



GÁCS ANNA

„Everyone I have ever slept with”: Az önéletrajzi megnyilatkozások kortárs formáinak kutatásáról¹

Tracey Emin installációja, az *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* egy szabályosan felállított, felvarrt betűkkel és szövegpanelekkel díszített sötétkék sátor.² Külső felületén a mű címét olvashatja a műtárgyat körbesétáló látogató, aki aztán, ha a cím kellőképpen felkeltette a kíváncsiságát, a félrevont bejáraton keresztül bekukkanthat a sátor mélyébe. A sátor belső falán sorakoznak a gondos kézzel felhímzett nevek: férfinevek és női nevek, az alapzaton pedig a következő szöveg: „With myself always myself never forgetting” [kb. Magammal, mindig magammal, sosem felejték]. A mű címének fordítása már nehezebb dolog, hiszen a „slept with” egyszerre jelenti, hogy „egy ágyban aludtam” és hogy „lefeküdtem”, azaz az ártatlan, tényszerű és szexuális intimitásokra vonatkozó jelentésekkel játszik (a nyitódátum, 1963 Emin születési dátuma, és a névsorban állítólag például nagyanyja neve is szerepel). Emin munkája nemcsak e miatt a kétértelműség miatt provokatív, hanem az önéletrajzi témájú művészetrel kapcsolatban általában is számtalan kérdést tesz fel véleményem szerint igen frappánsan.

Nem a sátor az egyetlen Emin-mű, ami művészet és szerzői intimitás kölcsönviszonyát állítja előtérbe provokatív módon. A feltárulkozás, a saját élet megjelenítése és a sztárművész státusa közötti szövevényes összefüggésrendszer Emin művészeti alkotásainak és projektjeinek központi témája színre lépése óta. Számomra ezek a törekvések azért is érdekesek, mert Emin önéletrajzi ka-

¹ Szeretnék köszönetet mondani azoknak a Kommunikáció- és médiatudomány szakos MA hallgatóknak, akik részt vettek a témával foglalkozó két féléves szemináriumomon 2009/10-ben az ELTE-n.

² A mű a brit művészek új generációját megteremtő-felkaroló Saatchi-gyűjtemény legendás *Sensation: Young British Artists* című kiállításán volt először látható a londoni Tate-ben, 1997-ben.

landozásai médiumokat ivelnek át: könyvei, grafikái, festményei, installációi, filmjei, műveit kommentáló videói olyan – Philippe Lejeune terminusával élve (2003, 42) – „önéletrajzi teret” hoznak létre, mely egyszerre értelmezhető az irodalmi vagy elit művészi önéletrajz-tradíció felől és a populáris kultúra sztárkultuszának összefüggéseiben. A *CV: Cunt Vernacular* (1997) például Emin felolvasott önéletrajzi szövegét kombinálja mozgóképpel, a *Top Spot* című áldokumentumfilm (2004) pedig gyermekkorának helyszínén, a Margate nevű délkelet-angliai kisvárosban játszódik, és egy tinilánycsapat életét követi nyomon interjúk és eljátszott jelenetek segítségével. Túl a helyszínválasztás önéletrajzi utalásán, illetve azon, hogy a cselekmény központjában egy olyan téma áll, amit Emin más önéletrajzi műveiben is gyakran felidéz, nevezetesen a gyermek/kamaszlányok szexuális kiszolgáltatottsága, Emin maga is megjelenik a film-ben. Először csak a hangját halljuk, amint interjút készít a lányokkal, a végén pedig deus ex machina-szerűen feltűnik a képen, éppen amikor a lányok öngyilkossá lett társukat gyászolják. De ez az isteni beavatkozás semmiféle feloldást nem hoz, és más deus ex machinánál is ügyetlenebbnek, kényelmetlenebbnek hat: Emin ugyanis nem teremt kapcsolatot a kamaszlányokkal, hanem felszáll egy a semmiből felbukkanó helikopterre, és egész egyszerűen lelép Margate-ből. A *Top Spot* tehát nem utolsósorban arra kérdez rá, hogy egy játékfilm esetében mit jelent az önéletrajz, illetve az önéletrajziság, illetve hogy az önéletrajzi nyersanyag művészi felhasználása milyen morális kérdéseket vet fel.³ Tracey Emin leghíresebb olyan műve, mely a személyesen átélt intimitás és a saját élet színrevitele közötti feszültséget hozza játékba, azonban alighanem az 1999-ben Turner-díjra jelölt *My Bed*. Az installáció egy hálószobát jelenít meg, melynek hétköznapi kellékei némiképp tendenciózusan vannak összeválogatva: elsősorban a testi intimitással kapcsolatos tárgyak hevernek szanaszét szórva benne. Ez a gyermektegen realiztikus feltárulkozás, mely ugyanakkor értelmezhető rafináltan ironikus gesztusnak is a feltárulkozás vágyával és a sztárművész intim szférájára irányuló kíváncsisággal kapcsolatban, a kezdetektől fogva Emin kézjegye, s elsősorban ennek köszönhető, hogy a kortárs önéletrajzi jellegű képzőművészeti törekvések emblematisz figurájává vált. A *My Bed* értelmezését használja például vezérfonalul Sidonie Smith és Julia Watson (2001) a kortárs önéletrajzi művészet „extravagáns” kérdéseinek megfogalmazásakor.

³ A *Top Spot* önéletrajzi értelmezéséről bővebben írtam egy tanulmányomban (Gács 2012).

Az *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* számomra nemcsak azért vonzóbb kiindulási pont, mert talán kevesebbet írtak és vitatkoztak róla, hanem azért is, mert a *My Bed*-nél enigmatikusabb és játékosabb műnek látom, s így talán könnyebben illeszthető bele olyan kontextusok egész sorába, melyeket az önéletrajzi megnyilatkozások mai formái kijelölnek. A következőkben némiképpen Smith és Watson tanulmányához hasonlóan Emin sátrát én is kiindulópontként, pontosabban afféle állatorvosi lóként használok, hogy feltegyek néhány kérdést a kortárs önéletrajzi kultúra kutatásával kapcsolatban. Először azt próbálom megfogalmazni, hogy mit értek egyáltalán kortárs önéletrajzi kultúrán, aztán néhány – minden bizonnyal esetlegesen válogatott kérdést kiragadván – ennek a területnek a leírásához szeretnék néhány lehetséges szempontot megvizsgálni.

