

A szerszámkészítő kacsázik

Gérard Genette a számára emberileg és szakmailag is sokat jelentő Barthes-hoz hasonlóan olyan fordulatot hajtott végre 2006-ban, vagyis a hetvenes évei közepén járva, amelyet kevés írástudó enged meg magának. Egész Franciaország és a fél világ tudós (nagyjából-egészében „formalista”) poétikusnak és esztétának könyvelte el, aki évtizedeken keresztül azon fáradozott, hogy újabb és újabb eszközöket fabrikáljon az irodalmi művek megközelítéséhez. Ebben vitathatatlan sikereket ért el, ha ugyan maga is sikerként könyvelte el azt, hogy kategóriáit és *terminus technicus*ait nemcsak a bölcsészkarok hallgatósága, de (némiképpen lebutítva) a gimnazisták jelentős része is megismerhette és használhatta. (Már negyedszázaddal ezelőtt azzal köszöntötték például a toulouse-i egyetemen, hogy „itt mindenkinek önnel van tele a feje”.) Nos, Genette, aki munkáscsaládból származott, jól megjegyezte apja figyelmeztetését: soha ne hivatkozz a szerszámaid rossz minőségére. Rossz szerszámai a rossz munkásnak vannak; a munkás minősége teszi a szerszám minőségét. Ez az „iparos” mentalitás tovább élt benne, mi több, büszke is volt rá.¹

Ezzel a munkássággal azonosították, vagyis szellemi „szerszámkészítőnek” sorolták be, aki azért a kilencvenes évek közepén azt is megengedte magának, hogy egy újabb, nagy fejezetet nyisson az esztétika irányában, beágyazva ezzel a poétikai kutatásokat egy jóval általánosabb teoretikus közegbe. Mentalitása és írásmódja azonban nem változott. Ekkor is ráismerhettünk a kategorizáló, osztályozó, az elméletek dzsungelében rendet vágó Genette-re, aki nem kevesebbre, mint egy olyan elméleti diskurzus kialakítására vállalkozott, amelyben egyaránt megfér egymással Kant, Valéry, Goodman és Danto (no meg a saját poétikai nyelvhasználata). Genette, mint az köztudomású, szívesebben beszél „esztétikai kapcsolatáról” (*relation esthétique*) mint a Művészet autonóm és pontosan körülhatárolt birodalmáról. A *L'œuvre de l'art* (szó szerinti fordításban: a művészet műve, működése, tevékenysége, függően attól, hogyan fordítjuk az *œuvre* szót) az utóbbi évtizedek talán legjelentősebb próbálkozása volt az angolszász és a kontinentális esztétikai tradíciók ötvözésére. Genette abból indul ki, hogy lehetetlen definiálni az esztétikai tárgyat anélkül, hogy ne vizsgálná az a specifikus kapcsolatot, amelyet a befogadó kialakít ez utóbbival. Meggyőződése, hogy a műalkotást vagy az esztétikai tárgyat nem lehetséges egy feltételezett lényegből kiindulva meghatározni; ezzel szemben nagyon is lehetséges annak az attitűdnek a leírása, amelynek köszönhetően a tárgy úgy jelenik meg előttünk, mint az esztétikai figyelem tárgya. Jogosan idézhetjük ide a fiatal Lukács zseniális (posztkantiánus) kérdését

¹ Gérard GENETTE, *Codicille* (Paris: Seuil, 2009), 206.

a múlt század elejéről: „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?”² Mint tudható, ez a problémafelvetés nem kisebb gondolkodóra, mint Max Weberre gyakorolt komoly hatást.³ Nelson Goodman és mások példáját követve a Kantot szintén nagyra tartó Genette jelentős mértékben módosítja az alapkérdést, amelyet talán így fogalmazhatnánk meg: „Az esztétikai kapcsolat egyedi tárgyakkal és tárgyak csoportjaival is kétségtelenül létezik. Hogyan működik ez a kapcsolat?” Hozzátehetnénk, hogy szerinte a műről alkotott negatív ítélet („ez nem művészet!”) egy mögöttes értéktételezésen nyugszik, amely ontológiai látszatot kölcsönöz neki, és csak még inkább megerősíti a kérdéses tárgyhoz fűződő esztétikai viszonyulásunkat.

„A műalkotás mint ilyen igénybejelentésére (*candidature*) műalkotás-jellegének (vagyis művészi aktusának) elismerése, amely *ipso facto* magával vonja esztétikai szemléletét, illokúcióként kielégítő választ képez még akkor is, ha ez az elismerés negatívan, vagyis kevésbé hízelgő értékelésben nyilvánul meg: »Ez nulla« – e kijelentés megfelel egy, a művészi jellegről kiállított tanúsítványnak.” Kicsit később hozzáteszi, hogy különbség, „sőt kapcsolathány van a műnek mint ilyennek a definíciója (és identifikációja), valamint pozitív értékelése között”, mint ahogy „ahhoz, hogy valóban sakkozzunk, egyetlen játszmat sem szükséges megnyernünk, ám nagyon is szükséges betartanunk a játékszabályokat, így a műalkotás státusának elnyeréséhez sem szükséges »kiérdemelni« a pozitív értékelést, hanem csupán kinyilvánítani kell, hogy erre törekszünk.”⁴ Nyilvánvalónak látszik tehát, hogy ez és ez az előttem levő tárgy, amelyet a műalkotások világához tartozónak tekintek, igényli (*sollicite*) az ítéletemet; és lehetetlen elképzelni műalkotást e nélkül az igénybejelentés (*effet de sollicitation*) nélkül, amely az énből vagy a tárgyból ered, ha éppen nem az énnel a tárgyhoz fűződő kapcsolatából. Hosszasan hezitálhatok persze egy műalkotás előtt anélkül, hogy biztos és jól megalapozott ítéletet tudnék alkotni a szemlélt tárgy „esztétikai érdemeiről”. Ez azonban legfeljebb csak arra utal, hogy a „habozás” szakaszában még nem rendelkezem adekvát eszközökkel az ítéletalkotáshoz. Ami a lényeges tehát, az a mi reakciónk, a válaszuk a mű „igénybejelentésére”, függetlenül a megfogalmazás módjának szellemi, vagy akár verbális szintjétől.

