

Z. VARGA ZOLTÁN

A VALLOMÁSTÓL AZ AUTOFIKCIÓIG

**Performativitás az irodalmi ön(re)prezentáció
hibrid formáiban**



**Az autofikció,
a biofikció,
a tanúságtétel
és traumairodalom, a
20. század történelmi
katakлизмáinak törté-
nelmi fikciói sikeresek
a globális könyvpiac-
on, élénk kritikai
visszhangot váltanak
ki az akadémiai
és a zsurnalisztikus
kritikában is.**

Önéletrajzi beszédmodok és a modernség történelmi poétikája

■ Mihail Bahtyin kronotoposzról szóló nagyszéjében hosszú fejezetet szentel az életrajz antik formáinak.¹ Nem véletlenül, hisz egy emberi élet történetének, értelemtelen rendjének megfogalmazása elemi beszédműfaj, hagyománya és jelentősége a mesével és a mítoszéval vetekszik. A történetbe foglalható emberi élet világképet rejt magában, egyszerre terméke, alakítója és hordozója a létezés történelmi, kulturális és ideológiai kereteinek. A történetek formái pedig értelemtelinek mutatják egy ember életének eseményeit és cselekedeteit a közösség számára. Bahtyin az antik életrajz formáit vizsgálva arra jut, hogy az általa időben legkorábbinak tételezett típus, a retorikus életrajz, az encomium,² mely a közéleti ember szakmai kvalitásainak példaként előadott felsorolása volt, fokozatosan átadja a helyét a platóni típusú, a sorsfordító életesemények töréseiből felépített „konverzió” történeteknek (melynek első ismert példája a szókratészi életmodell: az elbizakodott tudatlanságtól, a nem tudás belátásán át az igazság felfedezéséig és követéséig vezető út),³ majd a hellenisztikus korban az arisztotelészi entellekheira alapuló életrajzoknak, melyek az életesemények sorát a születéstől adott cselekvőerő érvényre jutásaként beszélik el teleologikus perspektívából.⁴

A kronotoposztanulmányt azért is érdemes felidézni az önéletírás kortárs, hibrid formáinak

tanulmányozása során, mert az emberi élet elgondolásának és elbeszélésének antik típusait már Bahtyin sem műfajpoétikai keretben vizsgálja. Eljárása módszertani útmutatóként szolgálhat az önreprezentáció mai alakváltozatainak értelmezéséhez. Történeti poétikájában az emberi élet megjelenítéseiről gondolkodva Bahtyin nem választotta szét az életrajzot, az önéletrajzot és az életrajzi regényt, sőt előbbi kettő megkülönböztetését lényegileg elgondolhatatlannak tartotta a görög világban, ahol az emberi cselekvés és létezés elmondható tartományát a nyilvános beszéd formálta, melynek „minden aspektusa látható és hallható volt”⁵ és hiányzott belőle minden „belső” és titkos, magánéleti és személyes. Míg a nyilvános és a privát határainak definiálása a kortárs önreprezentáció új médiumaiban és gyakorlataiban más kulturális konstellációkban tér vissza (mint ahogy én később röviden e problémához), addig az élettörténet fikciós és nem fikciós formáinak összerosodása, egymásra hatása érdekes poétikákat hozott létre napjaink irodalmában.