A KORTÁRS ÖNÉLETRAJZI KULTÚRA

Kortárs önéletrajzi kultúrán nagy vonalakban azt a jelenségcsoportot értem, hogy az irodalmi műfajként, kanonikus szövegek gyűjteményeként felfogott önéletrajz határai feloldódnak és olyan szöveges és nem (vagy nem csak) szöveges megnyilatkozások tömkelege születik meg és kerül a tudományos kutatás érdeklődési körébe, melyeket intuitíve az önéletrajzisággal (s így egymással is) kapcsolatosnak érzünk, de korántsem alkotnak jól körülhatárolható korpuszt. Ez a jelenség két párhuzamos és egymástól nem független tendencia összehatása. Az egyiket önéletrajzi boomnak nevezhetjük: az utóbbi két-három évtizedben jól érzékelhetően, radikálisan megnövekedett az önéletrajzi megnyilatkozásokként felfogható művek mennyisége és műfaji, illetve mediális változatossága. Olyan jelenségekre gondolok, mint a vizuális eszközökkel megteremtett önéletrajzok sokasodása,⁴ a celebritás-önéletrajzi irodalom virágzása, az életrajzi jel-

⁴ Nemcsak az elit képzőművészet önéletrajzhoz kapcsolódó alkotásaira és alkotóira gondolok, hanem olyan jelenségekre is, melyek arról tanúskodnak, hogy egy médium, műfaj vagy forma kulturális emancipációja összekapcsolódik az önéletrajzi tartalmak megjelenésével. Példa lehet erre a videoművészet története (Renov 2004), vagy az önéletrajzi képregény önálló műfajjává válása. Az utóbbi reprezentatív alkotásai közé tartozik Art Spiegelman kétrészes holokauszt-képregénye az 1980-as évekből, illetve a 2001. szeptember 11-i terroristámadásról szóló képregénye (2005a és 2005b. Spiegelman kapcsán a vizualitás, az önéletrajzi emlékezet és a hitelesség kérdéseinek összefüggéseiről ld. Orbán 2005), és az iráni származású Marjane Satrapi *Persepolis* című önéletrajzi képregénye (magyarul 2007 és

legű interjúk és talk-show vallomások térnyerése mind a közszolgálati, mind a kereskedelmi médiában, továbbá – bár mennyiségét tekintve nyilván ez kívánkozna első helyre – az „amatőr” önéletrajzi megnyilatkozások a nem intézményes digitális média által megteremtett új nyilvánosságban (blogokban, önéletrajzi weboldalakon, képmegosztó oldalakon, közösségi portálokon).

A másik tendencia, mely a kortárs önéletrajzi kultúrát formálja, az önéletrajzi megnyilatkozások vizsgálatának egyre inkább *multidiszciplináris* jellege: az irodalomtörténeti, műfajelméleti, illetve személyiség-történeti kérdések mellett megjelennek a történettudomány, a szociológia, a narratív pszichológia kérdései,⁵ színre lép a médiatudomány, például azzal a kérdéssel, hogy milyen szerepük van a jelentésalkotásban, s így az identitáskonstrukcióban az önéletrajzi szövegeket előállító technológiáknak a magnetofontól a blogszoftverekig. Ez a tendencia az önéletrajz-kutatás egyfajta „kulturális fordulatát” hozza magával, legalábbis a következők tekintetében: 1) A figyelem az önéletrajzírás történetének kitüntetett szövegei mellett kiterjed a nem kanonikus szövegekre is. 2) Ezt a par excellence individuális szövegtípust gyakran kollektív produkcióként vizsgálják. 3) Az önéletrajzi megnyilvánulásokat nemcsak szöveggént, műként, hanem kommunikációs formaként vizsgálják, a használatra koncentrálnak. Például amikor a különböző tudományágak képviselői reflektálnak arra, hogy diszciplínájuk hogyan hozza létre és használja forrásként, illetve nyersanyagként az önéletrajzi jellegű szöveget; vagy amikor a figyelem arra irányul,

2008; a francia kiadás 2000–2003 között látott napvilágot 4 részben), melyből a szerző 2007-ben animációs filmadaptációt készített. A műfaj megizmosodását jelzi, hogy a *Biography* című folyóirat 2008-ban önálló számot szentelt az „autographics”-nak: a grafikus eszközökkel elbeszélte önéletrajzi történeteknek. A szerkesztők bevezetőjükben azt hangsúlyozzák, hogy az „autographics” fogalma az ilyen elbeszélések mediális jellemzőire irányítja a figyelmet: „a grafikus életrajzi elbeszélés nem engedi, hogy az összefoglalására redukáljuk vagy egyetlen médiumra fordítsuk le, és megköveteli, hogy álljunk meg, és fedezzük fel az önéletrajzi reprezentáció látványát, hangját, érzéki tapasztalatát. Itt a textusban a textúra érdekes a számunka; a szó és a kép »furcsa alkímiája« a háromdimenziós lapon” (Whitlock és Polletti 2008, v). A robbanásszerűen megszorodó önéletrajzi jellegű művek régi és új műfajainak bőséges listáját állította össze Sidonie Smith és Julia Watson autobiográfia-monográfiájuk második kiadásában (2010).

⁵ Erre a jelenségre is reflektál a magyar szakirodalomban a Mekis János és Z. Varga Zoltán szerkesztőpáros által jegyzett két kötet: a *Helikon* autobiográfia-kutatásnak szentelt száma (2002), illetve az *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai* című tanulmánygyűjtemény (2008), melyek az önéletrajz irodalomtudományi megközelítése mellett történészek, filozófiatörténészek és pszichológusok írásait tartalmazzák.

hogy egy közösség számára mi a jelentősége az önéletrajzírásnak, olvasásnak, értelmezésnek.⁶

Most tehát Tracey Emin sátrától elindulva és oda újra és újra visszatérve ezen a terepen fogok kalandozni. Nem vállalkozom arra, hogy a kortárs önéletrajzi megnyilatkozások valamiféle térképét rajzoljam meg, inkább csak a térképrajzolás néhány nehézségét akarom bemutatni. S mivel máris látható, hogy mennyire ingoványos terepen járunk, fogódzóként az önéletrajzkutatás irodalomtudományi tradíciójának néhány fogalmát használom. Némiképp átfogalmazva és egyben leszűkítve tehát a fenti célkitűzést, a következő gondolatmenet azt járja körül, hogy az irodalmi műfajként vagy műfajok gyűjteményként tekintett önéletrajzfogalom mennyiben alkalmas a kortárs kultúra önéletrajzi megnyilatkozásainak leírására.

AZ ÖNÉLETRAJZ MINT IRODALMI MŰFAJ ÉS MINT KOMMUNIKÁCIÓS FORMA

Az önéletrajznak mint irodalmi kategóriának persze nem egyetlen műfaji vagy fogalmi definíciója van,⁷ így nyilván indoklást igényel, hogy miért tüntetem ki a következőkben ezek közül Philippe Lejeune jó harmincéves elgondolását. Az egyik magyarázat Lejeune elméletének karrierje: a nyugat-európai és amerikai szakirodalom nagyon gyakran választja Lejeune-t, amikor azt akarja megfogalmazni, mit ért „hagyományos értelemben vett” önéletrajzon (ld. pl. Eakin 2004; Renov 2004). De ennél is fontosabb egy olyan feszültség vagy kétértelműség Lejeune koncepciójában, melyet nemcsak az őt idéző szakirodalom, de ő maga is termékenyen használ ki később. Az 1975-ben publikált 'Az önéletírói paktum' című tanulmány (magyarul 2003, 18–46) ugyanis egyfelől nagyon szűkre szabott korpuszt jelöl ki és szigorú műfaji határokat rajzol az önéletrajz számára, ugyanakkor viszont az önéletírói paktum fogalmával egy olyan rugalmas definíciót is ad, mely az önéletrajzi jellegű megnyilatkozások történetileg változó

⁶ Az utóbbira példa Eric Freedman tanulmánya (2000), melyben a West Hollywood-i kábeltevéén futó riportsorozatot, a *Paul Kent Show*-t elemezve megállapítja, hogy noha a műsorvezető személyiségét és önéletrajzi krónikáját előtérbe állító műsor az individuuum kultuszára épül, mégis lehetőséget ad arra, hogy a helyi meleg közönség saját *közösségi önéletrajzaként* értelmezze.