Ehhez a teoretikus ambícióhoz képest a *Bardadrac* című kötet radikális változást hozott, még hozzá egészen más típusút, mint amilyen Barthes-nál volt megfi-

² „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?» – ezzel a – ha részleteiben nem is szó szerinti, szellemében – kanti kérdéssel kell kezdődnie minden olyan esztétikának, amelyet az esztétikum tiszta érvényességtanaként – tehát nem metafizikaként és nem is pszichológiaként – kívánunk megalapozni.” LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika; A regény elmélete* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1975), 249.

³ „Az esztétikát eddig a befogadó álláspontjáról, majd most az alkotó oldaláról próbálták felépíteni, míg nem végre a »mű« mint olyan jut szóhoz. Ez valóságos jótétemény.” Levél Marianne Weberhez. Marianne WEBER, *Max Weber: Ein Lebensbild* (Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1950), 508. Idézi: HANÁK Tibor, „Lukács György indulásának szellemi környezetrajzához”, *Híd* 4 (1972): 515–532, 529.

⁴ Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art: La relation esthétique*, 2 t. (Paris: Seuil, 1997), 2:273–274.

gyelhető a hatvanas évek végétől.⁵ Genette nem a regényességgel kacérkodó esszé-szerűséget választotta, hanem egy sokkal aleatorikusabb írásmódot (amely talán mesterének a szerelem nyelvéről szóló fragmentumaihoz hasonlított a leginkább). Ezek is töredékek, amelyeknek van címük – bár inkább amolyan álcímek –, s amelyek ábécésorrendben sorakoznak egymás után. Kontingens gondolatok, jó és rossz ötletek, hamis és igaz emlékek, esztétikai állásfoglalások, geográfiai álmódosítások, rejtett és apokrif idézetek, adomák és kitérők szerepelnek ebben a kötetben. Fontos a szerző figyelmeztetése, hogy ne keressünk rejtett egységet a könyvben; „ez egy olyan puzzle, amelyet nem kell összeállítani”.

Kedves szerzője, Proust szavával élve állítja, hogy nem elkészítette, hanem inkább „leszüretelte” ezt a szövegegyütttest. Az elnevezést pedig egy Jacqueline nevű, nála idősebb nőismerősének, talán plátói vagy nem csak plátói ifjúkori szerelmének (ez, mint számtalan személyes célzás, nem derül ki a könyvből)⁶ óriási és formátlan táskája, illetve tulajdonosának a benne uralkodó káoszról kreált szóleménye adta. Ez a névszó (amelyet Genette utóbb jelzőként is használ: *bardadrac*) metonimikusan a táská tartalmára utal, metaforikusan viszont minden rendtelenségre, némi kiterjesztéssel pedig az egész világegyetemre alkalmazható. Komoly előléptetés a családi idióma egy mozzanata számára...⁷ Ha Jacqueline-hoz fűződő kapcsolatának részleteire nem is, ennek a „peritextusnak” a lehetséges etimológiájára visszatér a szerző a második, hasonlóan szerkesztett könyvben. „Összetett onomatopeia”, vagyis hangutánzó szó szerinte, rokona a francia *bric-à-brac* (limlom), vagy az arab *barda* szónak, amely rendetlen poggyászt jelent. (Az újhéberben pedig „kupleráj” – minden értelemben.) Elmondja azt is, hogy mi ragadta meg ebben a kifejezésben: a rendtelenség és az előreláthatatlanság varázsa – „még hozzá az Ödipusz-komplexus nélkül”, teszi hozzá. Ez utóbbi kitétel a magam részéről úgy értelmezem, hogy a rendezetlenség és előreláthatatlanság nem feltétlenül *lázadás* a rend és előreláthatóság ellen. Ha volt célja ezzel az írásmóddal, akkor az, hogy elkerüljön minden narratív vagy diszkurzív kontinuitást, s a velük együtt járó kronológiai kényszert. Ám ha azt gondolnánk, hogy ez esetben a szerzői szubjektivitás válik egységesítő elvvé, megint csak tévednénk. „Azt mondják, hogy az én gyűlöletes, de az önmagunk gyűlölete – akár a szeretete – identifikációt feltételez, amely számomra megragadhatatlan. Borges vagy valaki hozzá közelálló mondta, hogy a szubjektum csupán grammatikai illúzió.”⁸ Ezt az illúziót próbálta kijátszani Genette a keresztnevek és személyes névmások cserélgetésével.

„Kubista kép összetört tükörben” – jellemzi a végeredményt; ám sokkal többször él egy metaforával, amellyel ezeknek a rövid szövegeknek az egymáshoz

⁵ Gérard GENETTE, *Bardadrac* (Paris: Seuil, 2006).

⁶ Jacqueline kilétére (hozzávetőlegesen) a negyedik könyvben derül fény. Genette 18 évesen találkozott a fiatalasszonnyal, aki nagy hatást tett rá. Gérard GENETTE, *Épilogue* (Paris: Seuil, 2012), 166–168.

⁷ GENETTE, *Bardadrac*, 26.

⁸ GENETTE, *Codicille*, 222.

való viszonyát jellemzi. Magyarul „kacsázásnak” (*ricochet*) nevezzük ezt a játékot, melynek során egy lapos kavicsot csúsztatunk el a víz felszínén, arra törekedve, hogy minél többször pattanjon tovább. Ezek a szökellések természetesen függnak a vízhez csapódás erejétől és szögétől, majd – jó esetben – tovább adják energiájukat a következő ugráshoz. Ily módon kialakulnak közöttük bizonyos kapcsolatok, de sohasem alkothatnak „struktúrát” vagy befejezett szabályos sorozatot. Az említett Jacqueline-nak még egy belátást köszönhetett egyébként a szerző: azt a megjegyzését idézi fel, hogy a zene nem a hangjegyekben van, hanem a hangjegyek között; ezzel ugyanis szerinte megelőlegezte a strukturalista szemléletet. Ha erről eszünkbe jut Saussure-nek a jelentést a különbséghez mint feltételhez kötő tétele, nem járunk messze az igazságtól, és azt is joggal feltételezhetjük, hogy ez a felismerés nem független a „bardadraktól”. Roland Barthes egyszer megjegyezte, hogy azért lett strukturalista, hogy ne kelljen többet könyvtárba mennie; mostanra viszont a strukturalizmus is egy nagy könyvtár lett. Genette szerint pedig azt végképp nem láthatta előre, hogy egyszer belőle magából is könyvtár lesz, intézmény. Megosztja az olvasóval egy visszatérő lidérces álmát, amelyben a párizsi utcák felhalmozott könyvekből állnak, ő pedig nem találja a helyén a keresett könyvet. Igazságtalan álom, mondja, mert a könyvtárban éppen az az élvezet, hogy olyasmit találunk, amit nem kerestünk és *vice versa*. A „kacsázás” a szövegekkel éppen ezeknek a véletlenszerű, meglepő, befejezett gondolatmenetnek soha nem alkotó szemantikai láncolatoknak a létrejöttéhez teremt feltételeket.

