

Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága

Bevezetés

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

– *Mit tudsz te az autofikcióról?*

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

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

– *[Fejcsóválva] Akkor sem tetszik nekik.¹*

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

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

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

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

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

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

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

1. Néhány megjegyzés az autofikció műfaji határaitól

1.1. Autofikció és önéletrajz

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

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

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

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

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

1.2. Autofikció és regény

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Hibrid szövegek, bizonytalan recepció

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Az autofikció és a szerző fogalmának polémiája

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

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

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

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

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

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

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

4. Az autofikciós műfaj témái

Az irodalomtörténészek közt akadnak olyanok, akik szerint az autofikció a nár-cisztikus, önfeltáró⁴ történetek felépítésére szolgál (MORA 2013, ALBERCA 2014). Én ezzel szemben bebizonyítotttnak látom, hogy az ilyesfajta művek (legalábbis a köztük leginkább kiemelkedő szövegek) – a referencialitás és a fikcionalitás közt fennálló feszültség kiaknázása által – a művészeti diskurzus kikerülhetetlen fogalmait problematizálják.

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

³ Az „extimitás” valójában Jacques Lacan neologizmusa. (*A ford.*)

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

4.1. A gyermek- és a fiatalakor elbeszélése

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

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

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

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

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

4.2. A politikai szubjektum felépítése

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

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

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

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

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

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

4.3. Művészi önarckép

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

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

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

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

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

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

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

5. Az autofikció mint kulturális jelenség

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

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

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

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

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

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

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

Következtetések

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

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

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

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

Báder Petra fordítása

Bibliográfia⁵

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

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

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