⁷ Néhány egymással versengő koncepciót részletesen tárgyal Barták Henriett (2008).

kontextusát és műfaji-mediális-kanonikus sokféleségét is képes lehet felölelni. Ami az önéletrajzi szövegek csoportjának és műfajának meghatározását illeti, Lejeune e kritériumokat fogalmazza meg: Az önéletírás írója már figyelemre méltó műve(ke)t kell, hogy maga mögött tudjon, máskülönben nem tarthatna számat a közönség érdeklődésére. Az önéletírás retrospektív prózai elbeszélés (tehát például nem napló, nem esszé, és szükségszerűen nyelvi természetű), valódi személy írja az életéről (nem tartozik tehát ide az önéletrajz retorikáját használó fikció), és az elbeszélés hangsúlyát „magánéletére, különösképpen személyisége történetére helyezi” (2003, 18). Az utóbb idézett tematikus előírás nemcsak azt jelenti, amit Lejeune maga is említ, hogy például az emlékirat e szerint a felfogás szerint nem tartozik a műfajba, hanem azt a kérdést is felveti, hogy vajon milyen témák tartoznak hozzá a személyiség történetéhez, s melyek nem, azaz milyen tematikus normáink vannak az önéletrajzzal mint a személyiség narratív leképezésével, illetve felépítésével szemben – ez a kortárs önéletrajzi megnyilvánulások terepén az egyik legizgalmasabb témának tűnik.

Ezzel a műfaji meghatározással szemben az önéletírói szerződés fogalmával Lejeune nem poétikai, formai vagy tartalmi kritériumok szerint beszél az önéletírásról, hanem a referencialitás megoldhatatlan problémáját akarja félresöpörni vele, amikor azt állítja, hogy az önéletrajz megírásakor és olvasásakor egy hallgatólagos szerződés lép életbe szerző és olvasó között azzal kapcsolatban, hogy az elbeszélés szerzője, elbeszélője és főhőse azonos egymással. A paktummal a szerző „kinyilvánítja szándékát, hogy helytálljon az aláírásáért” (2003, 28), az olvasó pedig az ennek megfelelő olvasási módot részesíti előnyben. Az önéletrajzi szerződés látszólag talán banális fogalma azért bír nagy jelentőséggel, mert nem műfajként, hanem történetileg változó kommunikációs szituációként írja le az önéletrajzok létrehozását és befogadását, s így potenciálisan nyitott egy olyan önéletrajz-fogalom felé, mely nem korlátozódik kanonikus irodalmi szövegek gyűjteményére.

Lejeune maga is kiaknázza ezt, amikor *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias* (1980) című könyvében saját korábbi koncepcióját bírálva kitágítja az önéletírás fogalmát. A kötet előszavában ezt a perspektívatágítást azzal magyarázza, hogy a kanonikus önéletrajzokat vizsgáló korábbi kötetében, melyben az önéletírás műfaji és szerződészerű definícióját adta, mesterséges, leegyszerűsítő, statikus definíciót adott kitüntetett szerzők főművei alapján (1980, 8). Ebben a kötetben az önéletrajzi interjút vizsgálva felveti az önéletrajzi szövegek többszerzőjűségének problémáját, az oral history és az etnográfiai

interjú kapcsán szakít a kanonikus szerzők számára fenntartott korpusz koncepciójával, és végül a filmes és a rádiós életrajzi interjú bevonásával az önéletrajzi megnyilatkozások mediális különbségeire is rákérdez. Azaz Lejeune kitüntetését a gondolatmenetemben végső soron az indokolja, hogy a pályáján belül jól látszik az önéletrajz kutatás fent említett fordulata, illetve e fordulat kezdete.

A NYILVÁNOS ÉS AZ INTIM KÖZÖTTI HATÁR

Visszatérve Tracey Emin sátrára, a sátor ponyvája a nyilvános és az intim, a külső és a belső, a látható és az idegen szem elől elrejtett, de kilehető közötti határ, mely kacéran elrejt és beinvitál, titkot ígér, csak hogy le is leplezze, amint bekukucskálunk. A nyilvánosságra kerülő magánjellegű információban rejlő feszültség az önéletrajzi megnyilatkozások egyik legfontosabb éltető eleme. A modern önéletrajz- és vallomásirodalom tekinthető a magánjellegű és a nyilvános sokszorosán szabályozott viszonyában a kettő keveredésének jóváhagyott intézményeként. Így fogja fel például nagyhatású nyilvánosságtörténeti modelljében Jürgen Habermas (1999), amikor arról ír, hogy azok a 18. században születő irodalmi műfajok, elsősorban levél- és naplóregények, melyek a modern személyiség születésének vegykonyhái (s – tehetjük hozzá – ekképpen a modern önéletrajzok fontos mintái is), illetve a róluk szóló diszkusszió, a polgári nyilvánosság egyfajta előszobáját alkották (vö. 1999, 107–110). Az irodalmi élményeiken keresztül a minden autonóm emberben közös jegyeket kereső, olvasmányaik megtárgyalása révén közönséget alkotó magánemberek az irodalmi nyilvánosságban gyakorolták be a politikai nyilvánosságban használatos érvelést (81–83). A személyiség intimitását színre vivő irodalom Habermas gondolatmenetében később is kulcsszerepet játszik, nevezetesen, amikor ennek az irodalomnak a kommercializálódását és trivializálódását a tömegkultúrában a polgári nyilvánosság felbomlásának fontos tüneteként jelöli meg (254):

A XVIII. század folyamán a polgári olvasóközönség egy irodalomra alkalmas és közönséghez kapcsolódó szubjektivitás ápolására éppúgy képes volt az intim levélváltásban, mint a levélváltásból kifejlődő pszichológiai novella- és regényirodalomban. Ebben az alakban értelmezték a magánemberek új létformájukat, mely voltaképpen a nyilvánosság és a magánszféra liberális viszonyán nyugodott. A privát lét tapasztalata lehetővé tette a tisztán

emberi pszichológiájával, a természetes személy absztrakt individualitásával való irodalmi kísérletezést. Amikor ma a tömegközlelési eszközök a polgároknak erről az önértelmezéséről lehántják az irodalmi burkot, és a fogyasztói kultúra nyilvános szolgáltatásainak közkedvelt formáiként használják fel, akkor visszájára fordul az eredeti értelem. A XVIII. század pszichológiai irodalmának társadalmisított mintái, melyekkel a XX. század tényállásait találják a human interest és az életrajzi jegyzet számára, egyrészt átviszik a sértetlen magánszféra és az intakt magánautonómia illúzióit olyan viszonyokra, melyek már régen megsemmisítették mindketten az alapzatát. Másrészt ezeket oly mértékben alkalmazzák politikai tényállásokra is, hogy a nyilvánosság még a fogyasztóközönség tudatában is privatizálódik; sőt, a nyilvánosság az egyéni élettörténetek közzétételének a szférájává válik, akár úgy, hogy az úgynevezett kisember vagy a tervszerűen megteremtett sztárok véletlen sorsa kap publicitást, akár úgy, hogy a közfontosságú fejlődéseket és döntéseket magánöltözékbe bújtatják és megszemélyesítés útján a felismerhetetlenségig eltorzítják.