Aki a *Figures* szerzőjében a francia strukturalizmus egyik fontos képviselőjét látja, először nyilván azokat az emlékeket keresi ezekben a könyvekben, amelyek a mondott irányzat „hőskorára” vonatkoznak. Különös tekintettel a hatvanas évek közepére, vagyis az „új kritika” vitáját követő időszakra, amelyet a Barthes–Picard-vita fémjelez. Genette visszatekintve nem nagyon érti, miért nevezték az általa is képviselt „irányzatot” új kritikának. Hiszen kétségtelenül új volt az egyetemen tanított irodalomtörténethez képest, de lényegében nem volt új a két háború közötti kritikához viszonyítva. A kétezres évek elején már úgy látja, hogy az „új” fölöslegesen abuzív jelző, mert az újdonság sohasem önérték. Meglehet, hogy ennek a kritikai stílusnak az egyik fontos vonulatát, a tematikus kritikát már Proust feltalálta; ám szerinte legalább Baudelaire-ig kell visszamenni, hogy rátaláljunk a modern kritika premisszáira. (Baudelaire felfogásának „alapozó újdonságát” abban látja, hogy ő tárgyalta először együtt az irodalom, a képzőművészet és a zene eseményeit.) Genette elismeri, hogy nagyon sokat tanult a tematikus kritika képviselőitől, de az említetteken kívül inkább a két világháború közötti kritikus-nemzedékek képviselőit nevezi meg elődeiként (mint amilyenek Valéry, Thibaudet, az NRF kritikussai). Mint egy 2010-es interjúban elmondta, 1956 és 1966 között az irodalmat érintő intellektuális tevékenysége inkább kritikai, mint „teoretikus” volt.⁹ A fordulat 1964-ben történt, amikor felkérték egy folyóirat

⁹ Gérard GENETTE, *Postscript* (Paris: Seuil, 2016), 258.

(*L'Arc*) *Strukturalizmus és irodalomkritika* című tematikus számában való közreműködésre. Ekkor talált rá Lévi-Straussnál a *bricolage*, vagyis a „barkácsolás” fogalmára (amely gyakran előkerül a 2006-os fordulatot követő művekben is). Abban az időben úgy látta, hogy a kritikai tevékenységet ez a „barkácsoló” módszer jellemzi, mint a művekről való immanens, bár szekundér beszédet, míg az elméleti tevékenység a műnemekre és a művek létrehozásának és befogadásának transzcendens jegyeire vonatkozó diskurzust teremt meg. Ekkor hivatkozik először Arisztotelészre, és határozza meg a poétikát mint a művek transzcendens adottságainak elméleti tanulmányozását.

Ennek ellenére az 1966-ban rendezett és utóbb hírhedetté vált cerisyi konferencián elhangzott hozzászólásában még a „tisza kritika” kifejezést használta Thi baudet nyomán, vagyis a „poétika” műszót még nem vállalta teljes mellszélességgel. Ebből az is kitűnik, hogy egyfajta rokonságot, vagy inkább stratégiai komplementaritást szeretett volna hangsúlyozni a poétika és a kritika között; a nagy ellenfél ebben az időszakban nem annyira a „rég” kritika volt, hanem inkább az irodalomtörténet-írás hivatalos formája, ahogy azt a régi és a születőben lévő új Sorbonne intézményesítette. A Poulet által szervezett 1966-os konferencián (*A kritika aktuális útjai*) két irányzat rajzolódott ki, amelyek közül egyik sem volt radikálisan új vagy megbonthatatlanul egységes. Az egyik a tematikus, pszichologizáló vagy szociologizáló kritika volt (Poulet, Richard, Starobinski, illetve Lukács és Goldmann), a másik oldalon a formalista vagy strukturalista vonal, amelyet neki kellett képviselnie „jobb híján”, teszi hozzá. (Barthes nem volt jelen a tanácskozáson.) A két irányzat közötti szembenállás nem fordult át heves összecsapásokba, nem csupán azért, mert a résztvevők jónak voltak egymással, hanem azért sem, mert a kutatási területek inkább kiegészítették egymást, mintsem konfliktusok színterei lettek volna. (Egyedül a sartré-i irányzat egyik képviselője támadt neki harciasan a „burzsoá” strukturalizmusnak.) Az 1969-ben a Todorov és Doubrovsky által szervezett tanácskozás az irodalomoktatást választotta témául, és arról tanúskodott, hogy az új kritika kérdése addigra elveszítette elméleti jelentőségét.¹⁰

A *Félreértések* című, szokatlanul hosszú fragmentumban önmagának a strukturalista poétika reprezentánsaként való megítélését egész életműve recepciójára kihatónak látja. Mindenekelőtt azt, hogy „beteges ragaszkodást” tulajdonítanak neki Arisztotelész *Poétikájához*. Való igaz, Roland Barthes az első strukturalistának minősítette egyszer a görög filozófust, és Genette is mérhetetlenül nagy jelentőségűnek látja az első poétikát. (Bár, mint megjegyzi, az évszázadok során jóval kevesebben követték, mint ahányan hivatkoztak rá.) Ám az a definíció, amit a filozófus a *poiésisz*ről ad, túl szűk ahhoz, hogy az egész „irodalomra” vagy akár csak a költészetre vonatkoztassuk. A filozófus maga csak a mimetikus (reprezentatív) narratív vagy dramatikus műfajjal foglalkozik (noha természetesen tud a

¹⁰ GENETTE, *Bardadrac*, 115.

ma „lírának” nevezett költészet létezéséről). A *Poétika* szerzője teljesen legitim módon határolta be az általa vizsgált területet; a rá hivatkozó poétikák többsége egészen a 18. századig ott követte el a hibát Genette szerint, hogy alkalmazhatónak hitték olyan tárgyakra, amelyekkel az utókorra maradt műben nem foglalkozott. Az arisztotelészi tekintéllyel való „visszaelő extrapolációt” nem kisebb jelentőségű szerzők vitték tovább, mint például Racine és Corneille. Genette kezdettől a *nyitott* poétika híve volt, tehát nem tett engedményeket a lényege szerint *zárt* arisztotelészi poétikának. De nem vitatja, hogy a filozófus olyan jelenségeket előlegezett meg, amelyek még nem léteztek az ő korában – mégpedig a kombinatorikus észjárás korrekt használata révén.

