója? E szempontok segítségével túljuthatunk azon az alapvető kérdésen, hogy e művek világa, szereplői, eseményei mennyiben felelnek meg a szerző életének, menynyire hozhatók fedésbe a valós személlyel. Ugyanakkor *A hóhér háza* és a *Haza* közti különbségek arra intenek, hogy a két művet nem lehet ugyanolyan módon autofikcióként vagy önéletrajzi regényként olvasni. Ráadásul a műfaji kérdések a két ábrázolásmód (referenciális és fiktív) együttállása, folyamatos oszcillációja miatt sem érkezhetnek nyugvópontra.[7]

Műfaji körvonalait tekintve *A hóhér háza* egyáltalán nem ismeretlen közegbe érkezett, az önéletrajzi (vagy akként megközelíthető) regény a magyar irodalomban is nagy múlttal rendelkezik. A műfaj „hagyományosabb" változatához képest a hetvenes évek második felétől, a prózai átalakulás időszakában egy-

4 Vö. Z. Varga Zoltán, „Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban", *Filológiai Közlöny* 66, 2. sz. (2020): 5–25, 20.

5 Uo.

6 Az elméleti írások álláspontjainak részletes bemutatása jelen esetben nem célom, s nincs is különösebb szükség rá e tanulmány keretei közt; a teoretikus diskurzus ismertetése és avatott értelmezése elolvasható Z. Varga Zoltán már hivatkozott tanulmányában. Vö. Z. Varga, „Autofikció és önéletírás-kutatások…".

7 Ezt a fajta eldöntetlenséget hirdeti Philippe Gasparini, aki *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* [Paris: Seuil, 2004]) című monográfiájában a két beszédmód vagy megnyilatkozási forma teljes hibriditását és eldöntetlenségét, illetve az önéletrajzi és a fikciós olvasásmód szimultaneitásának gondolatát képviseli: szerinte az önéletírás és a fikció között elterülő „műfaji térben" az „elbeszélések […] kettős befogadásmódot kódolnak, egyszerre fikciósat és önéletrajzit, függetlenül a kettő közti aránytól". Vö. Z. Varga, „Autofikció és önéletírás-kutatások…", 20. Más, befogadói oldalt is vizsgáló teóriák azonban a referenciális kód felülkerekedését tapasztalják.

re több, az önéletrajzi regény gyanújával illetett mű bukkant fel,[8] amelyek már nem vállalkoztak az én és történetének koherens elmondására. A regény műfaji kereteit feszegető művek a referencializálható szereplőt töredékesen, kerülőutakon, nem egyszer több elbeszélésszálat, prózaréteget mozgatva, a metafikció és a metalepszisek eljárásait is bevetve reprezentálták. E műveletek nemcsak az élettörténetek (és egyáltalán a történetek) elmondhatóságát problematizálták, hanem egyúttal erőteljesebben ruházták fel fikciós vonásokkal szereplőiket, szándékosan elbizonytalanítva a referenciális és fiktív világok határait. S mindez a posztmodern jegyekkel jellemezhető művekre is érvényesíthető.[9] A művek elbeszélőinek gyakori hipertrófiája, előtérbe helyezése miatt a befogadók viszont nem egyszer magukat a fikciós eljárásokkal megformált elbeszélőket hozták összefüggésbe a szerző valós alakjával, s időnként a valóságreferenciákat kérték számon a műveken. Annak ellenére, hogy a „prózafordulat" műveit és a posztmodern szövegeket jellemző látványosabb prózapoétikai eljárások a kétezres évek elejére visszaszorultak, s ezzel párhuzamosan feléledt a történetekbe vetett bizalom, a kortárs próza mégis számtalan módon táplálkozik a korábbi évtizedek elbeszélésmódjaiból, narratív eljárásaiból, továbbá abból a szemléletmódból, hogy a fikció nem elfedi, elhallgatja a valóságot, hanem érvényes módon reprezentálja azt.

Bár *A hóhér háza* jó eséllyel olvasható – ahogy ezt a recepció számos esetben megtette – a (hagyományosabb) önéletrajzi regény felől,[10] ez a mű sem vállalkozik az önéletrajzi karakter életének (gyerekkor, családtörténet és a Ceauşescu-diktatúra) lineáris, összefüggő elmondására, bár összességében kapunk egy mozaikos totálképet, amelyből, megfelelő távolságból, kirajzolódik az 1970-es, 80-as évekbeli Kolozsvár és az ott nevelkedő lány története. *A hóhér háza* egyfelől beilleszthető abba a prózatörténeti sorba, amelyek a gyerek-, kamasz- és fiatalkor elmesélését állítják a mű centrumába, és autofikcióként is megközelíthetők.[11] Ezek közösek abban is, hogy saját életrajzi elemek mellett egyúttal egy korszakot, történelmi eseményeket

8 Például Bereményi Géza *Legendárium* (1978), Lengyel Péter *Cseréptörés* (1978), *Mellékszereplők* (1980), de Esterházy Péter *Termelési regény*ének (1979) bizonyos szövegrétegei, illetve Kertész Imre *A kudarc* (1988) és Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényeinek egy-egy szála és elbeszélői szólamai is említhetők.

9 Elég Esterházy Péter vagy Garaczi László prózájára utalni.

10 BALOGH Magdolna, „Énkeresés, családtörténet, trauma: Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényének értelmezése", *Literatura* 47, 4. sz. (2021): 447–464.

11 Ana Casas tematikus tipográfiájában külön csoportként kezeli a gyerek-, illetve kamaszkort elmesélő autofikciós műveket. Ana CASAS, „Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága", ford. BÁDER Petra, *Filológiai Közlöny* 66, 2. sz. (2020): 64–78, 72. Ide sorolhatók Bereményi Géza *Legendárium,* Nádas Péter *Egy családregény vége,* Lengyel Péter *Cseréptörés* című művei vagy a 90-es évektől kezdődően Garaczi Lemúr-sorozata, illetve a 2000-es évekből Németh

és családtörténetet is ábrázolnak, ahogy *A hóhér háza* is. Tompa regénye szorosabban kapcsolódik Dragomán György *A fehér király* (2005) című művéhez, nemcsak azáltal, hogy egy (kamasz)gyerek nézőpontjából ábrázolják a diktatúra évtizedeit, és tematikusan az ún. rendszerváltó regények sorozatába illeszkednek, hanem mert mindkét mű novellaszerű fejezetek füzére által bontja ki világát. E kötetlen szerkezet nemcsak a lineáris időrendet számolja fel, és teszi hangsúlyossá az egyes történetek közötti réseket, érzékeltetve ezáltal is az emlékezet töredezett természetét, hanem az egyes eseményeket kiemeli a (teleologikus szemléletű) történelmi időből, és képes ezeket a végtelennek tűnő diktatúra jellemrajzaként felvonultatni.

A hóhér háza egyszerre olvasható önéletrajzi-, család-, fejlődésregényként, sőt akár a politikai-, történelmi regényként is, illetve a biográfia keretein belül „a lányként" nevezett főszereplő többszöri leleplezése az énkeresés és identitásfejlődés folyamatának ábrázolásaként is szituálhatja a művet. A biográfiai adatok, tények sokasága, bizonyos külső jegyek (haj, frizura) hangsúlyozása, a város megjelenítése, a családtagok és a kolozsvári kulturális élet alakjainak azonosíthatósága mintha a referenciális olvasat és a kulcsregény műfaja felé billentené a művet.[12] Ezzel ellentétben az egyes szám harmadik személyű elbeszélő alkalmazása, akinek ismeretei, emléktartalmai, nézőpontja sok ponton azonosíthatók egy Tompa Andrea nevű életrajzi személlyel (és íróval), eltávolítja a főszereplőt egy lehetséges (ön)életrajzi figurától, megfosztja nevétől, mindvégig „a lánynak" nevezi, ezáltal neutralizálja, és a korszak – tipikus – hősévé teszi. Ennek ellenére nem mond le a leleplezés játékairól, a T. A. monogram egyszer,[13] az 1971-es születési dátum azonban többször is feltűnik.[14]

Gábor *Zsidó vagy?* vagy Barnás Ferenc *A kilencedik* című regénye. De *A hóhér háza* megjelenése után említhető Borbély Szilárd *Nincstelenek* vagy Beréményi Géza *Magyar Copperfield* című regénye is.

12 Még akkor is, ha a szerző a mű megjelenése után nem sokkal maga is egyértelműen fikcióként hivatkozott rá: „Nyilván ez nem dokumentumregény, hanem fikció. Akik hozzám közel állnak, és életünk egy meghatározó szakaszát együtt éltük, lassan elfogadták, hogy ezek a történetek megíródnak, és éppen így." Balázs Imre József, „Hosszúra nyúlt visszatérés: Beszélgetés Tompa Andrea íróval, színházkritikussal", *Helikon Irodalmi Folyóirat* 22, 13. sz. (2011): 2–4, 2. Ám más interjúban pedig épp az önéletrajzi jelleg elismerése válik hangsúlyossá: „– Az első könyvedet önéletrajzi történetként értelmezi az olvasó. Főhőse egy diáklány, egyes szám harmadik személyben szólnak róla a történetek, de ő akár te is lehetnél. / – Igen, az eléggé önéletrajzi. A kolozsváriaknak érdekes lehet, hogy meg tudják mondani, melyik szereplő valójában kicsoda. De aki nem tudja így olvasni, talán az is kap valamit ettől a könyvtől." „»Ott lehettem volna, tehát ott is voltam«: Tompa Andreával beszélget Károlyi Csaba", *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 7.

13 Egy hetedikes olvasónapló feliratakénti szerepel a regényben. Vö. Tompa Andrea, *A hóhér háza* (Budapest: Jelenkor, 2021[5]), 155.

14 „[S] ennek a rövid, ésszerűtlen szerelemnek a második gyümölcse most ott ringott K. és K. között, jobbra és balra, jobbra és balra, a manzártból lehozott bölcsőben, csendben csodálkozva, hogy két ilyen

A monogram feltárása lényeges gesztusként értelmezhető, ugyanis a szerző és a szereplő névazonossága[15] az önéletrajz és autofikció elméleti diskurzusának egyik legelevenebb kérdése, amelynek Lejeune az origója, aki önéletrajzról szóló alapvetésében kizárta, hogy a fiktív szereplő viselje a szerző nevét, mivel számára önéletrajzi és fikciós paktum összeegyeztethetetlen.[16] A Leujene-t „provokáló" Doubrovsky, továbbá Gasparini a szerzői név nyílt használatát a fikcióhoz, azaz az autofikcióhoz kötötte, más teoretikusok jóval megengedőbbek a tulajdonnév-egyezés kritériumával kapcsolatban. Ha csak ezt a szempontot vennénk figyelembe, *A hóhér házá*t jóval inkább az autofikcióhoz, mintsem az önéletrajzi regényhez kellene sorolni.

Az (ön)leleplező gesztusok mellett valóságosan jelenik meg Kolozsvár világa is (utcanevek, intézmények, üzletek, kulturális események, színházi bemutatók, személyek). Épp erre hivatkozva utasítja el Balogh Magdolna tanulmánya az autofikció műfaját: az én fikcionalizálása *A hóhér házá*ban nem fiktív, hanem nagyon is valós világban mozog, s ezért szerinte a mű a biografikus regény keretei közt marad.[17] Első olvasatra valóban úgy tűnhet, hogy az autofikciót jellem-

különböző arc hajol fölé, két nő, addigra két öregasszony, akiknek semmi okuk nem volt találkozni *1971. július 4-éig*, az elsőszülött gyereket Kocka nem akarta megnézni, el kellett jönnie a másodiknak, hogy megenyhüljön". Uo., 385. (Kiemelés tőlem: V. B.) A születési évszám már a regény elején szóba kerül az iskolai 71-es karszám kapcsán: „karszáma megegyezett születése évével". Uo., 19. A regény két helyen is említi az 1971-es „júliusi téziseket" (amely a Ceauşescu által elindított reformok, a „kis kulturális forradalom" betetőzése, a rendszer keményedésének kezdete volt), s mindkét alkalommal hozzáfűzi, hogy ez a lány születési éve is. Ebben az összefüggésben a lány szimbolikusan is a diktatúra lánya, épp egyidős vele. Vö. uo., 114. A júliusi tézisek és a kisebbik gyerek születésének egybeeséséről másodszor Janó ír bátyának szóló levelében az *Édes Pistám!* fejezetben: „aztán eljött 1971 júliusa, és a júliusi tézisek Mangalián, és kész, vége volt a három év látszatszabadságnak, jött az ideológiai tisztogatás meg a cenzúra, mert 1971 júliusa után semmiben nem lehetett többé hinni, pont akkor született egyébként a kisebbik lányom, '71 júliusában". Uo., 266.

15 A szerző és a szereplő névazonossága miatt került fókuszba az autofikció műfaja például Kun Árpád *Megint hazavárunk* című művével kapcsolatban is, amely később a regény egész recepcióját meghatározta.

16 Lejeune számára a szerzői névhasználat az önéletrajzi regény és az önéletírás megkülönböztetésében fontos szerepet játszik: „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 trendek és az irodalmi intézményendszerek hatalma alól". Z. VARGA, „Autofikció és önéletírás-kutatások...", 13.

17 Vö. BALOGH, „Énkeresés, családtörténet, trauma...", 450. A szerző ezt az érvét Zipfel elméleti meglátására alapozza: Frank ZIPFEL, „Autofiktion: Zwischen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?", in *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen der Literarischen*, szerk. Simone WINKO, Fotis JANNIDIS és Gerhard LAUER 285–314 (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2009), 302.

ző kettős olvasásmód közül a fikcionális e regényre nézve kevéssé érvényesíthető, s hogy az önéletrajzi jelleg a szerző saját emlékezete és tapasztalatai segítségével megformált korszakábrázolásból adódik. A szerző önmagától eltávolított, múltbeli alakmása egyszerre a korszak tipikus, a rendszert elszenvedő és kijátszó figurája, az önéletrajzi átsejlésénél fogva pedig az elmondottak szemtanúja, hitelesítője is egyben.

Mégis nehéz végleges döntést hozni *A hóhér háza* műfaját illetően. Az erős referenciális vonások azonosítása és leleplezése meghatározzák az olvasmányélményt, miközben a fantáziával kitöltött rések, a fiktív jelenetek, párbeszédek természetszerűleg nem körvonalazhatók egyértelműen. A mű szerkezeti, poétikai megoldásai a mű fiktív megalkotottságát hangsúlyozzák inkább, tehát némileg az autofikció irányába terelnek. Ezek közül a rövid történetekből álló, feltördelt szerkezet az időrendiséget és az ok-okozatiságot számolja fel. A fejezetek elrendezése tovább erősíti a mű konstrukció mivoltának tapasztalatát. S bár fő csomópontnak a lány forradalmat megelőző éveinek kamaszjelenetei bizonyulnak, ám maguk az egyes fejezetek minduntalan megnyílnak a múlt felé, a hétköznapi események, az anya és a nagyszülők jelenléte vagy a város egyes helyei, utcái, épületei, intézményei természetszerűen hívják be korábbi korszakok eseményeit. Bizonyos fejezetek pedig nemcsak néhány gondolat vagy emlékkép által nyúlnak vissza a múltba, hanem teljes mértékben az 1980-as éveknél korábban játszódnak, a főszereplő gyerekkorában vagy még régebben, a szülők megismerkedésének, rövid közös életük éveiben. A kifejezetten családtörténeti szálak pedig még korábbi idősíkokat és történeteket vonnak be az elbeszélésbe, amelyekről a kamaszlánynak már nem lehetnek saját élményei, csak közvetett ismeretei. A fejezetek sorrendjének kialakításában nemcsak az bizonyulhat „fikciós" fogásnak, hogy a kvázi jelenbeli, közelmúltbeli és családtörténeti fejezetek váltogatják egymást, tehát a családi múlt sem együttesen, egy tömbben tárul fel, s ez a történetszálak közötti priorizálást is lehetetlenné teszi. S bár a családtörténeti referenciák sokasága, a genealógia, az egyes felmenők életének az elmesélése az önéletrajzi írások meghatározó vonulata, e regényben kitűnik, hogy a már nem élő családtagok köré épített jeleneteket csakis a szerzői fantázia alkothatta meg. Ezeket egy olyan mindentudó elbeszélő közvetíti, aki már nemigen azonosítható a lány nézőpontjával és tudáskeretével fedésben álló mindentudó, a lányt utólagosan helyettesítő narrátorral, ezekhez a múltbeli fejezetekhez mindössze az elsődleges narrátor rendelhető hozzá. A harmadik személyű, ráadásul e regényben fókuszváltásokkal jellemezhető elbeszélő tehát összességében eltávolít az énműfajoktól, de a harmadik személyű narrátor egyébként sem jellemző a maga szubjektivitását hangsúlyozó, rendszerint énelbeszélővel operáló autofikciós művekre.

A hóhér háza fikciót erősítő eljárásait számba véve viszont, e gondolatmenet lezárásaként, az sem hagyható figyelmen kívül, hogy az imént vizsgált poétikai eljárások az önéletrajzi regényt és az autofikciós műveket is jellemezhetik, tehát a Tompa-regény pontos műfaji meghatározására továbbra sincsenek egyértelműsítő érvek, de a fenti vizsgálódás talán mégsem hiábavaló, mivel *A hóhér háza* esetében érdemes szembesíteni a recepció szoros referenciális olvasatát a mű fiktív, konstruált mivoltával.

*

*A hóhér házá*val ellentétben a tíz évvel később megjelent *Haza* nem a biografikus regény versus autofikció kérdését veti fel, hanem a különféle műfaji lehetőségek, narrációs formák közepette az időközben népszerűvé vált autofikció műfajával is játékot kezd, pontosabban az önreferenciális jegyek mozgatásával, elhallgatásával, eltávolításával, valamint különféle elbeszélésformák ütköztetésével reflexió alá vonja ezt a műfajt (is). Ám az önéletrajzi elemek „elmosása" ez esetben a hazafogalom és a hazához való viszony tisztázása érdekében történik.

Az (ön)referencialitásnak, illetve e vonatkozások látványos elhallgatásának tehát a *Hazá*ban egészen más szerepe van, mint *A hóhér házá*ban. A szerző szubverzív módon, (a kortárs irodalomban Bartók Imréhez hasonlóan, bár másfajta célból[18]), már-már pimaszul kezdi ki az önéletrajzi vagy autofikciós olvasat esélyeit.[19] Ezt már eleve kockára teszi azáltal is, hogy itt is külső elbeszélő közvetíti az eseményeket, aki ugyan közel van a szereplő tudatához,[20] és az Írót szerepeltető részekben az ő nézőpontját veszi fel, ám ez a mű sem vállalja az autobiografikus művekre jellemző első személyű megszólalásmódot és a közvetlenebb szubjektivitást. Viszont a külső elbeszélő nagyobb teret enged a nézőpontváltásoknak, a szereplő(k)höz viszonyított mozgásoknak, a távolodásoknak és közeledéseknek. A szerző mint felettes döntéshozó egyébként is nagy figyelmet kap e műben, az emigráció, a haza- és a nyelvváltás kérdései a legtöbb esetben írói sorsok, döntések

18 Hasonló módon, ám más gondolati, írói téttel ütközteti a különböző narratív formákat, műfajokat és az autofikcióra jellemző műfaji jegyeket Bartók Imre a *Jerikó épül* (2018) és a *Lovak a folyóban* (2022) című regényeiben.

19 Úgy vélem, hogy az autofikcióval kezdett műfaji párbaj mellett más prózapoetikai vonások, narratív és strukturális megoldások is rokonítják egymással Bartók *Lovak a folyóban* és Tompa *Haza* című művét, amelyeknek köszönhetően mindkettő mű kortárs világirodalmi tendenciákba is beilleszthető. Erről részletesen: VISY Beatrix, „And what's your story? Autofikció és hibriditás", *Studia Litteraria* 61, 3–4. sz. (2022): 74–97.

20 Hasonló értelmezést ad Fenyő Dániel is. FENYŐ Dániel, „»Pedig tetszett már itt járni.« Tompa Andrea: *Haza*", *Litera*, 2020. július 21., https://litera.hu/magazin/kritika/pedig-tetszett-mar-itt-jarni.html.

köré épülnek. A harmadik személyű narrátor markánsabban képviselheti az irodalmi szöveg megalkotottságát, a szerző „felettes" pozíciójára pedig így reflektál: „a hős és az író sosem azonos, ennyit már biztosan tud. Mert a szerző láthatja hősét, de a hős vajon meg tudja-e pillantani teremtőjét?"[21] Ez az idézet ugyan megerősítheti a mű fikciós, konstruált mivoltát, ugyanakkor elutasítja az autofikciót jellemző önmegjelenítés (elbeszélő és szereplő) közvetlenségét, összefonódottságát, és nagyobb távolságot feltételez szerző és szereplő között.

A *Haza* szerkezete, narrációja, elbeszélésmódja a pluralitás és hibriditás jelenségeivel közelíthető meg. Az egymás mellé helyezett különböző típusú, formájú, műfajú részletek látni engedik a réseket, varratokat; az ütközési felületek érzékelhetők maradtak. Ez eredményezi azt (is), hogy a mű értelmezésébe számos műfaji kategória vonható be, mint például a kalandregény, utaz(tat)óregény, de több értelmezőben felmerült az esszéregény műfaja is.[22] A többféle elbeszélésmód, műfaji kód jegyei mellett a hibriditás a különböző közegű, hangvételű, újabbnál újabb szereplőket felvonultató fejezetek változatosságában is tetten érhető. S bár rögzíthető egy fő szólam, épp az autofikciót játékba hozó, ám a különböző idősíkokat, helyszíneket ábrázoló fejezetek összességében egy sokféle irányba nyitott regényszerkezetet hoznak létre. Ehhez társul a regény nyelvi hibriditása, kevertnyelvűsége; az anyanyelv, a nyelvváltás és a fordíthatóság kérdései szintén összefüggnek az autofikciós olvasat lehetőségével.

A *Haza* különös módon viszonyul a szubjektivitáshoz. A szereplők egyéni élményei, tapasztalatai fontosak, mert a mű szemléletében ezek felől ábrázolhatók, mondhatók el a kollektív, mindenkit érintő történelmi, társadalmi vagy globalizációs jelenségek. Ám ez a szubjektivitás kétféle módon jelenik meg. Egyrészt a regényben felidézett kanonikus (emigráns, nyelvváltó) írók, költők[23] a maguk

21 Tompa Andrea, *Haza* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 52.

22 Ruff Orsolya roadregényként olvassa, illetve tárgyalja Odüsszeusz kalandjainak szerepét is. (Ruff Orsolya, „Tompa Andrea hőse mindig otthonról tart haza", *Könyves Magazin,* 2020.06.21, https://konyvesmagazin.hu/kritika/tompa_andrea_haza_jelenkor_1.html) Csáki Judit szintén „road novel"-nek nevezi, és kritikája zárlatában több műfaji lehetőséget is elvet: „Nem esszéregény, noha a gondolatfutamok esszéisztikusan fonódnak egymásba; nem is fejlődésregény, noha az időben végrehajtott „oda-visszázás" a főhős hazáról való gondolkodásának stációit is megmutatja; én, csak amúgy saját használatra, társalkodókönyvnek neveztem, mert hát végigtársalogtam a szerzővel ezt a majdnem ötszáz oldalt." Csáki Judit, „Road novel: Tompa Andrea: *Haza*", *Revizor, a kritikai portál*, 2020.08.18, https://revizoronline.com/tompa-andrea-haza/ Bódi Katalin is az utazás regényhez közelítette a művet, Deczki Sarolta és Szolláth Dávid szintén e műfaji besorolásra erősített rá az ÉS-kvartett beszélgetésében, amelyben a résztvevők részletesebben is tárgyalták az utazástematikát. Vö. „ÉS-kvartett Tompa Andrea *Haza* című regényéről", *Élet és Irodalom* 64, 45. sz. (2020): 20; Bódi Katalin, „Téridő. Tompa Andrea: *Haza*", *Kulter*, 2020.08.05, https://www.kulter.hu/2020/08/terido/

23 Pl. Nabokov, Brodszkij, Mamlejev, Limonov.

(életrajzi) tényszerűségében, élettörténeteikkel mutatnak egyfajta tablószerű képet a fenti kérdésekkel kapcsolatban, másrészt, az előbbivel ellentétben, a regény Íróhoz kapcsolódó mellékszereplői a valós életrajzi figuráktól, nevüktől eloldva, fikcionalizálva mesélnek életükről, hazához, nyelvhez való viszonyukról. A hangsúly ugyanis nem a tapasztalataikat megosztó figurák (referencializálható) személyén, és főleg nem jelen szerző személyén és tényszerű élettörténetén van, hanem a tapasztalatok, viszonyok sokféleségének megmutatásán. Ez a fajta szubjektivitás a szóbeli megnyilvánulások sokaságában mutatkozik meg, a szereplők önnarratívája gyakorta mesélés (story telling) vagy hosszabb beszélgetések során hangzik el, amelyeket az elbeszélő közvetít a narrációba ágyazva. Továbbá a regény többször ábrázolja az Írót nyilvános beszélgetésekben, interjúhelyzetekben, amikor ő és beszélgetőtársai életükről, múltjukról vallanak.

A szubjektivitással és a szemléletmódok sokféleségével ellentétesen hat, hogy e nyilvános helyzetekben a szerző mint alkotó figurája mégiscsak előtérbe kerül, de még inkább az, hogy az elbeszélő a szereplőt nyilvánvaló referencialitása ellenére Írónak nevezi, amiben érezhető egyfajta enyhe irónia is, tehát lényegében személyteleníti, eltávolítja. Tompa számára érezhetően problematikus a szerző személye, pozíciója és az őt övező nyilvánosság formái. Az Írót szerepeltető nyilvános helyzetek ábrázolása, a mellékszereplők, mellékszálak sokasága és a mindezekhez kapcsolódó elmélkedések mind azt érzékeltetik, hogy a szerzőség státuszát „viszszaveszi" az írókat övező korábbi, tekintélyelvű pozícióhoz képest. Ez egyfelől azt eredményezi, hogy az írói tekintély csökkenése, válsága(?) következtében a szerző-szereplő véleménye csak egy a sok közül. Másfelől a „nagy igazságok", eszmék felszámolódása miatt kizárólag az egyéni, szubjektív pozíciók kaphatnak érvényt a valóságról való gondolkodás kapcsán. Ugyanakkor „ez a valóság az alkotót nem kizárólag mint egyént, hanem mint a Történelem szubjektumát is tételezi."[24] Ehhez kapcsolódva említhető, hogy a politikai szubjektumot felépítő autofikciók gyakran a történelmi emlékezetet (is) tematizálják, s ez a vonulat a *Haza*ban az Író apja múltja utáni nyomozásában és szembenézésében érhető tetten.

A regényben az élettörténeteknek tehát csak egyike az Író története, amelynek sok mozzanatát ábrázolja a mű, ezek jórészt fedésbe hozhatók a Tompa Andrea nevű szerző életeseményeivel, mások történetei azonban sűrítettebb formában jelennek meg. Az egymás mellé helyezett sorsnarratívák sorozatát az amerikai lány mű elején feltett, felszínesnek tűnő kérdése, az *And what's your story?* indítja el. Ezek a belső elbeszélések jobbára a nyelv, a hazaválasztás és az identitás összefüggéseit mutatják meg, de emellett azt a kérdést is feszegetik, hogy elmondha-

24 CASAS, „Hibrid szövegek...", 73

tó-e, és ha igen, miként a Saját történet, milyen lehetőségei vannak az (ön)életrajzi narrációnak.

A mű kapcsán a referencializálható elemek és a szembetűnő általánosítások, eltávolítások, elfedések kettőssége irányíthatja a figyelmet az autofikció szerepére, hiszen egyfelől olyan nyilvánvaló és meghatározó életrajzi vonások vannak játékba hozva, amelyek kevés háttérismerettel is egyértelműen fedésbe hozhatók a szerzővel. Az egyik országból a másikba áttelepülő Író(nő), aki emigrációja során „nem vált nyelvet, csak hazát",[25] az orosz szakos tanulmányok, az írói pálya alakulása, a családi viszonyok, valamint mindazok az utalások és megjegyzések, amelyek konkrét megnevezések nélkül az elhagyott ország helyszíneit (köztük a meg nem nevezett Kolozsvárt, miközben Tompa Andreát „Kolozsvár írója"-ként szokták emlegetni), egykori diktatúráját vagy a fogadó ország bürokratikus nehézkedéseit írják le, könnyen azonosíthatók Kelet-Közép-Európa bizonyos országaival és egy Tompa Andrea nevű szerző életútjával. Már csak azért sem nehéz a szerző életének leleplezése, mert az életpálya korábbi darabjai, a három Kolozsvár-regény és a szerző ismertsége eleve kirajzolja az itt nagy gonddal elfedett, egyértelmű élettényeket. Épp ezért szembetűnő a szándékos eltávolítások és elhallgatások sokasága, miért van ezekre szükség, ha máskülönben minden egyértelműen azonosítható.

Míg a regény mellékszereplői keresztnevekkel szerepelnek a műben, és megnevezett országokban, városokban élnek, s bizonyos múltbeli események is pontosan lokalizáltak, addig a főszereplő Író nagybetűs jelöléséhez hasonlóan a legfontosabb személyes kapcsolatok szintén allegorikus eltávolítottsággal jelennek meg: a Fiú, a Másik, a Festő. Ám jól tetten érhető az is, hogy az alapvető életrajzi egyezések ellenére ezek a szereplők időben, életkorban, sőt, jellemvonásokban sem azonosíthatók valós személyekkel, s e szempontból szintén maga a viszony, az Író életben betöltött funkciójuk a fontos.

Hasonló eljárás figyelhető meg a nyelvek esetében is: a nyelvváltás, nyelvi emigráció, a fordíthatóság kérdései rengeteg idegen nyelvű idézetben, nyelvi helyzetben jelennek meg. A soknyelvűség parádéja azonban kitakar egy nyelvet, amit – szándékosan – egyszer sem nevez meg az elbeszélő, és ami a többi nyelv által körbevéve tátongó hiányt képez a műben. Ez a román nyelv. Ez a körülményes rejtegetés, kitakarás szintén szorosan kapcsolódik a regény témájához: a haza, hazakeresés, árvaság, az áttelepedés kérdéseihez. Az autofikcióhoz pedig mindez a szereplő múltja által kapcsolódik, aki úgy próbál szembenézni gyerek- és kamaszkorának diktatúrájával, a családjában is sebeket ejtő múlttal, hogy annak hivatalos nyelvét eltörli, kiégeti. *A hóhér házá*val szemben a *Haza* épp ellentétes poétikai el-

25 Tompa, *Haza*, 145.

járásokat választ: lemond a részletes, konkrétumok sokaságát felvonultató ábrázolásról, a hatalom nyelvének illusztráló szerepéről, nem reprezentálja a múltat, lényegében negligálja azt az elnyomás nyelvével, a románnal együtt, azért, hogy a múlthoz, hazához, a haza elhagyásához, a visszatéréshez való viszonyt és érzéseket lecsupaszítva vizsgálhassa. Ez tehát az autofikció (lebontásának) funkciója. A haza témája, a kérdéshalmaz eloldása az egyszeritől az elhallgatás, kitakarás által lesz mégis rámutatás. A fikciósítás eszközeinek – az eltávolításnak, kitakarásnak, relativizálásnak, allegorizációnak – itt tehát komoly tétje van. A saját életnek ilyen irányú fikciósítása és a mű témaválasztása miatt Tompa e regénye sokban eltér a hétköznapiságot, a mindennapi alakok életét regényesítő, a közeli hozzátartozók életét kiárusító, az olvasó kukkolásvágyára alapozó autofikciós művek népszerű seregétől.

Michael Lackey

Reprezentáció helyett metaforizáció

Az élet művészi megragadása a biofikcióban

Nehéz megítélni, hogy amikor Zachary Leader a biofikcióra hivatkozik *On Life-Writing* című művében, az tudományos értelemben vett áldás-e vagy inkább szellemi átok. Világszerte elismert, elsőrangú kutatóként Leader munkája nyomán jelentős figyelem irányult a biofikcióra, ami kétségtelenül áldásos hatással bír a terület kutatói számára. Tekintettel azonban arra, hogy az életírást *(life-writing)* hagyományosan egy valós személy életének pontos ábrázolásaként fogjuk fel, Leader megközelítése zavart okoz abban, ahogyan a biofikció egyedülálló jelentés- és működésmódját értjük. Emiatt döntése a biofikciós tanulmányok szempontjából szellemi átoknak is tekinthető. A probléma gyökerének megértéséhez elengedhetetlen Leader definíciójának rövid áttekintése. Állítása szerint az életírás „olyan írások sora, amelyek életekről vagy életmozzanatokról szólnak, vagy olyan anyagokat szolgáltatnak, amelyekből életek vagy életrészek épülnek fel".[1] Mivel a biofikció szerzői valódi emberekről nevezik el főszereplőiket, és műveiket létező alakokról szóló, rezonáns történetekre alapozzák, Leader meghatározása bizonyos értelemben vonatkozik a biofikcióra is. Ám minthogy a biofikció művelői történeteket találnak ki és tényeket módosítanak, miközben alanyukat metaforává alakítják át, a definíció ezen a ponton már nem alkalmazható. A továbbiakban nem Leader munkájának hiteltelenítése a célom, hanem annak tisztázása, miben van igaza és miben téved, amikor a biofikciót az életírás egyik formájaként kezeli. Érveim alátámasztására a műfajt három különböző szempontból vizsgálom: 1) egy élet válogatott felépítése, 2) a szerző sajátos adottságai és 3) az időntúli rezonancia alapján.

1 Zachary Leader, „Introduction", in *On Life-Writing*, szerk. Zachary Leader (Oxford: Oxford University Press, 2015), 1.

I.

A biofikció eredetének és fejlődésének tárgyalásakor Friedrich Nietzsche *Im-így szóla Zarathustra* című műve a diskurzus megkerülhetetlen részét képezi. Nemcsak azért, mert ragyogó példája az irodalmi forma megjelenésének és működésének, hanem azért is, mert Nietzsche világosan kifejtette, miként fikcionalizálta választott hőse életét. Tulajdonképpen a biofikció évezredek óta létezik, amint azt Nietzsche is megjegyzi *Az Antikrisztus*ban, felvetve, hogy Máté, Márk, Lukács és János elbeszélései etikai szempontból kifogásolható fikciók Jézusról, aki valójában sokkalta jobb ember volt, mint a Pál apostol írásaiban vagy a négy evangéliumban fellelhető Krisztus-alak. Az irodalmi forma azonban a 19. századra bontakozott ki igazán. Bár a század elején és közepén is születtek figyelemre méltó alkotások, köztük Mary Shelley *Valperga: or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* [*Valperga, avagy Castruccio, Lucca hercegének élete és kalandjai*] (1823), Bettine von Arnim *Die Günderode* (1840) és Herman Melville *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* [*Israel Potter ötven évnyi száműzetése*] (1855) című műveik, a műfaj az *Im-így szóla Zarathustra* 1883 és 1885 közötti négy részének kiadásaival vált nagykorúvá.[2]

Az *Ecce Homó*ban Nietzsche azt állítja, hogy a perzsa próféta monumentális jelentőségű, mert „a jó és a rossz harcában Zarathustra látta meg elsőnek a dolgok mozgatójának igazi hajtóművét – az ő műve a morálnak mint erőnek, oknak, önmagában való célnak az átfordítása a metafizikába”.[3] Lényegében az eredeti Zarathustra egy új, uralkodó szerepet betöltő eszmerendszert alapított. Ám az új gondolkodásmód megteremtése mellett az igazi Zarathustra az intellektuális őszinteség különös képességéről is tanúskodik, ezért mondja Nietzsche, hogy „Zarathustra igazabb, mint más gondolkodó”.[4] Végezetül, Zarathustra tiszta és átható kifejezésmódja az *Avesztá*ban az egyik legvonzóbb és leginkább csodálatra méltó erőssége: „Az igazat mondani és jól bánni az íjjal, ez a perzsa erény”.[5] Ebben a kontextusban az íjjal jól bánás azt jelenti, hogy az ember képes intellektuálisan célba találni.