Habermas 1962-ben publikált elmélete szerint tehát már jóval az előtt az időszak előtt, amit én az előbb az önéletrajzi boom korszakaként írtam le, lényegében a 19. század utolsó évtizedeiben kezdődő folyamat során meginogtak azok a kulturális feltételek, melyek az önéletrajzi műfajok iránti érdeklődésünket alátámasztanak. Elgondolása szerint a köz- és a magánszféra összemosódásában kulcsszerepet játszik a tömegmédiá és a kultúripar kialakulása: ezek olyan magántörténetek tömegét mutatják be, melyek nem alkalmasak rá, hogy segítségükkel az általános emberi mibenlétén elmélkedjünk, inkább véletlenszerűek és esetlegesek vagy extrémek.

Nem kell feltétlenül osztoznunk Habermas borúlátásában és radikális tömegkultúra-ellenességében – melyet különben maga is kritikusan szemlélte az 1990-es kiadás előszavában (1999, 25) –, enélkül is elkerülhetetlennek látszik, hogy feltegyünk néhány kérdést a 20. századi nyilvánosságtörténeti változások és a kortárs önéletrajzi kultúra kapcsolatáról. Ha az önéletrajzi jellegű művek fontos létalapját adja a magánjellegű és a nyilvános jól szabályozott viszonya, akkor a kortárs önéletrajzi formákat vizsgálva szükségszerűen felmerül a kérdés, hogy vajon a magán és a nyilvános közötti határ elmosódásával megszűnik-e az önéletrajzi megnyilatkozások kitüntetettsége, izgalma? Úgy is fogalmazhatunk, hogy nem jelenti-e az önéletrajzi boom valójában az önéletrajz

végét? Valami hasonlót kérdez William H. Gass amerikai prózaíró és irodalmár is sokatmondó című esszéjében: 'The Art of Self: Autobiography in an Age of Narcissism' (1994). Gass arra keresi a választ, hogy van-e a sztárok, kisebbségek, klánok, szekták és általában a narcisztikus magamutogatás virágzásának korában bármi értelme önéletrajzot írni, már amennyiben nem akarunk bele-törődni, hogy mindnyájan „üres nézőtér előtt visszük színre a személyünket” (43). Konklúziójában azt javasolja, hogy térjünk vissza egy régimódi identitás-felfogáshoz, az én változatlan, magyszerű szubsztanciájának és esetleges körülményeinek megkülönböztetéséhez (52):

Amikor a régi filozófiákban a lélek vagy az én létét akarták bizonyítani, mindig rámutattak, hogy születési nevünk szubjektumként nevez meg minket, nem pedig predikátumként; hogy a szubjektum az a tartós, változatlan szubsztancia, mellyel az élet változásai történnek, s ha nem létezne ilyen, és az én úgy változna, akár egy felhő, nem volna atommag, mely körül tulajdonságaink úgy körözhettek, mint a teherkocsik, nem volna címe cselekedeteink és napjaink szövegének. Az önéletrajz (a főnév) ennek a központi énnak (mely akár genetikus is lehet) a felkutatását és definícióját jelentette, míg az önéletrajzi (a melléknév) volt hivatva a predikátumokat képviselni, és kizárólag az idő és a tér akcidiáira, a hajlamok szeszélyeire vonatkozott.

Nemcsak személyiség-koncepcióját, de retorikáját tekintve is demonstratív ódivatú szövegét Gass – némiképp Habermas szellemében – azzal zárja, hogy az értékes, olvasásra érdemes önéletrajz az önéletrajzi tények esetlegességén túl képes megjeleníteni a korhoz és helyhez nem kötött, mindnyájunkban közös ént.

De vajon milyen válaszokat tudunk adni a nyilvánosság radikális bővüléséből következő dilemmára, mely Habermasnál és Gassnál is oly vehemensen fogalmazódik meg, ha nem akarjuk eleve gyanúval kezelni az önéletrajzi megnyilatkozások tömegét, s Gass-szel ellentétben nem akarjuk figyelmen kívül hagyni vagy elutasítani azokat a szubjektum- és identitásfelfogásokat, melyek nem utolsó sorban éppen az elmúlt évtizedek önéletrajztermésében formálódtak? Az egyik lehetséges válasz az, hogy az önéletrajzi megnyilatkozások nagy tömege éppen azért lehet érdekes, mert megkérdőjelezi az „általános emberi” koncepcióját és tematikus konvencióit, és a személyiségkonstruálás sokféle al-

ternatív mintájával szolgál. Vannak olyan önéletrajzi törekvések, melyek szemmel láthatóan éppen ezt tűzik ki célul, és vannak olyanok, melyek mintegy mellékesen, inkább a sok lúd disznót győz módjára hatnak így. Ezt kiegészíthetjük azzal, hogy az önéletrajzi megnyilatkozások mediális sokfélesége, ami a boom egyik fontos összetevője, ugyancsak arra ösztökél, hogy újrafogalmazzuk az „önéletrajzi szerződés”, és tágabban az önéletrajzi identitás kérdéseit – minderre még visszatérek.

De persze adhatunk jóval gyakorlatiasabb választ is: utalhatunk az önéletrajzi megnyilatkozások iránti nem szűnő, sőt növekvő érdeklődés tényére, amit a bevezetőben említettem. Most itt elsősorban nem is a kutatók figyelmére gondolok, hanem arra, hogy az elit és a szélesebb közönség továbbra is előszeretettel olvassa, nézi, hallgatja az önéletrajzi jellegű művek magas kulturális és populáris változatait egyaránt. Legyen szó akár a kilencvenes évek kényes irodalmárokat is lefegyverző autobiográfiai bestsellerét megíró – s politikusi karrierjét ezáltal is megalapozó – Barack Obamáról (1995), a szépirodalmat hagyományosan a tényirodalom elé helyező magyar irodalmi elit által rangos díjjal elismert Bodor Ádámról vagy Tolnai Ottóról (2001, ill. 2004),⁸ akár a rákbetegségét és haldoklását sokkoló fényképeken keresztül feltáró Jo Spence-ről, az érzelmes-vallomásos tévéinterjúk soráról vagy arról a bloggerről, akivel sosem találkoztunk, de akihez valamiért mégis mindig visszatérünk, hogy bekapcsolódjunk formálódó önéletrajzi elbeszélésébe – a 'valaki a saját életéről mesél' alaphelyzet, úgy tűnik, nem veszít a varázsából.