Ahhoz, hogy ebből a zárt térből kiléphessünk, nem volt elég elismerni a „lírának” mondott költészet létezését és fontosságát. Fel kellett tárnai a többi irodalmi gyakorlatot, amelyekről a *Poétika* szerzője megfedkezett, vagy amelyeket egyszerűen nem ismert. A modern poétikák ebben a törekvésükben a jakobsoni kérdésre akartak válaszolni, vagy azt kibővíteni: mi tesz műalkotássá egy nyelvi üzenetet? Genette azzal járult hozzá ehhez a munkához, hogy a mimézis (vagyis a *fikció*) fogalmához hozzátette a *dikcióét*, és a konstitutív irodalmiságok fogalmához a *feltételes* irodalmiságokét, amelyek lehetővé teszik, hogy művekként vagy legalábbis esztétikai tárgyakként ismerjünk fel mindenfajta – írott vagy beszélt – szöveget műfaji kritériumok nélkül, szabad esztétikai értékelés alapján. Saját szemléletmódja (szemben Arisztotelész implicit értékhangsúlyával) a „feltételes” esztétikai jegyeket részesíti előnyben, amelyek egyfajta figyelemből, az odafordulás egy módjából (*attention*) és nem a konstitutív intencióból származnak. Vagyis a fikció vagy a dikció által megragadható művek közül egyértelműen az utóbbiakat választaná; de mint írja, ez nem igazán fontos; mint minden hasonló fogalom-párosnak, ennek is maga a párosítás a lényege, és mindaz, ami belőle következik.

A nyitottságra törekvés ellenben a relativizmus vádját vonta a fejére; az a fura helyzet állt elő, hogy egyszerre minősítették parttalan relativistának és dogmatikus arisztotelianusnak. A relativizmust ráadásul sokan a strukturalizmus logikus fejleményének gondolták. Ebben van némi igazság, jegyzi meg Genette, amennyiben a strukturális módszer mindig a struktúra *egészére* teszi a hangsúlyt, megvonva ezzel a struktúra egyes elemeinek az abszolút és önálló értelemhez való jogát (nem a piros lámpa jelenti a továbbhaladás tilalmát, hanem szembeállítás a zölddel, és megfordítva). „Az esztétikai relativizmus kétségkívül a kulturális relativizmushoz kötődik, mivel az utóbbi konstatálja az ízlések különbözőségét a kultúrák szerint, de összefüggése a szemiotikai strukturalizmussal mélyebb, mivel az értelem (*sens*) konvencionális természetéhez kapcsolódik, vagyis ahhoz a tényhez, hogy minden különös jelentés az egészhez való viszonytól (*relation d'ensemble*) függ.”¹¹ Az értékellenesség vádja a strukturalizmussal kapcsolatban azért képzelenség, mert ez utóbbi nem az értékek létét tagadja, hanem az értékek *abszolút*

¹¹ Uo., 196.

érvényét. Saussure szerint egy olyan rendszerben, mint a nyelv, csak különbségek, vagyis értékek vannak (a két fogalom itt mintegy szinonima). Érték csak a különbségek és a rendszerben elfoglalt pozíció révén létezik, vagyis minden érték meghatározása szerint relatív. Genette többször idézi Lévi-Strauss meglátását, mely szerint a totemizmusban nem a hasonlóságok, hanem a különbségek hasonlítanak. Véleménye szerint Arisztotelész ezzel a felismeréssel teljesen egyezően strukturális vagy inkább relacionalista vagy „proporcionalista” poétikát írt. Az analógia révén létrehozta az egymást keresztező és kölcsönös ekvivalenciák rendszerét. Ha áttekintjük a mimetikus műfajokat, mondja Genette, azt látjuk, hogy a feltételezett „paródia” az a komédiához képest, mint az eposz a tragédiához képest, a paródia ugyanakkor az eposzhoz képest az, ami a komédia a tragédiához képest. Tehát Arisztotelész (legalábbis a *Poétikában*) teljes mértékben relatív meghatározásokat követ. A *Figures* szerzőjét ért, látszólag egymásnak ellentmondó bírálatok (arisztotelianizmus és filléres relativizmus) gondolkodói és tudói alkának egy olyan vonása ellen irányul, amelynek relevanciáját talán maga is elismeri. Mint írja, inkább van hajlama a kalkuláló, mint a meditáló gondolkodásra – ezt pedig sokan egyfajta „spiritualitásdeficitként” könyvelik el. „Valóban hiányzik belőlem (és tartok tőle, véglegesen) a szentséghez, a fenségeshez, és talán a komolysághoz való érzék. Ez a mostani megszólalásom ilyen szempontból kivétel lenne: tegyük fel inkább, hogy nem mondtam semmit.”¹²