2 Annak részletesebb elemzéséhez, hogy Nietzsche *Im-így szóla Zarathustra* című műve miért jelenti a biofikció „nagykorúvá válását”, lásd a következő tanulmányt: Michael LACKEY, „The Concurrent Rise of Psychology and Biofiction”, in *Routledge Companion to Biofiction*, szerk. Lucia BOLDRINI, Laura CERNAT és Alexandre GEFEN, 35–55 (New York–London: Routledge, 2025).

3 Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, ford. GYÖRFFY Miklós (Budapest: Troubadour Books, 2025 [1888]), 132.

4 Uo., 133.

5 Uo.

Ezt a három tevékenységet – az új életmód megalapozását, az intellektuális őszinteséget és az intellektuálisan átütő írásmódot – emelte ki Nietzsche Zarathusztra életéből, majd metaforizálta biofikciójában. Fontos azonban megjegyezni, hogy Nietzsche elutasítja a perzsa próféta tanításának lényegét és következtetéseit. Míg az eredeti Zarathustra az erkölcs mint metafizikai axióma elvét hozta létre, Nietzsche Zarathustrája éppen aláássa ezt: „A morál ön-felülmúlása igazmondással, a moralista önfelülmúlása önnön ellentétévé – *énné* – ezt jelenti a Zarathustra név az én szájamban".[6] Ez maga a vegytiszta biofikció: Nietzsche intellektuális kincseket keresett Zarathusztra életében és munkásságában, hogy olyan episztemikus megközelítést és kifejezésmódot találjon, amelyet metaforizálva kifejezheti saját („*énné*" formált) világképét. Egyszerűen fogalmazva, a biofikció egy valós személy életének tényleges elemeiben gyökerezik (a szerzők hűek maradnak ahhoz, amit a leírt életből lényegesnek tartanak, így a mű megfelel a Leader-féle életírás definíciónak), ám a szépírók az egyén történetének egyéb részeit másodlagosnak tekintik, és szabadon kezelik azokat. (Nietzsche számára elfogadható, hogy Zarathustrát antimoralistává tegye, mert ez összhangban áll a karakter azon képességével, hogy új gondolkodásmódot terjesszen el, még ha ez ellent is mond az eredeti alak elképzeléseinek, így a róla szóló mű Leader definíciója szerint nem tekinthető életírásnak).

Hong Ying *A szerelem művészete* című regénye ebből a szempontból különösen tanulságos. A könyv, amely először 2001-ben jelent meg kínaiul, majd 2002-ben angolul, Julian Bellt, Vanessa Bell fiát és Virginia Woolf unokaöccsét mutatja be. A cselekmény szerint Bell beleszeret Linbe, a *kulcsregény*-szereplőbe, akit Ling Shuhuáról, a neves kínai írónőről mintázott a szerző, a Félhold Társaság egyik alakjáról, amely rajta kívül többek között olyan lángelméknek adott helyet, mint Xu Zhimo, Wen Yiduao, Hu Shih és Liang Shiqiu. Bell vendégprofesszorként dolgozott Vuhanban, és ott-tartózkodása során leereszkedő hozzáállást tanúsított a kínaiakkal szemben, amit Hong a tények stratégiai módosításán keresztül mutat be. A regényben, amikor először letelepszik Vuhanban, Bell két szolgájának nevét kimondhatatlannak találja. Ahelyett, hogy megtanulná a valódi nevükön szólítani őket, követeli, hogy a rájuk erőltetett nevekre hallgassanak: „*Varázslónak fogom hívni* – gondolta Julian. A sipító hangú és gülüszemű fiatalabb pedig az Egér nevet kapta.[7] A valóságban azonban Bell érkezésekor „egy Yang nevű szolga

6 Uo.

7 Ying Hong, *A Szerelem művészete* [*K – The Art of Love*], ford. Sipos Kitti (Budapest: Jokerex Kiadó, 2004 [2001]), 25.

fogadta (egy kulival, hogy segítségére legyen)",[8] és nincs feljegyzés arról, hogy különböző neveket adott volna nekik. Arra azonban van bizonyíték, hogy az igazi Bell más néven hívja Ling Shuhuát, és az általa használt nyelvezet feltűnően hasonlít a Hong Bellje által a könyvben használtra. Egy Woolfnak írt levélben az igazi Bell elmondja a nagynénjének, hogy „Hsu Hwa [Shuhua] – Úgy gondoltam úgy hívom, Sue".[9] A regényben szereplő Bell így írja le tettét: „*Varázslónak fogom hívni*, gondolta Julian." Bell mindkét esetben mások feje felett hoz döntéseket. De Hong változtat néhány dolgon – saját Bellje a szolgákkal teszi azt, amit az igazi Bell tett Linggel. A regényben szereplő Bell az alárendeltjeivel, míg a való életben egy prominens kínai női íróval szemben veszi magának a bátorságot. Mi az oka Hong változtatásának? Kínai értelmiségiként Hong úgy fikcionalizálja Bellt, hogy kiemeli keleti szereplők felé tanúsított, azok önrendelkezését tagadó gondolkodásmódját és magatartását (ez a regény egyik fő témája), ami megmagyarázza, hogy Hong miért szerepelteti az emberek nevének megváltoztatásának szimbolikusan rezonáns jelenetét. Ugyanakkor kortárs feministaként a Ling-ihlette karaktert úgy alkotja meg, hogy előtérbe helyezi annak intelligenciáját és erejét – ez magyarázza, miért nem engedi, hogy Bell döntsön Lin nevében.

Lényegében léteznek olyan hallgatólagos igazságszerződések, amelyek a műfajokat hitelesítik, ám az életírást és a biofikciót magában foglaló szerződések néha feloldhatatlan ellentmondásba kerülnek. Míg az életrajz szerzője köteles pontos képet adni alanyáról a rendelkezésre álló adatok alapján, a biofikció megengedi a tények módosítását egy „magasabb rendű igazság" nevében. Russell Banks, a John Brown fiáról, Owen Brownról szóló, kiváló biofikció szerzője találóan fogalmaz egyik interjújában biofikciós módszerével kapcsolatban, amikor célkitűzését leválasztja az életrajzírói vagy történészi megközelítéstől: „A történelmet én egy történet elmeséléséhez használom".[10] Ezért az, amit regényíróként az olvasóknak ad, „különbözik az életrajzíró vagy történész által kitalált karaktertől".[11] Banks kiemeli: „a regényíró megpróbál – azt hiszem, bizonyos értelemben – egy magasabb rendű igazságot, annak az igazságát bemutatni, hogy mit jelent embernek lenni".[12] Az Owennel kapcsolatos történelmi és/vagy életrajzi igazság kevésbé fontos, mint a „magasabb rendű igazság". Banks ezt követően kifejti mire gon-

8 Julian BELL, *Essays, Poems and Letters*, szerk. Quentin BELL (London: Hogarth Press, 1938), 41.

9 Uo., 59.

10 Russell BANKS, „The Truth Contract in the Biographical Novel", in *Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists*, szerk. Michael LACKEY, 43–56 (London–New York: Bloomsbury, 2014), 45.

11 Uo., 50.

12 Uo., 51.

dol: a szerző „felhasználja a karakter életének adatait, és megfelelően feldíszíti, újraszervezi és átalakítja oly módon, hogy egyszerre lehet információ és egy olyan ember portréja, aki nagyon különbözik John Browntól. Ez a portré lehet épp az olvasóé".[13] Ez a Bell-példára alkalmazva rávilágít a két műfaj különbségére. Ha egy életrajzíró vagy életíró úgy ábrázolta Bellt, mint aki helytelen neveken szólítja a szolgáit, a jól tájékozott olvasók joggal kifogásolhatják, hogy ez az ábrázolás a valós személyről hamis képet fest. Ezért ezeknek az olvasóknak jogukban áll azt mondani: az életrajzi alanyt Julian Bellnek hívják, de az ábrázolás nem felel meg a létező személy tényleges valóságának. De amikor egy biofikcionista ugyanezt a változtatást hajtja végre, a jól tájékozott olvasók megértik, hogy az életrajzi módosítás legitim lehet, mert azért történt, hogy az olvasókat beavassa a magasabb rendű igazságba, jelen esetben Bell kínaiakkal szembeni arrogáns és leereszkedő nézetéről, ami annak metaforája, ahogyan sok európai gondolkodik és általánosságban bánik a keletiekkel. Ebben a keretrendszerben a szó szerinti ábrázolás hamis, így a fiktív figura hangsúlyozottan nem a tényleges személy papíralapú ábrázolása, ellenben a magasabb rendű igazság érvényesül, melynek okán a tájékozott olvasók elfogadják és elnézik az irodalmi hamisítást.

Egyszerűen fogalmazva, különbség van az életrajzi és a biofikiciós igazság között. A hallgatólagos igazságszerződésük miatt az életrajzírók és az életírók feszélyezve éreznék magukat a tények megmásításakor, mivel ezzel a papírra vetett konstrukciójuk eltérne a valós személy pontos ábrázolásától, de a hallgatólagos igazságszerződésük miatt a biofikciós szerzők kényükre-kedvükre változtatnak meg életrajzi tényeket, mindaddig, amíg hűek ahhoz, amit a magasabb rendű, fiktív igazságnak vélnek, s amit a valós személy életének metaforizálásán keresztül próbálnak kommunikálni. Tehát a szó szoros értelmében Leader téved, mikor azt javasolja, hogy a biofikciós szerző a valós személy életét adja az olvasóknak, és ez azért van így, mert a biofikciós szerzők megváltoztatják az életrajzi tényeket, így papír életre kelő szereplőjük más, mint szigorú értelemben vett életírásában; ám Leadernek igaza van abban, hogy az írók karakterüket a valós személy életéhez kötik, mivel a metaforikus konstrukció pontos ábrázolása egy a történelmi alakon és/vagy a történetükön belüli magasabb rendű valóságnak igyekszik megfelelni, így munkájuk mindezek ellenére mégiscsak az életírás egyik formája.

13 Uo.

II.

Egy másik megközelítés az életírók és a biofikciós szerzők közötti különbség tárgyalásához, az a két kör egyes képességeire való összpontosítás. Julia Alvarez munkája hasznos ebben az összefüggésben. Regénye, az *In the Time of the Butterflies* [*A Pillangók idején*] (1994) a Dominikai Köztársaságban élt Mirabal nővérekről szól. A munkájáról utóiratában azt írja, hogy hiányzik belőle „az életrajzíró képessége és az az iránti késztetése, hogy képes legyen megfelelően ábrázolni"[14] alanyai életét, így nem életrajzot, hanem biofikciót írt róluk. De pontosan mik egy életrajzíró képességei és késztetései? És miben különböznek a biofikciós szerzőkétől? Állítom, hogy ennek a két kérdésnek a megközelítéséhez Leadernél árnyaltabb módon kell megközelíteni az életírás egy formájaként értett biofikciót.

Joyce Carol Oates kiváló biofikciót írt Marilyn Monroe-ról (*Szöszi,* 2000), s hozzá olyan gondolati keretet biztosít számunkra, amely hasznos módon megkülönbözteti az életírást a biofikciótól a szerzői képesség alapján: ez a módszer pedig az elmaszatolás [smudging]. Ebben az összefüggésben az elmaszatolás nem valami ügyetlen, gyermekded tettre utal, hanem egy karakter vagy történet enyhe megváltoztatásának esztétikai aktusát jelenti, amely elmossa a látszólag különálló és sajátos valóságok közötti határokat és megkülönböztetéseket. A maszatolás gondolatát szem előtt tartva: őszinte erőfeszítésnek tekinthető-e a *Szöszi*ben szereplő portré Monroe életének lehető legnagyobb alapossággal és pontossággal történő ábrázolására, abban az értelemben, ahogyan az a nagy életrajzírók elsajátítottak? Oates szerint a válasz erre a kérdésre egy határozott nem: „Amikor Norma Jeane Bakerről írok, sok emberről írok, még férfiakról is. Az életrajzi témáról írok, és egy kicsit összemaszatolom, hogy azt sugalljam, hogy ha belenézel Marilyn Monroe tükrébe, valami olyasmit fogsz látni, mint te magad. Ahelyett, hogy magányosan állna a távolban, mint egy páratlan történelmi figura, úgy érzem, kötelék van közöttünk."[15] Annak érdekében, hogy előtérbe helyezze a múlt és a jelen, valamint az életrajzi alany és a mindennapi olvasó közötti kapcsolatokat, a szerző összekeni az életet, és ezt az elmaszatolást a legkiemelkedőbb biofikciószerzőknek sikerült elsajátítaniuk. Pont emiatt nem válik az író sem biográfussá, sem az életírás tipikus szerzőjévé. Ahhoz, hogy megértsük az írói tevékenységek megkülönböztetésének fontosságát, képzeljük el, hogyan reagálnának az olvasók,

14 Julia ALVAREZ, „A Postscript", in *In the Time of the Butterflies*, 323–324 (Chapel Hill: Algonquin Books of Chapel Hill, 2010), 324.

15 Joyce Carol OATES, „Enhanced Symbolic Interiors in the Biographical Novel", in *Truthful Fictions...*, 179–192, 182–183.

ha egy előszóban egy életrajzíró azt mondaná: „A következő oldalakon Marilyn Monroe életének verbális ábrázolása található, de stratégikusan összemostam bizonyos tényeket és történeteket róla, hogy az olvasók magukat lássák viszont az alakban". Az olvasóknak bizonyára jogukban állna azt mondani, hogy az, amit egy ilyen mű tartalmaz, nem minősülne egy élet pontos ábrázolásának, így kizárnák azt a szigorú értelemben vett életírási formák közül.

Lényegében ami a biofikciót megkülönbözteti a szűken definiált életírástól, az a metaforaként betöltött funkciója. Ahogy Oates mondja: „Érdekelnek azok az események, amelyeknek szimbolikus, ideális esetben egyetemes jelentőségük van".[16] Nem az érdekli a biofikciós szerzőket, hogy ki és mi volt a valós személy vagy a valós történet, hanem az, hogy egy életet és/vagy történetet hogyan lehet olyan szimbólummá vagy metaforává alakítani, amely egyetemes jelentéssel rendelkezik. Szemléltetésül hadd térjek vissza Alvarezhez. Rafael Trujillo, a Dominikai Köztársaság korábbi diktátora perverz megszállottja volt a kiskorú lányoknak, és létezik egy történet arról, miként próbált szexuálisan kikezdeni Minerva Miraballal. Válaszul a fiatal nő olyan erős pofont adott Trujillónak, hogy az nyomot hagyott „a diktátor jobb arcán".[17] De amikor Alvarez a regényéhez végzett kutatást, gyakran találkozott a túlélő nővérrel, Dedével, aki szerint „nem történt pofon".[18] És mégis, Alvarez a regénybe foglalta „amiatt a fajta igazság miatt, amelyet ez a részlet elmesélt".[19] Ebben az esetben az igazság nem lehet az esemény vagy Minerva életének pontos ábrázolása, mert Alvarez tudta, hogy a történet nem igaz. Akkor mégis milyen igazságot közvetít a jelenet? Oates „egyetemesebb igazságnak"[20] nevezett elképzelése alapján azt mondhatjuk, hogy ennek az „igazságnak" van valami köze a nők dühéhez, amit a férfiak velük szembeni visszaélései miatt tapasztalnak. De ahhoz, hogy a metafora működjön, néha szükség van a tényleges élettörténet megváltoztatására, így az életrajzi igazságot alárendelik egy metaforikus igazságnak. Ez az egyik oka annak, hogy miért problémás a biofikciót szigorú értelemben vett életírásnak tekinteni. Alvarez esetében a pofonról szóló életrajzi igazság kevésbé fontos, mint a női dühről szóló metaforikus igazság, ezért indokoltnak érezte a kevésbé fontos életrajzi tény megváltoztatását a sokkal jelentősebb metaforikus igazság előtérbe helyezése érdekében.

16 Uo., 187.

17 Julia Alvarez, „Fixed Facts and Creative Freedom in the Biographical Novel", in *Truthful Fictions...*, 27–41, 31.

18 Uo.

19 Uo.

20 Oates, „Enhanced Symbolic Interiors...", 182.

Ami a különböző képességeket illeti: a kivételes életrajzírónak vagy életírónak különös képessége van arra, hogy pontosan és egyben lenyűgözően ábrázolja egy valós személy életét, de a kivételes biofikciós szerző azzal a sajátos képességgel rendelkezik, hogy fikcionalizálja egy valós személy életét azáltal, hogy átalakítja (elmaszatolja) ezt az életet vagy annak egy részét egy metaforává, amely feltár valamit az olvasók számára saját magukról, és képes egyetemes valóságokat kifejezni. Tekintettel arra, hogy az életrajzírók és a biofikciós szerzők különálló és egyedi képességekkel vannak megáldva, különálló és egyedi kritériumokat kell meghatároznunk az egyes művek értékelésére. Például, ha egy kutató az életírással kapcsolatos kritériumokat használ egy adott biofikció minőségének értékelésére, az tisztességtelen és illetéktelen kritikához vezetne. Példának okán egy kritikus azt mondhatná, hogy Nietzsche Zarathustrája nem az igazi Zarathustra, hogy Hong Bellje nem az igazi Bell, és hogy Alvarez Minervája nem az igazi Minerva, mivel a szerzők ismert tényeket változtattak meg történeteikben. Hasonlóképpen: ha egy kutató biofikciós kritériumokat használna egy adott életrajz vagy életírás minőségének értékelésére, az szintén méltánytalan kritikához vezetne. A kritikus azt mondhatná, hogy az adott életrajz vagy életírás sikertelen, mert a szerző nem alakította át a valós személy történetét egy olyan metaforává, amely egyetemességet hordoz magában. De ezek a kritikák álláspontom szerint tévesek, mert figyelmen kívül hagyják a különálló és egyedi műfajban alkotó írók különálló és egyedi képességeit.

III.

A biofikciót az életírástól megkülönböztető másik jellegzetességet én időntúli rezonanciának *(transtemporal resonance)* nevezem. Az életrajzi és a történelmi írások esetében a szerzőket őszintén érdekli a múlt, s azért kutatják a történelmet, hogy legjobb tudásuk szerint ábrázolják az eseményeket és a szereplőket. A biofikció szerzői szintén fontosnak tartják a történelmet és az életrajzot, de nem olyan módon, mint a történészek vagy az életrajzírók, mert kevésbé érdekli őket az önmagában értelmezett múlt, mintsem az, ahogyan a múlt rezonál a jelennel. Ez az egyik oka annak, hogy játszi könnyedséggel maszatolják és változtatják meg az életrajzi tényeket egy olyan metafora létrehozásának kedvéért, amely összhangot létesít a kettő között. Ahelyett, hogy tanulmányoznák a történelmet, a biofikció-szerzők arra használják a történelmet, hogy lehetővé tegyék az olvasók számára, hogy feltárják a hibás, egészségtelen és igazságtalan gondolkodásmódot mind a múltban, mind a jelenben, és hogy megbízhatóbb, egészségesebb és igazságosabb alternatí-

vákat kínáljanak úgy a jelenben, ahogy a jövőben is. Mohammed Hasan Alwan, egy kiemelkedő szaúd-arábiai regényíró, aki több díjnyertes biofikció szerzője, rendkívül hatásos regényt írt (*Ibn Arabi's Small Death,* 2017) Ibn Arabiról, a híres arab misztikusról, költőről és filozófusról. Más biofikció-szerzőkhöz hasonlóan Alwan nem úgy látja a biofikciót, mint a történelmi fikció vagy az életírás egy változatát, amely arra törekszik, hogy az olvasók pontos képet kapjanak az életrajzi alanyról és ezzel együtt a történelmi múltról. Állítása szerint fikciós szerzőként az a célja, hogy magasabb szintű tudatosságot hozzon létre, és ezért az övéhez hasonló biofikciók néha elferdítik a történelmet, hogy egy fontosabb igazságot közöljenek arról, mit is jelent embernek lenni. Ehhez még hozzáteszi, hogy „Az ember nem azért ír fikciót, hogy valamit eltorzítson, hanem azért, hogy valamire rávilágítson – hogy az olvasó felismerhesse önmagát, bármennyire is közvetetten, a régmúlt emberében." Alwan számára „a vallás és a politika határmezsgyéje" érdekes. Ez nem jelenti azt, hogy a fikciót egy adott vallás vagy hit támogatására használná. Célja inkább ösztönözni „az olvasókat arra, hogy gondolkodjanak el a történelmi események mögött meghúzódó folyamatokon". Alwan úgy véli, hogy a múlt eseményeit megalapozó mélységi szintű mentális struktúrák ábrázolásával a biofikció mind helyi tudásmintázatokat, mind pedig kritikus gondolkodási készségeket szolgáltat az olvasók számára, hogy azok megértsék az egyéni és a közösségi elmén belüli struktúrákat, valamint a jelenben élő „belső konfliktusokhoz" vezető kultúrát és a politikai intézményrendszert. Leegyszerűsítve: a biofikciója nem kísérlet arra, hogy „történelmet tanítson, hanem hogy létrehozza a felismerést", annak is azt a válfaját, mely lehetővé teszi az elnyomást segítő struktúráknak az észlelés és a tudás világában történő beazonosítását, elutasítását és ellensúlyozását.[21]

Befejezésül William Styron *Nat Turner vallomásai* (1967) című művét értelmezném röviden, mivel ez a mű és Styron róla szóló meta-reflexiói éles fókuszba helyezik azt, ami a biofikciót megkülönbözteti a szigorú értelemben vett életírástól és életrajztól. A regény egy rabszolgáról szól, aki lázadást vezetett a virginiai rabszolgatartók ellen, ami tömegmészárlással végződött és rémületet keltett a fehér déliek szívében. Styron azonban jelentős változtatásokat hajtott végre a történelmi és életrajzi anyagokhoz képest, s ezzel kritikai össztüzet vont magára.[22]

21 Az Alwantól származó összes idézet a következő interjúból származik: Mohammed Hasan Alwan, „Bridging Centuries through Biofiction: Literature, History, and Humanity", in *World Biofictionalists in Translation: Literature as Existential Map*, szerk. Michael Lackey (New York–London: Bloomsbury, 2027). [Megjelenés előtt.]

22 A Styron-regény megjelenését övező viták, valamint a tíz fekete író bírálatának mélyrehatóbb elemzéséhez lásd a *Dual-temporal Truths in the Biographical Novel* című fejezetet itt: Michael Lackey, *The American Biographical Novel* (New York–London: Bloomsbury Academic, 2016).

Már egy évvel a regény megjelenése után egy tízfős, fekete írókból álló csoport csípős hangvételű esszégyűjteményt publikált, amelyben Styront pellengérre állították. Különösen két változtatás teszi lehetővé számomra, hogy tisztázzam, hogyan is működik az időntúli rezonancia a biofikcióban.

Styron rendíthetetlen kritikusa volt az amerikai kapitalizmusnak, ezért úgy fikcionalizálta és metaforizálta Nat Turner történetét, hogy leleplezze és kritizálja annak kizsákmányoló mivoltát. Értékelése szerint a legjobb módja ennek az volt, hogy a déli ültetvényeket metaforaként használja. De figyelembe véve Turner szülőföldjének, Southampton megyének valódi mezőgazdasági és politikai állapotát, történelmileg pontatlan lett volna egy hatalmas ültetvényt megtenni a regény helyszínéül. Azonban, ahogy Styron mondja, neki „akárhogy is, ültetvényt kellett létrehoznia". Indítékát így magyarázza:

> Az ültetvény szerves és jellegzetes része volt a déli életnek a rabszolgatartás idején; ez volt az emberi munka kapitalista kizsákmányolásának zsigeri metaforája, és az ültetvénytulajdonosok gyakran színe-javát képviselték azoknak, akiket a történelem egy sajátos intézmény uraiként szerepeltetett, s így magukban hordoztak minden erkölcsi félelmet és feszültséget, amelyet a rabszolgaság szült. Dramatizálnom kellett ezt a nyugtalanságot, és így azt találtam ki, hogy Nat Turner egy virágzó ültetvényen nőjön fel, amely ötven évvel korábban létezhetett volna a James folyó partján, de nem működhetett volna a szegénység sújtotta Southamptonban.[23]

Amit Styron regényében közöl, az egyszerre igaz is meg nem is. Szó szerinti és tényszerű értelemben Turner nem egy ültetvényen élt, így ültetvényes rabszolgaként való ábrázolása nem felel meg a valóságnak. De ha meg akarjuk érteni azt a gazdasági valóságot, amely megteremtette a Turnerhez hasonló feketék kizsákmányolásához, bántalmazásához és meggyalázásához szükséges feltételeket, ahhoz létfontosságú az amerikai kapitalizmus belső működésének ismerete. Ezért Styron megváltoztatta a számára közömbös életrajzi és történelmi tényeket, hogy olvasóinak megmutatassa a kapitalizmus „magasabb rendű igazságát" . De ez nem csak egy regény a kapitalista kizsákmányolásról 1831-ben, amikor Turner megrendezte a lázadását. Styron motivációja a regényírásra annak következménye, hogy – saját szavaival fogalmazva – „elgondolkodtam az ő [Turner] kora és a saját társadalmam közötti párhuzamokon, amelynek szalonrasszizmusa és endemikus kegyetlenségei, legyenek azok nagyok vagy kicsik, nem igazán különböztek

23 William STYRON, „Nat Turner Revisited", in William STYRON, *The Confessions of Nat Turner*, 431–455 (New York: Vintage International, 1993), 442–443.

a rabszolgatartás időszakától".[24] Styron ezt az időntúli rezonanciát igyekezett a kapitalista kizsákmányolás metaforikus képén keresztül ábrázolni, ahogyan az a dehumanizáló ültetvények gazdasági működésében megnyilvánul.

Még ennél is szemléletesebb, hogy Styron úgy döntött, hogy könyvének Nat Turnerjének homoszexuális élményben lesz része. Nincs olyan bizonyíték, ami ennek valóságtartalmát alátámasztaná. Akkor miért illesztett be Styron egy olyan jelenetet, amelyben főszereplője szexuális kapcsolatot létesít egy rabszolgatársával? A válasznak Styron azon meggyőződéséhez van köze, hogy szabadon használhatja főszereplőjét, hogy felépítse azt, amit „az író emberi léthez való hozzáállás metaforikus diagramjának" nevez.[25] Styron fikcionálizálja Turner életét, hogy leleplezze: az 1831-ben a feketék kirekesztésének és alárendelésének igazolására használt struktúrákat 1967-ben a fekete és a meleg emberek ellen is ugyanúgy felhasználták. Azt, hogy Styron melegpárti volt, világossá teszi a „Family Values" [„Családi értékek"] című esszéjében, amelyben azt állítja, hogy „egyik családtagja sem tartja a homoszexualitást rossznak vagy természetellenesnek".[26] De ami ennél is fontosabb: Styron közeli barátja volt a meleg írónak, James Baldwinnak. 1960 őszén Baldwin anyagi gondokkal küzdött. Styron felajánlotta Baldwinnak, hogy éljen connecticuti otthonának stúdiójában, ahol végül Baldwin 1961 nyaráig lakott. Styron akkoriban még a *Nat Turner vallomásai* írásának korai szakaszában járt, és kétségekkel küzdött. Ahogy Baldwinnak mondta a munka kezdetén, vonakodott tőle, hogy „megpróbáljon belépni egy rabszolga elméjébe".[27] De Baldwin arra buzdította a fehér déli férfit, hogy „adja ki magát feketének".[28] Styron ezt a beszélgetést a *Jimmy in the House* címet viselő cikkében írja le, amelyben háláját fejezi ki Baldwinnak a regényére adott válaszával kapcsolatban, aki azt mondta róla: „Elkezdte közös történelmünket – a miénket".[29] Van valami csodálatosan és gazdagon dodonai abban, ahogy Baldwin „közös történelmükre" hivatkozik. Ha a regényre kizárólag faji szempontból gondolunk, akkor a közös történelem a feketékre és a fehérekre vonatkozna. De ha a regényre a szexualitás szempontjából is gondolunk, akkor a közös történelem vonatkozhat a hetero- és a homo-

24 Uo., 439.

25 William Styron, „The Uses of History in the Biographical Novel", in *Truthful Fictions…*, 141–153, 143.

26 William Styron, „Family Values", in *My Generation: Collected Nonfiction*, szerk. James L. W. West III, 321–335 (New York: Bleecker Street Press, 2015), 330.

27 William Styron, „Jimmy in the House", in William Styron, *Havanas in Camelot*, 96–102 (New York: Random House, 2008 [1987]), 98.

28 Uo., 100.

29 Uo., 101.

szexuálisokra is. Talán Styron kapcsolata Baldwinnal megmagyarázza azt a döntését, hogy a meleg szereplőket és jeleneteket is bevonja a regénybe, mert ahogy Baldwin mondja: „Azt hiszem, van belőlem valamennyi Nat Turnerben." Sőt, hozzáteszi: „Ha színész lennék, el tudnám játszani a szerepet."[30]

Nem azt a Turnert ábrázolja, aki 1831-ben létezett, és akit az életrajzírók és az életírók próbálnak megrajzolni a műveikben, hanem azt, miképp lehet az 1831-es Turner-történetet elmaszatolni, fikcionálissá és metaforizálttá tenni úgy, hogy feltárja a közös dehumanizáló gondolkodási és viselkedési mintákat, amelyek összekapcsolják a múltat és a jelent – ez az, amit a legjobb biofikciók sikerre visznek. Más szóval a biofikciós szerzők képesek megteremteni az időntúli rezonanciát a szelektív és stratégiai fikcionalizálás, valamint a tényleges emberi élet metaforizálása révén. Ezért azt mondhatjuk, hogy a biofikció néhány lényeges szempontból különbözik az életrajzi művektől és életírástól. A biofikció szerzői szelektíven ábrázolják az életeket vagy az életrészeket, de szelektíven maszatolják és változtatják meg a tényeket, így kizárják műveiket az életrajz és az életírás szigorú szabályok szerint meghatározott formái közül. Azért teszik ezt, mert más képességekkel rendelkeznek, mint az életírók és életrajzírók. Egyedülálló esztétikai ajándékuk az a különös képesség, hogy egy múltbéli személy élettörténetében meglátják azt az „igazságot", amely a jelenben rezonál a „valósággal". Ennek megfelelően ahelyett, hogy hűségesen ábrázolnák egy múltbéli személy életét, ügyesen elmossák és megváltoztatják ezt az életet, amikor a történetet olyan metaforává alakítják, amely lehetővé teszi az olvasók számára, hogy valami jelentőségteljessel találkozzanak – nem feltétlenül az életrajzi alanyban, hanem önmagukban, valamint a kortárs kultúra és politika intézményi struktúráiban. Mivel az időntúli rezonancia a végső cél, a valós személy életének ábrázolása alárendelt a szerző kreatív élet- és világképének, és ez az a jellegzetesen fiktív tevékenység, amely a Leader által meghatározott életírástól és életrajztól eltérővé teszi a biofikciót. Ez nem jelenti azt, hogy Leader tévedett, amikor a biofikcióra az életírással kapcsolatos munkáiban hivatkozott, azt viszont igen, hogy tisztázni és pontosítani kell a biofikció életíráshoz való viszonyát és identitását.

Fordította: Gyenis Dorina

30 Idézi Raymond A. SOKOLOV, „Into the Mind of Nat Turner", *Newsweek*, 1967. okt. 16., 65–69, 67.

Kovács Ágnes Zsófia

Biofikció és emlékezet az afroamerikai regényben

Bevezetés

A biofikció egy ismert történelmi szereplő életének regényes kibontása a jelen nézőpontjából, amely az elmúlt negyven évben egyre népszerűbb az alkotók, kritikusok és olvasók körében egyaránt. Michael Lackey szerint a biofikció úgy alkotja újra a múltról való tudásunkat irodalmi formában, hogy ezzel rávilágít főszereplő és olvasó ágenciájára, személyes hatóerejére: egyéni választásaira és szabadságvágyára.[1] Lackey szerint ezért nem meglepő, hogy a brit kulturális gyarmatosítás ellen berzenkedő ír irodalomban és a rabszolgaság utóéletével foglalkozó amerikai irodalomban kiemelkedően sok példáját találjuk a biofikciónak.[2] Lackey a műfaj felfutását az 1990-es évekre teszi, amikor a posztmodern kultúraelmélet fikció és valós határát elbizonytalanító meglátásai gyökeret vertek az irodalmi intézményrendszerben.[3] A biofikció a közelmúlt afroamerikai irodalmában is jelentős szerepre tett szert. Barbara Chase-Riboud 1979-es *Sally Hemings* című regénye például Thomas Jefferson politikailag ellentmondásos személyes választásait idézi elénk rabszolga szeretője szemszögéből elmesélve.[4]

A tanulmány az emlékezet konstrukciójának folyamatait vizsgálja a biofikció afroamerikai megvalósulásaiban. Azt a problémát veti fel, hogy az 1990-es évek afroamerikai irodalmának másik felfutó műfaja, az új rabszolga-elbeszélés ha-

1 Michael Lackey, *Biofiction: An Introduction* (New York: Routledge, 2022), 16.

2 Uo., 46.

3 Michael Lackey, „Locating and Defining the Bio in Biofiction", *a/b: Auto/Biography Studies* 31, 1. sz. (2016): 3–10, 5.