AZ ÖNÉLETRAJZI MEGNYILATKOZÁSOK KORPUSZA

A következő kérdés, amit Emin sátra nekünk szegez, hogy vajon milyen értelemben önéletrajzi mű az *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*? Nem nehéz annak látnunk az önéletrajzi szerződés értelmében: Emin nyilatkozatai és egész életműve alátámaszthat egy ilyen értelmezést. Ugyanakkor a cím íróniája arra is vonatkozik, hogy értelmezésre méltó önéletrajzi műként tekintünk-e minden olyan szövegre, képre, videóra, weboldalra, képregényre és a többire, amely azt állítja magáról, hogy szerzőjének saját életéről szól. Önélet-

⁸ Bodor életrajzi interjúkötete 2003-ban, Tolnaié pedig 2004-ben nyerte el az akkor legtekintélyesebbnek számító magánpénzből adományozott Magyar Irodalmi Díjat.

rajzi mű-e az, ha valaki elénk tárja, ki mindenkivel bújt ágyba életének első 32 évében? Ha kiterjesztem ezt a kérdést a kortárs önéletrajzi megnyilatkozások vizsgálatára, úgy fogalmazhatok, hogy van-e körülhatárolható korpusza annak a jelenségcsoportnak, amiről beszélni igyekszem, vagy pedig reménytelenül szétfolyik a kezünk között, mivel beletartozik minden, amivel valaha is találkoztunk, mint Emin összes hálótársa a sátor ponyvája alá?

A definíciós kísérlet egyik véglete a Lejeune-féle, fent idézett szűk meghatározás lehetne: csak olyan műveket értenénk eszerint önéletrajzon, melyek szövegesek, már valamiféle életművel rendelkező szerzők írják őket, retrospektívek, tétjük a narratív identitás megteremtése – a „hogyan lettem azzá, aki vagyok” kérdés. Am ennek a meghatározásnak a szűköség Lejeune önkritikája után 30 évvel még nyilvánvalóbb: egy csomó olyan művet és jelenséget zárna ki, amelyek ma a saját életéről szóló nyilvános beszéd prototípusaiként tűnnek fel – például a blogot vagy a nem (csak) szöveges formákat. A másik véglet egy olyasfajta tág definíció lehetne, melyet Jacques Presser holland történész az általa „egodokumentumoknak” elkeresztelt forrásokhoz kapcsol: olyan dokumentumokat (például naplót, levelet, végrendeletet) vont be ezen a néven a történész vizsgálódásaiba, amelyekben egy szubjektum folyamatosan hírt ad magáról. Egy ilyen korpuszkijelölésnek megvolnának az evidens előnyei: jól összefoglalja azokat a jelenségeket, melyeket intuitíve összefüggőnek érzünk mint „narcisztikus korunk” jelenségeit, ugyanakkor problematikussá teszi, hogy annyira határozatlan körvonalakat rajzol meg, melyek esetleg nyilvánoságtörténeti szempontból leírhatóvá teszik ezeket a jelenségeket, de aligha alkalmasak a különböző szövegek, művek, projektek csoportosítására, összevetésére. A két véglet között afféle munkahipotézisként én úgy határolnám el a kortárs önéletrajzi megnyilatkozások korpuszát, hogy azokat a műveket és jelenségeket sorolnám ide, melyek – túl azon, hogy önéletrajzi értelmezésre kínálják fel magukat, azaz megfelelnek az önéletírói paktum kívánalmainak –, a következő két kritériumnak is megfelelnek: Egyfelől, noha a retrospektivitás kritériumát (tehát a naplóféleségek kizárását) túlságosan szigorúnak gondolom, jellemzi őket valamiféle utólagos szerkesztettség – azaz például nem sorolnám ide azt, ha valaki egy kamerát elhelyez a lakásában, és folyamatosan, valós időben közvetíti az interneten vagy egy tévécsatornán az életét, ugyanakkor a kutatás tárgyának tartanám az így készült felvételekből szerkesztett anyagok közvételét. Másfelől pedig csak olyan jelenségeket sorolnék ide, melyek a narrativitás bizonyos fokát mutatják – azaz például egy önarcképet önmagában

nem, de önarcképek sorát már igen. Ugyanakkor be kell látnom, hogy ez meglehetősen bizonytalan kritérium, hiszen például korántsem evidens, hogy mit tekintünk narratívnak vizuális anyagok esetében – ennek a szerzeágazó és hatalmas irodalommal rendelkező kérdésnek a tárgyalása azonban jócskán túlmutat írásom keretein.⁹

MÉDIUMOK KÖZÖTT

Ahogy már utaltam rá, Emin önéletrajzi művészete többféle művészeti ágat és médiumot felölel. Tulajdonképpen magára a sátorra is igaz ez a médiumok közötti lét, ha azt tartjuk szem előtt, hogy befogadóként, a közönség átlagos tagjaként hogyan találkozhatunk vele. Nyilván csak viszonylag kevesen látták élőben kiállítva,¹⁰ a kevésbé szerencsések, mint például én, albumokból, tévéműsorokban vagy az interneten szörfözve ismerkedhetnek meg vele. Az utóbbi – legvalószínűbb – esetben hamar rábukkanhatunk arra a videóra is a youtube-on,¹¹ melyben Emin önéletrajzi jellegű kommentárokat fűz a mű keletkezéséhez, és közben az egykori kiállításlátogatók társaságában körbejárhatjuk az ominózus sátrat és bekukkanthatunk a ponyvája alá. De a sátor reinkarnációinak sora nem ér itt véget: ha nem sajnálunk rá 15,99 angol fontot, reprodukcióját meg is vásárolhatjuk egy művészeti Csináld magad-sorozat részeként, és akár otthon is felállíthatjuk saját életünkre szabott verzióját.¹² Természetesen ez a reprodukciók, adaptációk sorában való lét nemcsak Emin vagy a fiatal brit művészek műveinek és nemcsak a kortárs önéletrajzi alkotásoknak sajátja, hanem a kortárs kultúra létmódjával kapcsolatos közhely. Számunkra az lehet benne mégis érdekes, hogy milyen következményekkel jár ez a vándorlás éppen az önéletrajzi jellegű megnyilatkozások esetében. Ezt a kérdést kétfelé szeretném bontani: a szöveges és nem szöveges önéletrajzok viszo-

⁹ Ld. például a Thomka Beáta szerkesztette *Narratívák*-sorozat képi narrativitással foglalkozó kötetét (Thomka 1998).

¹⁰ És többen már nem is igen fogják, mivel a Saatchi-gyűjtemény egy részét tároló londoni Momart raktárpépület 2004-ben leégett, és a művek nagy része – köztük Eminé – odaveszett.

¹¹ Ld. <http://www.youtube.com/watch?v=15jVnBlt6e0>. Maga a videórészlet mellelleg egy Emin-portréfilm része (*The Eye: Tracey Emin*, 2005), de az eredeti portréfilmet nyilván megint csak elenyészően kevesen látták a youtube-részlethez képest.

¹² Ld. <http://www.iartistlondon.com/products/iemin>.

nyának kérdésére és a mediális változatosság és az identitás viszonyának a kérdésére.