A „kalkuláló”, vagyis lehetőség szerint formalizáló, osztályozó vagy rendteremtő gondolkodás azonban távolról sem jelent dogmatizmust nála; ez a megítélés életművének totális félreértésén alapul. Az utolsó korszak öt könyvében, melyeknek sorát a *Bardadrac* nyitotta meg, időnként találunk reflexiókat erre a félreértésre. (Elméleti életművét egyébként már korábban is úgy építette tovább, hogy ritka módszerességgel reagált az őt ért bírálatokra, olykor belátva az ellenérvek igazságát, ugyanakkor cáfolva az alaptalannak tartott kritikákat.) Nem árt néha lemondani „az elméleti éberségről a józan ész javára”, mondja például azzal kapcsolatban, hogy egyszer egy „narratológailag korrekt” személynek beszélt a Combray és Illiers, valamint a Proust és Marcel közötti párhuzamokról. Az illető erre megjegyezte, hogy tőle várt volna utoljára ilyen felelőtlen csúsztatásokat a szerző és a narrátor, illetve fikció és a realitás vonatkozásában (ráadásul éppen Proustról szólván, az író poétikájáról szóló egyik alapmű szerzőjeként). (A „narratológiai korrektség” nyilvánvalóan ironikus célzás a „politikai korrektség” nevében születő életidegen és merev viselkedésmódokra.) „Mindazonáltal úgy vélem, hogy a módszertani (és egyéb) elveket a specifikus alkalmazásukra kell fönn tartani, és hanyagolni kell őket ott, ahol nincs keresnivalójuk” – így Genette.¹³ Úgy látja, hogy legrosszabb konfúzió a különféle rendtípusok (*ordres*) összekeverése. Pascal méltán kelt ki azok ellen a félintelligensek (*demi-habiles*) ellen, írja, akik so-

¹² Uo., 197.

¹³ Uo., 141.

sem képesek megfedkezni arról a kevésről, amit megtanultak – és akik hajlamosak összekeverni mindent, amiről nem tudnak semmit.

Ez a kavics a *Codicille*-ben pattan tovább, ahol külön passzust szentel az írói életrajz műfajának. Mint írja, sokszor gyanúsították azzal, hogy elvből ellenséges a műfaj iránt, s hogy ez az ellenszenv az irodalomtörténet „formalista” elutasításának a következménye. Ezt egyértelműen tagadja, még hozzá nem csupán azért, mert „egy író élete néha érdekesebb is lehet, mint a műve”: megállapítja, hogy hibrid műfajról van szó, ahol az életbeszélés és irodalmi kritika váltja egymást. Hiszen elképzelhetetlen úgy elbeszélni egy író életét, hogy ne utalnánk mindegyik művére az olyan életperiódusok kapcsán, amikor az illető mű megalkotásának, vagyis előkészítésének és megjelentetésének (sikerének vagy sikertelenségének) folyamata áll a középpontban. Az élettörténetet így néha fel kell váltania az irodalomkritika bizonyos formájának, mely így, egy másik közegbe ágyazottan nemigen válogathat a módszerek közül. A biográfustól elvárható tárgyilagosság és viszonylagos semlegesség viszont aligha tesz lehetővé igazán mélyre hatoló „műelemzést”. Ráadásul a probléma csak az írók életrajza kapcsán merül fel: ez az oda-vissza mozgás nem csupán a politikusok, hanem a festők vagy a zenészek életrajza kapcsán sem jelentkezik. Picasso biográfusa nyilván megemlíti a híresebb képeket, de nem szükséges leírnia azokat, mint ahogy Mozart életének elbeszéléséhez sem szükséges a Jupiter-szimfónia „összefoglalása”. Az életrajz *biográfémákból* épül fel, márpedig egy befejezett mű önmagában nem biográféma (szemben előkészületének vagy recepciójának folyamatával). Ha rámutatunk ezekre a nehézségekre, mondja Genette, az nem a műfaj elvetését jelenti, hanem éppen esetleges sikerének kritériumait segít körülhatárolni.

Genette azonban nem lenne Genette, ha nem reflektálna megváltozott írásmódjának recepciójára. Képes úgy szemügyre venni a *Bardadrac* különféle kritikáit, hogy önmagát is kívülről nézi; voltaképpen az irodalmi játéktér sajátos működés módját akarja megérteni. A könyvet általában „meglepőnek” minősítették, ami szerzőjének korábbi megítélése felől nagyon is érthető (elvont strukturalista, elméleti zsargonban ír, az irodalmi tanulmányok sírásója – mármint hogy elveszi az ifjúság kedvét az irodalomtól). Mindez ráadásul egyetlen könyvének (a *Figures III*-nak, s azon belül is a Proust-elemzésnek) a befogadására vezethető vissza szerinte, amelyet ő maga „módszertani esszének” szánt specialisták számára, ám amelyből egyfajta narratológiai tankönyvet csináltak. Ha pedig a kritikusok többsége megállapítja, hogy egy kellemetlen szerző ezúttal szórakoztató könyvet írt, az irodalmi közvélemény reakciója szinte törvényszerűen az, hogy íróvá „léptetik elő”. Persze az a megállapítás, hogy „Genette író lesz”, mindenkiben, aki olvasta világhírűvé lett Proust-elemzését, az „összefoglalásnak” álcázott híres mondatot idézi fel: „Marcelből író lesz”.¹⁴ Érdekes, hogy ezen a ponton szükségét érzi annak, hogy utaljon egy vitás kérdésre közte és Roland Barthes között. Az utóbbi

¹⁴ GENETTE, *Codicille*, 34.

híres megkülönböztetéséről van szó az „írók” (*écrivains*) és azon személyek között, akiknek az írás a foglalkozásuk (*écrivants*). Az utóbbiak körébe nagyjából azok tartoznak Barthes szerint, akiknek az írás eszköz egy olyan üzenet továbbítására vagy egy olyan cél elérésére, amely kívül és túl van magán az íráson. Genette ezzel szemben úgy véli, hogy bármit is ír valaki, az potenciálisan irodalmi mű – hogy az lesz-e vagy sem, egyszerűen az olvasó esztétikai döntésétől függ. Az irodalmiság konstitutív jegyei kulturális, vagyis történeti jellegűek (a fikcionalitás jelenléte, vagy az általában véve irodalminak vagy költőinek tartott formai jegyek felismerhetősége). Az egyéb kritériumok kollektív vagy individuális esztétikai (vagyis Kant nyomán: szubjektív) ítéletek folyományai. Ha egy szöveg tartalmilag nem minősíthető fikciónak, formája pedig költőinek vagy irodalminak, akkor egyedül az olvasók döntenek el, hogy irodalomként fogadják-e be. Ez saját esetére vonatkoztatva azt jelenti, hogy valaki, aki már néhány évtizede ír, s akit sohasem tekintettek írónak, hirtelen íróvá válik némelyek szemében. Márpedig ha egy kritikus, filozófus vagy irodalomteoretikus „íróvá válik”, ez sokak szemében annyit jelent, hogy „belezuhant” az esztétikai felelőtlenség tartományába; mások pedig azon sajnálkoznak, hogy nem ezt csinálta egész életében. (Vagyis az utolsó művek felértékelése az egész addigi életmű leértékelésével járhat együtt.) Genette tehát nem gondolja úgy, hogy véleményt kellene nyilvánítania saját „íróvá válásáról”: úgy véli, hogy ez teljes egészében az olvasók ügye.