4 Lásd a Lackey alapján összeállított kiegészített áttekintő listát a cikk végén: a kötetcímek a fontosnak ítélt személyiségek meglepően széles skáláját vonultatják fel. Michael Lackey, „African American Biofiction: An Introduction", *African American Review* 56, 4. sz. (2023): 274–275.

sonló fiktív rekonstrukciókat állít elő a múltról, mint a biofikció. Az új rabszolga-elbeszélésekben egy nem feltétlenül ismert, esetlegesen történelmi szereplő, egy szökött rabszolga meséli el szabadulásának történetét. Közismert példa erre Toni Morrison 1987-es *A Kedves* című regénye, amely egy kétéves korában szökés közben anyja által megölt rabszolga kislány (Kedves) és túlélő édesanyja *hiányzó* emlékeit hozza létre húsz év távlatából, irodalmi formában. Tehát mind a biofikció, mind az új rabszolga-elbeszélés átírja a múltról alkotott irodalmi emlékezetünket egy kiemelt szereplő nézőpontjából, ezáltal *új* tudáskonstrukciót hoz létre: a múltról alkotott tudásunk irodalmi revíziója vagy rekonstrukciója a két műfaj közös jellemzője. A hasonlóság jelentős, Lackey például biofikcióként sorolja fel a nigériai-belga Unigwe Chika Olaudah Equianóról írt *Fekete messiás* című 2013-as regényét, amely az egyik első nyomtatásban kiadott angolszász rabszolga-elbeszélés szerzőjének életéről szól. Chika könyve emiatt az észak-amerikai irodalmi kontextusban valószínűleg új rabszolga-elbeszélésként értelmeződne.[5] Valerie Babb új rabszolga-elbeszélés áttekintése pedig tárgyalja William Styron *Nat Turner*jét és Chase-Riboud *Sally Hemings*ét, amelyeket Lackey könyve biofikcióként értelmez.[6]

Emiatt felmerül a kérdés, hogy vajon miképpen viszonyul egymáshoz és a múlthoz a két műfaji keret. Nem annyira a formai jellemzők különbségei, mint inkább ezek funkciói az igazalmasak itt: vajon más tétje van-e egy szöveg múlt-rekonstrukciójának, ha biofikcióként vagy ha rabszolga-elbeszélésként olvassuk? Mit várnak tőle az olvasó-kritikusok? Esetleg jobban eladható a biofikció (az Amazonon vagy a folyóiratszerkesztőknek), mint az új rabszolga-elbeszélés? A tanulmány olvasási stratégiaként használja a biofikció és új rabszolga-elbeszélés fogalmait két afroamerikai regény, Barbara Chase Riboud 1979-es *Sally Hemings* és Percival Everett 2024-es *James* című műveivel kapcsolatban. Azt vizsgálja meg, mennyire értelmezhető másként ugyanaz a szöveg a két különböző műfaji kódon keresztül. Az esszé amellett érvel, hogy a két műfaj a történelmi rekonstrukcióhoz való kreatív viszonyulásban hasonlít, ám a szereplők ágenciájának értelmezésében különbség van a két kritikai olvasási stratégia között.

5 Lackey, *Biofiction*..., 16.

6 Valerie Babb, *A History of the African American Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 222–223.

Definíciós kísérletek: biofikció és új rabszolga-elbeszélés

Michael Lackey definíciója szerint „a biofikció olyan irodalmi mű, amelynek főszereplője egy valós történelmi személy nevét viseli, ám amely a szereplőt magát fiktív világba helyezi el”.[7] E kiindulás szerint az elnevezés kritériuma alapvető, ám a valóságra vonatkoztatás nem az, a biofikciónak nem követelménye a dokumentarizmus vagy a hitelesség. Lackey *Biofiction* című könyvében a definíción túl történeti kontextusba helyezi a biofikciót, és igyekszik használható elemzési eszközöket kínálni az értelmezéséhez. A biofikciót a biográfiától az különbözteti meg, hogy a biográfia hitelességre törekszik,[8] a történelmi regénytől pedig az, hogy a történelmi regény a tipikus mindennapi hős kontextuális meghatározottságát mutatja be (Lukács), míg a biofikció a főszereplő személyes hatékonyságát, ágenciáját emeli ki előzetesen nem ismert módon.[9] Lackey olvasatában a főhős új oldalának elképzelt bemutatása a biofikció tétje, ez ad neki etikai és/vagy politikai dimenziót.[10]

Bethany Layne Lackey definícióját azzal egészíti ki, hogy a biofikciót önreflexív szövegnek látja. Layne a szerző alakjának átírását tanulmányozza a biofikcióban, amint az szereplővé válik. A kutató már több mint egy évtizede foglalkozik Henry James figurájának és szereplőinek kortárs irodalmi emlékezetével.[11] A biofikciós érdeklődés szép példája a 2004-es év, amikor három regény is feldolgozta Henry James amerikai szerző életét: Colm Tóibín *The Master* [A mester], David Lodge *Author! Author!* [Szerző! Szerző!] és Michiel Heyns *The Typewriter's Tale* [Az írógép meséje] című munkái. Ezekből kettő meg is jelent 2004-ben, Heyns kéziratának azonban várnia kellett a kiadásra a másik két szöveg miatt. Layne 2019-ben interjúkat készített Lodge-dzsal és Tóibínnel. David Lodge-dzsal beszélgetve Layne a figyelmet a biofikció szabadságára és korlátaira egyaránt ráirányítja.[12]

7 Lackey, „Locating and Defining...”, 7.

8 Lackey, *Biofiction*..., 9.

9 Uo., 10.

10 Uo., 13–14.

11 Kovács Ágnes Zsófia, „*Henry James in Contemporary Fiction: The Real Thing* by Bethany Layne (review)”, *The Henry James Review* 43, 2. sz. (2022): E-5–E-10.

12 Lodge szerint mai mediatizált világunkban megnőtt az igény a valós történéseken alapuló irodalom iránt: „Ma a tényekre alapozva tartunk valami igaznak, nem pedig a fikció ideális vagy virtuális igazságát tartjuk annak, amelynek saját integritásával és erejével kellene meggyőznie bennünket. Az elmúlt húsz-harminc évben látványosan megnőtt a tényalapú regények, színdarabok, filmek száma, és ez mindenképpen mond valamit kultúránk e szakaszáról.” [We've to come to rely on fact for truth, rather than the ideal truth or virtual truth of fictional writing, which has to convince by its own integrity and power. It's very noticeable in the last 20 or 30 years that the proportion of fact-

Colm Tóibíntől megkérdezi, szerinte miben különbözik a történelmi regény a biofikciótól, mire Tóibín kifejti, hogy a történelmi hűség megöli a regényességet.[13]

Az ír Colm Tóibín *A mester* című regénye a biofikció gyakran idézett példája, amely Henry James amerikai író életét az író-főhős valószínű homoszexualitása felől meséli újra.[14] Tóibín Jamest mint ír bevándorlócsalád harmadik generációs képviselőjét mutatja be, aki a viktoriánus kor elvárásainak megfelelően mindig decens úriember és társasági szereplő a szalonokban és vacsorákon, ám aki csukott ajtók és lezárt borítékok védelme mögött intim kapcsolatokat ápol azonos nemű személyekkel, legyenek azok barátok vagy akár inasok.[15] A korban az ilyen típusú kapcsolatokat Britanniában törvény tiltotta, áthágásuk büntetendő cselekedetnek számított (gondoljunk csak Oscar Wilde börtönbüntetésére 1895-ben). Tóibín könyve stabil szakirodalmi alapokon nyugszik: a kilencvenes években Henry James rekanonizációja elsősorban a műveiben elvégzett társadalmi nemi szerepek vizsgálatán keresztül ment végbe, s ezt a módszer hamarosan alkalmazták a szerzőről írt biográfiákra is.[16]

---

based novels, plays, and films has hugely increased, and that must say something about this phase of our culture.] Bethany Layne, „On the Limits of Biofiction: Bethany Layne Talks to David Lodge", *Literary Hub*, 2018.11.20, https://lithub.com/on-the-limits-of-biofiction-bethany-layne-talks-to-david-lodge/.

13 Bethany Layne és Colm Tóibín, „Colm Tóibín: The Anchored Imagination of the Biographical Novel", *Éire-Ireland* 53, 1–2. sz. (2019): 7–8.

14 Kovács Ágnes Zsófia, „Recanonizing Henry James: Colm Tóibín's *The Master*", *Americana E-Journal* 3, 1. sz. (2007). Hozzáférés: 2025.10.10, https://acta.bibl.u-szeged.hu/56455/2/americana_003_001_008/kazs.html.

15 Tóibín intim jeleneteket képzel el, pl. James és Oliver Wendell Holmes között, lásd Colm Tóibín, *The Master* (London: Picador, 2004), 84.

16 A „rassz, az osztály és a társadalmi nem" kutatására irányuló kilencvenes évekbeli kritikai érdeklődésen belül Jamesnél a társadalmi nem tanulmányozása tűnt a leginkább meghatározó módszertani csapásiránynak. Eve Kosofsky Sedgwick úttörő James-tanulmánya az *Epistemology in the Closet*ben részletesen vizsgálta a homoszexualitástól való félelem trópusait James írásaiban, lásd Eve Kosofsky Sedgwick, „The Beast in the Closet", in *Epistemology of the Closet*, 182–212 (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1990). Eric Haralson végigkíséri James irodalmi homoszexualitás-reprezentációinak változásait a 1870-es évektől a 1900-as évekig, lásd Eric Haralson, *Henry James and Queer Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). Ezután Michael Anesko kutatómunkája a biográfia területén tanulmányozta a bújtatott homoszexualitás kérdését a James-recepcióban. Anesko a McGill University archívumában Leon Edel James kritikus hagyatékát kutatva lelt rá James kritikai kisajátításának árulkodó nyomaira. Anesko szerint Edel és Henry James III (James unokaöccse, azaz rajta keresztül a család) összejátszása vezetett a James-biográfia egyoldalú James-képéhez, miszerint James feláldozta személyes életét a művészet oltárán. Az archívumi anyag az ettől eltérő kritikai olvasatok szándékos kizárásának módszeréről tanúskodik (a kritikusok kitiltása az archívumból, a homoszexualitás témájának szándékos kisatírozása a kritikai összefoglalókból); lásd Michael Anesko, *Monopolizing the Master: Henry James and the Politics of Modern Literary*

A biofikció az afroamerikai irodalomban is nagy népszerűségre tett szert az elmúlt nagyjából harminc-negyven évben. Michael Lackey 2023-ban az *African American Review* egy számát szentelte a témának. Lackey bevezető tanulmánya definiálja az afroamerikai biofikció fogalmát és körültekintően számba veszi az elmúlt negyven év termését.[17] Lackey négy afroamerikai szerzővel (Claudia Rankin, Charles Johnson, Louis Edwards és Jewell Parker Rhodes) készített interjúi indítják a cikkek sorát. A tanulmányok Edwards's *Oscar Wilde Discovers America,* Colum McCann *TransAtlantic* és Colson Whitehead *A fold alatti vasút* című műveit elemzik.

Az afro-amerikai irodalom történetét áttekintő kézikönyvekben mégsem a biofikció, hanem az új rabszolga-elbeszélés műfaja a hetvenes évek óta jelen lévő, meghatározónak tekintett műfaj. Bernard W. Bell 2004-es összefoglaló munkájában az új rabszolga-elbeszélés mellett a fantasy, szatíra, etnikai retorika, metafikció és parairodalom (sci-fi, spekulatív regény, meleg és leszbikus regény, románc, detektívregény) szerepel a fejezetek címeiben.[18] Valerie Babb áttekintése a kilencvenes évekig kronologikus, onnantól tematikus csoportokat mutat be: elsőnek az új-rabszolga elbeszélést, majd a detektívtörténetet, a spekulatív regényt, az afroamerikai szórakoztató regényt, a grafikus regényt, filmadaptációkat és a diaszporikus regényt.[19]

Ezek közül az első csoport, az új rabszolga-elbeszélések az hetvenes évektől egészen napjainkig a rabszolgák szemszögéből próbálják meg újraírni a rabszolgaság emlékezetét, amelyről általában a fehér többség szemléletmódját rögzítő módon van csak információnk.[20] Az új szempont a rabszolgaság intézményét az

Scholarship (Stanford, CA: Stanford University Press, 2012). Anesko a James-kritikában rendszeresen használja az archívumi kutatást, előzőleg James és az irodalmi piac viszonyáról írt hiánypótló beszámolót (*Friction with the Market,*1986), valamint a fiatal James és realista kortársa, Howells irodalmi közösségéről és vitáiról (*Letters, Fictions, Lives,* 1997).

17 Lackey, „African American Biofiction…".

18 Bernard W. Bell, *The Contemporary African American Novel* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2004), 301–382.

19 Babb, *A History of…*, 218-344.

20 Ez az újraírás természetesen Salman Rushdie és a posztkoloniális irodalomtudomány „visszaírás" fogalmában értendő, amely kanonizált művek (William Shakespeare: *A vihar,* Daniel Defoe: *Robinson Crusoe,* Joseph Conrad: *A sötétség mélyén*) az elnyomott szempontjából újramondott változatát jelenti. Vö. Bényei Tamás, „A Birodalom visszaír: Posztkoloniális újraírások", in *Az angol irodalom története: 7. köt.: 1930-tól napjainkig. 2. rész*, szerk. Bényei Tamás (Budapest: Kijárat Kiadó, 2023), 479. Az újraírás az elnyomott/rabszolga szemszögéből születik, s a rabszolgaság máig tartó öröksége kortárs szerzők számára is témát ad. Lásd pl. Györke Ágnes írását, aki a kortárs posztkoloniális angol irodalom négy női szerzőjének (Monica Ali, Chimamanda Ngozi Adichie, Sefi Atta és Zadie Smith) szövegeiben vizsgálja a gyarmatosítás örökségét: a láthatatlan modern rabszolgaságot reprezentáló tró-

azt elszenvedő afroamerikaiak tapasztalatain keresztül láttatja, nem pedig az abból profitáló fehérekéből, és a rabszolgaság intézményének társadalmi viszonyokat roncsoló átfogó hatását hozza kézzelfogható és borzongató közelségbe. A név onnan származik, hogy az új rabszolga-elbeszélések a 18. és 19. századi autentikus, dokumentarista igényű rabszolga-elbeszélések (szabadulástörténetek) konvencióit irodalmi igénnyel, fiktív cselekményben gondolják újra.[21] A cél az rabszolgaság eddig elhallgatott pszichológiai tapasztalatának részletes bemutatása.[22]

A fenti áttekintésből jól látható, hogy a biofikció fogalmának bevezetése befejezett tény. Az is világos, hogy a biofikció nagyon általánosan definiált területébe az afroamerikai szegmensben belelóg az ún. új rabszolga-elbeszélés műfaja. Amikor az új rabszolga-elbeszélés sajátos konvenciói kikerülnek a figyelem középpontjából, mert egy szöveg inkább biofikcióként értelmeződik, felmerül a kérdés, hogy mit nyerünk az új nézőponttal, illetve esetleg mit veszítünk el vele. Barbara Chase-Riboud *Sally Hemings* című regényének olvasatain keresztül lehetőség nyílik felmérni a két olvasási mód különbségeit.

Az állatorvosi ló: Sally Hemings *két szempontból*

Az afroamerikai biofikciós kezdeti ívét jelzi Barbara Chase-Riboud 1979-es népszerű biofikciós regénye, a *Sally Hemings*. Bár Sally Hemingsről általában nem hallottunk, a másik főszereplő, Thomas Jefferson neve annál inkább ismerősen cseng: Jefferson az USA államalapító liberális politikusa, az amerikai Függetlenségi Nyilatkozat (1776) megszövegezője, a Locke-féle individuális természeti jogok politikai védelmezője. A könyv Jefferson politikai nimbuszából csippent le jó darabot. Története a déli rabszolgatartó Jeffersont, a magánszemélyt, állítja ellentétbe a politikai szereplővel, a *pater familias*t a individualista politikai filozófussal. A regény főszereplői és alaphelyzete valóságosak: a történet a politikus Jefferson és a rabszolganő Sally Hemings harminchét évig tartó (1788–1826) szexuális és érzelmi kapcsolatáról szól. A hozzáadott új nézőpont Hemings eddig elfeledett szerepe Jefferson életében, Hemings ágenciája. A történet fő kérdé-

pusokat és elbeszéléstechnikai eszközöket. Györke Ágnes, „Láthatatlan életek: Modern rabszolgaság a kortárs posztkoloniális irodalomban", *Vigília* 88, 6. sz. (2023): 506–513.

21 A legjobb összefoglalók a témában: Ashraf H. A. Rushdy, *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Arlene Keizer, *Black Subjects: Identity Formation in the Contemporary Narrative of Slavery* (Ithaca: Cornell University Press, 2004).

22 Toni Morrison, „The Site of Memory", in *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, 2. kiad., szerk. William Zinsser (New York: Houghton Mifflin, 1995), 90.

se, vajon hogyan tapasztalta meg Jeffersonhoz fűződő kapcsolatát Hemings mint nő és mint rabszolga.

A regény egyik fordulópontja Hemings és Jefferson viszonyának párizsi kezdete 1789-ben. Franciaországban ekkor nem volt törvényileg elfogadott a rabszolgaság, tehát Hemings törvényesen megtagadhatta volna azt, hogy visszatérjen Jeffersonnal Virginiába, s így szabaddá válhatott volna, ha Franciaországban marad. A fiatal Hemings mégis úgy döntött, hogy ő érzelmileg Jeffersonhoz tartozik, és ezért visszatér vele az USÁ-ba, vagyis a rabszolgaságba. A regény cselekménye Jefferson halála után kezdődik, amikor Hemings egy fiatal tisztelője kérdéseire válaszolva elkezdi elmesélni élete történetét. A visszatekintés során fiatalkori döntését többször kénytelen megkérdőjelezni.

Michael Lackey több írásában is elemzi a regényt mint biofikciót.[23] Az USA alapításához kötődő tematika és az USA állampolgárainak alapvető „pszicho-episztemológiai struktúrái" miatt „alapító" biofikciónak tekinti a könyvet (Lin Manuel Miranda *Hamilton*jával együtt).[24] Lackey szerint a regényben megjelenő amerikai „pszicho-episztemológiai struktúra" legalábbis ellentmondásos: nem Jefferson alakja fémjelzi ezt a struktúrát, hanem a Jefferson–Hemings viszony fejezi ki azt legjobban.[25] Ez annyit tesz, hogy a politikus Jeffersont általában mint a nemzet szabadságát deklaráló alapító okirat szövegezőjét s így a politikai szabadság elvének szimbolikus alakját tartjuk számon. Ám ha ehhez hozzávesszük a magánember Jeffersont is, aki rabszolganőjétől született hét gyermekét sosem ismerte el, a felnőttkort megért ötöt nem szabadította fel, csak a végrendeletében, akkor azt láthatjuk, hogy a Jefferson–Hemings viszony sokkal inkább szimbolizálja a Függetlenségi Nyilatkozat korlátozott szabadságeszményét, az okiratnak a kisebbségeket a politikai szabadságjogokból kizáró logikáját, mint Jefferson alakja egymagában.

Lackey tovább árnyalja ezt a képet, amint az elemzésben végigköveti Jefferson 1776 és 1800 közi színeváltozását a kisebbségek jogait illetően: míg a Függetlenségi Nyilatkozat Jefferson-féle tervezete még tartalmazta a rabszolgák felszabadítását, melyet az elfogadott dokumentumból a dél-karolinai és a georgiai képviselők ellenállása miatt távolítottak el, addig az 1800-as évek elejére Jefferson már saját gyermekei kapcsán sem említi a szabadságot mint opciót.

23 Lackey, *Biofiction…*, 129–138; Michael Lackey, „The Bio-national Symbolism of Founding Biofictions: Barbara Chase-Riboud's *Sally Hemings* and Lin-Manuel Miranda's *Hamilton*", *a/b: Auto/Biography Studies* 36, 1. sz. (2020): 25–48, 30–37.

24 Uo., 29.

25 Uo., 31.

Érdekes módon Chase-Riboud *Sally Hemings*e az afroamerikai irodalom egy jelentős kortárs műfajának részeként, úgynevezett új rabszolga-elbeszélésként is olvasható. Ha innen nézzük, a regény a Jefferson alakjával fémjelzett fehér nézőpont helyett, amely legszívesebben kitörölné Hemings alakját a nagy politikus emlékezetéből, az eddig nem ismert rabszolga-perspektívából – Hemingséből – láttatja a nagy embert, meglehetősen ellentmondásosan és kritikusan. Az emberszámba sem vett rabszolga eddig hiányzó története hirtelen formát kap és ellenáll az emlékezet addigi verziójának, a hivatalos Jefferson-kultusznak:

> A szavak csak úgy patakzottak. Sally Hemings elszántan mesélt, nagyon akarta, hogy hallgatója megértse. Időnként utánozta a történet szereplőinek szava járását, tehetséges színész volt. Nem vette észre, hogy amíg a múltjáról mesél Nathan Langdonnak, egy olyan személy élettörténetét tárja elé, akit maga sem ismer, egy olyan életet, amelynek létezését nem is sejtette. A délutáni beszélgetésekből egy új Sally Hemings bontakozott ki.[26]

Valerie Babb elemzése Chase-Riboud könyvét új rabszolga-elbeszélésként olvasva azt emeli ki, hogy a „*Sally Hemings* újraképzeli bevett történelmi tudásunkat annak érdekében, hogy a rabszolgaság összetett pszichológiájába betekintést nyerjen [...] Hemingst szimbólumból hús-vér szereplővé lépteti elő".[27]

Mi különbözteti meg Lackey és Babb kommentárját a *Sally Hemings* kapcsán? Mindegyik a múlt képzeletbeli újraírását elemzi: Lackey egy igazságtalan politikai gyakorlat szabadságként aposztrofálásának ellentmondásos logikáját tárja fel a hősnő/hős kettősségben, míg Babb a semmibe vett rabszolga érzelmi viszonyulásainak, pszichológiai tapasztalatának kibontását végzi el. Lackeynél Hemings léte, érzelmei, ágenciája kontrasztot képez Jefferson tradicionális, a köztudatban élő képével. Ettől eltérő módon, Babb írásában a *Hemings* az eddig elhallgattatott és láthatatlan afroamerikai nő sajátos pszichológiai tapasztalatáról ad logikailag sokszor nem is összeegyeztethető hangokon (szabadság vs. szerelem) beszámolókat. Tehát Lackeynél a regény történelmi főszereplője Jefferson marad, akinek a szellemi hagyatékát problematizálja és átfordítja Hemingsé. Babb elemzése vi-

26 Az eredetiben: „Words followed in an unending stream. Sally Hemings spoke with a kind of desperation, willing him to understand. Sometimes she would take on the accent of the person she was describing. She was a talented mime. She did not realize that while she was merely recounting her past to Nathan Langdon, she was in fact uncovering a person she had never known from a life she had no sense of. From these afternoons emerged a new Sally Hemings." Barbara CHASE-RIBOUD, *Sally Hemings* (New York: Virago, 2011), 50.

27 BABB, *A History of...*, 223.

szont Hemingsre fókuszál és irodalmi beszédmódok (az afroamerikai hagyomány és a szentimentalizmus) szerepét is taglalja a polifonikus női történetmondásban.

Nyelvészből forradalmár: Percival Everett James *című regénye mint biofikció és új rabszolga-elbeszélés*

A fenti két műfaji meghatározás mint különböző olvasási mód jól ütköztethető Percival Everett *James* című sikerregényének értelmezésekor is. Bár első ránézésre nem gondolnánk, Percival Everett *James* című műve egy jól ismert irodalmi szereplő biofikciója. A regény az amerikai kötelező olvasmánynak számító *Huckleberry Finn* újraírása Jim, azaz James, a Huckleberryt kísérő szökött rabszolga szereplő szempontjából.

Az újraíródó történet, a *Huckleberry Finn* az egyik legkanonizáltabb amerikai nemzeti narratíva. Az anyátlan Huckleberryt magára hagyja részeges apja, ezért a hajléktalan gyereket szánalomból befogadja özvegy Douglasné. Amikor az öntörvényű kamasz Tom Sawyer haverjával sok pénzt érő kincsre bukkan, apja valahogy újra előkerül és hosszú hercehurca után magával viszi a fiút. Válaszul Huck megszökik tőle. Szökés közben véletlenül összetalálkozik az özvegy nővérének, Watson kisasszonynak a rabszolgájával, Jimmel. Jim szintén megszökött otthonról, mert úgy hallotta, gazdasszonya el akarja adni délre. Jim északra tart, hogy ott munkát vállaljon, és az így szerzett pénzből kivásárolja családját. A két szökevény végül dél felé indul el, lefelé a Mississippi folyón, egyrészt ez a természetes és gyors menekülés útja, másrészt így megtévesztik az őket észak felé kereső üldözőket. A terv szerint a Mississippin lejjebb, az Ohio folyón fordulnak majd észak és a szabadság felé. Útjuk során számos kalandba keverednek, és úgy tűnik, összebarátkoznak: kölcsönösen segítik egymást a túlélésben és a menekülésben. A regény végén Jimet Watson kisasszony végrendelete felszabadítja. A *Huckleberry Finn*ben a narrátor Huckleberry, a kamasz fiú, aki a rabszolgát, Jimet egyszerű és babonás, tipikusan tudatlan afroamerikai vidéki embernek láttatja.

A *James*ben Huck egyes szám első személyű elbeszélése a Mississippin átélt kalandokról átadja helyét James egyes szám első személyű elbeszélésének, amelyben a rabszolga mesél a szabadság felé vezető menekülésről. A *James* első része szorosan követi a *Huckleberry Finn* történetét, de miután a főszereplők elválnak egymástól, James nemcsak apró lopásokba és vicces menekülésekbe keveredik, hanem lincselésbe és rabszolgák elrablásába is. A szabadulás érdekében végül két gyilkosságot is elkövet. Az egyik fiktív önéletrajzi szöveg másikba való átíródása során a bugyuta Jim öntudatos Jamesként lép fel, aki az utazás közben végül elszánt rab-

szolga-felkelővé alakul át. James szemszögéből nézve Huck hiszékeny tinédzser, akinek Jimről alkotott sztereotíp képe nem más, mint az elbeszélő nyelvi trükkjeinek eredménye. Így *James* nemcsak a *Huckleberry Finn* kibővített története új szempontból elbeszélve, hanem az előző szöveg nyelvileg átdolgozott változata is.

A *James* mint biofikció egy irodalomtörténetileg jól ismert személy, Huckleberry Finn beszámolóját írja újra irodalmi formában. A *Huckleberry Finn*t a huszadik század közepétől a kilencvenes évek végéig az irodalmárok az amerikai nemzeti hős alakváltozataként értelmezték. Ebben az olvasatban a *Huckleberry Finn* lényege, hogy a kalandozások közepette kialakul a neveletlen, ám ártatlan Huckleberry Finn önálló és felnőttekkel szemben kritikus nézőpontja. Huck a regényben alapvető kérdéseket fogalmaz meg: hogyan döntjük el, melyik cselekedet a helyes és melyik a helytelen? Mi a barátság? Mit jelent a szabadság? Huckleberry nemcsak saját kérdéseket tanul meg feltenni, hanem önállóan meg is válaszolja azokat. Huck ezért az önálló, individuális amerikai hős szimbólumává válik.[28] Amikor a *James*ben az öntudatos szökött rabszolga, James mondja újra ezt a történetet, Huckleberry önállósága rendre megkérdőjeleződik, s ezzel együtt a *Huck Finn* tradicionális irodalmi olvasata is revízióra szorul. Ebből a szempontból a *James* nagyon hasonlít Chase-Riboud fent bemutatott *Sally Hemings*ére: az új főhős új szempontú beszámolója egy régről ismert szereplő amerikai identitással kapcsolatos nimbuszát kérdőjelezi meg.[29] A *Huckleberry Finn* esetében hozzáteszem, hogy itt egy jó ideje folyamatban lévő kritikai revízió afroamerikai szempontú leképezéséről van szó.

A *James* nemcsak biofikcióként, hanem új rabszolga-elbeszélésként is olvasható. A könyv történelmi regény, amely a rabszolgaság idején játszódik; elbeszélője egy szökött rabszolga, aki egyes szám első személyben mesél; a rabszolgaélmény egy alternatív történetét mutatja be; szorosan kapcsolódik az oktatás és az írás kérdéseihez; valamint James szabadulásának történetét meséli el. Az elbeszélő rabszolga a szavak és tettek trükkmesterének szerepében tűnik fel. A *James* újragondolja a *Huckleberry Finn*t, hogy megidézze James eddig elhallgatott történetét a szabadság felé vezető útjáról. Kiderül, hogy James gond nélkül, spontán hazudik, tud olvasni, álmaiban Voltaire-rel és John Locke-kal vitatja meg az egyéni szabadság problémáját, és végül elkezdi írni saját könyvét, hogy megteremtse szabad önmagát. Először gunyorosan szemléli a fehérek világát, de kalandjai során számos rasszista erőszakos cselekmény tanúja lesz (halálra korbácsolás, meg-

28 Bollobás Enikő, *Az amerikai irodalom története* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 226.

29 A játék végtelen, hisz ez a módszer a legendás afroamerikai szónok, Frederick Douglass alakjával kapcsolatban is működik. Lásd Jewell Parker Rhodes, *Douglass' Women* (New York: Scribner, 2002).

alázás, nemi erőszak és lincselés), amelyek annyira feldühítik, hogy elhatározza, nem marad többé rabszolga, és ha kell, a szabadság eléréséért életét is feláldozza, hiszen e logika szerint jobb meghalni, mint rabságban élni.[30] Családjával északra szöknek, de Jamesnek ehhez gyilkolnia is kell. A szabadság e fogalma drasztikusan eltér attól a szabadságtól, amelyet Miss Watson végrendelete biztosított Jimnek a *Huckleberry Finn*ben.

James szabaddá válásának kiindulópontja a főhős nagyfokú nyelvi kompetenciája.[31] James ugyanis bravúros ügyességgel képes váltani a különböző nyelvi kódok között, ezzel mintegy rájátszik a *Huckleberry Finn* számos nyelvi dialektust integráló nyelvi leleményeire.[32] Nyelvileg képes „rabszolgaként" viselkedni, miközben „fehérként" is tud beszélni, ráadásul zökkenőmentesen képes átalakulni Jimből Jamesszé – akár egyetlen mondaton belül is. James a hagyományosan „fehér nyelvnek", azaz a standard angolnak tekintett nyelvváltozatot használja, amikor más rabszolgákkal beszél; míg a „fekete nyelvként", vagyis az afroamerikai népi nyelvként ismert változatot akkor alkalmazza, amikor fehérekkel kommunikál. Ezt a tudatos nyelvhasználatát ő maga önreferenciálisan „rabszolgaszűrőnek" nevezi.[33] A gyerekeket is megtanítja arra, miként válthatnak a „fehér" és „fekete" nyelvhasználat között.

A regényben a fekete nyelvhasználat „tréfájának" fenntartása azért lényeges, mert ez biztosítja a fehérek számára a fehér felsőbbrendűség illúzióját, miközben a rabszolgák számára bizonyos fokú mozgásteret teremt a manipulációhoz. A fehérek biztonságban érzik magukat, ha a nyelvhasználat megfelel az elvárása-

30 Pont úgy, ahogy Frederick Douglass méltán híres rabszolga-elbeszélésében elmagyarázza: „You have seen how a man was made a slave; you shall see how a slave was made a man. The gratification afforded by the triumph was a full compensation for whatever else might follow, even death itself. [...] I now resolved that, however long I might remain a slave in form, the day had passed forever when I could be a slave in fact." (Saját fordításomban: „Eddigi történetemből azt láthatták, hogyan lesz egy férfiból rabszolga; a most következőből pedig azt, hogyan lesz egy rabszolgából férfi. [...] A győzelem okozta jóérzés teljesen kompenzálta a lehetséges következményeket, még a halált is. [...] Eltökéltem, magamban, hogy bármilyen hosszú ideig is leszek még formálisan rabszolga, többé sosem leszek valójában az.") Frederick Douglass, „The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave", in *The Frederick Douglass Papers*, Series 2: *Autobiographical Writings*, vol. 1., szerk. John W. Blassingame et al. (New Haven: Yale University Press, 1999), ch. X, hozzáférés: 2025.10.11, https://frederickdouglasspapersproject.com/s/digitaledition/item/4322

31 Lásd erről bővebben az *1749*-en megjelent esszémet: Kovács Ágnes Zsófia, „Miért kell újraírni a *Huckleberry Finn*-t?", *1749*, 2025.11.06, https://1749.hu/fuggo/miert-kell-ujrairni-a-huckleberry-finnt-percival-everett-james.html

32 Bollobás, *Az amerikai irodalom...*, 226.

33 Percival Everett, *James* (New York: Doubleday, 2024), 52; magyar kiadás: *James*, ford. Falcsik Mari (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2025), 68.

iknak – amikor a rabszolgák beszédük alapján lassúnak, alacsonyabb rendűnek és elveszettnek tűnnek. James értelmezésében a fehérek rendkívül hiszékenyek, amennyiben a világot e nyelvi „biztonságos elvárásrendszer" mentén szemlélhetik.

A regény első részében a fehér és fekete nyelvhasználat kettőssége komikus hatást hoz létre. A fehérek képtelenek felismerni a nyelvhasználatban megbújó manipulációt, míg a második részben az irónia fokozódik. Egy különösen összetett, kettős irónia példájaként James, a világosbarna bőrű rabszolga egy minstrel showban énekel, ahol fehér emberként lép fel, aki feketére mázolva parodizál fekete dalokat. A befejező részben azonban James alapvetően megváltoztatja ironikus nyelvhasználatát: úgy dönt, többé nem alkalmazza „rabszolgafilterét". Nyíltan beszél a felügyelővel, Higginsszel a nemi erőszakokról és a bántalmazásokról, majd megfojtja őt. Ezt követően Thacker bírót is megfélemlíti kifinomult, jogi terminológiát idéző nyelvhasználatával, amikor családja eladásáról tárgyalnak, majd a bírót egy fához kötözi. Fehér nyelvhasználatának váratlan és erőteljes megnyilvánulása félelmet kelt a fehérekben, míg tettei nyílt haragot váltanak ki belőlük.

James megváltozott nyelvhasználata szoros összefüggésben áll szabadságharca radikalizálódásával és átpolitizálódásával. Korábban már lopott, hazudott, megszökött, és tanúja volt rabszolgák értelmetlen, kegyetlen halálának, de mindeddig nem mert nyíltan szembeszállni a fehérekkel. A regény záró részében azonban meréssé válik: nemcsak nyelvileg és intellektuálisan, már fizikailag is konfrontálódik elnyomóival, megöl két férfit, felgyújt egy farmházat, és mások életét is kockára teszi annak érdekében, hogy családjával együtt elérje a szabadságot. Amikor végül megszabadul, már nem pusztán szökevény, hanem tolvaj, gyújtogató és gyilkos is. Ezért már északon is nagy erővel keresik a gyilkos szökött rabszolgát, Jimet – ám amikor James igazoltatáskor James néven azonosítja magát, senki nem látja meg Jim és James azonosságát, hiszen James a felismerhetetlenségig átalakult: rabszolgaszűrőtől megszabadult neve, beszéde, tartása és tekintete egy szabad emberé.

Konklúzió

A biofikció és az új rabszolga-elbeszélés definícióit összehasonlítva számos közös jellemzőt láttunk. Mindkettő újraír egy már ismert történetet: a biofikció az életrajzi elemet fikcionalizálja, az új rabszolga-elbeszélés nem feltétlen történelmi főszereplője felhasználja a tizenkilencedik századi rabszolgaelbeszélések retorikai konvencióit és autobiografikus, a rabszolgaság pszichológiai tapasztalatának fiktív rekonstrukcióját végzi el.