Ha elfogadjuk az önéletrajz tradicionális, szűk meghatározását, és alapvetően irodalmi szöveggént gondolunk rá, akkor azok a változások, melyek a különböző művészeti ágak és médiumok hierarchiájában történtek az elmúlt évtizedekben, fenyegetőnek tűnhetnek a *par excellence* önéletrajz sorsával kapcsolatban. Ahogyan Habermas vagy Gass számára a társadalmi nyilvánosság változásai, úgy mások számára az irodalom és a vizuális médiumok kulturális-társadalmi jelentőségében zajló elmozdulás teszi kétségessé az önéletrajzi tradíció folytathatóságát. Egy ilyen gondolatmenetet, a kanadai irodalmár Elizabeth W. Bruss 1976-ban megfogalmazott diagnózisát idézi fel Michael Renov *The Subject of Documentary* című kötetében (2004). Bruss jóslata szerint az önéletrajz, a nyugati kultúra másfél ezer éves irodalmi műfaja fokozatosan kifog veszni a kultúrából, egy olyan átfogó folyamat részeként, „mely változás nem csak egyetlen műfajban jelentkezik, hanem az egész környezet változását jelenti, különösen a kifejezés alternatív módjainak relatív megerősödését” (idézi Renov 2004, 231). Renov persze azért idézi kötetében többször Bruss borulását, hogy rögtön cáfolja is. Az ő felfogása szerint az „önéletrajzi gyakorlat” (231) átalakulásának vagyunk tanúi, ami egyebek mellett mediális változásokat is jelent, de nem jelenti a modern önéletrajzi tradíció eltűnését vagy jelentőségének csökkenését. Az „új autobiográfia” Renov-féle elgondolása olyan önéletrajzi törekvéseket foglal össze, melyek egyfelől a szubjektum és az identitás modernista koncepcióinak 20. századi megsemmisítő kritikái után, ezeket valamilyen módon magukba olvasztva fogantak, másfelől pedig alapvetően nem irodalmi jellegűek: dokumentumfilmek, videók és személyes weboldalak állnak kutatásának középpontjában.

Ez a vita jó példa lehet arra, hogy az önéletrajz irodalmi koncepcióinak a használhatósága nem pusztán műfaj-, illetve médiaelméleti kérdés, hanem kulturális preferenciáink függvénye is – pontosabban fogalmazva, a vita rámutat a műfaj-, illetve médiaelméleti kérdések kulturális preferenciákkal való kapcsolatára.¹³

¹³ Bár a reprezentáció médiumának kérdését nem teszi fel nyíltan, mégis ugyanerre a dilemmára adott, de Renovétól radikálisan különböző válasznak is tekinthetjük Paul John Eakin *What Are We Reading When We Read Autobiography?* című tanulmányát (2004). Eakin, aki mellelleg Lejeune amerikai kötetének fordítója és szerkesztője, és könyvek sorát publikálta az önéletrajz témakörében, ebben az írásában arra tesz kísérletet, hogy Antonio

Az önéletrajzi megnyilatkozások medialitásának másik aspektusa, amit ki szeretnék emelni, a különféle médiumok és a hozzájuk kapcsolódó különféle identitáskonstrukciók kérdése. Ha megnézzük Emin videóvallomását, feltűnik, hogy abban a szerző nem él azzal az iróniával, kétértelműséggel, amivel – szerintem legalábbis – a sátorinstalláció maga igen: sírós hangon utasítja el, hogy az *Everyone I Have Ever Slept With* pusztán szexuális biográfiájának lenyomata volna, a celeb-vallomások stílusában nyilatkozik róla, hogy milyen fájdalmas önfeltáró munka vezetett el a kész alkotáshoz és a többi. Jellegzetesen camp önkomentárt látunk: nem tudjuk eldönteni, hogy a sztárművész naiv vallomását vagy annak a paródiáját nézzük-e. Az olyan vallomások, ahol a művészt látjuk-halljuk is, nem csak szavait olvassuk, erősen visszacsatolják az önéletrajzi jellegű művet szerzőjéhez, megerősítik a személyazonosság értelmében vett identitást, s ezáltal az önéletrajzi szerződést.¹⁴ Ha ehhez hozzávesszük a Csináld magad-készletet, mely kisajátításra kínálja fel a művészetrajongóknak Emin önéletrajzi művét, azt mondhatjuk, hogy a sátor különböző médiumokban, változatokban, kontextusokban való léte szerző és mű távolságának, azonosíthatóságának állandó mozgását hozza magával.

A nyelvi és a vizuális önreprezentáció közötti feszültség tematizálásának rendkívül finom és szellemes példája Eperjesi Ágnes kvázi-önéletrajzi képsorozata, a *Családi album* (2004), mely egy egyes szám első személyű önéletrajzi elbeszélő szöveget párosít össze csomagolóanyagokról vett „újrahasznosított”

Damasio nyomán az önéletrajz kognitív pszichológiai megalapozását adja. Értelmezése szerint „Damasio számára a narratíva biológiai, és csak azután nyelvi és irodalmi” jelenség (128), amiből az is következik, hogy az önéletrajzi narratíva vagy én-narratíva megelőzi a műfajokat és médiumokat. Az önéletrajz efféle biológiai megalapozása azt jelentené, hogy az önéletrajzi megnyilatkozások egy tértől, időtől és kulturális tradíciótól független emberi állandó különféle expressziói. Renov ezzel szemben az önéletrajzi gyakorlatot történeti jelenségeként tekinti, csak nem osztja a tradíció megszakadásával kapcsolatos félelmeket.

¹⁴ Gyakori jelenség például, hogy sztárönéletrajzok egyszerre jelennek meg könyv és hangoskönyv formában a sztár fotójával a borítón, és a megjelenést olyan promóciós videó kíséri, ahol látjuk és halljuk is az önéletrajzát a stúdióban felolvasó sztárt. Példa lehet Roger Moore *My Word Is My Bond* című memoárjának adaptációs köre: a könyv (2008a), a hangoskönyv a színész előadásában (2008b) és a stúdiófelvételt bemutató videó (http://www.youtube.com/watch?v=ww2awdNe_zc). Az identitásnak ez a hangsúlyozása ugyanakkor elfedi azt, hogy a sztár-önéletrajzok szerzői az esetek nagy többségében nem szerzők a szó hagyományos irodalmi értelmében: az önéletrajzi szöveget egy újságíró állítja elő interjúk alapján – ahogyan Moore könyvét is.

képekkel.¹⁵ És a példák sorát még a végtelenségig lehetne sorolni olyan nem szöveges eszközöket (is) használó önéletrajzi megnyilatkozásokra, melyek rámutatnak, hogy az identitáskonstrukciónak vannak médiumfüggő aspektusai, s ezeknek a számbavétele a mai önéletrajzok értelmezésekor megkerülhetetlennek látszik. Ráadásul mindeközül az identitás kifejezést a személyazonosság értelmében, az önéletrajzi paktummal összefüggésben használtam – ha ehhez hozzávesszük az én időbeli változásait átfogó narratív identitás megteremtésének médiumra jellemző eszközeit, a kérdés nyilvánvalóan jóval összetettebbé és izgalmasabbá válik.

A TRIVIALITÁS MINT SZUBVERZIÓ

Utaltam már azokra a kortárs önéletrajzi törekvésekre és jelenségekre, melyek értelmezhetőek a tekintélyes önéletrajz-tradíció tematikus és narratív normáinak felforgatásaként, s Emin sátra a felsorolás szemtelen trivialitása miatt jól beilleszthető ezek közé. Ebből a szempontból a sátrat olyan műként értelmezhetjük, mely kétségbe vonja, hogy az önéletrajz elsősorban spirituális történet, melynek elsődleges narratív tétje egy személyiség belső történetének felépítése. Az ezzel rokon jelenségek közül két példát szeretnék most kiemelni. Az egyik a már említett Jo Spence önéletrajzi fotóesszé-projektje, mely a beteg test történetének felmutatása révén provokálja a test reprezentációjának és a narratív identitásnak az összefüggéseivel kapcsolatos bevett elképzeléseinket. A másik jelenség – eltérően Emin vagy Spence munkásságától – nem példázható egy individuális művészeti projekttel, hanem kollektív vállalkozásnak tekinthető: azokra a tematikus blogokra gondolok, amelyek az önéletrajz szépirodalmi tradíciójában nem szereplő vagy marginális szerepet játszó témákat állítanak a személyiségkonstrukció középpontjába – ilyenek például a kismamablogok vagy a gasztroblogok.