Ez logikus és védhető álláspont. Az viszont nehezen érthető, hogy ennek kifejtése során miért kellett újra leszögeznie, hogy nem ért egyet a barthes-i „*écrivain/écrivant*” megkülönböztetéssel. Ha valaki alaposan ismerte Barthes életművét, az Gérard Genette volt (ráadásul tőle magától tudhatjuk, hogy milyen fontos szerepe volt az 1964-es *Kritikai esszék* című Barthes-kötet megjelenésében, amelyben helyet kapott a különbségtételt tárgyaló, eredetileg 1960-ban született írás is.) Éppen ezért különös, hogy figyelmen kívül hagyta Barthes argumentációját ez ügyben. „Az író (*écrivain*) egy funkciót tölt be, az írást tranzitív módon használó személy (*écrivant*) egy aktivitást fejt ki” – mondja Barthes, majd hozzáteszi: az író számára az „írni” intranszítív ige. Az író a dolgozik a saját beszédének kimunkálásán, és teljesen feloldódik ebben a munkában. Az „*écrivant*” viszont tranzitív tevékenységet végez, célokat tűz maga elé, vagyis tanúsít, magyaráz, tanít; számára az írás (Barthes a *parole* szót használja) csupán eszköz.¹⁵ Ez a megkülönböztetés nem veszti értelmét akkor sem, ha egyetértünk Genette-tel abban, hogy végső soron az olvasó dönt egy szöveg irodalmiságát illetően, s hogy egy gázszámláról vagy egy orvosi receptről is dönthet úgy, hogy irodalomként olvassa. Állításom tehát az, hogy valójában nem zajlik vita a mester és a tanítvány között, mert az utóbbi nem azon a síkon vitatja az előbbi által működtetett különbségtételt, ahol az valójában elhelyezkedik. Ehhez kétségbe kellene vonnia a nyelvhez való tranzitív vagy in-

¹⁵ Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, 5 t. (Paris: Seuil, 1993), 1:1278.

tranzitív viszony szembeállításának pertinenciáját, amit viszont sem itt, sem tudomásom szerint máshol nem tesz meg.

Ez a furcsa figyelmetlenség (ami egyébként egyáltalán nem jellemző Genette-re) azért is szembeszökő, mert az említett esztétikai fordulat során született írásában kidolgozott egy fogalompárost, amelynek segítségével pontosabban is behatárolhatta volna az *écrivain*–*écrivant* megkülönböztetést. Utolsó könyvében a stílus és a műfaj összefüggéseit taglalva beszél egy rendszerhez való tartozásról szándék, illetve utólagos elvárás szerint (*régime intentionnel* – *régime attentionnel à posteriori*). Eszerint Flaubert *szándéka volt*, hogy a *Bovaryné* regény legyen, Baudelaire-é pedig, hogy az *Exotikus illat* szonettként funkcionáljon. Aloysius Bertrand viszont még nem tudhatta, hogy a baudelaire-i értelemben vett „prózaverseket” írt, és Turolde sem gondolhatta magát egy „középkori eposz” szerzőjének.¹⁶ Ha ezzel egészítjük ki az intranzitív/tranzitív szembeállítást, vagyis a műfaji dilemmák helyett az író ember két típusát akarjuk vele jellemezni, láthatjuk, hogy a barthes-i elképzelés továbbra is megáll. *Écrivain* az, aki intenciója szerint irodalmat hoz létre, és ezért viszonya a nyelvhez intranzitív; *écrivant* pedig az, akinek az írása nem saját szándéka, hanem a későbbi elvárások szerint minősül irodalomnak (az adott esetben egy műfajhoz tartozás révén). Ezek az elvárások, vagy a figyelemnek egy megváltozott módja, amely egy adott szövegre irányul, származhatnak bármely (szakmai vagy laikus) értelmezői közösségtől. Persze ezen a ponton felvethető az a további kérdés, hogy a *régime attentionnel* hatókörébe kerülve és ezáltal irodalomnak minősülve egy – eredetileg tranzitív – szöveg olvasásmódja is megváltozik-e? Ami azt jelentené, hogy az olvasó intranzitívnak tekinti attól a pillanattól, amikor eldönti, hogy esztétikailag fog viszonyulni hozzá?

Hajlok a feltevésre, hogy Genette igennel válaszolna erre a kérdésre, bár erre csak következtetni lehet. Több helyen kifejti ugyanis, hogy a művészet/nem-művészet kérdésében egyetlen kritériumot tekint döntőnek, nevezetesen az esztétikai viszonyulást. A művészeti ágak, műnemek, műfajok zavarba ejtő sokfélesége sem ingatja meg ezt a meggyőződését. „Csak egy művészet van, de az több világot tartalmaz, mint ahogy több hajlék van az Atya házában.”¹⁷ Mindezen „hajlékoknak” a közös vonása számára az esztétikai funkció, vagyis Kant nyomán az érdek nélküli tetszés. Követi a német filozófust abban a vonatkozásban, hogy az esztétikai viszonyt alapvetően szubjektívnak tekinti, de nem tart vele az univerzalizásra irányuló igényében (vagyis abban, hogy az esztétikai reláció szubjektív döntés következtében valósul meg, ám ennek a döntésnek a feltételei egyetemesen érvényesek). Genette jól tudja, hogy a kortárs művészet nagy része provokáció, agressziófelmutatás, transzgresszió, nárcizmus, reklámtevékenység, vagy éppen csak meghökkentő játék – de mindezek ki vannak téve a befogadó esztétikai viszonyulásának (vagy e viszonyulás hiányának). Ha egy művész tevékenység-

¹⁶ GENETTE, *Postscript*, 146.