A műfajok különbsége nem csupán formai: ahogy a *Sally Hemings* példája illusztrálta, ugyanannak a regénynek lehet biofikciós és új rabszolga-elbeszélés olvasata, melyek közt eltérések tapasztalható. Lackey biofikciós olvasata a *Sally Hemings*et a nemzeti szimbólum Jefferson újraírásaként elemezte. Thomas Jefferson politikus mint a nemzet megszületésének szimbóluma a szabadság politikai eszméjével forrt össze az amerikai köztudatban. Ennek a képnek a kritikáját adja a könyv, amelyben Sally és Jefferson személye összeforrnak, és ketten együtt lesznek a nőkre, a kisebbségekre, az indiánokra és az afroamerikaiakra nem vonatkozó limitált „szabadság" eszméjének nemzeti szimbólumai. Ettől eltérően, új rabszolga-elbeszélésként olvasva a könyv Sally történetének belső rekonstrukciójáról, láthatóvá válásáról szól: Sally Hemings rájön, hogy el kell mesélnie történetét, amikor Langdon fehérnek írja őt be a népszámláláson és ezzel eltünteti Jefferson rasszközi szexuális aktivitásának *(miscegenation)* nyomát és Sally valós személyére vonatkozó tudást is. Ez az olvasat pszichológiai, érzelmi, szexuális szempontból teszi láthatóvá Sally tapasztalatának létrejöttét, és egyszersmind megeleveníti a megfogalmazásért, kimondásért folytatott belső küzdelmet is.

Percival Everett *James* című regényében átgondolva egy hasonló kettős olvasat lehetőségét, ismét a történelmileg ismert személy újrafelismerése és az eddig láthatatlan személy történetének pszichológiai megkonstruálása jelenti a különbséget. Biofikcióként olvasva a *James*t, a létrejövő életrajz Huckleberry Finn individualizmusának újraírása, kritikája lesz James, a szökött rabszolga szempontjából elmesélve, aki sokkal furfangosabb és eszesebb, mint Huckleberry azt valaha gondolta volna. A butaság láthatatlanná tevő maszkja mögé rejtőző James megkérdőjelezi Huck kialakuló individualizmusának nemzeti mítoszát. Új rabszolga-elbeszélésként olvasva a *James*t, a figyelem James nyelvhasználatának virtuozitására, az olvasás és írás szerepére, az önreflexióra tolódik, amely végül James cselekedeteinek tudatos és radikális átpolitizálódásához vezet. Az afroamerikai önéletrajz James belső átalakulásának pszichológiáját teszi láthatóvá, amikor James ágenciájának húsba vágó etikai és politikai aspektusait bontja ki.

Lackey 2023-as afroamerikai biofikcióhoz írt bevezetőjében fényes jövőt jósol az afroamerikai biofikciónak és az afroamerikai biofikció tanulmányozásának egyaránt. Bevezető cikke végén írja, hogy biofikcióval foglalkozó órája, a „Social Injustice Biofiction"[34] azért népszerű a diákok körében, mert ezek a regények megérintik az olvasókat. Az órai olvasmányok nagy része afroamerikai szöveg, Lackey az olvasói érdeklődés mértéke miatt szép reményekkel tekint az afroamerikai biofikció kialakulóban lévő tudományterületére is. Biztosan igaza van;

34 Lackey, „African American Biofiction...", 286.

bár az is tény, hogy ez a terület részben már kialakult vagy megalapozódott az új rabszolga-elbeszélések tanulmányterületén, amelyek nem feltétlen közismert történelmi személyekhez köthető, autobiografikus múltrekonstrukciók. A biofikció múltrekonstrukciója a hangsúlyt az ismert közszereplő életére helyezi át, a valós/fikció határ elbizonytalanításának játéka adja a hátteret az etikai vagy politikai kérdéseknek, míg az afroamerikai területen az új rabszolga-elbeszélés az ismeretlen afroamerikai szereplő létrejöttére, az önmegértés pszichés folyamatának fiktív bemutatására koncentrál – egy láthatatlan afroamerikai személy közösségileg elhallgatott történetére.

Appendix

Az alábbi válogatás az afroamerikai irodalomhoz kapcsolódó biofikciós műveket sorolja fel. A szerzők első, a listán szereplő biofikciójuk megjelenési éve szerint kronologikus rendben követik egymást, a zárójelben pedig az adott mű főszereplőjének (vagy főszereplőinek) neve szerepel.

Bontemps, Arna. 1936. *Black Thunder. Gabriel's Revolt: Virginia 1800.* (Gabriel Prosser)
Hurston, Zora Neale. 1939. *Moses, Man of the Mountain*. (Moses)
Styron, William. 1967. *The Confessions of Nat Turner*. (Nat Turner)
Chase-Riboud, Barbara. 1979. *Sally Hemings*. (Sally Hemings és Thomas Jefferson)
Chase-Riboud, Barbara. 1989. *Echo of Lions*. (Joseph Cinque)
Chase-Riboud, Barbara. 1994. *The President's Daughter*. (Harriet Hemings)
Chase-Riboud, Barbara. 2003. *Hottentot Venus*. (Saartje Baartman)
Chase-Riboud, Barbara. 2022. *The Great Mrs. Elias: A Novel*. (Hannah Elias)
McCluskey, John, Jr. 1982. „Chicago Jubilee Rag". (Frederick Douglass)
McCluskey, John, Jr. 2020. „Auditions". (Frederick Douglass)
McCluskey, John, Jr. 2021. „A Fishing Story". (Frederick Douglass és Booker T. Washington)
Wideman, John Edgar. 1989. „Valaida". (Valaida Snow)
Wideman, John Edgar. 2005. „The Silence of Thelonious Monk". In *God's Gym*. (Thelonious Monk)
Wideman, John Edgar. 2008. *Fanon*. (Frantz Fanon)
Wideman, John Edgar. 2018. „Nat Turner Confesses". In *American Histories*. (Nat Turner)

Wideman, John Edgar. 2018. „JB and FD". In *American Histories*. (John Brown)
Wideman, John Edgar. 2018. „JB and FD". In *American Histories*. (Frederick Douglass)
Wideman, John Edgar. 2018. *American Histories*. (Jean-Michel Basquiat)
Wideman, John Edgar. 2019. „Between the Shadow and the Act". In *The Romare Bearden Reader*. (Romare Bearden)
Rhodes, Jewell Parker. 1993. *Voodoo Dreams*. (Marie Laveau)
Rhodes, Jewell Parker. 2002. *Douglass' Women*. (Frederick Douglass, Anna Murray Douglass, Ottilie Assing)
Johnson, Charles. 1998. *Dreamer*. (Martin Luther King)
Johnson, Charles. 1998. *Africans in America*. (Frederick Douglass)
Johnson, Charles. 2001. *Soulcatcher*. (Martha Washington)
Johnson, Charles. 2003. *Turning the Wheel*. (Buddha)
Johnson, Charles. 2005. „The Queen and the Philosopher". In *Dr King's Refrigerator*. (Krisztina svéd királynő és René Descartes)
Johnson, Charles. 2019. „Night Hawks". In *Night Hawks*. (August Wilson)
Johnson, Charles. 2019. „The Night Belongs to Phoenix Jones". In *Night Hawks*. (Phoenix Jones)
Johnson, Charles. 2019. „The Cynic". In *Night Hawks*. (Platón)
Johnson, Charles. 2019. „The Cynic". In *Night Hawks*. (Diogenes)
Whitehead, Colson. 2001. *John Henry Days*. (John Henry)
Edwards, Louis. 2003. *Oscar Wilde Discovers America*. (Oscar Wilde)
Allen, Candance. 2004. *Valaida*. (Valaida Snow)
Phillips, Caryl. 2005. *Dancing in the Dark*. (Bert Williams)
Phillips, Caryl. 2007. *Foreigners*. (Samuel Johnson és Francis Barber)
Phillips, Caryl. 2007. *Foreigners*. (Randolph Turpin)
Phillips, Caryl. 2007. *Foreigners*. (David Oluwale)
Phillips, Caryl. 2018. *A View of the Empire at Sunset*. (Jean Rhys)
Unigwe, Chika. 2013. *The Black Messiah*. (Olaudah Equiano)
Lalami, Laila. 2014. *The Moor's Account*. (Estebanico)
Rankine, Claudia. 2014. *Citizen*. (Serena Williams, Zinedine Zidane, Mark Duggan stb.)
Adichie, Chimamanda Ngozi. 2016. *The Arrangements*. (Melania Trump)
Adichie, Chimamanda Ngozi. 2017. *Janelle Asked to the Bedroom*. (Melania Trump)
Carter, Angela. 1985. „Black Venus". In *Black Venus*. (Jeanne Duval)

Z. Varga Zoltán

Biofikciók és elképzelt életek

Élettörténeti narratívák a modern és kortárs francia irodalomban és irodalomelméletben

A francia irodalomelmélet (pontosabban ott a magyar használatnál szélesebben értett irodalomkritika) sajátossága az éppen feltűnő, tehát egyszerre új és látványos, vagy legalábbis annak ható irodalmi jelenségekhez látványos és új fogalmi megközelítéseket summázó terminusokat kiötleni. Ha csak az önéletírás-kutatásokat nézzük, akkor is felfigyelhetünk az olyan kifejezések nemzetközi, így magyar karrierjére, mint az önéletrajzi paktum *(pacte autobiographique),* az autofikció *(autofiction),* vagy a biofikció *(biofiction).* Az elméleti-reflektív érdeklődés intenzitása persze párban jár az irodalmi szövegtermelés élénkségével, sorrendjük elsőbbségét pedig olykor nem is olyan egyszerű eldönteni. Viszonylag ismert, hogy az autofikció terminus az önéletírás sajátszerűségének leírására kitalált elmélet (az önéletrajzi paktum) egyik vázolt, ám kidolgozatlan lehetőségéből kiindulva született (a szerző, az elbeszélő és a főszereplő neve egyezik, ám a könyv olvasásának pragmatikai keretére regényes paktumot indítványoz a szerző). Az viszont talán kevésbé, hogy az elmúlt közel negyven évben hatalmas karriert befutó, szerteágazó és műfajilag változatos autofikciós szövegtermelés (a traumairodalomtól az irodalmi metafikcióig) nem elméleti programkiáltványból indult útjára, hanem Serge Doubrovsky 1977-es könyvének azóta sokat idézett fülszövegéből, egy tulajdonképpen reklámcélból készült paratextusból. Némileg hasonló a helyzet a biofikció terminussal is, amelynek, szögezzük le rögtön, semmi köze az ökokritikához, hiszen nem az életszféra, a természet egészeként értett bioszról, hanem többnyire ténylegesen létezett emberek élettörténeteinek, biográfiáinak, inkább többé, mint kevésbé fikciósított elbeszéléseiről van szó. A biofikció kifejezés első elhangzását is alkalmi megnyilatkozáshoz vezetik vissza a téma kutatói: a híres Cerisy-la-Salle-i konferenciasorozat biográfiáról *(Le biographique)* szóló

* A tanulmány párhuzamosan megjelenik a *Literatura* 2026/3. számában.

1990-es rendezvényének megnyitóbeszédében használta a konferencia egyik szervezője, Alain Buisine, aztán egy évvel később az előadásokból készült kötet előszavában jelent meg.[1] S ha az autofikció elmélete az önmegjelenítés egy történeti szempontból új módjának kijelölésére törekedett, s ezzel együtt pedig elhatárolni azt az önéletrajzi regény terjedelmes hagyományától, nem mellesleg, kifejezetten ösztönözve az efféle művek írását, úgy a biofikció körüli elméleti munka ellentétes irányt mutat. A kötetben is szereplő Michael Lackey, vagy a biofikció talán legaktívabb francia kutatója, Alexandre Gefen, legalábbis egy olyan szélesen értett műfaji kategória mellett állnak ki, mely az életrajzi ábrázolás sokféle formáját foglalja magában (Gefen például megengedően idesorolja a híres regényszereplők életének transzfikcionális továbbírását), melynek célja nem a műfaji elhatárolás és elfordulás egy ma is viruló hagyománytól, hanem sokkal inkább az életrajz sokszínű fikcionalizálásának valorizálása.

Buisine a posztstrukturalizmus és a francia „új regény" évei után értékeli újra a biográfiát és az életrajzi megközelítést az alkalomhoz illően erősen retorizált alapító szövegében. A mából nézve írása persze aligha tartogat nagy revelációkat, nyilván azért is, mert azóta szinte közhellyé váltak azok a gondolatok, hogy az „életrajzi immár nem a fikció fonákja", hogy már nem állítjuk szembe a teremtő ötletekben tobzódó „regényes képzeletet" és a „dokumentumok referenciális pontosságával" ellenőrzött „életrajzi rekonstrukciót", továbbá hogy a „fikcionalitás szükségszerű része az életrajzírásnak",[2] szemben az ellenőrzött tényeken alapuló, teleologikus, időben előrehaladó életrajz pozitivista illúziójával.[3] De az is az igazsághoz tartozik, hogy Buisine elsősorban nem a válogatás, az elrendezés, a kiemelés, a fokalizáció minden – akár referenciális, akár fikciós – elbeszéléséhez szükséges narratív műveleteit érti fikcionalizáláson, hanem a valós életek mélyen többértelmű fordulatait dramatizáló írói munkát, melyben nem áll élesen szemben egymással „irodalmi képzelet és valós dokumentum, a munkára fogott fikció és egy élet »igazsága«, az életrajzíró személyes intuíciói és a hozzátartozók vallomásai, a biográfus elkerülhetetlen önéletrajzi projekciói, illetve a másik ténylegesen megélt léte."[4]

Noha a két alkalmi műfajmanifesztó megjelenését csaknem két évtized választja el, a párhuzam világos: úgy jelzik az eltávolodást az önéletírás és az életrajzírás konvenciótól, hogy közben továbbra is fenntartják azok igazság-, pontosabban autenticitásigényét. Az autofikció és biofikció pártfogói, összhangban a kor

1 Alain Buisine, „Biofictions", *Revue des sciences humaines* 224, 4. sz. (1991): 7–13. Lásd ehhez Major Ágnes, *Csáth Géza atipikus kultusza: Biofikciók és adaptációk* (Budapest: Ráció Kiadó, 2023), 77–78.

2 Buisine, „Biofictions", 10.

3 Uo., 12.

4 Uo., 11.

posztmodern iránti lelkesedésével,[5] az életrajzi írásmódok „felszabadulását" jelentik be a korlátozó műfaji konvenciókkal szemben, lényegében azt az álláspontot képviselve, hogy az életrajzi műfajok referencialitása sohasem tényállások ontológiai meglététől függött, hanem bizonyos szakmai eljárásrendek betartásától (tényszerűség, ellenőrizhetőség, kötött elbeszélői forma, dokumentálás, a dokumentumok értelmezésének intézményes protokollja). Azáltal, hogy felhívják a figyelmet az életrajzi szöveg referencialitásának társadalmi-intézményes konstruáltságára, egyúttal ki is mozdítják a referencialitást a műfaji *differentia specifica* szerepéből.

Egy jelentős műfaji átrendeződés hatása persze nem csak az újítók elméleti-ideológiai programjain múlik. Ha a biofikció és az autofikció mai népszerűségének kulcsait keressük, akkor két ok mindenképpen nyilvánvalónak tűnik. Az egyik az élettörténeti narratívák, vagyis az emberi élet egységének mint magától értetődő jelentéses egységnek töretlen, majdnem antropológiai állandóként értett továbbélése, a másik a fikció használatának kiszélesedése, mely immár nem korlátozódik a fikciós műfajok átfogó értelemben vett kitalált jellegére, így a tények és a fikció közötti határ elmosódásának nemcsak fenyegető társadalmi-kommunikációs következményeivel nézünk szembe, hanem a fikciós és nem fikciós műfajok közt megsokszorozódó átkapcsolások poétikai következményeivel is.

Az életrajzi formák vagy élettörténeti narratívák az értelmezés társadalmi, lélektani, politikai vagy egzisztenciális egységei és keretei, s mint ilyenek közvetlenül és időben kibontva jelenítik meg a világ jelentéssel való felruházásának történetét és az abból következő lehetséges cselekvéseket (az élettervet), illetve annak társadalmi és történelmi kontextusait olyan klasszikus irodalomelméleti munkákban, mint Lukács György *A regény elmélete,*[6] továbbá *A történelmi regény*[7] című művei, Mihail Bahtyin kronotoposzról írt nagyesszéje[8] vagy Pierre Bourdieu *Érzelmek iskolája*-olvasata.[9] Ezeket a munkákat nem, vagy csak alig érdekli, hogy a művek szüzséjét képező életek kitalált vagy ténylegesen létezett (létező) személyeké: az élettörténeti konstrukciók elemzése Lukácsnál és Bourdieu-nél is arra

5 Buisine az életrajzi megközelítés „posztmodern rendjéről" [régime post-moderne] beszél, de az autofikciót is szeretik az önéletírás posztmodern válfajaként aposztrofálni.

6 Lukács György, *A regény elmélete; Dosztojevszkij-jegyzetek*, ford. Tandori Dezső (Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2009).

7 Lukács György, *A történelmi regény*, Lukács György összes művei (Budapest: Magvető Kiadó, 1977).

8 Mihail Mihajlovics Bahtyin, „A tér és az idő a regényben", in Mihail Mihajlovics Bahtyin, *A szó esztétikája: (Válogatott tanulmányok)*, szerk. és ford. Könczöl Csaba, 257–302 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976).

9 Pierre Bourdieu, „Flaubert mint Flaubert elemzője: Az *Érzelmek iskolája* olvasata", in Pierre Bourdieu, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. Seregi Tamás, 21–64 (Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013).

szolgál, hogy az egyéni szereplői tudat és a társadalmi lét szétválasztottságában megnyíló cselekvési és gondolati térben lejátszódó konfliktusokat bemutassák. Míg Lukács az életrajzi formát elégtelennek tartja e feladatra, mert a biográfiai esetlegességek elhomályosítják azt, ami a színre vitt egyéni sorsból a létezés társadalmi és ideológiai szerkezetére világíthatna rá (mint azt szerinte a realista és a történeti regény teszi), addig *A művészet szabályai* Flaubert-elemzése megvilágítónak tartja, ahogy az *Érzelmek iskolája* jó féltucatnyi feltörekvő fiatalember párhuzamos sorsán keresztül szemlélteti a társadalmi érvénysülés társadalmi habitushoz és pszichológiai diszpozícióhoz kötött meghatározottságait egy adott kor társadalmi világában. Bahtyin nagy hatású kronotoposz tanulmányában is fontos szerepet kapnak az élettörténeti narratívák. Az orosz irodalomtudós fikciós és életrajzi műfajok történeti alakulásán, történeti-poétikai keretében mutatja be, hogy miként függ össze az elbeszélő művek tér- és időábrázolása – akár valós, akár életrajzi – szereplőik cselekvési lehetőségeivel és gondolkodásmódjával, milyen szoros kapcsolatot mutatnak az elbeszélő formák narratológiai és nyelvistiláris kidolgozásai egy kulturális-társadalmi alakulat világ- és emberképével.[10]

E helyütt azért is volt szükséges megemlékezni az életrajzi formák vizsgálatának regényelmélet-történeti fejezeteiről, mert a francia irodalomkritika a biofikció kutatásában sokkal inkább történeti-taxonomikus, esetleg műfajelméleti megközelítéseket alkalmaz, s hiányoznak azok a heves elméleti viták (és irodalmi botrányok), melyek az autofikció megjelenését övezték. Tágasabb, interdiszciplináris és nagyobb időbeli távlatból persze életrajz és irodalom kapcsolata összetettebb, hiszen tudjuk, hogy a 19. századi pozitivista irodalomtudomány – kivált francia képviselői (Taine, Lanson, Brunetière) – a szerzői életrajzot állította a művek értelmezésének középpontjába, s hogy a szerzők életrajzának társadalmi és biológiai determinizmusok mentén történő rekonstruálása helyettesítette a művek értelmezését, ahogy ugyanez következett Saint-Beuve módszeréből is, aki az irodalmi alkotásokat szintén az írók életrajzi körülményeiből magyarázta, azzal a különbséggel, hogy tudományos determináció helyett az irodalmi élet (fél)

10 Az életrajzi formák tekintetében különösen fontos az antik életrajz három formájának elemzése (az encomium retorikus műfaja, a szókratészi konverzió-történet, az arisztotelészi entellekheián alapuló életrajz), melyben Bahtyin azt vizsgálja, hogy egyáltalán mik lehettek egy élet elbeszélhető, tehát a nyilvánosságra tartozó és a közösség szempontjából példaszerű eseményei, illetve hogy ezeket az eseményeket milyen módon szervezték a vizsgált életrajzi műfajok jelentésnarratívává. M. M. Bakhtin, „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes towards a Historical Poetics", in M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, szerk. Michael Holquist, ford. Caryl Emerson és Michael Holquist, University of Texas Press Slavic Series, 84–258 (Austin: University of Texas Press, 2010).

nyilvános intézményei (szalonok, szerkesztőségek, irodalmi körök és társaságok) belső viszonyainak megfigyelésével és valamiféle időtlen és egyetemes kispolgári lélektan alkalmazásával vélt eljutni a szerzői személyiség, így a szövegek megismeréséig. Az eszmék történelmi dialektikáját követve fontos megemlíteni Marcel Proust (és Paul Valéry) biográfiai szemléletre irányuló heves kritikáját,[11] aki tagadja, hogy bármi lényegit meg lehet tudni az irodalmi művekről a szerzők magánéletét és társas viszonyait taglalva. A pozitivista életrajz, akár a Taine-féle tudományos, akár a Saint-Beuve-féle társasági változatát tekintjük, az emberi lélek és viselkedés kortalannak és univerzálisnak feltételezett ismeretére alapozza portréit és pályaképeit, a művek értelme pedig létrejöttük életrajzi körülményeiből, illetve az író jellemének meghatározottságaiból érthető meg. Proust a Saint-Beuve módszeréről írott esszéjében ezzel szemben az írás és a nyelv ismeretelméleti, sőt ontológiai elsőbbsége mellett érvel, vagyis hogy az életrajz előre adott toposzai és az emberi cselekvések magyarázatául szolgáló logikáján túl tesz érzékelhetővé és megérthetővé egy életet, úgy, ahogyan azt áthatja mások élete és beszéde, a történelem és a társadalom diskurzusai. Ha elfogadjuk a feltételezést, miszerint *Az eltűnt idő nyomában* autofikciós élettörténeti narratíva, az időbeli létezés valamiféle teljességre törő rekonstrukciója volna, akkor is világos, hogy a mű nem az életrajz klasszikus formáira épül és nem is nyújt biográfiai tudást a szerzőről. Ennek ellenére a nyelvileg érzékelhetővé és jelentéstelivé tett tapasztalatokat az írás és a narratív kompozíció létesítő ereje mégiscsak olvasható identitássá formálja: az írásban jelenként életre keltett, így megőrzött és értelmessé formált múlt olvashatóvá tételének terve továbbra is élettervként ragadható meg, akár az elbeszélőnek, akár a szerzőnek tulajdonítjuk is azt.

Életesemény, cselekvés, tapasztalat és írás összefüggéseinek prousti bírálata csak az egyik iránya az életrajz klasszikus formáját újragondoló, annak pozitivista művelésétől elforduló századfordulós franciaországi törekvéseknek. Az életrajzi fikciók francia hagyományának meghatározó műve Marcel Schwob *Vies imaginaires,*[12] vagyis *Elképzelt életek* című, 1893 és 1896 között előbb újságokban, majd 1896-ban önálló kötetként is megjelent életrajzi sorozata. Schwob az irodalmi zsurnalisztika jellegzetes századvégi képviselője, szellemes és művelt társasági ember. Keveset írt, ám nagy műgonddal, rövid életének és életművének legismertebb darabja a *Vies imaginaires.* Hatását jelzi, hogy a biofikció mellett ma is egyenrangú elnevezésként használják a műfaj alkotói és elemzői, akkor is, ha nem

11 Marcel Proust, „Sainte-Beuve módszere", in Marcel Proust, *Álmok, szobák, nappalok*, ford. Lóránt Zsuzsa, 2. kiad., 73–97 (Budapest: Filum, 2002).

12 Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, GF Flammarion 1143 (Paris: Flammarion, 2004).

a Schwob által művelt rövid és sorozatba rendezett életrajzokról van szó. Az *Elképzelt életek* modelljei meglehetősen tarka társaságot alkotnak. Találunk köztük misztikus görög filozófust (Empedoklész), hírhedt gyújtogatót (Hérosztrátosz), észak-amerikai indián lányt (Pocahontas), ír sorozatgyilkosokat (Burke és Hare), reneszánsz festőt (Uccello), Jeanne d'Arc perének egy kétes figuráját (Nicolas Loyseleur), 17. századi angol kincsvadászt (Phips) és kalózkapitányt (Kidd kapitány), de tulajdonképpen mind a 23 tömör szöveg kalandos, ám az emberiség történetének szempontjából nem különösebben jelentős élettörténeteket visz színre. A fókuszba állított életesemények ábrázolásai finom iróniával élősködnek a „dicső emberek és jeles cselekedeteik" antik életrajzi hagyományán, az elbeszélések – az excentrikus modellek kiválogatásához hasonlóan – a történelem fontosnak tartott témáihoz képest jelentéktelennek tűnő, ám az életrajzíró számára mégis szuggesztív eseményekre és egyéni szokásokra épülnek. „A nagy emberek eszméi az emberiség közkincsei, csak különcségeik igazán sajátjuk",[13] írja Schwob kötete előszavában, felsorolva vállalkozásának előzményeit és elődeit. Különös élettörténetei az egyes életek redukálhatatlan egyediségének nyomait kutatják, túl a történetírás és az emberismeret nagy magyarázó elvein. Schwob nem megfejteni akarja az individuum titkát, hanem különös előfordulásaiban megmutatni azt. Nem véletlenül beszél tehát az életrajzírás, helyesebben az életrajzíró *művészetéről*. „Az életrajzíró művészetének kulcsa a kiválasztás. Nem azzal kell törődnie, hogy igazat mondjon: az emberi vonások káoszát kell megteremtenie",[14] s ebből a szempontból a az életrajz-írás Schwob-féle művészete kétségkívül hasonlít ahhoz, ahogy egyik modellje, Paolo Uccello munkamódszerét jellemzi. Schwob Uccellóját „nem foglalkoztatta a dolgok valóságossága, csak sokszínűségük és vonalaik végtelensége", mert úgy próbálta „elképzelni a teremtett valóságot, ahogy az isten szemében tükröződik", valamiféle középpont nélküli, minden alakot egyszerre észlelő szemléletben. A Schwob-féle életrajz tehát „nem utánzás, hanem az ábrázolt dolgok megteremtésének szabadsága", „egy meggyűrődött csuklya redőinek különös szerkezete beszédesebb, mint Donatello márványszobrainak tökéletes alakja."[15]

Schwob hézagos élettörténetei nagy ugrásokkal haladnak és laza kronologikus rendet követnek, csakúgy, mint a kötet életrajzainak kompozíciója. Az egyes darabok modelljeik nevét viselik címükként, alcím gyanánt pedig egy- vagy kétszavas bemutatások következnek, mintha foglalkozásukká alakult volna sorsuk: Empedoklész – demiurgosz; Clodia – szemérmetlen asszony; Walter Kennedy

13 Uo., 54.
14 Uo., 59.
15 Uo., 102–104.

– műveletlen kalóz; Paolo Uccello – festő; William Phips – kincshalász. Majdnem mindegyik történet születéssel nyit és halállal zár, közben pedig valamilyen viszontagságos, ám nem különösebben dramatizált eseménysort mesélnek el. A miniatűr életrajzok szabadon kezelt forrásokra (például Diogenész Laertiosz vagy Vasari), illetve legendákra és újsághírekre épülnek, melyek sokszor maguk sem számítanak megbízhatónak. Az életrajz fikciósításának célja nem a karakterek lelkivilágának elemzése, továbbgondolása vagy a jelen felőli metaforizálása; a „költött" események inkább a karakterek megszállottságának „főtémáit" nyomatékosítják. Csak egy példa ennek érzékeltetésére. Schwob egyik életrajzában Nicolas Loyseleur, a fogvatartott Jeanne d'Arc bizalmába férkőző, és megvádolásához szükséges vallomást kicsikaró egyházfi sírva fakad a máglyán Szűz Máriához fohászkodó lányt hallva: könnyeit Schwob nem a megbánás jeleként építi elbeszélésébe, mint a különben önmagában is legendaszámba menő anekdota legtöbb, Jeanne d'Arc-ot központba állító feldolgozása. Az életrajz nyitánya ugyanis szintén Loyseleur könnyeivel indul, aki mindig elérzékenyül, ha arra gondol, hogy Mária mennybemenetelének napján született. Önelégültsége és megszállottságának „vizes" jelei keretbe fogalják életét: a kivégzésen félreértett könnyei miatt menekülve Bázelban a Rajnát szemlélve egykori legendás hitvitájára gondol, amikor Mária hatalmát egy vízbefúlt szerzetes feltámasztásának történetével demonstrálta (a jelenet szerepel is az elképzelt életrajzban), amitől annyira meghatódik, hogy zokogva, ajkán Mária nevével meghal. Az elbeszélésben a történelmi hűség, a lélektani valószerűség és a morális tanulság egyaránt másodlagos szerepet játszik, hiszen a cél egy élet teljességének *poétikai* érzékeltetése: világos ugyan, hogy a történetbeli Loyseleur kisstílű, nárcisztikus intrikus, de csak mintegy mellékesen az. Életének tényei (születésének ideje, halálának helye, Jeanne d'Arc elítélésében játszott szerepe és talán a kivégzésről szóló anekdota stb.) az európai kultúrtörténet referenciális keretéhez kötik az elbeszélést és egyben megnehezítik, hogy az olvasók a történet befejezésében találkozó metaforákat epifániaként értelmezzék. Ráadásul a kötet darabjai között létesülő szerkezeti-motivikus párhuzamok tovább erősítik a fantasztikus-ironikus olvasatot, mivel a híres-hírhedt, de mindenképpen normaszegő életek eseményeit okozati összefüggések helyett sokszor egyszerű mellérendelő viszonyba állító elbeszélések hézagjait az olvasó a kötet egészének hátterében próbálja kitölteni.

Noha *Az elképzelt életek*nek közvetlen és kimutatható irodalmi hatása is van, például Borgesre (kivált *Az aljasság világtörténete* című kötetére), témánk szempontjából mégis fontosabb a jelentéktelen életrajzi részeletekre, illetve a kívülállók életére irányuló elméleti figyelem Roland Barthes és Michel Foucault műveiben,

melyek kapcsán Schwob hatására már többen felhívták a figyelmet.[16] Az életrajz Schwob-féle értelmezésének és művelésének folytonos hagyománya egyben azt is segít megérteni, hogy talán nem is olyan meglepő, miért játszott fontos szerepet e két előbbi szerző az irodalmi mű életrajzi megközelítése, illetve az életrajz mint irodalmi forma újrafelfedezésében, annak ellenére, hogy nevük összeforrott a szerző klasszikus, a polgári kultúrához és a kapitalista termelési rendhez kapcsolódó fogalmának, illetve az irodalmi szövegek életrajzi redukciójának kritikájával.

Roland Barthes *A szerző halála* és Michel Foucault *Mi a szerző?* című írásai egy korszak emblematikus elméleti proklamációi, ugyanakkor mindkettőjüket igézetében tartotta az életrajz, pontosabban a szenvedélyt, az erőszakot, a tébolyt, a melankóliát, végső soron pedig a halál jeleit olvashatóvá tevő egyedi életek megszüntethetetlen valóságosságának testi, anyagi, politikai lenyomatai. Barthes már az 1971-es *Sade, Fourier, Loyala*[17] kötetében bejelenti a „szerző baráti visszatérését", amin persze nem a polgári intézmények ideológiai és hatalomszervezési igényei által formált pozitivista, életrajzi szerző jogainak visszaállítását érti, hanem hajdani életek szándékoltan töredékes felidézését jelentéktelennek tűnő életrajzi részletekből, vagy ahogy ő nevezi, „biografémákból." A biografémákból kirajzolódó egykor volt ember pedig „»vonzerők« egyszerű többes száma [...], néhány makacs részlet helye, mégis regényes fények forrása, kedvesség szaggatott éneke, amelyből mégis biztosabban olvassuk ki a halált, mint a sors egy eposzából."[18] A hetvenes évek Barthes-jának nagy témája, a jelentésnek ellenálló jelentéktelen, egyedi részlet köszön itt vissza,[19] az egyszeri és egyedi lény megismerésének paradox tudománya, melyet Barthes, az előző idézet alapján talán nem meglepő módon, egy biográfiai, pontosabban tanatológiai vállalkozásban, az anyja emléké-

16 A barthes-i jelentéktelen részlet és a schwobi „elképzelt életek" különcségei közötti hasonlóságot többen is regisztrálták, anélkül, hogy azt feltétlenül egyenes és közvetlen hatásnak tételezték volna. Dominique Rabaté mind Michel Foucault *A becstelen életek* című írását, mind Barthes „biografféma"-fogalmát összefüggésbe hozza az *Elképzelt életek*kel, ám a Barthes–Schwob párhuzam nyilvánvalóbb. Vö. Dominique Rabaté, „De l'individu problématique au sujet multiple: Réflexions sur l'éclatement de la »forme biographique«", in Andreas Gelz és Christian Wehr, *Biofictions ou la vie mise en scène: perspectives intermédiales et comparées dans la Romania*, Edition lendemains 49, 11–22 (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2022), 15. Továbbá: Jean-Pierre Bertrand és Gérald Purnelle, „Présentation", in Schwob, *Vies imaginaires*, 31.

17 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Collection Tel quel (Paris: Éditions du Seuil, 1971).

18 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, ford. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 13.

19 A téma részletes elemzését lásd Z. Varga Zoltán, „A leírás nulla foka és az irrealitás effektus Roland Barthes a leírásról", in *Leírás: Elmélet, irodalom, kép*, szerk. Hajdu Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán, Reciti konferenciakötetek 5, 31–48 (Budapest: Reciti Kiadó, 2019).

nek szentelt *A világoskamrá*ban bontott ki emlékezetes módon. *A világoskamra* olvasói tudják, a könyv nem életrajz, mint ahogy a néhány évvel korábban írt *Roland Barthes Roland Barthes-ról* sem önéletrajz, hiszen nem egy élet eseményeinek összefüggő történetét próbálja elbeszélni változóan sűrű történelmi, kulturális, érzelem- és testtörténeti (szexualitás és betegség) hátterében. *A világoskamra* „mathesis singularisa" is egy biografémából kibontott metareflektív elmélkedés, bár nyilvánvaló, hogy az anyja kislánykori képében annak megnevezhetetlen lényegiségét felismerő Barthes másként teszi fel a „Mi marad egy emberi életből (ami megszólíthat)?" kérdését, mint ahogy „Sade fehér csipkekézelőjén, Fourier virágcserepein, Ignác spanyol szemén" tűnődve tette azt.