Spence felkavaró fotóesszéinek szubverzív erejéről aligha kell bárkit is meggyőzni, aki megnézi a mellrákban, később leukémiában is szenvedő művész betegség-öndokumentációjának akár csak néhány darabját.¹⁶ E vállalkozás

¹⁵ Ld. http://www.sztaki.hu/providers/eper/works/recycled_pictures/index_family_album.html.

¹⁶ Spence önéletrajzi projektje kiállítások és könyvek sorában követhető nyomon – ld. Bell 2002. Informatív válogatást találunk képeiből és szövegeiből a következő, mellrákkal foglal-

felforgató ereje pusztán a megmutatás gesztusában is tetten érhető: a beteg test változásának erősen retorizált vizuális megjelenítése kendőzetlenül provokálja a női test és a női élet reprezentációjának hagyományait. A megmutatás kiemelkedő szerepe miatt gondolom, hogy Spence Eminétől minden egyéb szempontból különböző önéletrajzi művészetét is lehet a „szubverzív trivialitás” rubrikája alatt tárgyalni. Ugyanakkor a betegségtematika, továbbá a képekhez fűzött történetek és kommentárok Spence esetében az önéletrajzi vállalkozást terápiás és politikai célokkal kapcsolják össze. Erre a szándékra utal egyik még saját maga által szerkesztett könyvének a címe is: *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal, and Photographic Autobiography* (1986). A képek és szövegek kombinációja a test- és betegségábrázolásnak nemcsak irodalmi és művészeti tradícióit vonja kérdőre, de mozgásba hozza és kritikával illeti a beteg test orvosi (képi és nyelvi) reprezentációját is (Bell 2002). A képeken szereplő test egyfelől az orvosi tekintet tárgyiasító hatása miatt, másfelől a rák okozta radikális megváltozás következtében már-már felismerhetetlen *ugyanazon* testként, a képek sorba rendezése, illetve a képekhez kapcsolt szöveg teremti meg úgy-ahogy a folyamatosságot közöttük. A kiállítások mellett terápiás foglalkozásokat is rendező Spence két évtizedes fotóprojektje az olyan önéletrajzi megnyilatkozásokra lehet példa, melyek úgy vonják kétségbe az elmesélésre, megmutatásra méltó élet tradicionális felfogásait, és úgy beszélnek identitás és reprezentáció kérdéseiről, hogy kilépnek a művészeti intézményrendszer, illetve a képzőművészeti-szépirodalmi diskurzus keretei közül, és az önéletrajzot a politikai aktivizmus részeként használják.

A másik példámot alkotó blogok olyan témákat emancipálnak és tüntetnek fel elmesélésre méltóként, melyek a Lejeune szellemében felfogott önéletrajz-tradícióban aligha tartanak számot különösebb érdeklődésre. Egy tanulmány (Lopez 2009) egyenesen „radikális aktusnak” nevezi a kismamablogolást, elsősorban arra hivatkozva, hogy ezek a blogok – melyek a magyar interneten is elképesztően nagy számban vannak jelen és nagy olvasottságnak örvendenek – az anyaság újradefiniálásában játszanak kiemelkedő kulturális szerepet. A kismamablogoknak, akár csak bizonyos gasztroblogoknak, melyek a terhességet és a kisgyerekek nevelését, illetve a gasztronómiai műveltséget és a főzést mint a személyiségkonstrukció teljes jogú, nyilvánosságra számot tartó elemét jelentik meg, persze nem olyan értelemben kell szubverzív jelentést tulajdoníta-

nunk, mint Spence aktivizmusának. A kismamabloggerek többnyire nem tekintenek ellenbeszédként saját írói tevékenységükre, a magyar kismamablogger még csak annyira sem tekinti politikai tevékenységként anyaszerepének felértékelését, mint a Lopez által bemutatott amerikai társaik. Itt inkább a mennyiség forradalmáról van szó: ezek a blogok olyan kiterjedt, masszív közösséget hoznak létre, mely képes emancipálni és ünnepelni egy a szépirodalomként felfogott önéletrajz tradíciója szempontjából triviálisnak tűnő és marginalizált szerepet, és az internet segítségével nyilvánossá tenni és közönség elé vinni.

ÉLETÚT VAGY TAPASZTALATGYŰJTEMÉNY

Az utolsó szempont, amit fel szeretnék vetni, szorosan kapcsolódik a blogokhoz mint a személyiség formálódásának és színrevitelének médiumához. Tudjuk, hogy a blogoknak többféle megjelenítési módja van: a bejegyzéseket olvashatjuk keletkezési sorrendjükben és időben visszafelé, de a címkéknek köszönhetően az időrendtől független tematikus elrendezésben is megjeleníthetjük a bejegyzéseket. Ezeket a lehetőségeket felfoghatjuk a személyiség megjelenítésének módjaiként: a hosszabb életszakaszt átfogó nagyobb narratíva alternatívája a töredékes, adatbázisszerű megjelenítés (Lopez 1999, 738), ami egyfajta térbeli, de nem időbeli leképezését adja a bejegyzésekben felépülő személyiségnek. (Talán nem hat túl erőltetettnek ezt a kérdést megint visszacsatolni Emin sátrához: az *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* is megjeleníti ezt a ketősséget: a neveket egy történet állomásaiként vagy felsorolásként, adatbázisként is tekinthetjük.) A személyes blogok tehát egyfelől megfelelnek Lejeune ama kritériumának, miszerint az önéletrajz olyan elbeszélés, mely a „magánéletére, különösképpen személyisége történetére helyezi” a hangsúlyt (Lejeune 2003, 18) – ez az olvasatuk kerül előtérbe, ha valakinek a blogját folyamatosan visszaolvassuk vagy a keletkezés idejében nyomon követjük –, ugyanakkor az átfogó narratíva csak az egyik létmódja ezeknek a szövegeknek.