¹⁷ GENETTE, *Codicille*, 26.

gének humorisztikus, polemikus, agresszív vagy más dimenziója nem konvertálható a befogadó szubjektív megítélése szerint esztétikai tetszéssé, akkor az ő számára kívül marad a művészet mezején. Az esztétikai *nemtetszés* viszont nem vonja kétségbe a tárgy műalkotás-jellegét. Egy általánosan érvényesnek látszó mozzanatot azért megemlít: nevezetesen azt állítja, hogy „azonnal tudjuk”, hogy tetszésünk vagy nemtetszésünk esztétikai jellegű-e vagy sem. Ám rögtön árnyalja is ezt a megállapítást, mondván, hogy legalábbis annyit tudunk, hogy ez az érzésünk „milyen mértékben és milyen címen” minősül esztétikainak. „Ha nem esztétikai, vagy nem eléggé az, a tárgy művészi funkciója egyszerűen nem hat rám, a többi (ideológiai, poszturális, kereskedelmi vagy egyéb) funkciói pedig általában hidegen hagynak. Vagy talán úgy lehetne mondani, hogy *unalmat* ébresztenek bennem, márpedig kétlem, hogy ez az érzés a szó szoros értelmében esztétikai lenne (talán inkább egy nem-esztétikai viszonyulás, amely nem szublimálódott esztétikaivá); de tévedhetek is, ha lehetséges tévedni, amikor az ember tétovázik (*doute*).”¹⁸

A „szerszámkészítő” Genette saját munkásságával kapcsolatos magatartásában az a különösen tiszteletreméltó (legalábbis számomra), hogy újra meg újra visszatér a saját felelősségére, ha úgy tapasztalja, hogy fogalmait vagy *terminus technicusait* félreértették. Így veszi elő utolsó könyvében a „fikció” és a „dikció” megkülönböztetését, amely fogalmakról sokan úgy vélték, hogy irodalmi műfajok megnevezései. Sohasem gondolt arra, állítja, hogy az egész irodalmat két „ős-műfajra” (*archigenre*) kellene felosztani. Az irodalmiság kétféle rendszerét (*régime*) akarta leírni ezekkel, vagyis a beszélt vagy írott szövegek irodalomként való befogadásának két típusát. Ahogy annak idején *Az esztétikai relációban* már megfogalmazta, egy szöveget lehet műfaji besorolás alapján irodalomnak minősíteni (regény vagy prózavers stb.), ezt nevezi *konstitutív* rezsimnek, amelynek a fikcionális jelleg csupán egy alosajta. A másik lehetőség, hogy szubjektív értékelés alapján tekintünk valami irodalomnak (mondjuk egy történelmi szöveget vagy egy esszét), ezeket nevezi feltételes (*conditionnelle*), vagy elvárás szerinti (*attentionnelle*) irodalmiságoknak. Ez a megközelítés jól beláthatóan kiterjeszthető az esztétikai viszony egészére is: a műalkotások különálló területe (pozitív vagy negatív) konstitutív esztétikai befogadásmódú, míg azok a természeti vagy mesterségesen előállított tárgyak, amelyek eredetileg nem rendelkeztek a műalkotásokra jellemző sajátosságokkal, feltételes esztétikai befogadásban részesülhetnek. Azzal egyidejűleg, hogy – ha önisméltás árán is – élete végén újra megpróbálja tisztázni fogalomhasználatát, részben elismeri saját szerepét az esetleges félreértésekben. Mint írja, lehetséges, hogy a túlságosan esszencialista „konstitutív” jelző helyett a „konvencionális” szót kellett volna választania. Ez azonban már késő bánat; ezek a dilemmák „nem csatolhatók ehhez a dossziéhoz, amelyet ezúttal újra lezárak,

¹⁸ Uo., 27.

vagy majdnem”.¹⁹ (Akik irodalmi érényeket emlegetnek Genette utolsó könyvei kapcsán, azok talán az ilyen bájosan önironikus elemekre gondolnak, mint ez a „majdnem”.)

Láttuk, Genette szívesen vallotta magát – legalábbis néhány vonatkozásban – „kantianusnak”, a königsbergi mester egy törekvését, az univerzalizásra vonatkozó elvárását kivéve. Nem keveredik elvi vitába Kanttal, nem próbálja cáfolni vagy akár csak vitatni *A szép analitikájának* négy híres tételét; egyszerűen csak leszögezi, hogy a filozófus érvelése nem győzi meg arról, hogy az egyetemesség összekapcsolható lenne a szépség tapasztalatával.

Váltig állítom, hogy az általában vett „értékek” lényegileg szubjektívek (mindig valaki vagy valakik számára „érnek” valamit a dolgok); hogy a feltételezett „igazságértékek” szigorúan véve nem értékek, hanem tényekről alkotott ítéletek, amelyek értékét a realitáshoz való gyakorlati alkalmazhatóságuk adja; hogy az etikai értékeket olyan argumentálható transzcendens köteleességek szabályozzák, amelyeket Kant az ismert módon definiált; ám hogy az esztétikai értékek, kicsúszván az kötelező normák alól, teljesen autonómok; hogy az ízlésítélet univerzalizálásának igénye csak illúzió, amelyet [...] Pascal e három „rend” összekeverésének tulajdonítana.²⁰

Ezt a meggyőződését igen gyakran hangoztatta, ezért az sem érte meglepetés-ként, hogy (mint korábban már utaltunk rá), sokan és sokszor tartották abszolút relativistának. „Számomra minden *esztétikai* ítélet »legitim«, amennyiben autentikus (ez ritkaság), ami senkit sem kötelez arra, hogy egyetértsen vele, és senkit sem hatalmaz fel arra, hogy másokra kényszerítse, vagy kétségbe vonja mások ítéletét.” Ha úgy tetszik, ez valóban relativizmus, de korántsem „parttalan”, ahogy hajdanán mondták a realizmusról. Szubjektívnek tartja ugyan a saját ítéleteit, ám ez nem akadályozza meg abban, hogy ragaszkodjon hozzájuk, amíg a saját ízlése meg nem változik. Még azt is elismeri, hogy Kant tétele, mely szerint a szépségre vonatkozó ítélet inherens része az egyetemességre törekvés („a csak nekem szép” értelmetlen kijelentés), rá is érvényes. Mint mindenki, ő is spontánul univerzalizásra törekszik ezen a téren; ám egyidejűleg fenntartja, hogy ez nem legitimálható észérvekkel. Elvileg „meggyőzhetem” a másikat egy-egy konkrét ízlésítélet módosításáról, de ez nem az ízlésének a megváltoztatása, mert az lehetetlen. Értékeléseink mindig „hatás alatt” születnek; valamilyen autoritás, a közvéleményre, a konformizmusra vagy antikonformizmusra való hivatkozás alakítja őket. Stendhal ezért beszélt „affektált fontoskodásról” (*béguelisme*), ami számára nem jelentett mást, mint „a mások ízlésével” való műélvezést; Genette kételkedve kommentálja Stendhal leírását arról a műélvezőről, akinek a számára a másik ízlésítélete