Az „egyszer volt lét" véletlenszerűen megőrződött töredékeiből indul ki Michel Foucault *A becstelen emberek élete* című 1977-es írása, melyet eredetileg egy 1660 és 1760 között keletkezett fogdai és rendőrségi feljegyzések, királyi folyamodványok és névtelen feljelentések alapján összeállított antológia előszavának szánt a francia filozófus-történész.[20] A válogatásban olyan egykor volt emberek rövid élettörténetét közölte volna, akiknek létezése egyedül ezekben a bűnügyi iratokban maradt fenn, töredékekben és csaknem mindig ellenséges szemszögből láttatva hőseiket. Nincs mód e helyütt a tanulmány gondolatmenetét részletesen bemutatni, inkább csak a Schwob-féle hagyományhoz, illetve a francia biofikció kortárs gyakorlataihoz fűződő kapcsolatára kitérni. *A becstelen emberek élet*ében tervezett válogatás sokban emlékeztet az *Elképzelt életek*ben összegyűjtött korpuszra, hiszen mindkettőben valódi emberek nagyon tömören elbeszélt, többnyire szerencsétlen sorsa jelenik meg, sőt, még az is igaz, hogy „e szavak és életek összeütközéséből a szépség és iszonyat bizonyos ötvözete" születik meg.[21] Ellenben a valóságosság és a fikciósítás kérdéséről eltérő módon gondolkodott a két szerző. Az *Elképzelt életek* valós életeket változtattak fiktívvé, ám nem legendává, hiszen, a legendával szemben, a hozzáadott fikció nem kölcsönzött tekintélyt, ezáltal hitelt – így egy magasabb szinten valóságosságot – az életrajznak. Foucault „életrajzmentései" viszont, új irányt nyitva a francia biofikciós irodalom előtt, éppen abból indulnak ki, hogy a „fekete legendákban"[22] az egykor élt emberek „tisztán nyelvi lények", akiknek létezése egyedül a hatalommal való összeütközésükből született baljós dokumentumokhoz kötődik, ám véletlennek köszönhető felfedezésük bizonyos tekintetben valamiféle megkésett, paradox revansnak tekint-

20 Michel Foucault, „A becstelen emberek élete", ford. Romhányi Török Gábor, *Híd*, 11 (2015): 80–95, 86. A szöveg eredeti megjelenése: Michel Foucault, „La vie des hommes infâmes", *Les Cahiers du chemin* 29 (é. n.): 12–29.

21 Foucault, „A becstelen emberek élete", 82.

22 Uo., 85.

hető, hisz épp a szabálytalan létezésüket eltörölni vágyó szövegek révén nyernek vissza valamit valóságosságukból.

Noha a válogatás végül a tervezett formában nem készült el, Foucault más munkáiban *(Herculine Barbin, más néven Alexina B.; Én, Pierre Rivière, aki lemészároltam anyámat, húgomat és öcsémet)* részben megvalósította a történelem nagyelbeszéléséből kimaradt, de életrajzi írásokban és egyéb dokumentumokban megőrzött szabálytalan életek bemutatásának tervét, az élettörténetüket meghatározó hatalmi-társadalmi rendszerek kritikai elemzésén keresztül pedig vissza tudott adni valamit a társadalom peremére szorult, szabadságukban korlátozott, alávetett emberek méltóságából. A többek között Foucault munkásságával megnyitott út sokfelé ágazott az időközben elmúlt közel négy évtizedben. A biofikció történetét, elméleti kérdéseit, nemzeti és transznacionális változatait bemutató legújabb nagyszabású kézikönyvben a korábban már említett Alexandre Gefen a műfaj 21. század franciaországi alakulását áttekintve jó félszáz címet mutatott be, bevallottan a teljesség igénye nélkül.[23] Gefen tanulmányának felvezetésében ugyan nem köti össze nyíltan a társadalmi és intellektuális figyelemből kiszorultak életének láthatóvá tételét szorgalmazó elméleti törekvéseket és a biofikció kifejezés franciaországi elterjedését, a két esemény egyidejűségének megállapítása mégis beszédes. Mint ahogy az is, hogy a biofikció műfajának nagykorúvá válását ugyanitt Pierre Michon 1984-ben megjelent, magyarul is olvasható *Kisbetűs életek* című kötetéhez[24] kapcsolja. A cím mindkét nyelven (franciául *Vies minuscules*) kétértelmű, hiszen egyszerre utal a bemutatott életek alacsony társadalmi helyzetére, illetve az irodalomban rájuk eső csekély figyelemre. Michon könyvének műfaji hibriditása többszörös, hiszen nem csupán környezetének közeli vagy távoli, családi elbeszélésekből, szóbeszédből vagy egyéb forrásból ismert alakjainak szentel fejezeteket (egészen pontosan nyolcat), hanem egyes szám első személyű narrátorként közben saját múltjának, családtagjaihoz fűződő viszonyának is a nyomába ered, bár ez a nem is annyira rejtett, ám kétségkívül diszkrét önéletírói szólam elsőre nem mindig tűnt fel a kötet olvasóinak.[25] Michon okos, érzékeny,

23 Alexandre Gefen, „French Biofiction in the Twenty-First Century", in *The Routledge Companion to Biofiction*, szerk. Lucia Boldrini, Laura Cernat, Alexandre Gefen és Michael Lackey, Routledge Literature Companions, 215–222 (Abingdon, Oxon–New York: Routledge, 2025).

24 Pierre Michon, *Kisbetűs életek*, ford. Szőcs Imre (Budapest: Gondolat Kiadó, 2014). Franciául: Michon Pierre, *Vies minuscules,* Collection Folio (Paris: Gallimard, 2009 [1984]).

25 Michon egy anekdotában elmeséli, hogy a kötet megjelenésekor készített, de végül Michel Foucault épp akkor bekövetkezett és a műsorrendet felborító halála miatt sohasem sugárzott rádióinterjúban a kérdező az egész könyvet tiszta fikciónak vélte, s ettől az álláspontjától nem is hagyta magát eltántorítani. Pierre Michon, „Pithécanthrope", in Alexandre Gefen, *Inventer une vie: la fabrique littéraire de l'individu*, e-book, 8–18 (Bruxelles: Les impressions nouvelles, 2015), 13–15.

reflektív prózája mély empátiával szól a múlt század derekának vidéki Franciaországáról és annak lakóiról, az úgynevezett „egyszerű emberekről", közeli vagy távoli rokonairól, szótlanul érzelmes iszákos férfiakról, okos nők csendes gondoskodásáról, s ezeknek az embereknek benne való továbbéléséről. Gefen egy másik könyvében úgy jellemzi Michon írásmódját, hogy abban a másik ember életének megírását a „kisebbségivé válás" etikai imperatívusza irányítja,[26] de talán még találóbb itt K. Horváth Zsolt egy régi tanulmányának címe: Michon célja „A minden embernek kijutó különösség"[27] jogának visszaállítása.

A biofikció legújabb kori franciaországi sikerét kutatva Alain Buisine már említett tanulmánya fontos szerepet tulajdonít a Gallimard Kiadó 1989-ben indult „L'Un et l'autre", azaz „Az egyik és a másik" könyvsorozatának.[28] A sorozat, melyet sokáig (2013) a neves pszichoanalitikus, Jean-Bertrand Pontalis szerkesztett, kifejezetten bátorítja a Michon-éhoz hasonló kettős életrajzokat, azaz az életrajzi modell és az életrajzíró életének párhuzamos, áthallásos megírását. Egyfelől egy módszertani evidencia nyílt bevallásáról van szó, hiszen a másik életének szentelt hosszas munka feltételezi, hogy az életrajzíró a saját életében is fontos helyzeteket, kérdéseket, dilemmákat pillantson meg a másik sorsában, ezért szükséges, hogy munkája során reflektáljon is saját elfogultságaira és érintettségére, felszámolva ezzel az objektivitás mítoszát. Ebből pedig az következik, hogy az életrajzíró nagyobb szabadsággal figyelhet az életrajz egy kivételezett időszakára, pillanatára, valamely részletére, nem kell a teljes élet ábrázolásának illuzórikus tervéhez igazítania művét. Ily módon a sorozat igen változatos és sokszínű életrajzi műveknek nyit teret. A klasszikus életrajzok hősei, történelmi személyiségek, művészek, írók, de akár fiktív személyek (regényhősök) mellett jól megférnek a szerzőhöz közel álló személyek, műalkotások, a gyermekkor helyszínei, háziállatok stb.

A kortárs francia biofikció népszerűségéről és az életrajzi irodalom exponenciális növekedéséről (még úgy is, hogy szándékosan kimaradnak a történettudományi munkák tudós életrajzai és a celebritások életét feldolgozó kommersz biográfiák), illetve a terep abból következő nehéz áttekinthetőségéről már esett szó. Tanulmányom befejezésében az utóbbi néhány évtizedben megjelent fontosabb biofikciókból tallózok. Aligha szükséges a magyar olvasó számára bemutat-

26 Alexandre Gefen, *Inventer une vie: la fabrique littéraire de l'individu*, e-book (Bruxelles: Les impressions nouvelles, 2015), 545.

27 K. Horváth Zsolt, „A minden embernek kijutó különösség: Életrajzi konfigurációk a microstoria világában", *Helikon* 48, 3. sz. (2002): 328–335.

28 Hozzáférés: 2026.11.10., https://www.gallimard.fr/en-savoir-plus-sur-la-collection-l-un-et-l-autre.

ni Patrick Modianót és az 1997-ben megjelent *Dora Bruder*t,[29] s e helyütt csupán jelezni szeretném, hogy milyen szorosan kapcsolódik a II. világháborúban Párizsból deportált címszereplő zsidó kamaszlány története a biofikció „életrajzmentő", illetve a szerző saját életét, sőt az életrajz megírásának történetét és elvi kérdéseit az életrajzba integráló vonulatához.[30]

A biofikció terminus viszonylag lassú franciaországi meghonosodásának csak egyik oka volt az „elképzelt életek" máig erős életrajzírói hagyománya. A másik ok, amint azt Alexandre Gefen is jelzi, hogy a francia irodalomtörténetben és irodalomkritikában a „fikció" terminus viszonylag lassan eresztett gyökeret, s talán enyhe anglicizmusnak is hatott, az elbeszélések kitalált jellegét jelző, elterjedtebb *romanesque* (regényes) elnevezés mellett.[31] Természetesen nem csak nyelvi purizmusról van szó, a távolságtartásban minden bizonnyal közrejátszott az idegenkedés a biofikció amerikai, identitáspolitikai, emancipatórikus és társadalompolitikai szempontokat előtérbe helyező felfogásától. Az új évezredben ez az idegenkedés szűnni látszik, de talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a francia életrajzi hagyomány némileg a saját képére formálta az ideologikusabb amerikai felfogást. Mindenesetre ezt jelzi az olyan művek sikere, mint Lola Lafon *La petite communiste qui ne souriait jamais*[32] (2014) című könyve – magyarul *A kis kommunista, aki sosem mosolygott*[33] –, mely a sport kommunista országokban betöltött szerepének kontextusában meséli el Nadia Comăneci olimpiai bajnok román tornásznő életét fiktív négykezes életrajz formájában, vagy Camille Laurens *La petite danseuse de quatorze ans*[34] (2017) [A tizennégy éves táncoslány] című műve, mely Degas az 1881-es Függetlenek szalonján kiállított botrányos szobrának modellt álló Marie van Goethem élettörténetét idézi fel a kettős, nemi és társadalmi elnyomás társadalomtörténeti hátterében, Alban Lefranc, aki *Le ring invisible*[35] (2013) [A láthatatlan ring] című könyvében pedig úgy írja meg Mo-

29 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, ford. Röhrig Eszter (Budapest: Vince, 2006).

30 A mű részletes elemzését lásd Z. Varga Zoltán, „A történelem fikcióitól a fikcionalizált történelemig: Történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító perspektívából", *Helikon* 62, 3. sz. (2016): 467–483.

31 Alexandre Gefen és René Audet, „Présentation", in *Frontières de la fiction*, szerk. Alexandre Gefen és René Audet, Fabula (Québec [Canada] Bordeaux: Éd. Nota Bene Presses universitaires de Bordeaux, 2002), vii–xvi.

32 Lola Lafon, *La Petite Communiste qui ne souriait jamais* (Éditions Actes Sud, 2014).

33 Lola Lafon, *A kis kommunista, aki sosem mosolygott*, ford. Takács M. József (Budapest: Libri, 2015).

34 Camille Laurens, *La petite danseuse de quatorze ans* (S.l.: Stock, 2017).

35 Alban Lefranc, *Le ring invisible* (Paris: Verticales, 2013).

hammed Ali élettörténetét, hogy beleszövi abba a faji megkülönböztetés elfeledett áldozataiét is.

A műfaji pluralizmus és sokszínűség persze továbbra is a biofikció legjellemzőbb vonása Franciaországban. Michel Schneider *Morts imaginaires*[36] (2003) [Elképzelt halálok] című műve tisztelgés Schwob műve előtt és visszatérés a műfaj gyűjteményes és tömör formájához. Schneider művében híres írók és filozófusok (például Puskin, Goethe, Kant, Tolsztoj, Constant, Balzac, Stendhal, Benjamin stb.) életének utolsó időszakát, haldoklásukat és anekdotákban fennmaradt utolsó szavaikat teszi meg szövegei élet-, pontosabban haláltörténeti alapjává. A halált közvetlenül megelőző időszak megírása belső nézőpontból szükségszerűen fikciós téma, és Schneider elbeszélései abból indulnak ki, hogy az írói lét, vagyis a tapasztalatok megfogalmazásának az öntudat kihunyásáig tartó kényszere kivételes bepillantást ad a halál misztériumába. De elbeszélései valójában mégsem azzal kecsegtetnek, hogy tudást kínálnak a tapasztalatnak már aligha nevezhető eseményről, amely úgy képezi részét egy ember életének, hogy tulajdonképpen nem tartozik hozzá. A halál csak az életrajzban lehet egy élettörténet része, és ezt nagyon jól tudják Schneider történeteinek író hősei.

36 Michel Schneider, *Morts imaginaires*, 1. ed (Paris: Grasset, 2003).

Major Ágnes

Biofikció többes számban

Kritika és metaforizáció két kortárs Csáth-reprezentációban

Az elmúlt évtizedek során több Csáth Gézát középpontba állító biofikció is született, melyekről nagy általánosságban és erősen leegyszerűsítve az mondható el, hogy hősük kicsapongó és határátlépő, illetve tragikus végkimenetelű életét helyezik a középpontba. Néhány évvel ezelőtt az orvos-író atipikus kultusza felől vizsgáltam meg ezeket a biofikciókat,[1] ugyanakkor csak utólag figyeltem fel rá, hogy e művek közül Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony* című regénye[2] és Szász János *Ópium: Egy elmebeteg nő naplója* című filmje[3] a biofikció-kutatás kultúrkritikai és politikai vonulata felől együttes elemzésre is érdemes lehet. A közös vizsgálatot azonban nem kizárólag a fent megjelölt szempont motiválja, hanem a művek megjelenésének ideje is. Lovas regénye és Szász filmje ugyanis szintúgy 2007-ben látott napvilágot, és minderre akár véletlen egybeesésként is tekinthetnénk, a következőkben azonban azt igyekszem röviden bizonyítani, hogy mélyebben gyökerező okok állhatnak a háttérben.

Ehhez első lépésként a Csáth-recepció alakulásának felvázolásához kell fordulnunk. A századelő novellistájának életműve a halála után lényegében elkerülte az irodalomtörténet-írás és az olvasóközönség figyelmét, s egészen a hatvanas évekig kellett várni az újrafelfedezésre. Ekkor indult meg műveinek újrakiadása, gyűjteményes kötetekben való közlése,[4] ám már néhány évtizeddel korábban (túl a kor általános pozitivista-biografikus szerzőközpontú irodalomszemléletén) is érzékelhetővé vált az élet*e* iránti fokozott érdeklődés. Csáth neve ugyanis ekkoriban, a

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 Major Ágnes, *Csáth Géza atipikus kultusza: Biofikciók és adaptációk* (Budapest: Ráció Kiadó, 2023).

2 Lovas Ildikó, *Spanyol menyasszony: (Lány, regény)*, 2. kiad. (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008).

3 Szász János, rend., *Ópium: Egy elmebeteg nő naplója* (Budapest: Hungarotop, 2007).

4 Az első gyűjteményes kiadás: Csáth Géza, *A varázsló halála: Elbeszélések*, vál., s. a. r. és bev. Illés Endre (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964).

harmincas évek derekán valamiféle titokzatos, sejtelmes jelszóként működött,[5] a későbbi évtizedekben pedig már sokan kíváncsian súgtak össze szexuális élményeit és kábítószer-függőségének állomásait bemutató 1912–1913-as naplóiról (melynek azonban csak másolatpéldányai maradtak fenn), ráadásul még inkább ösztönzőleg hatott az érdeklődésre, hogy egyáltalán nem volt könnyű hozzáférni e titkos dokumentumhoz. Kicsapongó életének, addikciójának dokumentálása, illetve a feleség- és az öngyilkosság ténye egyre jobban izgatta a nagyközönséget, s a nyolcvanas évek végén, amikor kiadták naplóit,[6] az olvasók már szabadon hozzáférhettek ezekhez a szövegekhez, és ezzel feldolgozásuk, illetve közös értelmezésük is megkezdődhetett. Ennek eredményeképp születtek meg olyan szépirodalmi művek, mint például Esterházy Péter *Csáth Géza fantasztikus élete* című rövid elbeszélése,[7] Tolnai Ottó árvacsáth című versciklusa[8] vagy később, 2000-ben Orbán János Dénes *A nagy P: Csáth-hamis* című naplóparódiája.[9] Míg Tolnai (a közös délvidéki, bácskai identitás tényétől sem függetlenül) együttérzéssel és megértéssel fordul Csáth felé, Esterházy voltaképpen férfiúi elismeréssel nyilatkozik róla és könnyed humorral közelít a kérdéshez, a fikcióba emeléssel pedig mindketten egyfajta rekanonizációs műveletet hajtanak végre a nyolcvanas évek végén, illetve a kilencvenes évek elején. Orbán paródiaszövege már más nézőpontból és eltérő céllal mutatja be a sokak által ekkorra már jól ismert Csáth-képet, ugyanis éppen a naplóban körvonalazódó, sokszor túlzó, folyton a leszokást tervezgető, szinte naiv világképet parodizálja. Ebben az értelemben ez utóbbi szövegnek már kritikai éle is van, azonban mégis inkább megmarad a műfajkísérlet szintjén.

A befogadástörténet (szükségszerűen vázlatos) felskiccelése valamennyire talán rámutat, hogy e kezdetben szinte teljesen elfeledett, majd titokzatosnak és izgalmasnak olvasott, s fokozatosan hozzáférhetővé váló élet és életmű egészen más viszonyulási formákat katalizált. A kétezres évek első évtizedének végén azonban újfajta irányt vett a befogadás és az értelmezés, melyre elsősorban Lovas és Szász alkotásain keresztül következtethetünk. Lovas *Spanyol menyasszony* című regényében ugyanis a később meggyilkolt feleség, Jónás Olga nézőpontjából követhet-

5 Lásd ehhez Németh László 1933-as Csáth-portréját: NÉMETH László, „Csáth Géza", in NÉMETH László, *Kiadatlan tanulmányok*, 1. köt., 273–275 (Budapest: Magvető Kiadó, 1968).

6 Folyóiratban: CSÁTH Géza, „Napló 1912–1913", szerk. BORI Imre, *Híd* 52, 1–8. sz. (1988): 61–75; 197–207; 384–392; 467–473; 602–609; 765–773; 923–929. Kötetben elsőként: CSÁTH *Géza, Napló 1912–1913*, közread. és tan. DÉR Zoltán (Szekszárd: Babits Kiadó, 1989).

7 ESTERHÁZY Péter, „Csáth Géza fantasztikus élete", in ESTERHÁZY Péter, *A kitömött hattyú*, 320–360 (Budapest: Magvető Kiadó, 1988).

8 TOLNAI Ottó, *árvacsáth* (Újvidék: Forum–Orpheusz, 1992).

9 ORBÁN János Dénes, „A nagy P (Csáth-hamis)", in ORBÁN János Dénes, *Vajda Albert csütörtököt mond: próz*, Élő irodalom, 24–30 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2000).

jük végig Csáthtal közös boldogtalan, sőt pusztító házasságukat, Szász *Ópium*ja pedig polgári nevén, Brenner Józsefként, az alkotói válsággal küzdő és egyben a páciensével, Gizellával „viszonyt" kezdő pszichiáterként mutatja be az írót.

Lovas regényében egy két síkon vezetett történettel találkozunk: a nyolcvanas évekbeli, illetve kortárs szál egy szabadkai lány életére fókuszál, a századelőn játszódó cselekmény pedig Olga elbeszélését tartalmazza, Csáth tehát mindvégig felesége beszédében konstruálódik meg. A történetvezetés azt mutatja meg, ahogy a nő a kezdetben csodálattal és áhítattal tisztelt férjére már csak megvetéssel és a gyűlölettel tud tekinteni. Az elmérgesedett helyzet tartóssá válik, és Olga férje változó kedélyének, és az ebből következő, a párkapcsolat szempontjából irreleváns kérdéseknek és erőszakos helyzeteknek van kitéve:

> [A]zt kérdezte, szeretem-e olyan szerelemmel, ami mindent kibír ezen a világon, ezt kérdezte a férjem, miközben alig tudott lélegezni és nehéz verítékcsöppek borították a homlokát. Szánalmat sem éreztem iránta, nemhogy szerelmet. [...] [A]zt akarta, hogy esküdjem meg a lányom életére, hogy más férfival őelőtte nem volt dolgom. Húzta közben a hajam, ezért a kontyom kibomlott. A kés remegett a kezében, de meg sem karcolt. [...] Olyan szerelemmel szeretlek, ami mindent kibír ezen a világon, mondtam a férjemnek. Úgy látszik, jól döntöttem, mert elengedte a hajam és a fotelbe ült. Elégedetten méregetett, de a kést nem tette le.[10]

A feminista irodalomkritika marginalizált női perspektívája bontakozik ki tehát az olvasó előtt, Olga ugyanis a férfi mellékszerepű társa, elbeszélésében azonban mégiscsak főhőssé avanzsál, még akkor is, ha szinte mindvégig férjével való kapcsolatukról számol be.[11]

Az egyéni szabadság korlátozása szimbolikusan is felbukkan a regényben, ugyanis Csáth egy, a padlóra rajzolt fehér krétacsíkkal jelzi, hogy felesége hová nem léphet be a házban: „a zsebéből előhúzott egy krétát, és elkezdte húzni a vonalat. Hátrafelé haladt, neki-nekiütközött székeknek, virágcserepeknek, ajtóknak. De csak húzta a fehér csíkot, és amikor befejezte, annyit mondott: nem léphetsz rajta át többet. És az engedélyem nélkül nem mehetsz ki az udvarra sem."[12] Olga elmondása szerint azonban a krétacsík nem töltötte be a funkcióját, hiszen „nem lehet[ett] úgy közlekedni a házban", hogy ne lépjen át rajta. A csík valójában annak volt az eszköze, hogy a betegek és látogatók „lássák, miként bánhat

10 Lovas, *Spanyol menyasszony...*, 66–67.

11 Nemes Z. Márió megfogalmazásában: „Jónás alakja középpontba kerül, de ez a középpont is csak ahhoz a teremtő térhez képest létezik, ami maga Csáth." Nemes Z. Márió, „A kínnal telt ház: Lovas Ildikó: *Spanyol menyasszony: (Lány, regény)*", *Holmi* 20, 2. sz. (2008): 264–268, 265.

12 Uo., 97.

velem. Nem is azt, miként bánik, sokkal inkább azt, mennyi mindent megtehet velem. Szinte nincs olyan, amit ne tűrnék el."[13]

Egy másik, a bántalmazó kapcsolatok visszatérő komponense is megjelenik a szövegben. Csáth megkötözi Olgát, aki aztán a gondtalan múlton elmerengve azt feltételezi, hogy mindez csupán egy, a korábbiakhoz hasonló erotikus játék része, s szinte nevetségesnek tartja, hogy egyáltalán elképzelhetőnek gondolta azt, hogy férje az élete kioltására készül:

> Megragadta a karomat és a zongoraszékhez vonszolt. [...] Akkor azt hittem, a zöld kendővel összeköti a kezem, és tán úgy tesz magáévá[.] [...] Játszottunk ilyent még házasságunk előtt, kikapós fiatalasszonyt alakítottam, s ő a szeretőmet. [...] És ettől az emléktől elgyöngültem, kiszűnt belőlem a rettegés, nem is értem, miképpen voltam képes azt feltételezni a férjemről, hogy képes volna megölni engem, helyébe gyöngéd együttérzés került és szánakozó kitárulkozás. [14]

Ez a szöveghely a későbbi, valós élettörténeti tények ismeretében válik igazán megrázóvá. A regény a narrátor személye miatt értelemszerűen nem tudósíthat magáról a gyilkosságról, olvasóként azonban jól tudjuk, milyen sors vár rá. Olga tragikus élettörténete tehát egészen kézzelfoghatóvá és megismerhetővé válik a regény lapjain, s közben arra is figyelmeztet, hogy sorsának alakulása, életének tragikus vége és az erről való döntés joga valaki más kezében volt. Marginalizált alakból Lovas értelmezésében bizonyos szempontból tehát önállóvá lesz, szemben azzal, hogy Csáth önmaga mellett ugyancsak feláldozta, és ezzel személyes sorstragédiájának részévé, mintegy „járulékos veszteséggé" tette őt. Nemes Z. Márió ezt ekként fogalmazza meg:

> Jónás Olga személyes tragédiája nem mesélhető el Csáth nélkül, míg az irodalomtörténet és ráépülő szakralizáló kultusz sokáig elmesélhetőnek tartotta Csáth történetét Jónás Olga nélkül: a feleség csupán démonizált asszonyállatként, illetve néma áldozatként statisztál a „fájdalom misztériumában" felmorzsolódó zseni oldalán, míg végül Csáth „feldúlt idegállapotban" több pisztolylövéssel le nem teríti.[15]

Tehát amit a befogadástörténet és az utókor értelmezése sikerrel vitt véghez Csáth alakjával és életművével (ti. hogy egyfajta rekanonizációs eljárással az irodalom-

13 Uo., 98. Olga ezen a ponton mintha megérezné, miképpen alakul majd a sorsa: „bármennyire is bízom abban, hogy legyőzhetem őt, és végére jutok ennek a történetnek, előfordulhat, hogy nem sikerül, és én veszek rajta." Uo., 98.

14 Uo., 252–253.

15 NEMES, „A kínnal telt ház...", 265.

történet részévé avatta őt), azt Lovas is megteszi, ugyanis ehhez hasonlóan rehabilitálja Olgát és egyben szerepét a Csáth-élettörténetben. Lovas (és amint azt látni fogjuk, egyben Szász) eljárása, ahogy már a felütésben is említettem, azonban a biofikciók metaforizációs törekvésével, illetve az irodalmi forma kulturális és politikai kritikai vonulatával is összefüggésbe hozható. Egy valós ember életét fikcionalizáló alkotás mögött, legyen szó irodalmi vagy filmes műről, mögöttes tartalmat is kereshetünk. A biofikció (vagy életrajzi film, azaz *biopic*) szerzője ezekben az esetekben ugyanis azért mesél a hőséről, hogy aztán metaforává alakítsa a figurát, és ezzel a mindenkori befogadó számára könnyen dekódolható üzenetet közvetítsen.[16] Lovas azonban elsősorban nem feltétlenül kultuszrombolási céllal teszi mindezt. Egyfelől, ahogy fentebb is szó volt róla, Olgát Csáth történetének kihagyhatatlan szereplőjévé teszi, emellett pedig egy sokak számára ismerős problémára, nevezetesen az egyént érintő, bizonyos esetekben a külvilág előtt láthatatlan elnyomás alakzataira is rávilágít. A családon belüli fizikai és lelki abúzus, a zsarolás, a megfélemlítés, a féltékenység és a személyes szabadság korlátozása mind megjelennek a regényben.[17] Lovas nem azért választja ki Csáth és Olga kapcsolatának bemutatását, hogy mindenáron leleplezze Csáthot, hogy megszentségtelenítse vagy pedig lerombolja a nimbuszát, hanem hogy egy valós, sokak által ismert történelmi személy alakján, továbbá egy szintén valós, ám jóval kevésbé ismert, és jóval kevésbé történelmi személyen keresztül világítson rá egy szintén valós és szintén sokak által ismert problémára. Az „ismerősség" és a „valódiság" ebben az esetben ugyanis magát a problémát is hitelesíti; elképzelhető ugyan, sőt valószínű is, hogy bizonyos jelenetek fiktívek a regényben, azaz nem pontosan a valósághoz hűen történtek meg (hiszen Lovas fikciót írt), azáltal, hogy egy (illetve több) valós személyhez kapcsolja azokat, rögtön még valódibbnak és kézzelfoghatóbbnak tűnik a felvetett probléma. A velük való megküzdési stratégia vagy maga a feloldás persze nincs belekódolva a regényszövegbe: ugyan jól ismerjük Olga történetének és egyben életének végét, mivel a regény felhívja a figyelmet a problémára, már maga a felismerés is fontos hozadék lehet az olvasó számára. Ez a külső perspektíva ráadásul megkönnyíti az elnyomó és abuzív viselkedésformák azonosítását, hiszen résztvevőként, azaz érintettként az áldozatok a legtöbb esetben még a felismerést is megtagadják környezetük vagy akár

16 Lásd erről Michael Lackey jelen kötetben szereplő tanulmányát, továbbá „A biofikció mint egzisztenciális térkép: – Major Ágnes interjúja Michael Lackey biofikció-kutatóval –", ford. Major Ágnes, *Literatura* 52, 3. sz. (2026). [Megjelenés előtt.]

17 Borgos Anna, „»...bizalmatlanságomat tekintsd szerelmem legkétségbevonhatatlanabb bizonyítványának«: A *Spanyol menyasszony* életrajzi és nőtörténeti referenciakeretben", in Borgos Anna, *Nemek között: Nőtörténet, szexualitástörténet*, 104–125 (Budapest: Noran Libro, 2013), 113.

önmaguk előtt. A regény mindezen túl a probléma gyökerét, vagyis a függőséggel küzdő egyén személyiségtorzító hatásait is feltárja, hiszen, amint Olga fogalmaz, az eleinte általa is nagyra becsült férfi fokozatosan züllött szánalmat keltő, de mindeközben veszélyes figurává: „[n]agyon féltem attól a férfitól, akihez feleségül mentem, az ország legzseniálisabb férfija volt, noha mostanra pipaszár lábai, büdös szája, ritkuló haja és remegő keze mindennek a cáfolata lett."[18]

Szász János *Ópium* című, ugyancsak 2007-ben bemutatott filmjében, ahogy fentebb már említettem, Csáth valódi nevén, Brenner doktorként jelenik meg. A súlyos írói válsággal küzdő orvos-író épp új munkahelyére, egy elmegyógyintézetbe érkezik, s számos jelenetben láthatjuk, ahogy kábítószert használ, illetve zongorázik, tehát a rendező több élettörténeti tényt is a narratívába emel, ráadásul Brenner bizonyos pontokon a Csáth-naplókból is idéz. A film másik főszereplője a Csáth *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* című 1912-ben közzétett, s később *Egy elmebeteg nő naplója* címen ismertté és népszerűvé vált elmeorvosi esettanulmányában[19] szereplő G. kisasszony, akivel a filmben Gizellaként találkozunk, s az új orvosi módszereket alkalmazó Brenner lesz a kezelőorvosa. Szász Csáth naplófeljegyzéseit és pszichiátriai szakszövegét is felhasználja adaptációjában, ennek köszönhetően sajátos ötvözetet alkot, filmje tehát adaptáció és biofikció/biopic is egyben.[20] A freudi pszichoanalízist jól ismerő és annak módszereit alkalmazó Brenner doktor bizonyos szempontból valamivel árnyaltabb karakterként tűnik fel, mint Lovas Csáthja, ugyanis az elmegyógyintézet szinte középkori kínzásokkal felérő kezelési módszereivel (a hideg vizes locsolással, a kényszeretetéssel, az elzárással, az elektrosokk-terápiával stb.) szemben az új, jóval humánusabb gyógyítás képviselője. A klinika ehhez idomulva börtönként, ugyanakkor egyfajta szakrális térként jelenik meg a filmben.[21]

Gizella (az esettanulmány valódi G. kisasszonyához hasonlóan) szüntelenül, szinte mániákusan ír, az írói válsággal küzdő Brenner pedig megbabonázva bámulja őt, s féltékenyen, szinte sóvárogva vágyik erre a képességre. Gizella volta-

18 LOVAS, *Spanyol menyasszony…*, 251.

19 CSÁTH Géza, *Egy elmebeteg nő naplója: Csáth Géza ismeretlen orvosi tanulmánya*, szöveggond. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Magyar Tallózó (Budapest: Magvető Kiadó, 1978). A kiadói címválasztás meglehetősen beszédes: nyilvánvaló, hogy a kötet könnyebb eladhatósága volt a cél, ugyanakkor a címben szereplő jelző és jelzett főnév („elmebeteg nő") használata, illetve összekapcsolása ma már több szempontból is problematikusnak számít.

20 Az adaptáció alapos elemzését lásd SÁGHY Miklós, „A szenvedélybeteg elmeorvos és őrült páciense: Csáth Géza esettanulmányának és 1912–1913-as naplóinak filmes adaptációja", in *„világosak lesznek előttünk a homályok és sötétségek": Tanulmányok Csáth Gézáról*, szerk. MAJOR Ágnes és MIZSUR Dániel, MIT-konferenciák 11, 201–213 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2025).

21 Uo., 209.

képpen mindennek a birtokában a vágy tárgyává alakul Brenner szemében, aki végül úgy próbálja megszerezni a nő által birtokolt tudást, hogy szexuális kapcsolatot létesít vele. Cselekedete nyilvánvalóan önös érdekből fakad; egyáltalán nincs tekintettel betege állapotára, aki együttlétük után, nem kis naivitással már férjeként tekint az orvosra, Brenner pedig ridegen elutasítja a közeledését. Szász értelmezésében ugyanakkor Brenner/Csáth egy súlyos gondokkal küzdő, de az új tudományban, a pszichoanalízis eredményeiben bízó, s épp ezért felvilágosult karakterként áll előttünk. Az a törekvése, hogy mindenáron igyekszik megérteni Gizella állapotát, egy, még a szenvedései közepette is kíváncsi és segíteni vágyó alakot állít a néző elé, azzal azonban, hogy átlépi és megsérti az orvos–beteg kapcsolat határait, és kihasználja páciense kiszolgáltatottságát, mégiscsak erősen ambivalens figuraként tűnik fel a befogadó előtt.

Brenner írói válsága a cselekmény egyik legfontosabb mozgatója, egyben a bonyodalmak és szerencsétlen döntések katalizátora. Szajbély Mihály szerint az írói elnémulást valójában maga a pszichoanalízis ismerete és elhatalmasodása, nem pedig a kábítószer-függőség okozta Csáth életében.[22] Ebben az értelemben az a tudás, melynek alkalmazása szimpatikussá, vagy legalábbis progresszív gondolkodóvá teszi a filmben szereplő Brennert, épphogy saját élete egyik legfontosabb legyőzendő (és egyben legyőzhetetlen) akadályává válik. A film végén azonban, amikor Brenner az elavult orvosi módszerek szimbólumaként értelmezhető (a film jelen ideje szempontjából egyébként anakronisztikus) lobotómiával ártalmatlanná teszi Gizellát, egyben saját tudományos meggyőződésének is hátat fordít, s ezzel mintegy felülírja a korábban hozzá kapcsolt pozitív konnotációkat.