Noha manapság az önmegjelenítés tanulmányozása során kisebb szerep jut irodalmi műveknek, hiszen – főként az angolszász akadémiai világban – az önreprezentációs gyakorlatok elemzésében elsősorban identitáspolitikai, nem pedig identitáspoétikai szempontok kerülnek előtérbe, az irodalmi formák és az autobiografikus vállalkozások találkozásának vizsgálata ma is tanulságos, az önéletrajz és a regény mint par excellence fikciós elbeszélő műfaj kapcsolatának változása pedig különösen izgalmas. Ha a regény műfaját – továbbra is Bahtyinnál maradva – egy kor különböző társadalmi nyelveinek, beszédmódjainak ütköztetéséből, ironikus reprodukciójából, reflektált színreviteléből látjuk kibontakozni, akkor megállapíthatjuk, hogy a személyes, önéletrajzi, vallomásos, dokumentatív és más hasonló írásmódok már nem csupán a kanonikus szépirodalmi műfajok ellenpontjaként, a spontaneitás és a közvetlenség rendszeren kívüli vonzerejével szolgálnak az irodalmi rendszerben, hanem hatékonyan beépültek a kortárs irodalmi szövegyerőmű globális, többcentrumú és rövidülő ciklusú termelési rendjébe. *Az autofikció, a biofikció, a tanúságtétel és traumairodalom, a 20. század történelmi kataklizmáinak történelmi fikciói sikeresek a globális könyvpiacra, élénk kritikai visszhangot váltanak ki az akadémiai és a zsurnalisztikus kritikában is.* Ugyanakkor népszerűségük komoly visszatetszést is kelt, melyben vegyülnek a nyugati kultúra narcisztikus és exhibicionista hanyatlásának rémképei, a túlzásba vitt emlékezés és múltba fordulás politikai és ideológiai kritikája, no és persze a képzelő- és teremtőerő költészethez és a fikcióhoz képest vélelmezett hiánya miatt felhozott vádak. Végigtekintve a magyar nyelvű nem fikciós könyvkiadás két (vagy inkább egy) felsőpolcos sorozatán, a *Magvető Tények és tanúk* sorozatának, illetve a *Szépírók Könyvei* utóbbi néhány évben megjelent új címein, úgy tűnik, a kínálat nem győz lépést tartani a kereslettel: évtizedekkel ezelőtt írt, évfordulók vagy egyéb aktualitások miatt kiadott naplók, életinterjú-kötetek, személyes jellegű esszékből összeállított portrékötetek, befejezetlenül maradt, hagyatékból publikált töredékes művek látszanak beteljesíteni a nyolcvanas évek jövődőléseit a szerző haláláról. Különös fordulat ez, mert ha az önéletrajziként kínált megnyilatkozások esetében manapság megengedőbbek is vagyunk a kijelentések „tartalmával” (ideértve a formát is) kapcsolatban, nehéz eltekinteni az autentikusnak tekintett önéletrajzi megnyilatkozás olyan, konstitutív feltételeitől, mint a szavak megválasztásának kiérlelt és személyes aktusa, vagy stílszerűen a szöveg autorizálása.

A széles értelemben vett önéletrajzi szövegtermelés az irodalmi kultúra háromdimenziós, három tengely képezte társadalmi terében helyezkedett, helyezkedik el, rendszeren belüli helyzetét történeti vetületben a tengelyek pólusainak tulajdonított érték definiálja. A *fiktív és faktuális*, a *nyilvános és privát*, illetve a *tanító és szórakoztató* végpontjai közt húzódó három tengely jelentősége történetileg változik ugyan (és kétségtelen, hogy utóbbi kettő a régebbi és nagyobb jelentőségű), mégis meghatározzák az önéletrajzi műfajok helyét, funkcióját, legitimitációját és aktuális irodalmi rendszeren belüli helyét. Napjainkban az önéletrajzi szövegek és műfajok egyre inkább a privát élet dimenziói felé tolódnak, s miközben edukatív szerepük csökken, részt vesznek a fiktív és a faktuális között kulturálisan és történetileg meghúzott határok kortárs újradefiniálásában.

A szöveg szövegen túli következményei: a vallomástétel pragmatikája

■ E változások irányait illusztrálhatják az önéletrajzi műfajok nagy jelentőségű, az önreprezentációt mindig is mások reakciójára építő válfájának, a vallomásnak a történeti változásai. A vallomástétel, közösségi meghatározottságával és funkcióival, jogi, morális és lélektani következményeivel az egyik legszertartásosabb formája a beszédcselekvéseknek. Valószínűleg ez a körülhatároltság az oka, hogy a vallomásirodalomban az irodalmi önéletírás egyik ősfaját fedezik fel a műfaj történetészei, még ha a vallomástétel társas cselekvésbe ágyazottsága és hétköznapi beszédműfajként létezése miatt tévedés lenne is a műfaji autonómia kibontakozásaként leírni történetét. Az irodalmi önéletírás „ősfajában” és máig egyik legnagyobb hatású mintájában, az ágostoni *Confessiones*ben a lélek feltárulkozása, bűnbánata és főként igazságkeresése az istennel folytatott intim dialógusban megy végbe. Az élettörténet döntő eseményeként ábrázolt megtérés üdvtörténeti és teleologikus perspektívájából előadott beszéd két szintéren zajlik. A bensőséges, extatikus, az érzelmi telítettséget árasztó nyelv istent szólítja meg, de a tudós az emberi közösség színe előtt kapcsolja össze a telítettség pillanatait a Biblia szöveghelyeivel, egyszerre megerősítve és használva annak a tekintélyét. Az istenhez forduló, a szerelmes érzelmi-érzéki állapotát idéző belső, meditatív diskurzusa mellett a beszélő az igazság keresésének történetét embertársaihoz intézi. Az élettörténet elmondásának – melyben a kereszténységet az újplatonikus tanok felől befogadó Szent Ágoston a szókratészi életút mintáját veszi át –, a tévelygések megbánásának és az igazság megtalálásának pedagógiai jelentősége van: az Isten színe előtt tett *vallomás* nem tár fel titkokat, sem új ismeretet, hisz az emberi lélek áttetsző, a létezés legfontosabb viszonylatában, az Istennel való kapcsolatban a görög világhoz hasonlóan nincsenek titkok, ezért a nyilvános beszéd példázat, célja, hogy a megtérés követésére buzdítsa embertársait.