¹⁹ GENETTE, *Postscript*, 168–171.

²⁰ GENETTE, *Codicille*, 125.

gyakorlatilag nem létezik. Az egyik ember értékítélete természetesen lehet informáltabb a másikénál (történeti, műfajelméleti és egyéb vonatkozásban), de akkor ez nem esztétikai, hanem *művészeti* ítélet, vagyis egy bizonyos, ilyen vagy olyan paraméter által meghatározott művészetre vonatkozik. (Valami hasonlóra céloz Gadamer egy tanulmányában, amikor azon tűnődik, hogy amennyiben egy váratlanul előkerülő dokumentum megvilágítaná, hogy mit is ábrázol „valójában” Giorgione *A vihar* című képe, ez alapvetően módosítaná-e esztétikai ítéletünket. Az *Igazság és módszer* szerzője nem hisz ebben, mert úgy gondolja, hogy bizonyos mértékig el kell választanunk a műre vonatkozó háttértudást az esztétikai ítélettől.²¹) Genette végül is arra a véleményre jut (a saját ízlésítéletei alapján), egy adott művet csak a korszak és a műfaji jellemzők függvényében lehet és érdemes megítélni: „A művek vagy művészi teljesítmények értékelése majdnem mindig alá van vetve ilyen moduláló tényezőknek; ennyiben sohasem tisztán esztétikai (»tisztá« ízlésítélet), ám éppen ezért ad alkalmat az álláspontok megvilágítására és az érvelésre.” Az esztétikai értékről folytatott vita mindig „perspektívába helyezéssel” jár, amely legalább kétszeresen relativizálja az egymással vitázó értékítéleteket, először a vitapartnerek szubjektivitása, másodsor pedig a műnek a saját történelmi mezején elfoglalt (generikus vagy egyéb) pozíciója figyelembe vételével. Egyetlen esztétikai ítélet sem léphet ki a saját „rendjéből” (*ordre*) mondja Genette; egy, az övétől eltérő rendben teljesen érvénytelenné válhat.

Végül: *Apostille* című könyvében találunk egy meglepő nyilatkozatot a kritikáról. Azért meglepő, mert olyasvalakiról van szó, aki (legalábbis ifjabb korában) rengeteg kritikát írt, utóbb pedig emblematisz alakja lett a kritikairás elméletének. „Mindig zavart, amikor ezt az irodalmi műfajt gyakoroltam [...] ha találkoznom kellett a kritikus által vizsgált mű *egységének* és *eredetiségének* kettős posztulátumával, illetve ennek kihatásaival.” E két posztulátum közös jegye ugyanis az illető szerző *pszichikai* személyisége, amelynek tematikusan ki kell fejeződnie művének egészében. Tudja azt is, teszi hozzá, hogy hasztalan álmodozik olyan kritikáról, amely a hangsúlyt a mű belső sokféleségére (*diversité*) és személytelenségére helyezné. Pedig ahogy Borges és Eliot is sugallta, ez által léphetne kapcsolatba a mű az összes többivel. Lehetetlen egy ilyen kritikát elképzelni, hiszen ez lerombolná magát a kritikai aktivitást, feloldva azt egy parttalan poétikában – hacsak nem jelölne ki magának új („nem is olyan új”) határokat a műfajok vagy a transz-hisztórikus perspektívák rendjén belül. Genette maga is erre törekedett munkásságának jó részében, és vallja, hogy ennek révén sikerült – sokakkal együtt – kilépnie a „kritikusai klausztrófiából”. Ám viszonylag hamar felismerték mindannyian, hogy az így kivívott relatív szabadság csupán új határokat, új korlátokat jelent. Ebből a felismerésből nőtt ki az igény, hogy az irodalomelmélet határait átlépjék az általános esztétika irányába, amelynek a műalkotások létrehozása

²¹ Hans-Georg GADAMER, „Épületek és képek olvasása”, ford. LOBOCZKY János, in Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, Athenaeum-könyvek, 157–168 (Budapest: T-Twins Kiadó, 1994).

csak az egyik tárgya a sok közül. Ezen a területen mozogva már nincsenek újabb korlátok, újabb (áthágandó) megszorítások. Egy transzgresszió lehetősége talán mégis felmerül: „ha egyszer az irodalom terén átléptünk a kritikai viszonyból az elméleti viszonyba, miért ne lépnénk tovább (akárcsak ezúttal?) a *gyakorlatba (relation pratique)*.” Ez a megjegyzés aligha értelmezhető másként, mint egy írói tevékenység lehetőségének latolgatásaként. Talán nem úgy, ahogy Barthes beszélt élete végén a regény „előkészületeiről”; hiszen ha egyszer Genette szerint bármely szövegből lehet esztétikai tárgy, vagyis egyfajta irodalom az olvasó kegyelméből, akkor saját „bardadrakos” könyveit is szemügyre veheti ebből a szempontból. Erre (és az ezzel kapcsolatos kételyeire) utal a zárójelbe tett diszkrét kérdőjel („akárcsak ezúttal?”). „Ám a saját esetemben őrizkednék attól, hogy ezt a következő lépést fejlődésként tüntessem fel.”²² Értsük pontosan: sohasem írta volna le ezt az egyszerű mondatot: „író vagyok”.

²² Gérard GENETTE, *Apostille* (Paris: Seuil, 2012), 92–93.