Nyilvánvaló, hogy Szász erősen fikcionalizál, amikor Gizella és Brenner doktor között romantikus, vagy legalábbis testi viszonyt feltételez. Valójában semmilyen adat nem maradt fenn arra vonatkozóan, hogy mindez valaha is megtörtént volna, ám ha abból indulunk ki, hogy a napló több passzusában is arról olvashatunk, hogy Csáth fürdőorvosként számtalan alkalommal visszaélt a fölérendelt helyzetével, és szexuális kapcsolatot létesített a pácienseivel,[23] Szász e művelete

22 Szajbély Mihály, *Csáth Géza élete és munkái: Régimódi monográfia* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 238. Minderre maga Csáth is utal a naplóban: „Rettenetes és nyomasztó gondolat, hogy nincs többé kedvem az íráshoz. Mióta az analízissel behatóan foglalkozom, és minden ízében elemzem az öntudattalan lelki életemet, nincs többé szükség rá, hogy írjak. Pedig az analízis csak szenvedést hoz, keserű életismeretet és kiábrándulást. Az írás pedig gyönyört ad és kenyeret." Csáth Géza, *Úr volt rajtam a vágy: Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1906–1914,* s. a. r. Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 234. Szász a szöveghelyet kismértékben átalakítva az *Ópium*ban is felhasználja.

23 Egy példa: „Augusztus első felében történt, hogy megjelent rendelésemen egy nő: V. Emma. Meg akarta vizsgáltatni magát. Egész viselkedéséből, öltözködéséből, mindenben rögtön láttam, hogy miben fá-

egyáltalán nem tűnik légből kapottnak. Nyilvánvaló persze, hogy egy, a felelős döntéseiben korlátozott, pszichózistól szenvedő beteg kihasználása más lapra tartozik, mint a fürdőben orvosukkal kacérkodó hölgyeké, a határátlépés és tabusértés ténye mindettől függetlenül éppúgy fennáll.

Ahogy e rövid áttekintésből is kirajzolódhatott, Lovas és Szász más és más megoldásokkal, mégis azonos kritikai szemlélettel közelítenek a feldolgozandó anyaghoz. A kétezres években ezek az alkotók a Csáth életével kapcsolatos, korábban homályban maradt, ám fontos és egyben kellemetlen kérdéseket tettek fel: menynyire volt rendjén (már ha valóban megtörtént), hogy Csáth orvosként visszaélt a hatalmi pozíciójával, és szexuális viszonyt létesített pácienseivel? Vajon Csáth életének tanulmányozásakor kellőképpen figyelembe vesszük-e azt, hogy felesége életének megnyomorítása, majd pedig kioltása éppúgy része a történetének, mint az, hogy bepillanthatunk egy kábítószerfüggő, szexuálisan igencsak aktív, nagy terveket szövögető író-orvos izgalmas, sokszor megmosolyogtató részleteket is feltáró mindennapjaiba? E dilemmák tematizálásának persze a befogadástörténet fentebb vázolt alakulása is feltétele volt. Mindeközben nincs arról szó, hogy a korábbi értelmezők homályban hagyták volna ezeket a részleteket: ellenkezőleg, nagyon is a Csáth-kép részének tekintették azt. A kétezres évek környékére viszont eljutottunk a kritikai kérdésfeltevésekhez is, melyek ettől függetlenül éppúgy Csáth atipikus kultuszának részeként gondolhatók el, mint a korábbi, nyolcvanas-kilencvenes évekbeli, fentebb is említett tiszteletteljes és affirmatív megnyilvánulási formák.[24] A szóban forgó kérdések pedig, ahogyan erről már szót ejtettem, a jelenkori társadalmunkat is érintő problémákra, nevezetesen a manipulatív és erőszakos, abuzív viselkedésre, illetve az addikció különféle formáinak megjelenésére, hatására és a velük való lehetséges megküzdési stratégiákra is ráirányíthatják az olvasói figyelmet, melyek jócskán túlmutatnak Csáth élettörténetén és annak értelmezésén.

radozik. Arca meglepő csúnyasága miatt azonban csak nevettem magamban rajta. Pisze és hegyes orra volt, mélyen ülő, világoskék szemei, pattanásos arcbőre tág pórusokkal, széles, nagy ajkai. A beszéde pedig hányaveti, tetszelgő. [...] Néhány nap múlva azonban újra fölkeresett. Új vizsgálat következett. Most már határozottan ingerelt. Főképp pretenzivitásának természete, mely Charlotte-tal megegyezett, hatott reám. Az egész nő szemtelensége, imbecillitása, alantas volta, szegénysége (postatiszt leánya volt, szülei nyakán élősködött) és vágyakkal való telítettsége. Fürgén vetkőzött, fekete nadrágja keményen feszült rajta. Közben kibontotta nagy, hamuszőkeszín haját, mely egészen a térdéig ért. Jó lakkcipők és igen magas harisnyák voltak a lábain. Amikor széttette a combjait, megkérdeztem, hogy mikor közösült utoljára. [...] Condomot húztam, és ott, a harántágyon, állva támadtam. Ahogy csak tudta, felemelte kelyhét, hogy minél jobban szolgáljon nekem. Élvezetem jelentékeny volt, mert szemei vadul csillogtak, és egész rút lénye sajátságos átalakuláson ment át, amely izgatott és bámulatba ejtett." CSÁTH, *Úr volt rajtam a vágy...*, 251–252.

24 MAJOR, *Csáth Géza atipikus kultusza...*, 19–26.

Horváth Csaba

A kitömött test mint biofikció

„A biofikció kicsit olyan, mint az alkímia:
félig varázslat, félig tudomány, amely a világ lényegét keresi."

> Van egy ember, akiről sose meséltem még neked. Még nem meséltem a legfontosabb emberről az életemben. Még nem meséltem Angelo Solimanról. Biztos emlékszel gyerekkorodból erre a névre. A nyolcvanas években nem lehetett úgy elmenni Bécsben egy jobb társaságba, hogy ne került volna szó a fekete szabadkőművesről, a tudós szerecsenről, a főhercegi mórról, aki afrikai királyfi létére rabszolgaságba jutott, aztán jó szerencséjének és eszének segítségével kora legműveltebb, legjobb embereinek elismerését is kivívta.[1]

Péterfy Gergely című regényében mondja e szavakat Angelo Solimanról Kazinczy Ferenc, a magyar irodalom egyik legismertebb alakja Török Sophie-nak, a feleségének. A szerző számára átütő sikert hozó 2014-es *Kitömött barbár* a történelmi regény, a művészregény, sőt akár a nemzedéki regény olvasási stratégiái mellett a biofikció olvasatát is felajánlja, mivel olyan főhőst emel könyve középpontjába, akinek életrajza a magyar olvasó számára az általános és a középiskolából is ismerős. Eltérő módon és mértékben, de tulajdonképpen a fenti három, valóban létező figurának a története, miközben a szerző a három szereplő valódi életrajzát a biofikció szabályai szerint átírja és a saját céljai szerint kezeli.

Elsősorban természetesen Kazinczy Ferencre igaz ez, akinek minden magyar érettségizett olvasó előtt ismert az életrajza. És ez az ismertség az olvasási stratégiát is meghatározza, mert ahogyan ez a biofikció műfajára jellemző, a regényben szereplő személyiség *története* az olvasó *történelmi* ismereteit aktivizálja:

1 Péterfy Gergely, *Kitömött barbár* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2014), 86.

> Úgy tűnik, hogy a biofikciót – azaz azt az irodalmi műfajt, amely főszereplőjét egy valós életrajzi alak után nevezi el – már 1937-ben hiteles esztétikai formának kellett volna elismerni, amikor Lukács György úttörő tanulmányában, A történelmi regény című művében elismerte „a biográfiai forma népszerűségét a mai történelmi regényben."[2]

Íróként, költőként, irodalomszervezőként a magyar irodalom és így a nemzeti identitás egyik meghatározó alakja volt a 19. század elején. Az ország nem Habsburg-barát, rebellis részéről származott, aki vidéki földbirtokosként annak a magyar történelemformáló rétegnek a tagja volt, amelyik az assmann-i elmélethez kapcsolódva az írásbeliség továbbhagyományozódásával a saját képére alakította a magyar történelem- és irodalomképet. Ugyanakkor európéer műveltségű hivatalnok, aki a magyar iskolarendszer egyik megalapítója és tanfelügyelője volt, a Magyar Tudományos Akadémia alapító tagja, és az abszolutista rendszer támogatójából annak bebörtönzött ellenzője lett, aki politikai tevékenysége miatt 2387 nap fogságot szenvedett el: ez több mint hat és fél év. Szabadulása után családja rosszallását kivívva, elszegényedve élt a birtokán, feleségével, a nála 20 évvel fiatalabb Török Sophie-val. Onnan szervezte a magyar irodalmi életet a kolerajárvány miatt 1831-ben bekövetkezett haláláig. Az egykori Habsburg-barát hivatalnok, a bebörtönzött lázadó, a magyar földesúr és a konvenciókat felrúgó reformer temetése nemzeti eseménnyé vált.

Már a Kazinczy-életrajz ellentmondásai is jól mutatják, hogy Péterfy olyan alakot választott főhősül, akinek élete csupa ellentmondás volt. És nem felejthető el az sem, hogy a közép- európai olvasó mindenben kételkedik, ami hivatalos, és a történelmi okokból átírt vagy kihagyott részletek miatt az életrajz műfaja nem bír azzal a hitellel, mint Nyugat-Európában vagy Amerikában. Sőt, a biofikció a biográfia paródiája is lehet.

Ráadásul az ellentmondások hitelesítik is az összetett személyiségű regényhőst. Ricoeur óta az elmesélt történet narratív komplexitását összeköti a személyiség bonyolultságával: „A történet nem egyszerűen tükrözi az életet; meg is formálja azt." Sőt, a narratív identitás az ipséhez, és nem az idemhez tartozik,[3]

2 „It would seem that biofiction – literature that names its protagonist after an actual biographical figure – should have been dubbed a credible aesthetic form in 1937, when Georg Lukacs acknowledged »the popularity of the biographical form in the present-day historical novel« (300) in his pioneering study The Historical Novel." Michael Lackey, „Locating and Defining the Bio in Biofiction", *a/b: Auto/Biography Studies* 31, 1. sz. (2016): 3–10, https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08989575.2016.1095583

3 „L'identité narrative est l'identité de l'ipse, non de l'idem." Paul Ricoeur, *Soimême comme un autre* (Paris: Éditions du Seuil, 1990), 140.

azaz a történet által alakított én része, a bonyolult történet nem akadály, hanem a személyiségidentitás létrejöttének feltétele.[4] Ebben az esetben a regényben elmesélt Kazinczy-történet a főhős életrajzának bonyolultságát állítaná előtérbe, és azt ok-okozati viszonyba állítja a regényszöveg struktúrájával. Hiszen a *Kitömött barbár* Török Sophie monológja, aki a bécsi Természettudományi Múzeumban egy padlástérben meséli el férje, Kazinczy Ferenc és Angelo Soliman barátságát.

Az első számú narrátor, a feleség egy másik regényszereplőhöz, a férjéhez, Kazinczyhoz fűződő emlékeit idézi fel. Ráadásul úgy, hogy ezek az emlékek a Kazinczy által elmesélt és leírt eseményekre alapulnak, tehát Török Sophie történetei csak másodlagos forrásnak számítanak. Az általa elmeséltek mégis Kazinczy személyiségének, illetve saját kapcsolatuknak a bonyolultságát alapozzák meg. Narratológiai szempontból ennek a legfőbb párhuzama a narrátori pozíciójából következő nézőpontváltás; ráadásul Török Sophie úgy idézi fel férje életét és házasságuk éveit, hogy ezek az emlékek szükségszerűen széttartóak lesznek, és azokra a momentumokra épülnek, amelyeket nem az irodalomtörténet őriz meg, hanem személyesség, a történelmi alulnézet jellemez. Azaz az irodalomtörténet és nemzeti történelem nagy narratívája helyett a hétköznapi, az egyedi helyett a tipikus lesz a jellemző. Péterfy lebontja a nemzeti irodalomtörténet iskolai oktatásból ismert sztereotípiáit és a mindennapokba helyezi Kazinczy és Török Sophie alakját, az anyagi gondok és a szexuális szokások bemutatásával szükségszerűen deheroizálja a magyar klasszicizmus talán legismertebb házasságát.

Mivel a könyv a kommunizmus alatt felnőtt, de annak a bukása után felnőtté lett nemzedék allegorikus regényeként is olvasható, Péterfy megtehette volna, hogy a Kazinczy-életrajz a 18. századi magyar jakobinusok és az 1967-ben született író nemzedékeit párhuzamba állító „effet du réel" marad, amely a szertefoszló illúziók elsődlegessége mögött felerősíti és hihetővé teszi a történeti részleteket. Ebben az esetben csupán inkább hihető módon festené le azt a kétszáz évvel korábbi Magyarországot, amelynek történetei bizonyos tekintetben analógiát mutatnak a mai Magyarországgal.

Péterfy tehát írhatott volna egy olyan életrajzi regényt, amely egy történelmi személyiség életét állítja a középpontba, hogy a korszak bonyolultságát megjelenítse. Erre azért is lehetett volna gondolni, mert a doktori disszertációját erről a korszakról író Péterfy Gergely nagyon is jól ismeri a Kazinczy-életrajzot. Sőt, azt a kezdetektől összekötötte Soliman életrajzával. Ahogy egy interjúban elmondta, a két későbbi irodalmi hős és a stílus azonnal összekapcsolódott:

4 La complexité du récit est la condition de possibilité de l'identité personnelle. Paul Ricoeur, *Temps et récit III.* (Paris: Seuil, 1985), 247.

> Klasszika-filológia szakra jártam, és amikor végeztem az ógörög szövegek olvasásával, elalvás előtt ott kezdtem el olvasgatni a Kazinczy Ferenc huszonvalahány nagyalakú és vastag könyvből álló levelezését. Nem készültem szaktudósnak, de beleszerettem a Kazinczy-féle, akkor újnak számító, de ma már archaikus magyar nyelvbe. Elolvastam az első kötetet, elkezdtem a másodikat, és aztán a 92. oldalon egyszer csak megállt körülöttem az idő. Ott volt az a levél, amelyet Angelo Soliman írt Kazinczynak, és ehhez a levélhez Kazinczy írt egy rövid jegyzetet, hogy élt és hogyan halt a „Hochfürstlicher Mohr."[5] És itt vált Kazinczy érdekessé. Az Angelo Soliman-szálon kezdtem el utána menni, és így találtam meg azokat a valódi adatokat Kazinczyról, amelyek egyébként elérhetőek lettek volna, ha bárki kinyitotta volna a levelezését és a visszaemlékezéseit. Szóval így vált érdekessé a figura. Mind a kettő.

Ugyanakkor Péterfy dönthetett volna a barthes-i valóságeffektus mellett is, amely éppen a történetszerűség miatt a parabola-jelleget tette volna erősebbé. Erre is lett volna esély:

> A magyar történelemnek van egy sajátos periodicitása. […] Kazinczy generációja ugyanezt élte végig, az óvatosan egyensúlyozó Mária Terézia-uralmat a reformista II. József időszaka követte, amelyre Ferenc császár retorziói következtek – ez volt a Habsburg részről a történet, míg Magyarországon a 18. század első negyedében születettek reformnemzedékét elsodorta a nemzeti romantika.[6]

Ám Péterfy végül egy köztes, harmadik utat választott: azokat az eseményeket, figurákat, pillanatokat alakította regénymotívummá, melyeket talán már az érett-

5 „I studied classical philology, and when I got done reading ancient Greek texts, I started reading for my pleasure the correspondence of Ferenc Kazinczy, which consisted of some twenty large, thick books. I wasn't planning on becoming a scholar, but I fell in love with Kazinczy's style, his Hungarian language which had been considered new at his time, but which is now quite archaic. I read the first volume, started the second, and then on page 92, time suddenly stopped around me. There was a letter that Angelo Soliman wrote to Kazinczy, and Kazinczy wrote a short note to this letter about how the "High Princely Moor" lived and died. And that's where Kazinczy became interesting. I started to follow the Angelo Soliman story, and that's how I found the real facts about Kazinczy, which otherwise would have been available if anyone had looked at his correspondence and memoirs carefully. So that's how these characters became interesting. Both of them." Csaba Horváth és Gergely Péterfy, „Biofiction as »half magic, half science« in *The Stuffed Barbarian*", in *World Biofictionalists in Translation: Literature as Existential Map*, szerk. Michael Lackey (London–New York: Bloomsbury, 2027.) [Megjelenés előtt.]

6 „Hungarian history has a specific periodicity. […] Kazinczy's generation lived through the same thing, the carefully balanced reign of Maria Theresa was followed by the reformist Joseph II, and then the restoration of Emperor Francis – that was the story from the Habsburg side, while in Hungary the reformist generation born in the first quarter of the 18th century was swept away by national romanticism." Uo.

ségizett magyar átlagolvasó sem ismer, akitől pedig nagy vonalakban nem idegen Kazinczy életrajza. Ez a megoldás tulajdonképpen Michael Lackey irányvonalához illeszkedik. A biofikcióval foglalkozó amerikai tudós vizsgált műfaja területét olyan jól ismert történelmi alakok sorával jelöli ki, akik beleillenek a közvélemény ismereteibe és valósnak, igaznak fogadják el őket. Ezért jelenti ki, hogy a „biofikciót inkább az életrajzhoz, mint a fikcióhoz viszonyítva értelmezték."[7] És ez a megközelítés mindhárom figurára igaz. Kazinczy mellett Török Sophie és Angelo Soliman élete is biofikcióvá válik. Péterfy egyik jelentős innovációja az, hogy a három biofikciós szál összekapcsolódik a regényben.

A narrátor perspektívája határozza meg a másik kettő szereplő életrajzát. Török Sophie, Kazinczy felesége és az első magyar írónők egyike évtizedekkel férje halála után, egy utolsó bécsi út során idézi fel Kazinczyval közös életüket. Török Sophie a kortársak szerint művelt és nagyon szép nő volt, Kazinczy méltó társa, aki éppen műveltsége miatt, a korban nem szokatlan módon jobban tudott franciául és németül, mint magyarul. A bécsi Természettudományi Múzeum raktártermében elmondott monológjában a felidézett emlékek nem alkotnak koherens történetet, és semmiképpen nem tekinthetők irodalomtörténeti dokumentumnak. A személyes nézőpontot az is indokolja, hogy mivel a narrátor Kazinczy felesége, az érzelmek szükségszerűen befolyásolják a férjjel és a férj által elmondott történetekkel kapcsolatos objektivitást. Olyan szöveget hoz létre, amely egyértelműen a biofikció felé tolja a biográfiát. Török Sophie elbeszélésének szemszögéből Kazinczy férj, családtag, társ, gyakran szexuális partner – tehát inkább egy biofikció főszereplője, mint egy nemzeti intézménnyé vált író. Péterfy maga is a regény origójának tartja és „érzelmes kamerának" nevezi ezt a narrátori pozíciót:

> Az elbeszélő személye kardinális pont. A nagyon motivált és érzelmileg fölfokozott állapotú narrátor a saját érzelmi diszpozíciója megannyi jelével mindig kijelöli az elbeszélését, és ezzel az olvasó és az elbeszélő közötti távolságot kívánja csökkenteni. Olyan elbeszélőt kerestem, aki érzelmileg közel hozza az olvasóhoz a főhőst, és egy olyan időpontot kerestem az elbeszélésének, amikor a tudatában megnyílik az a narratíva, amelyben ez az érzelmi felfokozottság hiteles és az olvasó számára elfogadható. Így keletkezett ez a múzeumi pillanat, és így keletkezett maga a Török Sophie mint elbeszélő.[8]

7 „[B]iofiction was interpreted in relation to biography rather than fiction". Lackey, „Locating and Defining...", 4.

8 „The person of the narrator is the cardinal point. I was looking for a narrator who would bring the protagonist emotionally close to the reader, and I was looking for a moment in time when the narrative opens up in the mind making his emotional heightened state is authentic and acceptable to the

A nemzeti irodalomtörténet narratíváját így egy hétköznapi ember életének töredékei, a tipikusat az egyedi váltja fel. Péterfy lebontja az iskolai oktatásból ismert sztereotípiákat: azzal, hogy Kazinczyt és Török Sophie-t a mindennapi életbe helyezi, szükségszerűen megfosztja hősiességétől a magyar irodalom egyik leghíresebb házasságát.

De Soliman és Kazinczy barátsága is szemlélhető a biofikció szempontjából. A *Kitömött barbár* a barátság regényeként annak a reménye, hogy megszűnhet az én idegensége. Jóllehet a valóságban alig néhányszor találkoztak, a könyvben a barátság maga is a biofikció során jön létre, és az írásban nyeri el a lényegét. Sőt, mintha a biofikció és a barátság annyiban párhuzamos lenne, hogy a barátság a másik biofikció általi megalkotását is jelenti. Sőt, a Kazinczyt és Solimant összekapcsoló barátság egyben a másik megalkotásának és rögzítésének az igényét jelzi. Olyan, mint a megalkotott életrajz. A philia – mondja Derrida – a túlélés lehetőségével kezdődik, s a túlélés a gyász másik neve. Péterfy regényében Kazinczy erkölcsi kötelességének tartja, hogy továbbéltesse barátja emlékét, jóllehet ez az emlékezet is ugyanúgy kiállítási tárggyá változtatja a fekete herceget, ahogyan a Múzeum.

Angelo Soliman élete a könyvben meghatározza Kazinczy és Török Sophie történetét is: ahogyan a teste értelmezendő ikonná válik („Ő bármit tesz, maradni kénytelen, nem hagyják eltűnni, nem engedik elenyészni. Így lett Angelo teste ikonná."[9]), úgy lesz a megértés közösségéből és az idegenség elhatárolódásából adódó felemás helyzete miatt általános világlátássá:

> Hamar megtanulta, hogy milyen ellentétes érzések laknak az emberekben, és azok milyen gyorsan tudnak váltakozni. Tudta, hogy változik a félelem agresszióvá, a gyengédség kegyetlenséggé. A külseje minden embert jelleme és temperamentuma végső határáig ajzott, s így, miközben veszélynek tette ki magát, amikor találkozott velük, hamar meg is ismerhette őket: előtte képtelenek voltak színészkedni, mert eszükbe sem jutott, hogy szükség lenne rá. Angelo előtt nem kellett rejtőzködniük, nem kellett alakoskodniuk, nem kellett óvatos táncot lejteniük, ameddig kiderül, ki az a másik és milyenek a szándékai, barát vagy ellenség, s abból is melyik fajta az ezerfokú skálán, nem.[10]

Soliman története is egyszerre lesz életrajz és fikció Péterfy tollán. A Kazinczyról szóló regény címében szereplő Angelo Soliman valóban létezett. Eredeti neve

reader. [...] I had to create a sentimental camera that might not only see but have feelings as well." HORVÁTH és PÉTERFY, „Biofiction as »half magic, half science«...".

9 PÉTERFY, *Kitömött barbár*, 348.

10 Uo., 168.

Mmadi Make volt,[11] gyerekkorában került át Európába, majd elajándékozták Szicília hercegének, végül pedig a bécsi udvartartásba került, ahol a kornak megfelelő magas színvonalú műveltséget szerzett. A német mellett latinul, angolul, franciául, olaszul és csehül beszélt. A bécsi szabadkőművesség meghatározó képviselőjévé vált, Mozarttal és Haydnnal egy páholyba tartozott. Bécs legelőkelőbb házait látogatta, elnyerte I. Ferenc és II. József császár bizalmát és rokonszenvét is.[12] Végül mégis arról lett ismert, hogy halála után testét a tudományos rasszizmus keretében kipreparálták és kísérleti állattá degradálva a bécsi Természettudományi Múzeumban kiállították. A regény jelen idejében azonban Soliman kitömött teste már nem a kiállítótérben áll, és a bécsi Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában már egzotikumként sem érdekes. Az özvegy, megöregedett Török Sophie beszél halott férje kitömött barátjának közös elveszett fiatalságuk éveiről.

A *Kitömött barbár* refrénszerűen visszatérő fejezetnyitó mondata („Ahogy végül ott álltam…") valójában nem csupán a jelenben elmondott monológot, de a múltat is tagolja. Ám ezt is saját szabályai szerint teszi. A narrátor már az első fejezetben nem pusztán a hagyományos férj–feleség viszonyt írja felül, de magára nézve is olyan életrajzot feltételez, amely várhatóan nem a megszokott keretek között fog haladni: „A nevem Sophie. Azt jelenti: Bölcsesség. Az apám alkimista volt. Augusztus huszonharmadikán megöltem a barátod, Kazinczy Ferencet."[13]

Az alkimista apa említése azért különösen érdekes, mert a biográfia alkímiája a szöveg alkímiájára is rámutat. Ahogyan Péterfy maga fogalmaz:

> Életrajz és az életrajz alapján írt életrajzi alapú szöveg a korban nem mindig tért el egymástól. Érdekes lenne ennek a kérdésnek a kapcsán az anyag átalakulását, átalakítását vizsgálni. Ne feledjük, hogy Kazinczy ifjúkora még egybeesett az alkímia, az asztrológia kései virágzásával, apósa még alkímiai műhelyében kutatta az anyag átváltoztatásának titkait. Kazinczy megírta a Soliman-történetet is, aztán tucatszor átírta, így én egy olyan szövegkorpusszal szembesültem, amely jórészt maga is fikció volt.[14]

11 Lásd „Angelo Soliman", in *Geschichte der Afrikanistik in Österreich*, hozzáférés: 2026.10.20, https://web.archive.org/web/20110706085706/http:/www.afrikanistik.at/personen/soliman_angelo.htm

12 Lásd Bodrogi Ferenc Máté, „Barátság a felvilágosodásban: Kazinczy Ferenc és Angelo Soliman, az afrikai származású bécsi szabadkőműves találkozása", *Telex Kultúra*, 2024. szeptember 22., 09:17.

13 Péterfy, *Kitömött barbár*, 18.

14 „Biographies and texts based on biographies did not always differ from each other in previous literary eras. It would be interesting to examine the transformation and restructuring of the material concerning this question. And the material has two meanings here: one is literary, like plots, characters, narrative tones that can turn a biography into biofiction. The other is the practical possibility of transforming the materials: let us not forget that Kazinczy's youth coincided with the late flowering of alchemy and astrology; moreover, his father-in-law was still researching the secrets of transmuta-

Ráadásul Török Sophie a kitömött fekete emberi testbe egyszerre látja bele saját maga és a férje történetét: „ahogy végül ott álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, szemben a fekete testtel, amely a vörös szekrény izzó mélyéből lépett felém, már tudtam, hogy önmagam előtt állok.[15]

A fejezet-felütésekből egyszerre világlanak ki a regény idegenségükben közös sorsai és lesz egyértelművé, hogy a három biofikciós hős egyben a regény három súlypontja is. Mindhárman művészek, akiknek az idegenség az alapvető léttapasztalata, így a regény egyik olvasási stratégiája a művészregény felidézése, így a művész életrajza mint biográfia és mint biofikció is párhuzamba állítható egymással. A fiktív életrajz a biofikciónak egyszerre az alapja és az eredménye. Az irodalmi reprezentáció szempontjából érdemes megemlíteni, hogy Olga Tokarczuk is írt fiktív leveleket Soliman nevében az egyik regényében,[16] de írtak róla operát,[17] és film is készült az életéről.[18]

A művész mint teremtő egyszerre hozza létre a biofikciót és egyszerre lesz a biofikció hőse. Az írónő Török Sophie az író Kazinczy levelei alapján beszél arról a Solimanról, akinek szintén a szépség a meghatározó tulajdonsága: „A hangja mélyen zengő volt, lágy, puha és telt: erőteljes bariton, melyet csak egy leheletnyi reszelősség tett opálossá. Aztán a beszélgetést latinul folytattunk, amiből ő franciára tért át. Igyekeztem lépést tartani, és közben szégyenkezve figyeltem, milyen magabiztosan járatos ebben a nyelvben is."[19] Az emberi tökéletességet a művészet teljesíti be: ez a különösen szép férfi egy festményen lesz a legtökéletesebb: „Annyira szép férfi nézett róla a szemlélőre, hogy Angelót akár e miatt is elönthette volna a szégyen: sokkal vonzóbb lett a képen, mint amilyen a valóságban volt."[20]

Ugyanakkor a szépnek láttatott Solimannak mégis az idegenség az alapvető élménye: „ő maga az ellenség, az állat, az idegen."[21] Sőt, az idegenségérzet mindhárom főszereplőre igaz, és az a regény egyik legfontosabb jellemzője, hogy azt a lét traumatikus élményeként és a létezés alapvető lényegeként mutatja be. Péterfy regényében szinte minden az idegenség tapasztalatához kapcsolódik: a feke-

tion in his alchemical workshop. Kazinczy himself rewrote the Soliman story dozens of times, so that I was faced with a text corpus that was itself largely fictional." Horváth és Péterfy, „Biofiction as »half magic, half science«…".

15 Péterfy, *Kitömött barbár*, 448.

16 Olga Tokarczuk, *Nyughatatlanok*, ford. Hermann Péter (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021).

17 Carl Hancock Rux és Deidre Murray: *Blackamoor Angel*, ősbemutató: New York Live Arts, New York City, 2018. június 15–16.

18 Markus Schleinzer: *Angelo*, 2018. A Torontói Filmfesztiválon mutatták be.

19 Péterfy, *Kitömött barbár*, 91.

20 Uo., 349.

21 Uo., 168.

te bőrű, jóllehet európai műveltségű Soliman ugyanúgy idegen a felvilágosodás császárvárosában, ahogyan az európai módon művelt Kazinczy is annak érzi magát Bécsben. Soliman mindig kívülálló marad, Török Sophie a házasságában sem talál otthonra, s Kazinczy családja körében, Bécsben és Kelet-Magyarországon is idegen. A *Kitömött barbár* az emberi otthontalanság könyve.

A kötet minden főszereplő esetében az idegenségről szól. A bőrszín vagy a ruhaviselet ugyanúgy okozhatja az idegenségtapasztalatot, ahogyan a könyv a lét traumatikus élményeként és a létezés alapvető lényegeként mutatja be azt. Sőt, az elsődleges narrátor Török Sophie és a címszereplő Angelo Soliman, és főleg Kazinczy nem véletlenül művész és idegen egyszerre. Péterfynél a művészet világteremtő igénye és a valódi világban érzett idegenség feltételezi egymást. Török Sophie, Kazinczy, de a címszereplő Angelo Soliman egyaránt művészetté formálja az idegenséget. Péterfy regényében a művészet világteremtő igénye és az idegenségérzet nem csupán feltételezi egymást, de az idegenséget feloldó művészet is a biofikció része lesz. S mivel az az idegenség lényege, hogy nem mesélhető el – hiszen akkor már feloldható lenne –, a biofikció művészete segíthet ezt a helyzetet megérthetővé tenni.

A Kazinczyt és Solimant összekötő barátság, sőt a Kazinczyt és Török Sophie-t összekötő szerelem is szemlélhető a biofikció szempontjából. Ha a biofikció az emlékezés és a teremtés együttese, akkor a barátokat és a szerelmeseket összekapcsoló barátság egyben a másik megalkotásának és rögzítésének az igényét jelenti. Olyan, mint egy életrajz megalkotása. Sőt, a művészet mint a világ reprezentálása és folyamatos átalakítása párhuzamos azzal az eljárással, ahogyan a biofikció egyszerre alapnak használja és átalakítja az életrajzot.

A regényben egyre megy, hogy az ember Bécsben milyen módon vagy mértékben idegen a többség szemében. Lehet barbár néger, aki „végső soron mégsem más, mint egy emberi ruhába öltöztetett, beszélni és számolni megtanított majom. Egy vásári mutatvány, hercegi dísztárgy, amelynek megvan az a különleges, bár felesleges tulajdonsága, hogy önmagán is tud csodálkozni”,[22] vagy fehér bőrű, de furcsa ruhában járó barbár magyar: „Kitört körülöttük a röhögés, amit az apa már nem tűrhetett tétlenül. [...] A prémes kuruc süveg újra messzire repült, egy cselédlány felkapta, és amint a tulajdonosa utána akart kapni, már át is dobta valakinek. Az apja tehetetlen dühében felordított, erre még hangosabban, még fesztelenebbül tört ki körülöttük a nevetés. Barbár magyarok!, vetette

22 Uo., 340.

oda a tűzfoltos arcú, a kék köpenyes pedig egy jól irányzott köpéssel telibe találta a fiú csizmáját."[23]

A könyvben az afrikai származású, de klasszikus műveltségű Soliman ugyanúgy egzotikus a császárvárosban, ahogyan a magyar ruhába öltözött Kazinczy is idegennek érzi magát Bécsben. Idegenségükben pedig az igazán a sors fintora, hogy a korabeli társaságban Soliman és Kazinczy ahhoz a csoporthoz tartozik, amelyik annak a kultúrának a letéteményeseként definiálja magát, amelyben az addig a bécsi divat szerint öltözködő Soliman lándzsával, afrikai viseletben kiállítva legjobb esetben is csupán nemes vad maradhat. Az idegen nem ismeri a szokásokat. A barbár pedig veszélyes is. Said gondolatai alapján a barbár civilizálatlan, irracionális, fejletlen, veszélyes vagy erőszakos, az idegen pedig homogén, egzotikus, misztikus, kiszámíthatatlan, kulturálisan távoli. Nem egyszerűen „nem-európai", hanem ontológiailag különböző, mintha egy másik világ lakója lenne.[24]

A valóságban Simon Eberlé, a Királyi Természettudományi Gyűjtemény igazgatója rendelte el, hogy készítsenek Solimanról halotti maszkot, mielőtt a bőrét eltávolítanák és kitömőanyaggal kiállításra előkészítenék. Az így elkészült figurát aztán „vademberként" öltöztették fel egy ágyékkötőbe, strucctollakból készült koronával és üveggyöngyökkel, és a közönség elé tárta a kitömött egzotikus állatok között. Különösen érdekes, hogy ezzel Soliman egész létét megváltoztatva a bécsi szabadgondolkodó polgárból egzotikus vadembert csináltak: „Öltözete egy szabadgondolkodó, önmagát jól ismerő férfit ábrázolt, aki teljes mértékben közreműködött a bécsi kulturális életben – egészen haláláig, amikor az állam lefoglalta a holttestét, felöltöztette és kiállította, hogy éppen mindezek ellenkezőjét sugallja."[25]

A múzeum igazgatója már Soliman halála előtt sikeresen kérvényezte az Alsóausztriai kormánytól a „holttest átadását",[26] és ebbe Soliman még a halála előtt beleegyezett:

23 Uo., 237.

24 Lásd Edward W. SAID, *Orientalizmus*, ford. PÉRI Benedek (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000).

25 „His dress portrayed a free-thinking, self-aware man partaking fully in Vienna's culture – until his death, when the state requisitioned his body and dressed and displayed him to convey the exact opposite." Heather MORRISON, „Dressing Angelo Soliman", *Eighteenth-Century Studies* 44, 3. sz. (2011): 361–382, 377.