A digitális hipertext első teoretikusai nagy hangsúlyt fektettek erre a rugalmas konfigurációra, és rámutattak, hogy az a szövegüniverzum, ami a digitális világban létrejön, sok szállal kötődik a modern szerző-mű-olvasó modell strukturalista, illetve posztstrukturalista kritikájához, és sokszor éppen ennek a kritikának a fogalmait használták a digitális szövegvilág leírására (ld. pl. Landow 1997). Fontos szerepet játszik ebben a kritikában, s ennek nyomán a digitális

szöveg univerzum leírásaiban, az a korreláció, mely a mű egysége és a szerzői személyiség egysége között áll fenn: a modern irodalom világa a szerző és a mű fogalmának születésétől, tehát körülbelül a 18. század végétől kezdve a szerző és a műegész tiszteletén alapul, s a múlt század hatvanas éveitől kezdve a két fogalom kölcsönös egymásra utaltsága, illetve az irántuk mutatott tisztelet vált masszív kritika tárgyává. „A pluralitás igenlésén alapuló kommentár nem »respektálhatja« a szöveget” – írta Roland Barthes (1997, 27) a hipertext-teoretikus által is előszeretettel idézett *S/Z* bevezetőjében, ahol a megmerevedett jelentésű kanonikus szövegek olyan olvasására tesz javaslatot, mely radikálisan szakít a felfedhető szerzői szándék és a műegésznek alárendelt részek koncepciójával és az abból következő interpretációs gyakorlattal. A digitális szövegvilág az ilyen, művet és szerzőt „nem respektáló”, részeket az egész elé helyező olvasási, szöveghasználati módok számára nagyon termékeny közeg, s ez nyilván nem hagyja érintetlenül az itt fellelhető önéletrajzi jellegű szövegeket vagy multimédiás műveket sem.

Az önéletrajz olyan megnyilatkozási forma, ami szükségszerűen előtérbe állítja a szerzői személyiség és a műegész egymásra utaltságának kérdését. A személyes blogok arra lehetnek példák, hogy a folyamatos elbeszélésben megteremtődő narratív identitás és az identitás töredékes, adatbázisszerű megjelenítése nem feltétlenül zárja ki egymást, hanem lehet ugyanannak kétféle nézete, konfigurációja. Ami szerintem ennél radikálisabban különbözik a modern irodalmi önéletrajzkultúra hagyományaitól, az a blogoknak egy másik, de az egyes blogok folyamatos nyomon követésénél nem kevésbé elterjedt (sőt!) használati módja: amikor valamilyen élmény vagy tapasztalat nyomába akarunk eredni, és a kereső segítségével ennek a célnak megfelelően válogatjuk össze a blogok bejegyzéseit. Ha mondjuk a kismamablogoknál maradván szülésélményekről szeretnénk olvasni, blogok releváns részleteinek rengetege sorakozik fel előttünk, hogy összehasonlítsuk őket, összevessük őket saját élményeinkkel, és segítsenek abban, hogy megértsük, mi történt vagy fog történni velünk, és hogyan értelmezzük ezeket a történéseket. Talán mindig is ezért olvastunk önéletrajzot: hogy mintákat találjunk tapasztalataink értelmezéséhez és önmagunk megalkotásához. Ugyanakkor ebben a használatban a személyes blogok, melyek a szerzők szándéka szerint talán magánéletük és személyiségük történetét vannak hivatva elmesélni, az átfogó életút-elbeszélésből kiszakított tapasztalatok végtelen katalógusának bejegyzéseivé válnak. Ezek a részletek többnyire narratívák, de nem egy

nagyobb életrajzszakaszt fognak át, inkább történetmorzsák vagy epizódok, és olvasásukkor nem kap szerepet a nagyobb szerzői narratívában betöltött jelentésük. Miközben tehát a személyes blogok egyik konfigurációja, az időben egymásra következő bejegyzések sora ezer szállal kapcsolódik az önéletrajz, illetve a napló veretes hagyományához, és miközben mások tapasztalata után kutatva alighanem ugyanaz a mozgatórugónk, mint bármely elődünknek, aki önéletrajzok olvasásába kezdett, mégis azt hiszem, a felsorolt példák közül ez a narratíva és személyiség egymásra utaltságát nem respektáló, szemezgető olvasás, az önéletrajz epizódjait az életút összefüggéséből kiragadó szöveghasználat esik a legtávolabb az önéletrajz irodalmi tradíciójától.

HIVATKOZÁSOK

- Barták Herniét. 2008. Konfrontálódó meghatározások. In *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. Mekis D. János és Z. Varga Zoltán, 86–97. Budapest: L'Harmattan.
- Barthes, Roland. 1997. *S/Z*. Budapest: Osiris.
- Bell, Susan E. 2002. Photo Images: Jo Spence's Narratives of Living with Illness. *Health*, 6(1): 5–30.
- Bodor Ádám. 2001. *A börtön szaga: Válaszok Balla Zsófia kérdéseire*. Budapest: Magvető.
- Eakin, Paul John. 2004. What Are We Reading When We Read Autobiography? *Narrative*, 12(2): 121–132.
- Gács Anna. 2012. Húsz másodperc hírnév: Tracey Emin *Top Spot* című filmje és az önéletrajzi értelmezés problémája. In *Viharnak kitett szavak által: Tanulmányok Bacsó Béla 60. születésnapjára*, szerk. Papp Zoltán, 481–492. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.
- Gass, William H. 1994. The Art of Self: Autobiography in an Age of Narcissism. *Harper's Magazine*. 288(1728): 43–52.
- Freedman, Eric. 2000. Public Access/Private Confession: Home Video as (Queer) Community Television. *Television New Media*. 1(2): 179–191.
- Habermas, Jürgen. 1999. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Fordította: Endreffy Zoltán. Budapest: Osiris.

- Landow, George P. 1997. *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?* MEK. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/multimed/landow.hun>
- Lejeune, Philippe. 2003. *Önéletírás, élettörténet, napló: Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*. Szerk. Z. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan.
- Lejeune, Philippe. 1980. *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.
- Lopez, Lori Kido. 2009. The Radical Act of 'Mommy Blogging': Redefining Motherhood Through the Blogosphere. *New Media Society*, 11(5): 729–747.
- Mekis János és Z. Varga Zoltán, szerk. 2002. Autobiográfia-kutatás. *Helikon* 48. (3): 245–367.
- Mekis János és Z. Varga Zoltán, szerk. 2008. *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Budapest: L'Harmattan.
- Moore, Roger. 2008a. *My Word is My Bond: A Memoir*. With Gareth Owen. New York: HarperCollins.
- Moore, Roger. 2008b. *My Word is My Bond: The Autobiography*. Read by Roger Moore. BBC Audio.
- Obama, Barack. 1995. *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*. New York: Times Books.
- Orbán Katalin. 2005. Kép, képtelenség és trauma. *Beszélő*, 10(5): 104–109.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Satrapi, Marjane. 2007. *Persepolis: Gyermekkorom Iránban*. Budapest: Nyitott könyvműhely.
- Satrapi, Marjane. 2008. *Persepolis: A visszatérés*. Budapest: Nyitott könyvműhely.
- Smith, Sidonie és Julia Watson. 2001. The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions. *Biography*, 24(1): 1–14.
- Smith, Sidonie és Julia Watson. 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2. kiadás. Minneapolis and London: Univ. of Minnesota Press.
- Spence, Jo. 1986. *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal, and Photographic Autobiography*. London: Camden Press.
- Spiegelman, Art. 2005a. *Maus: Egy túlélő története*. Budapest: Ulpius-Ház.
- Spiegelman, Art. 2005b. *In the Shadow of No Towers*. New York: Pantheon.

- Thomka Beáta, szerk. 1998. *Narratívák I: Képelemzés*. Budapest: Kijárat.
- Tolnai Ottó. 2004. *Költő disznósírból: Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Pozsony: Kalligram.
- Whitlock, Gillian és Poletti, Anna. 2008. Self-Regarding Art (Introduction to the Special Issue on „Autographics”). *Biography*, 31(1): v–xxiii.