26 „This violent act had been planned carefully and the Museum director had, even prior to Soliman's death, successfully petitioned the Lower Austrian government for the 'cession of the corpse". Walter SAUER, „Angelo Soliman: Mythos und Wirklichkeit", in *Von Soliman zu Omofuma: Afrikanische Diaspora in Österreich, 17. bis 20. Jahrhundert*, szerk. Walter SAUER, 59–96 (Innsbruck: Studienverlag, 2007), 81. Idézi Iris WIGGER és Spencer HADLEY, „Angelo Soliman: desecrated bodies and the spectre

> Angelo Soliman testét 1796-ban bekövetkezett halála után kipreparálták, bőrét kitömték, és kiállították a bécsi Természettudományi Múzeum egyik „egzotikumokat" bemutató termében. E látszólag bestiális és embertelen, mai szemmel kétségkívül megdöbbentő eljárás ugyanakkor a korszak terméke és velejárója. Az udvari természettudományi gyűjtemény, a mai bécsi Természettudományi Múzeum elődje, a Hof-Naturalienkabinett ugyanis több ilyen „érdekességet" is bemutatott, Soliman ráadásul saját maga ajánlotta fel holttestét a múzeum számára.[27]

A test kiállítása azonban a kor imperialista Kelet-képét mutatja, és így Péterfy számára alkalmassá válik arra, hogy fekete hősén keresztül az el nem fogadottság és a kiszámíthatatlanság léthelyzetét ábrázolja. Soliman idegensége ugyanis, ahogyan erre a kultúrtörténészek nézőpontja rávilágít, a kor paradagmái között nem meghaladható:

> Ezt a rasszista tettet ideológiailag a felvilágosodás ambivalens emberiség-képe és a kor tudósai által kidolgozott áltudományos, hierarchikus faji elméletek táplálták és legitimálták. A test halál utáni meggyalázása arra utal, hogy bár társadalmilag beilleszkedett, a bécsi arisztokrata körökben polgári életet élt és sikeresen töltötte be az „udvari mór" szerepét, Soliman valójában soha nem veszítette el „egzotikus státuszát".[28]

Péterfy regényt ír, nem korrajzot, így nem a tényekre kell fókuszálnia. A biofikció eszköztárából is azt kell szövege középpontjába helyeznie, ami az életrajz megváltoztatásával sűríteni képes mindazokat az ellentmondásokat, amelyek hőseit jellemzik, illetve amelyek felnagyíthatják azok egy-egy tulajdonságát.

A kortársak szerint Soliman egyáltalán nem volt annyira szép, amilyennek Péterfy leírja. Bár

---

of Enlightenment racism", *Race & Class* 62, 2. sz. (2020): 80–107, https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0306396820942470#core-bibr5-0306396820942470-1

27 Bodrogi, „Barátság a felvilágosodásban…".

28 „The brutality of this racist act was ideologically fuelled and legitimated by the Enlightenment's ambivalent concept of humanity and pseudo-scientific hierarchical race theories developed by the scientists of the time. The violation of Soliman's body post-mortem suggests that he never lost 'exotic status' despite his socially well-integrated, bourgeois life in the aristocratic circles of Vienna, and successful role as a 'court moor' The brutality of this racist act was ideologically fuelled and legitimated by the Enlightenment's ambivalent concept of humanity and pseudo-scientific hierarchical race theories developed by the scientists of the time. The violation of Soliman's body post-mortem suggests that he never lost 'exotic status' despite his socially well-integrated, bourgeois life in the aristocratic circles of Vienna, and successful role as a 'court moor'." Wigger és Hadley, „Angelo Soliman…".

> Kazinczy később úgy írja le első találkozásukat, hogy Soliman üdvözlő csókja nem borzasztotta el, mivel szeme nem a „szerecsent" látta, hanem az embert (afrikait látni egyébként sem volt új dolog előtte, hangsúlyozza), de tenyerének látványa egészen elborzasztotta, melyet hol teknősbéka-, hol varangyosbéka-szerűként fest le. Kazinczyt leginkább a fekete arcból kivillanó fehér fogak és szemek döbbentik meg első látásra, de a második pillanat már annál jobban vonzza a férfi felé, mert lelkéből áradni érzi a jóságot és a kellemet. Kazinczy olyaténképpen látja szabadkőműves testvére lelkét „fejérnek", miként arcát feketének: „Vonásaiban, 's ártatlan 's csak nem gyermeki mosolygásában egészen festette magát szelíd szép lelke."[29]

Nem találkoztak sokszor, és Soliman a valóságban nem hagyta Kazinczyra a bőrét, a regényben viszont igen: „november hónap huszonegyedikén elhunyt Angelo Soliman úr, nyugalmazott házitanító önre ruházta… Hägelin úr kétségbeesetten nézett körül, de a kocsiszínben nem volt senki, aki segíthetett volna rajta. Kinyögte hát, összehunyorított szemmel, fogain át sziszegve: *a bőrét*."[30]

A biofikció működését példázni lehetne ezen a motívumon. A regény alapján, amikor Soliman Kazinczyra hagyja fekete bőrét, az idegenség és a barbárság összekapcsolódik: „Amibe ő avatott bele, az volt a valódi beavatás és a valóban titkos társaság. Amikor a barbárt beavatta a sorsába az idegen."[31] És ugyanilyen erős motívum az is, amikor Török Sophie azért öli meg a haldokló Kazinczyt, hogy ne a cselédjétől, Nagy Maristól született saját törvénytelen fia kövessen el apagyilkosságot:

> A tenyerem a szájára és az orrára szorítottam, és úgy hagytam percekig, ameddig a tekintete meg nem nyugodott. Csak akkor eszméltem rá, hogy odakint már percek óta tart az ordítozás. Csörrenve tört be az egyik ablak, és egy nagy kődarab gördült a szoba közepére. Nem éreztem félelmet. Kinyitottam az ajtót, kiléptem a fáklyákat tartó parasztok elé, és megkérdeztem, mit akarnak. Egy nagydarab, zengő hangú férfi lépett elő. Nem olyannak tűnt, mint aki évek óta éhezik. Meglendült a keze, hogy lekapja a kalapját, de félúton megállt a mozdulat. Az istentagadó sátánimádó szabadkőművest akarják, mert miatta van a kolera. Egy szuszra, hibátlanul mondta ki a szót, látszott, hogy nem először van a száján. Mondja meg neki, hogy a Nagy Maris fia vagyok. Tudni fogja az úr.[32]

29 BODROGI, „Barátság a felvilágosodásban…".
30 PÉTERFY, *Kitömött barbár*, 425.
31 Uo., 435.
32 Uo., 446

Ha Török Sophie nem ölné meg, akkor Kazinczy megtudná, hogy egy életen át felépített személyisége minden, egymást is kizáró szegmense elveszett: a cseléd-lányokon a feudális jogokat gyakorló földesúr, a társadalmi különbségeken átlépő reformer, a szabadgondolkodó és az apa egyszerre szenvedne vereséget. Amikor Török Sophie a férjét megöli, egyben meg is védi attól, hogy szembesüljön illúziói szétfoszlásával.

Bár a *Kitömött barbár* Kazinczy Ferenc kortársainak a regénye, amely fiatalsága egy felvilágosultabb kor eszméinek a felívelésével, öregedése pedig azok bukásával járt együtt, a könyv az 1967-ben született Péterfy Gergely nemzedékének a története is. Aki 1990-ben volt huszonéves, a regény megjelenésekor ugyanazt érezhette, amit Soliman érezhetett Hebenstreit kivégzésekor: „a bécsiek nem értették, mit akar ez a szerencsétlen félnótás a szabadságtól, nem értették zavaros közgazdasági fejtegetéseit, és a periódusokat záró felkiáltás: *halált a királyra!,* inkább csak derültséget keltett."[33]

A regény sikerét részben az értelmezhetőségnek ez a kettőssége alapozta meg, amely a Kazinczy-kortársak kapcsán a történelmi csapdák visszatértését jelenítette meg. Maga a szerző is így nyilatkozott erről:

> A magyar történelemnek van egy sajátos periodicitása. Itt minden nemzedék életében történik egy, olykor két éles rendszerváltás, amikor teljesen vagy nagyrészben lecserélődik a politikai elit, és mindenkinek mindent elölről kell kezdeni. Olykor az az impulzus az erősebb, hogy hogy fel kellene zárkózni a nyugati országok szintjére, átvenni az értékeiket. Aztán ezek ellen a nyugati értékek és az azokat megjelenítő intézmények ellen újra és újra kitör egy regressziv, antimodern lázadás. Ennek az antimodern lázadásnak mindig voltak és lesznek ideológusai – sőt, most is vannak, akik valamilyen eredendően magyar értékrendet akarnak helyreállítani, restaurálni a rárakódott nyugati rétegek alól. Ez a restaurációs törekvés mindannyiszor katasztrófába sodorja az országot.[34]

33 Uo., 361.

34 „Hungarian history has a specific periodicity. There is one definitive regime change (sometimes two) in the life of each generation, when the political elite is completely or largely replaced and everyone has to restart everything all over again. Sometimes the motivation to get closer to Western countries and adopt their values is stronger, while time to time, a regressive, anti-modernist comeback appears against these values and the institutions representing them. There have always been and always will be devotees of this anti-modern rebellion – and even now there are crusaders who want to restore some inherent, real Hungarian value-system, cleansing it from the Western layers that have been superimposed. Of course, this restoration effort has always led the country to disaster." Horváth és Péterfy, „Biofiction as »half magic, half science«...".

A biofikcionális, azaz a szereplők valódi életéből szervesen következő, de mégis fiktív események, mint a bőr áthagyományozása vagy a feleség által elkövetett gyilkosság egyszerre átírja, az irodalom szabályai szerint felnagyítja és sűríti a Kazinczy-életrajz elemeit. Így azok egyszerre a hely, az idő a társadalmi osztály alapján metonimikusan érintkeznek a valódi életrajzokkal; ugyanakkor a metafora értelmezési lehetőségei szerint azt is lehetővé teszik, hogy a regény által felvetett problémák más korszakok kapcsán is értelmezhetővé váljanak.

Wirágh András

Az életből véve?

Kulcsregényesség a modern magyar irodalom első szakaszában

A szépprózai szövegek jelentős része tartalmi sajátosságai, cselekményvezetése, tipikus szereplői okán közvetlenül kerül be a műfaji rendszer megadott helyére (krimi, disztópia), míg mások esetében egy allegorikus olvasat jelölheti ki a műfaji pozíciót (fejlődésregény, traumaregény). A kulcsregény, noha egyedi szabályrendszerének (a „valós" történet eredeti szereplői neveinek lecserélése, illetve titkosítása) konszenzuális ismeretében hajlamosak lehetnénk az egyértelműen beazonosítható irodalmi zsánerek közé helyezni, sem az egyik, sem a másik fenti kategóriába nem illeszthető be. A kulcsregényt vagy *kulcsregényesség*et nem elsősorban hagyományos műfajként, hanem olvasásmódként, vagy még inkább komplex jelenségként érdemes szemügyre venni, amely utóbbi minőségükben az ezzel a címkével ellátott szövegek zavarba ejtően és több szinten viszik színre referencia és fikció összjátékát.

A kulcsregény „problémás" interferenciái számosak. Nem sok olyan szerzőt találunk, aki ezzel a műfaji címkével vállalta volna fel frissen megjelent írását, vagy ne védekezett volna kézzel-lábbal abban az esetben, ha írását kulcsregényként olvasta a szélesebb olvasóközönség. Az önéletrajz vagy életrajz köntösébe bújtatott szövegeknek kettős kódot kellett működtetniük: egyszerre kellett reflektálniuk fikcionalitásukra és kellett elrejteniük azt. Egy kulcsregény bevezetőjében vagy utószavában biztos nem találkozhatunk a jól ismert megjegyzéssel a könyvben foglaltak és a valóság véletlenszerű együttállásaival kapcsolatban: a botránykeltés, a pletykálkodás és a normasértés mozzanataihoz kötődő írások nem érnének célt, ha szerzőjük felhívná az olvasók figyelmét, hogy a történet egyáltalán nem rendelkezik „tudatos" valóságreferenciákkal, vagy ezek jóval gyengébbek annál, mint azt elsőre gondolnák. A műfaji taxonómia hagyományos elveit alapul véve a kulcsregénynek a szépirodalom és a tényirodalom köztes tartományában, (ön)

életrajziága lévén pedig az autofikció és a biofikció közvetlen közelében szorít-hatunk helyet.

> Az olvasó különben is nagyon szereti, ha kulcsregényt kap. Már csak azért is, mert ezzel leszállíthatja a regény és az író tekintélyét; kulcsregényt és detektívregényt írni, íróhoz illetlen és alacsony foglalkozás? Soha nem volt még regény, amelyik ne lett volna kulcsregény, hiszen minden író az élményből indul ki, s mégis soha nem volt még kulcsregény, melyet az érdekeltek, a csaknem név szerint kipellengérezettek elfogadtak volna róluk szólónak. Az olvasó ugyanis nem tudja, hogy lehetetlen élő alakot, sőt élő eseményt is, életteljes pontosságában megírni. Ahhoz igazán mind az öt érzéket tudni kellene foglalkoztatni. Még a törvényszéki tárgyalásoknak is az az alaphiányuk, hogy az emberi agyvelő képtelen a gépi reprodukálásra. Sőt milyen furcsa, erre még a gép is képtelen. A legtökéletesebb fényképfelvétel is torzít vagy idealizál; mindenképpen csak egy állópontról tudja követni a jelenséget. S nem a karaktert, csak a megfagyott pillanatot.[1]

A szerző, Móricz Zsigmond figyelemreméltó kiszólása a *Míg új a szerelem* című regényben két ponton mindenképpen izgalmasnak bizonyulhat a most következő áttekintéssel összefüggésben. Az egyik a szépirodalom eredendő kulcsregényességére vonatkozó kitétel, amely, mint majd látható lesz, gyakran került elő védekezési formulaként az 1910-es évek magyar irodalmában – talán nem teljesen indokolatlanul, de mégis egy félreértésre alapozva. A másik érdekes szöveghely pedig az, amelyben a szövegéből kibeszélő író a fénykép „tökéletlenségére" reflektál. A kulcsregények körüli 1920-as, 1930-as évekbeli diskurzus, illetve egynémely későbbi vonatkozó megjegyzés ugyanis egyértelműen ezt a társmédiumot használta fel a műfaj egyedi működésmódjának kifejezésére.

Ha meg akarnánk válaszolni, mitől is válhat egy szöveg kulcsregénnyé, elsősorban három fontos előfeltételre gondolhatunk. A legfontosabb ezek közül maga a *kulcs,* azaz a szereplők névsorát „feloldó" névlista, amelyet a kezdetekben a regényhez hasonlóan kinyomtattak, a 19. századtól kezdve viszont fokozatosan elmaradt a szövegek mellől. Bár az adott írásokhoz kapcsolódó dokumentumokból és szakirodalomból a kulcsok viszonylag jól rekonstruálhatóak (legalábbis a kanonikusabb szerzők esetén), manapság az interneten és archív könyvpéldányokban is találkozni velük.[2] A kulcsregények felforgató jellegűek, szerzőik gya-

1 MÓRICZ Zsigmond, „Míg új a szerelem", in MÓRICZ Zsigmond, *Regények VI*, 455–696 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 620.

2 A HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet Eötvös Könyvtára őrzi Sinkó Ervin *Optimisták* című regényének azon változatát, amelynek hátsó oldalaira egy olvasó kézzel jegyzett fel egy töredékes

korta szánt szándékkal kívántak felháborodást vagy botrányt okozni azzal, hogy titkokat, pletykákat, belső információkat osztottak meg a szélesebb közönséggel, illetve nem túl előnyös oldalukról mutattak be még élő ismert személyiségeket. A nevek maszkolásával így a szerző a várható büntetőjogi következményeket is megelőzhette. Végül, a kulcsregényességhez tartozik az a már említett jegy is, miszerint e szövegek szerzői erős, illetve erősnek mondható referenciákat burkolnak a fikció köntösébe: szépirodalomként tételezik, emlegetik és reklámozzák munkáikat, miközben (ön)életrajzi jellegük még annál is markánsabb, mint azt a szépírás Móricz-regényben megerősített eredendő kulcsregényessége sugallja.

Egy negyedik sajátosságot is hozzáilleszthetünk a fentiekhez, igaz, ez inkább a szövegek utóéletéhez köthető. A kulcsregények rendkívül szorosan kötődnek elsődleges kontextusukhoz, hiszen a bennük megjelenő figurákhoz és eseményekhez kapcsolódó szenzációérték könnyen aktualitását veszítheti – hasonlóan ahhoz a jelenséghez, amit ma „öt perc hírnévnek" neveznek. A kulcsok gyakorta azért rozsdásodnak be, vagy törnek el, mert néhány évtized elmúltával – a mintaként vett szereplők halálával és/vagy eljelentéktelenedésével – a kulcsregények „pletykái" merő kuriózumokká, történeti tényekké vagy semmiségekké válnak. Ilyen tekintetben azonban nem is lehetett ideálisabb időszak kulcsregények publikálására Magyarországon, mint az 1910-es évek, amikor is a kulturális tér élénk dinamikáinak és diszkurzív többszólamúságának köszönhetően a szerzők rendkívül fordulatos pályákat és pályaszakaszokat produkáltak. Nem csoda, hogy az évtized tíz-tizenkét ismert (ekkoriban megjelent vagy már készülő) kulcsregényének több szerzője is az irodalmi tér oldalvonalán foglalt helyet (már ha éppen nem a regénye megjelenése után kerültek oda).

A modern magyar irodalomban Tolnai Lajost szokás az első kulcsregényírónak nevezni, aki igencsak áthallásos írásainak köszönhette azt, hogy meggyűlöltette magát a helyi közösséggel és végül fel is kellett adnia marosvásárhelyi református lelkészi állását 1884-ben.[3] Kisebb szünet után Molnár Ferenc próbálkozott meg a műfajjal (*Az éhes város,* 1901), majd a világháború éveitől kezdve valóságos trenddé vált a hasonló jellegű írások publikálása, amelyek – a korban szinte általánosan elterjedt megoldással ellentétben, az első, folyóiratos közlést kikerülve – rögtön könyv alakban jelentek meg. Csupán Kaffka Margit volt az, aki a *Színek és évek*et és az *Állomások*at is publikálta folyóiratban, igaz, utóbbit az 1914-es el-

kulcsot. Szabó Dezső fontosabb regényeinek *(Az elsodort falu, Segítség!, Miért?)* kulcsait Szőcs Zoltán készítette el. (https://www.tabulas.hu/szabodezso/irasok/regeny.html)

3 Török Zsuzsa, „»A marosvásárhelyi zsurnalisztika«: Egy vidéki közösség olvasási stratégiája 1884-ben", *Korunk* 21, 3. sz. (2010): 54–59.

ső közlés után jelentősen átdolgozta. Ha nem számítjuk Ady Endre két szövegét, egy töredékben maradt regényt és a *Margita élni akar* című verses regényt,[4] akkor a *Színek és évek*et tekinthetjük az első olyan modern kulcsregénynek, amelynek szerzője egyrészt később sem távolodott el a műfajtól, másrészt annak a centrális irodalmi erőtérnek a tagja volt, amely a korszak hasonló műfajú szövegeinek kedvelt célpontjává vált. 1914-ben gyors egymásutánban került a polcokra Oláh Gábortól a *Szegény magyarok* és Harsányi Kálmántól *A kristálynézők,* 1915-ben *Az új sarj,* Erdős Renée tetralógiájának első kötete, 1917-ben a *Nincs menekvés* Szabó Dezsőtől, 1918-ban a *Vulkán* (Benedek Marcell) és a *Hét pillangó* (Gábor Andor), a következő évben Szabó *Az elsodort falu*ja, rá egy esztendőre pedig *Az élet királynője,* a sorozat második része Erdőstől. Az 1920-as évtized első jelentős kulcsregénye Ritoók Emma regénye volt *(A szellem kalandorai),* amelyet aztán sorban követtek Szabó Dezső *(Segítség!, Miért?),* Erdős *(Berekesztett utak, Ave, Róma!),* illetve Babits *(Tímár Virgil fia, Halálfiai)* ehhez a műfajhoz sorolható írásai. A második világháborúig számos író kísérletezett a műfajjal Reményi Józseftől Berde Márián és Tersánszky Józsi Jenőn át Herczeg Ferencig és Móriczig, de sokatmondó, hogy még Hatvany Lajos *(Urak és emberek)* és Kosztolányi *(Pacsirta, Nero, a véres költő)* nem kifejezetten a kulcsregény „klasszikus" mintázatait mutató szövegeit is előszeretettel sorolja a hagyomány a műfaj kiemelkedő képviselőihez. Jelenleg nem rendelkezünk megbízható listával a 20. századi magyar kulcsregényekről, de az bizonyos, hogy a műfajjal kapcsolatos honi diskurzusnak az 1920-as évek második felében volt egy erőteljes felfutása, amelyet nem követett látványos hanyatlás: az államszocializmus évtizedeiből például legalább két magisztrális szöveg, Lesznai Anna *(Kezdetben volt a kert)* és Sinkó Ervin *(Optimisták)* regényei említhetők. A kulcsregénnyel kapcsolatos etikai problémák lehetnek az okai annak, hogy csakis ilyen műfajú szövegekkel nehezen lehetett a kánon közelébe kerülni, de az ismert szerzők hasonló indíttatású írásai is általában leértékelődnek a hagyományos értelemben vett fikciós alkotások mögött.

Míg az első modern, kifejezetten a magyar irodalom történetére és aktuális terének feltérképezésére született lexikonban[5] nem találni külön szócikket a kulcsregényről, az egy évvel későbbi *Irodalmi lexikon*ban a következőket lehetett olvasni a műfajról a szócikk felütésében: „Az olyan regény neve, amelyben az író,

4 *A vér városa* című regényből csak részletek jelentek meg 1910 során a *Nyugat*ban, és ugyanitt látott napvilágot a Vészi Margitról szóló verses regény is. Ez utóbbi műfajnak már a 19. századtól állandó jegye volt az erős reflexivitás a keletkezés kontextusát illetően, így távolról a kulcsregényesség mintázatait is hordozta – a tanulmányban azért sem foglalkozom bővebben ezzel a műfajjal, mert a regénytől eltérő műnemi-poétikai jegyek mellett körülbelül erre az időszakra vesztett korábbi fontos jelentőségéből.

5 Dr. VÁNYI Ferenc, szerk., *Magyar irodalmi lexikon* (Budapest: Studium, 1926).

többé-kevésbé leplezetten, élő és ismert alakokat másol. A K. erkölcsi veszedelme mellett művészi szempontból is aggályos, mert a művészi festményből kirí a beléhelyezett fotográfia".[6] A továbbiakban ennek a definíciónak a szem előtt tartásával lesz szó négy kulcsregényről.

A lexikon szerkesztője, de talán az idézett szócikk szerzője is, Benedek Marcell 1918-ban publikálta a *Vulkán*t, ami a műfajként felfogott kulcsregényhez kevésbé, a jelenségként felfogott kulcsregényességhez viszont annál szorosabban kötődik. Az alcímében „nemzedékregénynek" nevezett szöveg eredetileg a *Húsztól harmincig* munkacímet viselte, egyértelműen utalva a cselekmény által felölelt periódusra (1905–1915). A regény középpontjában, mint sok más kulcsregény esetében, egy irodalmi társaság vagy szervezet áll. A Thália Társaság alapítói közül Benedek Almásy Miklós, Lukács György Leővey Egon, Bánóczi László pedig Bonczai Károly néven szerepelnek, de a szerző többeket eredeti nevükön szerepeltetett, így vétve el a kulcsregények alapvető kódolási technikáját. Benedek törekvése azonban tudatos volt, hiszen, mint ezt későbbi memoárjában leírta, el akarta kerülni a „kulcsregény veszedelmét". Éppen ezért nevén nevezte azokat, akiknek „vélekedését" és véleményét idézte, az életből vett figurákon viszont alakított.[7] Bár a botrány ezúttal elmaradt, hiszen az írásaktus ilyen jellegű motivációi is hiányoztak, a visszaemlékezés szerint a korabeli olvasók „pesti társasjátékként"[8] tekintettek a regényre, amennyiben nagy volt a versengés, hogy ki hány szereplő valós identitását volt képes felfedni. Benedek végeredményben egy sikertelen projektnek tekintette első regényét, lévén megbánta, hogy nem „hűen" másolta a „természetet": „udvariasan elkent fotográfiákként" tekintett regényalakjaira.[9]

A korábban elmondott jegyek alapján a *Vulkán*t nem lehet kulcsregénynek nevezni, de részleteiben, legalábbis ami a nyelvi jelölők egyértelmű kódolását illeti, a műfaj többszázados hagyományaiból merített. A regény indirekt módon példázza azt, mitől lesz vagy lehet egy szöveg kulcsregénnyé: az összes szereplő nevének átkódolása; központi, ismert figurák szerepeltetése; a mintaalakok tulajdonságainak felerősítése. Ha a lexikonszócikk metaforáját követjük, a szöveg hátteréül egy viszonylag éles fényképet képzelhetünk el, amelynek előterében az élethű figurák mellett részleteiben kisatírozott alakok találhatóak. Az állítólagos műfaji kritérium, nevezetesen a montázsszerűség ezúttal nem érvényesült – nem is érvényesülhetett.

6 Benedek Marcell, szerk., *Irodalmi lexikon* (Budapest: Győző Andor, 1927), 643.
7 Benedek Marcell, *Naplómat olvasom* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965), 282–283.
8 Uo., 282.
9 Uo., 285.

Benedek Marcell regényével szemben *Az elsodort falu* a kulcsregényesség mindegyik fontos kontextuális jegyet felmutatta. Kora egyik bestsellereként a regény nem csupán az irodalmi tér egyes csomópontjaiból váltott ki felhördülést, hanem a család tagjaiból is. Bátyja ténylegesen belebetegedett abba, hogy Szabó Dezső egyik alakja, Farczády Jenő kontúrjai közé írta bele testvérének jellemvonásait – a szerző minden ezzel kapcsolatos vádat élesen tagadott, a könyve második kiadásához fűzött előszóban pedig hosszan érvelt a totális szerzői szabadság mellett. Egyik reflexiója szerint minden fikciós alkotás legelemibb forrása az élet, így ő maga sem konkrét figurákat, hanem a „magyar tragédia szuverén arcait" vette alapul ott, ahol találta őket.[10] Azon kritikusát, aki regényét kulcsregényként mutatta be, „analfabétának" nevezte.[11]

Szabó a kulcsregényre jellemző nyelvi transzponálás műveletét maradéktalanul kihasználta a nevek szintjén, de úgy, hogy a „kibetűzés", az eredeti figurák kikövetkeztetésének aktusa elé nem gördül komolyabb akadály. Érdekes módját választotta ugyanakkor a védelemnek a *Nyugat* oldaláról érkező potenciális támadás ellen, hiszen a *Kultúra* névre átkeresztelt neves folyóirat mellett szerepelteti regényében az eredeti lapot is. Figurái montázsok (a főszereplő, Farkas Miklós mintájaként Ady és a szerző és odaérthető), amelyek egy szimbolikus és kronotopikus térben, a számtalan szerző születési helyét adó erdélyi faluban, Budapesten és Kolozsváron forgolódnak.

*Az elsodort falu*val szemben az *Állomások* egy biztos kapcsolati pozícióban elhelyezkedő szerző regénye. Kaffka Margit már az írásaktus során tisztában volt vele, hogy az irodalmi élet kulisszái mögé történő betekintést nyújtó szöveggel megbonthatja ezt a pozíciót. Levelezésének sokat idézett passzusa szerint felkészült arra, hogy a főváros regényében szerepeltetett figurái kövekkel várják majd őt Budapest határában.[12] A kortárs Tóth Árpád karikatúrákként értelmezte az *Állomások* figuráit, mivel véleménye szerint a szerző nem alakított a jellemeken, hanem lemásolta azokat.[13] Érdekes módon itt is *Kultúra* a *Nyugat* „álneve", sőt, Kaffka még az eredeti figurák összevonásával gerjesztett játék applikálásával is *Az elsodort falu* egyes megoldásait követte – Kaffka regénye viszont évekkel korábbi, mint Szabóé: első, a könyves formátuménál jóval rövidebb variánsa folytatásokban jelent meg a *Vasárnapi Újság*ban még 1914-ben.

10 SZABÓ Dezső, *Az elsodort falu* (Budapest: Genius, 1921), 12.

11 Uo., 17.

12 Kaffka egy Fenyő Miksának 1916 októberében küldött levélben fogalmazott így, a levelet közli: ROLLA Margit, *Kaffka Margit II.: Út a révig...* (Budapest: MTA Könyvtára, 1983), 142–143.

13 TÓTH Árpád, „Kaffka Margit új regényeiről", *Nyugat* 10, 22. sz. (1917), 792–798, 798.

Az elsodort falu imagináriusa a mediális metafora nyomán úgy képzelhető el, hogy a fényképszerű figurák egy valósághű, de átstilizált művészi festmény előtt vonulnak el, míg az *Állomások*ban az élethű díszlet előtt karikaturisztikus vonásokkal kiemelt, de beazonosítható fényképmodellek foglalnak helyet. Ezekkel szemben az *Ősök és ivadékok* tablója úgy képzelhető el, mint egy olyan éles és részletgazdag csoportkép, amelyen a szereplők szemeit elfedő kitakaráson kívül semmilyen zavaró effektus nem látható. Az Erdős-œuvre egyik legismertebb darabja tehát úgy válhat a műfaji hagyomány egyik legtisztább reprezentánsává, hogy éppen csak a lexikonban jelzett műfaji előfeltételt, a montázsszerűséget képtelen teljesíteni. De nemcsak ezen a ponton mond ellent a regénysorozat kulcsregényessége a műfaj korabeli szabályainak és diszkurzív toposzainak.

Erdős Renée húsz éven át íródó tetralógiájának legmegfelelőbb műfaji elnevezése az önéletrajzi kulcsregény lehetne: még úgy sincs okunk kétségbe vonni autobiografikus mivoltát, hogy nem lehetünk tisztában az életesemények kihagyásának vagy utólagos kiszínezésének pontos mértékével, miközben a kulcsregényekre jellemző kódolási procedúra mind a négy rész egészét meghatározza. Az *Ősök és ivadékok* a szerző életének talán legnehezebb időszakát dolgozza fel, azokat az éveket, amely alatt megélte a kiközösítés (a Bródy Sándorral folytatott viszonyt követően a férfi körbejárta a korabeli magyar irodalmi erőtér legfontosabb szereplőit, hogy ne fogadjanak be szöveget a nőtől, mert különben búcsút mondhatnak neki is), az idegösszeomlását követő külföldi regeneráció, majd a katolizálás tapasztalatait, amely utóbbit követően fogott neki az első rész, az öt-hat évvel később megjelenő *Az új sarj* megírásának.

A regény cselekménye a gyermekkortól a katolizálásig vezet, egy epizód viszont kimaradt belőle – valószínűleg nem véletlenül. Erdős nem „kulcsregényesítette" életének azon fejezeteit, amelyek a Budapestre költözéstől az irodalmi pályakezdésen át a Bródyval való kapcsolat kialakulásáig íveltek. Mindezt az *Ifjúságunk* című memoárban írta meg valamikor az 1950-es évek elején, egyúttal speciális kulcsot is szolgáltatva az *Ősök és ivadékok*hoz. A 2018-ban kiadott szöveg ismeretében nem csak a tetralógia szereplői azonosíthatók be teljes bizonyossággal, de érthetővé válik az is, miért kerekített új textuális kontextust Erdős ezeknek az esztendőknek a megrögzítéséhez: bár a kulcsregény alapján is beazonosítható a főhős és az őt körülvevő alakok kiléte, az *Ifjúságunk* cselekményét képtelenség lett volna felismerhetetlenné kódolni (legalábbis az események erőteljes megmásítása, átstilizálása nélkül). A posztumusz memoár jelentősége többek között abban rejlik, hogy szerzője néhány évtized elmúltával ennek felvezetésében vallotta be, hogy az *Ősök és ivadékok*ban saját önéletrajzát írta meg. Azokban az években,

amikor „fikciója" szereplőinek jelentős része még életben volt, komoly következményekkel járhatott volna egy hasonló jellegű konfesszió.

Ezért Erdős Renée inkább – a biztonsági játékot választva – ködösített a tetralógia valóságreferenciát illetően, ehhez pedig kapóra jött neki Rákosi Jenő egy reflexiója is, amelyet ráadásul az írónőhöz hasonló helyzetbe kerülő szerzők is applikálhattak. A kritikus már az első kötet kapcsán hangot adott sejtésének, hogy az írónő tulajdonképpen önéletrajzát adta közre,[14] majd négy évvel később, a második kötet megjelenésekor arra hívta fel a figyelmet, hogy „nincs fontossága" ennek, hiszen az író „kétharmadrészt rendesen magából" veszi anyagát.[15] Míg Erdős egy 1919–1920 fordulóján készült interjúban még lekeverte a témát,[16] bő egy hónappal később már Rákosira hivatkozva azt nyilatkozta, hogy, lévén „minden regényben az író legközvetlenebb élményei vannak", a regények egyszersmind kulcsregények és korrajzok.[17] Nem sok idővel ezután Szabó Dezső *Az elsodort falu* második kiadásához írott hosszú előszóban is azzal védekezett a valós alakok szerepeltetésének vádja ellen, hogy „szuverén művészi jogon" élt annak lehetőségével, hogy, mint minden művész, az életből vegye alakjait, hiszen „onnan kell vennie [őket – W. A.] és onnan veszi az eseményeket is".[18] Míg Szabó lényegében élete végéig kitartott azon véleménye mellett, hogy regényeinek valóságreferenciái a fikcionalizálás kiküszöbölhetetlen velejárói, addig Erdős időskori vallomásában *egyértelműen* megadta a kulcsot az *Ősök és ivadékok* – kortársai által lényegében már helyben hagyott – autobiográfiai olvasatához.

Nyilvánvaló, hogy a fentiekben a kulcsregény két definíciója mosódik össze. Hiszen tágabb értelemben valóban védhető az álláspont, hogy egy fiktív szöveg elsődleges kontextusának szorosabb vizsgálata során visszanyomozhatóvá válhatnak a fikció eredeti „elrugaszkodási pontjai", így feltárulhat egy kódolási szisztéma, amelynek segítségével a mintáit felismerhetetlenné tevő szerző annak idején kezeskedett arról, hogy ne süthessék rá írására az (ön)életrajziság skarlát betűjét.

14 „Ez a regény bizonyos mértékben autobiográfia" (–ő [RÁKOSI Jenő], „Könyvesház: Regény", *Budapesti Hírlap*, 1916. jan. 1., 18.)

15 –ő [RÁKOSI Jenő], „Az Élet királynője: Erdős Renée regénye", *Budapesti Hírlap*, 1920. jan. 10., 1–3, 3.

16 „Hagyjuk az embereket, bizonyosan azt beszélik, hogy a magam életének egyik fejezetét írtam meg ebben a könyvben. Én az ilyen beszédek ellen hiába hadakoznám. Mert akik szívesen hiszik el rólam, hogy boldogtalan vagyok, azokat amúgy sem győzhetem meg arról, hogy az Élet királynője nem önéletrajz. Azok pedig, akik szeretnek, nem keresnek a sorok mögött mást, mint amit a sorokban adok nekik s vagy örülnek annak, hogy szépet írtam, vagy szomorkodnak amiatt, hogy az írásomban kevesebbet adtam nekik, mint amennyit tőlem vártak. Ne firtassuk hát a pletykákat." (WALLESZ Jenő, „Az Élet királynője: Beszélgetés Erdős Renéevel", *Az Újság*, 1920. jan. 2., 3–4, 3.)

17 L. Z. [LOSONCZI Zoltán], „Erdős Renéenél", *Pesti Napló*, 1920. febr. 15., 5.

18 SZABÓ, *Az elsodort falu*, 11–12.

Igaz, ez a megközelítés mintha megfeledkezne arról, hogy a kulcsregény – szorosabb, a műfaj elsődleges kontextusának értelmében – a „kettős játék" zsánere, lévén szerzőjének úgy kell titkosítania üzenetét, hogy annak megoldása ne ütközzön komolyabb akadályokba, hiszen csakis így érheti el célját, egy-egy élő figura vagy társaság negatív színben feltüntetését vagy egy bennfentes információ kétértelmű elpletykálását. Ebből kifolyólag a hatás (vagy botrány) nélküli kulcsregény nem is nevezhető kulcsregénynek, sőt, ha mindezt a lexikonban olvasható definíció mentén gondoljuk újra, még az is megkockáztatható, hogy a műfaj eredeti létmódjához tartozik az esztétikai „hibaként" emlegetett montázsszerűség.

Az 1910-es évek magyar kulcsregényeinek kritikai fogadtatása során gyakran kerültek elő a karikatúra, a pamflet vagy a szatíra műfajai – gyakorta negatív fennhanggal. Miközben a kritikusok általában leértékelő célzattal pozicionálták az említett műfajok határterületeire a kulcsregényeket, az eredendő montázsszerűség mellett ezen műfajok jellegzetességei is a kulcsregényesség szupplementumainak tekinthetők. A szatírához való közelség mellett érvelt Max Saunders is, aki a kulcsregényt „lényegében álneves önéletrajzi regényként" értelmezte.[19] Mindezek általánosan elfogadott jellemzőknek tekinthetők, mégis érdekes, hogy az önéletrajziságával a korban szinte egyedülálló *Ősök és ivadékok* esetében nehezen lehetne szatirikus jegyekről beszélni. Úgy tűnik, hogy a századfordulós magyar kulcsregényeket Saunders megállapításai nyomán két, egymást nem feltétlenül kizáró kategóriába sorolhatjuk.

Az egyik típusú kulcsregény (ön)életrajzi allúziói kevésbé erősek, ellentétben fiktív aspektusukkal, míg a második típusba azok a szövegek sorolhatók, amelyek közelebb állnak a tágabb értelemben vett életíráshoz. Az előbbi kategóriába tartozó írások szatirikusabbak, viszont, bármekkora jelentősége is van ezeknek, nem a szatíra tárgyai (kulturális csoportok, társaságok, lapszerkesztőségek, kávéházi körök stb.) szolgáltatják a főtémát, míg a második csoportban éppen ellenkezőleg, a karikírozott alakok állnak a cselekmény középpontjában. *Az elsodort falu* és Oláh Gábor *Szegény magyarok* című regénye esetében a szerzői alteregók összetett narratív identitással rendelkeznek, és a többi szereplő is többnyire kitalált események sodrában találja magát. A *Vulkán,* az *Állomások* és az *Ősök és ivadékok* esetében nem csak a főszereplő, hanem a környezet valóságreferenciái is látványosabbak, a fiktív jelleget pedig leginkább a műfaji „(kulcs)regényes" keret táplálja.

A kulcsregényesség diskurzusában ugyanakkor felmerülhet annak lehetősége, hogy azokat a kulcsregényeket, amelyek jobban elrugaszkodnak a valóságtól,

19 Max Saunders, *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 127, 210.

azaz önnön fikcionalitásuk érdekében sajátítják ki ismert figurák jellemvonásait és életeseményeit, a biofikcióhoz[20] közelítsük, noha egyértelmű, hogy nem lehet őket ekként emlegetni (a biofikció fő szabálya az, hogy a szereplők eredeti nevükön szerepelnek).

A biofikció és a kulcsregényesség jelenségének metszőpontjában a felfüggesztett fikcionalitás áll: az olvasó mindkét „műfaj" reprezentánsait olvashatja olyan alternatív történetekként, amelyekben az ismert tények és ezek fiktív konfigurációi élesen nem mondanak ellent egymásnak, de az esztétikai tapasztalat élvezeti értékét sem kisebbítik. *Az elsodort falu*ban az álnevek, az utalások, illetve a szereplők egy-egy kiemelt tulajdonsága nyomán könnyedén eljuthatunk a mintaként vett alakokhoz, akik új kontextusukban sem kerülnek *teljes* ellentmondásba a valós életeseményekkel. A *Szegény magyarok*ban a főhős, Tar László, akit a szerző saját maga és Tóth Árpád imagináriusaiból gyúrt össze, egy jelenetben Idakéryvel (Ady Endre alteregójával) párbajozik. A két regény legtöbb eseménye akár meg is történhetett volna – a szerzők pusztán kitöltötték az ismert életutak üres helyeit, olyan eseményeket kreálva ezzel, amelyek hozzájárultak a szövegek által közvetített (mellék)jelentés, nevezetesen a progresszív magyar irodalommal szemben táplált utálat performálására. Habár – Adyt leszámítva – a *Nyugat* szerzői mindkét regényben elhanyagolható szerepet töltenek be, Oláh és Szabó írásait akár egy kontrafaktuális irodalomtörténet fejezeteiként, a századfordulós magyar irodalomról szóló biofikcióként is olvashatjuk.

A két világháború között Krúdy Gyula legalább két olyan munkát is publikált (az *Ady Endre éjszakái* és a *Bródy Sándor vagy a nap lovagja* című regényeket), amelyeket a korabeli közvélemény, ha ez a fogalom akkoriban létezett volna, joggal tekinthetett volna biofikciónak. Krúdy és a kulcsregényesség jelensége kapcsán azonban elsősorban *A vörös postakocsi* tűnik megkerülhetetlennek, noha ezzel a szöveggel kapcsolatban utólag maga a szerző is szolgált érdekes információkkal. Egyrészt soha nem tagadta, hogy élő alakokról mintázta figuráit,[21] de miután regénye főhősei meghaltak, immár „tét nélkül" azt is megoszthatta az olvasókkal számtalan nyilatkozatában, hogy Alvinczi Eduárd megalkotásához

20 A biofikcióhoz az utóbbi évek külföldi és hazai szakirodalmából lásd Michael LACKEY, *Biofiction: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2022); MAJOR Ágnes, *Csáth Géza atipikus kultusza: Biofikciók és adaptációk* (Budapest: Ráció Kiadó, 2023); Lucia BOLDRINI, Laura CERNAT, Alexandre GEFEN és Michael LACKEY, szerk., *The Routledge Companion to Biofiction* (London–New York: Routledge, 2025).

21 „Ezt a korszakot [a húsz évvel azelőtti Budapestet – W. A.] írtam én meg a Vörös postakocsiban. Figurákat, amelyeket sokan ismerünk s érzéseket, amelyeket mindnyájan tudunk". KRÚDY Gyula, „A vörös postakocsi", *Figáró* 1, 2. sz. (1918): 8–9, 9.

Szemere Miklós, szerelmééhez pedig a kor híres színésznője, Meszlényi Adrienne szolgáltak modellként.[22] *A vörös postakocsi* hasonló játékot indukált az olvasókban, mint Benedek Marcell *Vulkán*ja, igaz, a számtalan megfeleltetés miatt téves referenciákat is beleláttak a szereplői panteonba: Krúdy többször is reflektált arra, hogy a tragikus sorsú Mágnás Elza nem szerepel regényében (igaz, az álhír állítólag jelentősen hozzájárult az eladott példányszámok növekedéséhez). Nincs nyoma annak, hogy egyáltalán felvetődött volna a kérdés, kulcsregény-e *A vörös postakocsi,* de a szerző – kissé megkésve – maga sietett elébe a felvetésnek. Egy 1926 karácsonyán a *Magyarság*ban feltett körkérdésre („Hol, mikor, hogyan találkoztak regényalakjaikkal, kik voltak azok, hogy botlottak az életébe, mit csinálnak azóta, látják-e néha őket?")[23] azt válaszolta, hogy regénye azért nem tekinthető kulcsregénynek, mert szereplői „azt csinálják mindig, amit az író akar, nem pedig azt, amit ők cselekedtek".[24]

Mindez a korábbiakban elmondottakra visszavetítve azzal a tanulsággal szolgálhat, hogy a műfaj egy szigorúbb definícióját követve áthelyezhető a hangsúly a szereplőkről (a fotográfiákról) a tulajdonképpeni eseményekre (a művészi festményre), illetve ezek vélt vagy valós referenciáira, az ezt hitelesíteni kívánó poétikai aktusokra. Ebben a megközelítésben az 1910-es évek ismert kulcsregényei közül Oláh és Szabó Dezső szövegei mellett *A kristálynézők* (Harsányi Kálmán) nem felelnek meg a kritériumoknak, míg Benedek és Erdős írásai igen (Kaffka regényei, a *Színek és évek* és az *Állomások* – a főszereplők fiktív vagy hibrid volta miatt – köztes pozícióba helyezhetők). Az évtizedben már íródó, de csak 1921-ben publikált *A szellem kalandorai* (Ritoók Emma) inkább, míg a szerzőkkel kortárs, de írását csak később publikáló Lesznai Anna *Kezdetben volt a kert* című regénye bizonyosan az utóbbi kategóriába sorolható. Krúdy véleménye ráerősít arra, hogy a kulcsregény műfaji címkéje könnyen kisajátítható, hiszen a zsáner fő ismertetőjegyeit gyakran keverték össze, illetve nem használták következetesen. Recepciójában is kettős mérce érvényesült, hiszen a pamfletszerűség támadó-provokatív jellegű bélyegét is könnyebben sütötték rá a „gyanúsabb", a progresszív modernség kívánalmait maradéktalanul nem teljesítő alkotókra.

„Az író eljárását csak akkor lehet elítélni, ha nyilvánvalóan és bizonyíthatólag pamfletet ír, vagyis, ha célja az, hogy valakiket pellengérre állítson és bemocskoljon" – írta Schöpflin Aladár a *Kulcsregény* című cikkében.[25] Talán nem véletlen,

22 Vö. F. Gy., „»Megbocsátottam minden elkövetett bűneimet…«", *Ellenzék*, 1923. aug. 25., 2; „Hevesi Sándor és Krúdy Gyula színdarabot írnak *A vörös postakocsi* címmel", *Színházi Élet* 16, 42. sz. (1926): 23.

23 Makkai János, „Mikor az írók találkoznak regényalakjaikkal", *Magyarság*, 1926. dec. 25., 77–78, 77.

24 Uo.

25 Schöpflin Aladár, „Kulcsregény", *Prágai Magyar Hírlap*, 1930. okt. 19., 4.

hogy a szövegben 'valakit' helyett 'valakiket' olvasható: az igazi kulcsregény, már ha létezik ilyen, nagy távlatokban gondolkodik, és egy-egy figura helyett csoportok bemutatására koncentrál. A tanulmány során eddig előkerülő regények recepciója sem egyetlen szereplő, hanem szereplők komplett csoportjainak megrajzolásában vélt felfedezni problémákat. Éppen ezért lehet izgalmas kérdés a *Tímár Virgil fia* kapcsán kirobbant vita egyes megnyilatkozásainak felidézése, hiszen itt a kulcsregény-címkével csupán egy ősi irodalmi problémára, nevezetesen a – Schöpflin nyomán – „modell és író közötti vitára"[26] próbálhattak ráerősíteni. A vita Ignotus cikkével[27] indult el, aki a Babits-regény megjelenése után öt évvel nehezményezte azt, hogy a főszereplőben magára ismerhetett. Rögtön tegyük hozzá, hogy ő maga nem használta a „kulcsregény" kifejezést, igaz, írását egy Tolnai Lajosról, az első „hírhedt" kulcsregényíróról szóló anekdotával indította, majd számos olyan regényt sorolt fel, amelynek szerzőjére főhőseinek mintaalakjai megharagudtak. Így Ignotus implicit utalt arra, hogy a *Tímár Virgil fia* kulcsregényként olvasható, noha a műfaji megjelölést Babits használta először – elsőként a közvetlen válaszcikkében,[28] majd az *Indiszkréció az irodalomban* című *Nyugat*-ankét első hozzászólójaként.[29] Az utóbbi írásában a kritikusokat vádolja indiszkrécióval, mondván ők azok, akik „dokumentumot" és nem „alkotást" látnak a művekben,[30] azaz szerinte nem is az írók, hanem a kritikusok pletykálkodnak, ezzel átkonvertálva a fikciót kulcsregényekké és „pamflet-regényekké". Az ankét során a műfaj egyébként csak érintőlegesen került elő: Laczkó Géza azt sajnálta, hogy Kaffka és Szabó Dezső egyetlen regényében sem szerepeltette őt,[31] Schöpflin pedig Kaffka Margittal kapcsolatban idézte fel, hogy az írónő édesanyja megsértődött azon, hogy a *Színek és évek* főszereplőjévé vált.[32] Babits vélhetően Komlós Aladár *Bécsi Magyar Újság*ban megjelent kritikájára reagált utólag, amelyben a recenzens megállapította, hogy „Vitányi nem más, mint Ignotus kaján torzképe", sőt, „csak Szabó Dezső íróportréi közt találni mását".[33]

26 Uo.

27 IGNOTUS, „Teremtő indiszkréció: Neovojtina 5. §", *Nyugat* 20, 4. sz. (1927): 303–307.

28 BABITS Mihály, „Indiszkréció?", *Nyugat* 20, 5. sz. (1927): 382–383.

29 „Indiszkréció az irodalomban: A Nyugat ankétja (Babits Mihály hozzászólása)", *Nyugat* 20, 6. sz. (1927): 451–452.

30 Uo., 452.

31 „Indiszkréció az irodalomban: A Nyugat ankétja (Laczkó Géza hozzászólása)", *Nyugat* 20, 6. sz. (1927): 458–460, 460.

32 „Indiszkréció az irodalomban: A Nyugat ankétja (Schöpflin Aladár hozzászólása)", *Nyugat* 20, 6. sz. (1927): 466–467, 466.

33 KOMLÓS Aladár, „Babits Mihály új könyvei", *Bécsi Magyar Újság*, 1922. júl. 2., 7. A recenzióhoz és az Ignotus–Babits-vitához bővebben lásd a Babits-regény kritikai kiadásának jegyzetanyagát, vala-

A vita tehát a kulcsregény egyik aspektusára, a rejtett támadó jellegre koncentrált, miközben látens módon egy másik, már említett jellegzetességre is rámutatott: a műfaji címkét a szöveg szerzője sosem ellenjegyzi, ellenben az olvasóközönség egy-egy tagja mindig szíves örömest él ezzel a lehetőséggel. Az ankét során számos, a szépirodalom alapvető létmódjához tartozó jellegzetesség hangzott el a szerzői intenciótól kezdve a fikció mintavételéül szolgáló valós elemeken és epizódokon át a szabadság és a szabatosság kérdésköreiig. Tulajdonképpen mindezen témák belefoglalhatók annak a diskurzusnak a tárgykörébe is, amelyet korábban kulcsregényességnek neveztem.

> Soha meg nem szűnő vita marad az irodalomban: szabad-e az írónak embertársairól szerzett tudomásait úgy megírni, hogy mások is ráismerhessenek, más szóval, szabad-e kulcsregényt írni. Az, aki ilyen módon belekerül a regénybe, mint alak, mindenesetre azt mondja, hogy jutok én hozzá, hogy egy író nyilvánosan pellengérre állítson, közhírré tegye a rólam szóló pletykákat, legsajátabb családi és magánügyeimet, sőt – ez legtöbb esetben így van – fölismerhetővé tegyen bizonyos vonásokkal és aztán imputáljon bizonyos csúnya, vagy kellemetlen dolgokat, amelyeket mások készpénznek vesznek, holott egészen ártatlan vagyok bennük? Semmi sem érthetőbb, mintha valaki tiltakozik az ilyen regényírói eljárás ellen. Az író ellenben arra hivatkozik, honnan vegyem az alakjaimat, azok külső-belső vonásait, jellemüket, helyzetüket, a társadalomhoz és a világhoz való viszonyukat, ha tilos azokhoz a megfigyelésekhez nyúlnom, amelyeket kortársaim között tettem? Nem írhatok merő képzelődésből, mert én az életnek, a valóságnak a képét tartozom adni, amit láttam és átéltem. Nekem, bármennyire sajnálom, nem lehet törődnöm senki érzékenységével, mert nekem csak a magam művészete a fontos.[34]

A Schöpflin-írás idézetének zárlata összecseng azzal az írói „kegyetlenséggel", amelyre Kosztolányi utalt a *Nyugat*-ankéton,[35] míg a bekezdés első felében megidézett felháborodott alakban akár Ignotusra is ráismerhetünk. Kétségtelen, hogy az írói szabadságra vonatkozó reflexió a mai napig érvényesnek tekinthető, az viszont vitatható, hogy csakis a kulcsregény szolgálhat ideális kontextusként ennek érvényesítéséhez. Az eredeti nevek szerepeltetése esetén a szerző valóban komoly bonyodalmak közepette találhatja magát, de vajon valóban „merő kép-

---

mint Lengyel András tanulmányát: Babits Mihály, *Tímár Virgil fia*, s. a. r. Sipos Lajos (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001), 249–253; Lengyel András, „Ignotus Hugó, a regényalak: Egy Babits-regény életrajzi tanulságai", *Forrás* 48, 10. sz. (2016): 50–60.

34 Schöpflin, „Kulcsregény".

35 „Indiszkréció az irodalomban: A Nyugat ankétja (Kosztolányi Dezső hozzászólása)", *Nyugat* 20, 6. sz. (1927): 457–458, 458.

zelődésnek" számít az, ha egy író úgy kódolja ismereteit, hogy ezek *egykönnyen* ne legyenek visszanyomozhatóak? Nem éppen az számít az irodalmiság „kvintesszenciájának", ha a referenciák állandó megkérdőjelezése válik a fikcióképzés tétjévé, zárójelbe téve ezzel a – kulcsregények esetében állandó bonyodalmakat okozó – etikai jelenségeket (már ha nem a szándékos, de jogilag „biztosított" botránykeltés a cél)? Amennyiben az irodalmi referencialitás mibenlétével kapcsolatos, az ezredfordulóra már hazánkban is berobbanó auto- és biofikció-kutatások hasonló ütemben fokozódnak, talán hamarosan egy nagyobb szövegkorpuszon folytatott vizsgálat segítségével lehet majd válaszokat adni ezekre a kérdésekre.

Névmutató

Ádám Péter 132
Adichie, Chimamanda Ngozi 113, 123
Ady Endre 164, 166, 170
Ait-El-Ouali, Hassan 67–82
Alberca, Manuel 37–39, 44, 53
Alekszijevics, Szvetlana 14
Ali, Mohammed 137
Ali, Monica 113
Allen, Candance 123
Althusser, Louis 73
Alvarez, Julia 102, 103, 104
Alwan, Mohammed Hasan 105
Améry, Ivan 23
Anesko, Michael 112, 113
Anishchenckova, Valerie 69
Ankersmit, Frank 11
Arnim, Bettine von 98
Assing, Ottilie 123
Asztalos Éva 16
Atta, Sefi 113
Aubenas, Florence 50
Auden, Wystan Hugh 65
Audet, René 136
Auster, Paul 5, 37, 43–46, 48–50, 52, 53
Baartman, Saartje 122
Babb, Valerie 110, 113, 116
Babits Mihály 164, 172, 173
Báder Petra 88
Bahtyin, Mihail 127, 128
Bajnóczy Zoltán 16
Balázs Imre József 89
Baldwin, James 107, 108
Balogh Magdolna 88, 90
Balzac, Honoré de 70, 137
Bánfalvi Attila 31
Banks, Russell 100
Bánóczi László 165
Barber, Francis 123
Barnás Ferenc 89
Barnett, Catherine 61
Barthes, Roland 76, 131–133
Bartók Imre 86, 92
Bartov, Omer 20, 21, 23
Basquiat, Jean-Michel 123
Bass Judit 31
Bearden, Romare 123
Beizer, Janet L. 70, 71
Bell, Bernard W. 113

Bell, Julian 99, 100, 101, 104
Bell, Quentin 100
Bell, Vanessa 99
Benda Kálmán, ifj. 21
Benedek Marcell 164–166, 171
Benjamin, Walter 137
Benslama, Fethi 74
Bényei Tamás 113
Beorn, Waitman Wade 21
Berde Mária 164
Bereményi Géza 88, 89
Berényi Gábor 23
Bertrand, Jean-Pierre 132
Blassingame, John W. 119
Bódi Katalin 93
Bodrogi Ferenc Máté 153, 157, 158
Bognár Róbert 20
Boldrini, Lucia 98, 134, 170
Bolla Ágnes 5, 83
Bollobás Enikő 118, 119
Bononno, Robert 74
Bontemps, Arna 122
Borbély Szilárd 89
Borges, Jorge Luis 131
Borgos Anna 143
Bori Imre 140
Botticelli, Sandro 37
Bouhdiba, Abdelwahab 77
Bourdieu, Pierre 127
Bracher, Nathan J. 12, 23
Braudel, Fernand 10
Brecht, Bertolt 16
Brenkman, John 73, 74
Brenner József *lásd* Csáth Géza
Brodszkij, Joszif Alekszandrovics 93
Bródy Sándor 167, 170
Brown, John 100, 101, 123
Brown, Owen 100
Brunetière, Ferdinand 128
Buisine, Alain 126, 127, 135
Burke, William 130

Calle, Sophie 5, 37, 39–53
Carter, Angela 123
Casas, Ana 88, 94
Ceauşescu, Nicolae 88, 90
Cernat, Laura 98, 134, 170
Charles, Ron 63
Chase-Riboud, Barbara 109, 110, 114–116, 118, 122
Cinque, Joseph 122
Clodia 130
Cohen-Mor, Dalya 73
Comăneci, Nadia 136
Conrad, Joseph 113
Constant, Banjamin 137
Couser, G. Thomas 31

Csáki Judit 93
Csáth Géza (Brenner József) 6, 126, 139–146, 170
Csehov, Anton Pavlovics 14
Csikai Zsuzsanna 59

d'Arc, Jeanne 130, 131
Deczki Sarolta 34, 93
Defoe, Daniel 113
Defonseca, Misha 14
Degas, Edgar 136
Dér Zoltán 140
Derrida, Jacques 152
Descartes, René 123
Diogenész Laertiosz 131
Donatello 130
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 14, 127

Doubrovsky, Serge 86, 90, 125
Douglass, Anna Murray 123
Douglass, Frederick 118, 119, 122, 123
Dragomán György 89
Duby, Georges 21
Duggan, Mark 123
Duval, Jeanne 123
Dürer, Albrecht 37, 38

Eakin, Paul J. 69
Echenoz, Jean 49, 52
Edel, Leon 112
Edwards, Louis 113, 123
Effe, Alexander 56, 57, 66, 68
Elias, Hannah 122
Emerson, Caryl 128
Empedoklész 130
Endreffy Zoltán 33
Equiano, Olaudah 110, 123
Erdős Renée 164, 167, 168, 171
Ernaux, Annie 14
Estebanico 123
Esterházy Péter 88, 140
Everett, Percival 110, 117, 119, 121

Faix Dóra 37–54
Falcsik Mari 119
Fanon, Frantz 122
Fenyő Dániel 92
Fenyő Miksa 166
Ferenc, I., osztrák császár, magyar király 150, 153
Flaubert, Gustave 127, 128
Foucault, Michel 32, 131–134
Friedlander, Saul 11

Gábor Andor 164
Gac-Artigas, Priscilla 39, 44, 53
Garaczi László 88
Gasparini, Philippe 87, 90
Gefen, Alexandre 98, 126, 134–136, 170
Gelz, Andreas 132
Genette, Gérard 50
Ghoussoub, Mai 80
Gibbons, Alison 56, 57
Gifford, Barry 49
Gilmore, Leigh 70
Ginzburg, Carlo 11, 16
Goethe, Johann Wolfgang von 137
Goethem, Marie van 136
Grass, Günter 14
Greimas, Algirdas Julien 47, 48

Gyenis Dorina 6, 108
Györffy Miklós 98
Györke Ágnes 113, 114
Gyurgyák János 16

Habermas, Jürgen 33
Hadley, Spencer 156, 157
Hajdu Péter 132
Hallberg, Mark 59
Haralson, Eric 112
Hare, William 130
Harsányi Kálmán 164, 171
Hatem, Mervat 74
Hatvany Lajos 164
Hawley, John C. 68, 69, 81
Heinrich, Barbara 40, 42
Hemings, Harriet 122
Hemings, Sally 109, 110, 114–8, 121, 122
Henry, John 123
Herczeg Ferenc 164
Hermann Péter 154
Hérosztrátosz 130
Hevesi Sándor 171

Heyns, Michiel 111
Holmes, Oliver Wendell 112
Holquist, Michael 128
Hong Ying 99, 100, 104
Horváth Csaba 147–160
Houen, Alex 65
Hu Shih 99
Hurston, Zora Neale 122
Hutcheon, Linda 11

Ibn Arabi 105
Ignotus Hugó 172, 173
Illés Endre 139

Jablonka, Idesa 13, 20
Jablonka, Ivan 10, 12–23
Jablonka, Marcel 13
Jablonka, Matés 13, 19, 20
James, Henry 111–113
Jannidis, Fotis 90
Jefferson, Thomas 109, 114–116, 121, 122
Jefferson, Tony 75, 76, 82
Johnson, Charles 113, 123
Johnson, Samuel 123
Jónás Olga 140, 142
Jones, Phoenix 123
József, II., magyar király, osztrák császár 150, 153
József Attila 21

K. Horváth Zsolt 135
Kaffka Margit 163, 166, 171, 172
Kálmán C. György 132
Kant, Immanuel 137
Karinthy Frigyes 5, 25–29, 31–36
Károlyi Csaba 89
Kazinczy Ferenc 147–156, 158–160
Keizer, Arlene 114
Kellner, Hans 10
Kennedy, Walter 130
Kertész Imre 88
Kézdy Beatrix 38
Kidd, William 130
Kindley, Evan 58, 59
Kisantal Tamás 9–23
Klee, Paul 49
Knausgård, Karl Ove 14
Komlós Aladár 172
Koselleck, Reinhart 16
Kosofsky Sedgwick, Eve 112
Kosztolányi Dezső 164, 173
Kovács Ágnes Zsófia 109–123
Kovács Veronika 25–36
Könczöl Csaba 127
Krisztina svéd királynő 123
Krúdy Gyula 170, 171
Kun Árpád 90
Kuntz, Jane 13

Lackey, Michael 8, 23, 97–108, 109–111, 113, 115, 116, 121, 126, 134, 143, 148, 150, 151, 170
Laczkó Géza 172
Lafon, Lola 136
Lalami, Laila 123
Lanson, Gustave 128
Lauer, Gerhard 90
Laurens, Camille 136
Laveau, Marie 123
Lawlor, Hannie 56, 66, 68
Layne, Bethany 111, 112
Leader, Zachary 97, 99, 101, 102, 108
Lefranc, Alban 136
Leiris, Michel 14
Lejeune, Philippe 53, 68, 90
Lengyel András 173

Lengyel Péter 88
Lerner, Ben 55–66
Lesznai Anna 164, 171
Liang Shiqiu 99
Limonov, Eduard Venyiaminovics 93
Ling Shuhua 99, 100
Lippi, Filippo 37
Locke, John 114, 118
Lodge, David 111, 112
Lóránt Zsuzsa 129
Lorentzen, Christian 63
Loriga, Ray 50–52
Losonczi Zoltán 168
Lovas Ildikó 139–144, 146
Loyseleur, Nicolas 130, 131
Lugosi László 31
Lukács György 98, 111, 127, 128, 148, 165
Luther King, Martin 123

Mágnás Elza 171
Major Ágnes 3, 126, 139–147, 170
Makkai János 171
Mamlejev, Jurij 93
Marcus Aurelius 16
Matar, Hisham 5, 67–83
Matar, Jaballa 68, 75, 76
McCann, Colum 113
McCluskey, John, Jr. 122
Mekis D. János 132

Melville, Herman 98
Meszlényi Adrienne 171
Michelet, Jules 9, 10, 20,
Michon, Pierre 134, 135
Miller, Richard 76
Miranda, Lin-Manuel 115
Mizsur Dániel 144
Modiano, Patrick 136
Molnár Eszter Edina 145
Molnár Ferenc 163
Monk, Thelonius 122
Monroe, Marilyn 102, 103
Móricz Zsigmond 25, 162–164
Morris, David B. 32
Morrison, Heather 156
Morrison, Toni 110, 114
Murray, Deidre 123, 154

Nabokov, Vladimir 93
Nádas Péter 88
Nagy Géza 9
Najmabadi, Afsaneh 82
Nemes László 31
Nemes Z. Márió 141, 142
Németh Gábor 88
Németh László 140
Néray Katalin 40, 42
Neuman, Shirley 69
Newburn, Tim 75
Nietzsche, Friedrich 98, 99, 104
Nora, Pierre 21

Oakeshott, Michael 11
Oates, Joyce Carol 102, 103
Oláh Gábor 164, 169–171
Olivecrona, Herbert 26
Oluwale, David 123
Orbán János Dénes 140

Pàmies, Sergi 50
Pék Zoltán 45, 57, 58
Perczel István 32
Perec, Georges 14, 20
Péri Benedek 156
Perrais, Laëtitia 22
Peteet, Julie 80

Péterfy Gergely 147–155, 157–159
Phillips, Caryl 123
Phips, William 130, 131
Platón 123
Pocahontas 130
Pontalis, Jean-Bertrand 135
Pound, Ezra 63
Prosser, Gabriel 122
Proust, Marcel 129
Purnelle, Gérald 132
Puskin, Alekszandr Szergejevics 137

Rabaté, Dominique 132
Rákosi Jenő 168
Ranke, Leopold von 10
Rankine, Claudia 123
Rappai Zsuzsa 38
Reeser, Todd W. 79, 82
Rembrandt 38
Reményi József 164
Rhodes, Jewell Parker 113, 118, 123
Rhys, Jean 123
Ricoeur, Paul 16, 148, 149
Ritoók Emma 164, 171
Rolin, Olivier 52
Rolla Margit 166
Romhányi Török Gábor 132, 133
Röhrig Eszter 136
Ruff Orsolya 93
Rushdie, Salman 113
Rushdy, Ashraf H. A. 114
Rux, Carl Hancock 154

Safran Foer, Jonathan 14
Sághy Miklós 144
Said, Edward W. 156
Saint-Beuve, Charles-Augustin 128, 129
Sári B. László 3, 55–66
Sauer, Walter 156
Saunders, Max 169
Saviano, Roberto 14
Schleinzer, Markus 154
Schmitt, Arnaud 68, 69, 78
Schneider, Michel 137
Schöpflin Aladár 171–173
Schwob, Marcel 129–133, 137
Sebald, Winfried Georg 14
Seregi Tamás 127
Shakespeare, William 113
Shelley, Mary 98
Sheridan, Alan M. 32, 77
Simon Katalin 26, 27
Sinclair-Webb, Emma 80,
Sinkó Ervin 162, 164
Sipos Kitti 99
Sipos Lajos 173
Smith, Zadie 113
Snow, Valaida 122, 123
Sokolov, Raymond A. 108
Soliman, Angelo 147, 149–159
Somlyó Bálint 16
Sontag, Susan 31
Stanko, Elizabeth A. 75
Stendhal 137
Styron, William 105–108, 110, 122

Szabó Dezső 163, 164, 166, 168, 170–172
Szajbély Mihály 144, 145
Szász János 139–141, 143–146
Szeberényi Gábor 10
Szemere Miklós 171
Szíjártó M. István 13
Szilasi László 5, 25, 29, 30, 32–34, 36
Szolláth Dávid 93

Szőcs Imre 134
Szőcs Zoltán 163
Taine, Hippolyte 128, 129
Tandori Dezső 127
Tersánszky Józsi Jenő 164
Thomka Beáta 16
Tóibín, Colm 111, 112
Tokarczuk, Olga 154
Tolnai Lajos 163, 172
Tolnai Ottó 140
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 137
Tompa Andrea 5, 85, 87–89, 92–96
Tóth Árpád 166, 170
Török Sophie 147–149, 151–155, 158, 159,
Török Zsuzsa 163
Trujillo, Rafael 103
Trump, Donald 63
Trump, Melania 123
Turner, Nat 105–108, 110, 122
Turpin, Randolph 123

Uccello, Paolo 130, 131
Urbán Bálint 86

Valéry, Paul 129
Van Nortwick, Thomas 75
Ványi Ferenc 164
Vasari, Giorgio 131
Vészi Margit 164
Vicente, Álex 42
Vila-Matas, Enrique 5, 37, 49, 51–53
Visy Beatrix 85–96
Voltaire 118

Wallesz Jenő 168
Walsh, William H. 16
Washington, Booker T. 122
Washington, Martha 123
Wehr, Christian 132
Wen Yiduao 99
West, James L. W. 107
White, Hayden 9–11, 23
Whitehead, Colson 113, 123
Wideman, John Edgar 122, 123
Wigger, Iris 156, 157
Wilde, Oscar 112, 113, 123
Wilkomirski, Binjamin 14
Williams, Bert 123
Williams, Serena 123
Wilson, August 123
Winfrey, Oprah 66
Winko, Simone 90
Wirágh András 161–174
Woolf, Virginia 99, 100
Worthington, Marjorie 69, 70, 82, 83

Xu Zhimo 99

Yeats, William Butler 65

Z. Varga Zoltán 3, 87, 90, 125–137
Zidane, Zinadine 123
Zinsser, William 114
Zipfel, Frank 90
Žižek, Slavoj 72

Zsédely-Szabó Tímea 31

A kötet szerzői

Hassan Ait-El-Ouali
Debreceni Egyetem, Irodalom-, Kultúra- és Nyelvtudományok Doktori Iskola, doktorjelölt

Faix Dóra
ELTE Bölcsészettudományi Kar, Romanisztika Tanszék–Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, egyetemi adjunktus

Horváth Csaba
Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Modern Magyar Irodalmi Tanszék–Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, habilitált egyetemi docens

Kisantal Tamás
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, habilitált egyetemi docens

Kovács Ágnes Zsófia
Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Angol-Amerikai Intézet, Amerikanisztika Tanszék, habilitált egyetemi docens

Kovács Veronika
Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, doktoranda

Michael Lackey
University of Minnesota Morris, egyetemi tanár, Distinguished McKnight University Professor

Major Ágnes
ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja, Irodalomtudományi Kutatóintézet, tudományos munkatárs

Sári B. László
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszéke, habilitált egyetemi docens

Visy Beatrix
MTA Könyvtár és Információs Központ, kutató

Wirágh András
ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja, Irodalomtudományi Kutatóintézet, tudományos munkatárs

Z. Varga Zoltán
ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja, Irodalomtudományi Kutatóintézet, tudományos főmunkatárs; Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Francia Tanszék, egyetemi tanár