Noha Augustinus *Vallomásai* a mai olvasók számára is elevenek maradtak, különösen a hamis vélekedések belátása és a világ transzcendens rendjét átlátó pillanat között húzódó nyugtalan keresés időszakának megkapó ábrázolása miatt, az önéletrajz modern hagyománya számára mégis egy azonos címmel, közel másfél évezreddel később írt könyv, Jean-Jacques Rousseau műve az igazodási pont. A vallomásirodalom megújulása nem csupán a vallomás közösségi gyakorlatának laicizálódásáról tanúskodik, hanem a vallomástétel írásban megalkotott beszédhelyzetének megváltozásáról is. Rousseau korszakos művének bevezeté-

sében episztemológiai és etikai okokkal indokolja művének jelentőségét. Egyrészt „mint hasznos és egyedülálló művet” említi a *Vallomások*at, mely „első összehasonlítással szolgálhat az emberek még meg sem kezdett tanulmányozásában”,⁶ megerősítve ezzel az introspekció Descartes-tól Freudig tartó módszertani elsőbbségét, másrészt az „utolsó ítélet harsonáit” vizionálva élete történetének könyvével lép a „legfőbb bíró” elé. A Rousseau-szakirodalomban evidencia, hogy a *Vallomások* szerint a morális ítéletnek a szubjektum belső, csak maga és egy abszolút, transzcendens instancia számára hozzáférhető világára kell irányulnia, nem pedig a nyilvános térben, külső nézőpontból megfigyelt cselekedetekre, mint ahogy az a jog világában megszokott. Paul De Man elemzéseiből azt is tudjuk, hogy a mentegetőzésbe váltó vallomás magát a vallomástételt mint beszédaktust fenyegeti, hiszen a bűn vállalásának pusztá állapotából átvezet annak megértéséhez és megértetéséhez, ezzel pedig megszüntetéséhez, vagyis a vallomás etikai természetű beszédaktusból, performatív megnyilatkozásból kognitív természetű, figuratív kijelentés lesz.⁷ De Man értelmezése szerint általában is igaz, hogy az (irodalmi) önéletírás „érdekessége [...] nem abban áll, hogy megbízható önismeretet tár elő – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkentő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét”.⁸ Mindezen, érvel, semmit nem változtat, ha pragmatikai keretben elemezzük az önéletírásokat, ha sajátosságukat egy szövegen kívüli instanciához kötjük (a személyazonosság társadalmi rögzítésének jogi, adminisztratív műveletével). De Man bírálja az önéletrajzi paktum elméletét, hiszen az olvasó – az olvasás normál esetét tekintve – egyedül a nyilvánosság számára közzétett szövegekből, azok figuratív nyelvi terébe lépve alkot képet az önéletíróról és környezetéről, ennek az interszubjektív konstrukciónak az igazságát pedig nem szavatolja az aláírás, mely jogi, polgári cselekvés, egy beszédaktus része, a társadalmi intézmények „üres” identitásformája, az általa hitelesített cselekvések érvényességét nem a szubjektivitás egyedi története és szerkezete adja.

Tulajdonnév és aláírás megkülönböztetése fontos, mégsem lehet Lejeune „makacs ragaszkodásával” rövidre zárni az önmagukat beszédaktusként meghatározó önéletrajzi művek szintén makacs és jelentős hagyományát, vagy egyszerűen a civil önéletírás szépirodalmi kánonon kívüli tartományába utalni azt. Rousseau önéletrajzi művei, a *Vallomások*, s még inkább a *Párbeszéd*ek. *Rousseau Jean-Jacques bírója*⁹ valóban példaszerűen mutatják, hogy más emberek rólunk alkotott képéről szőtt fikcióink, illetve a feltételezett (ellenséges, de legalábbis inautentikus) külső énkép meghaladására és kontrollálására törő retorikai munka miként oldja fel a belső önkép és öntudat zártságát, sőt akár azt is, hogy miként következik ebből, kissé nagyvonalú elvi általánosítással, „minden [önéletrajzi] szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedése”.¹⁰ Továbbá az is igaz, hogy Rousseau életében nem közölte önéletrajzi munkáit. Ennek ellenére Rousseau műveihez hozzákapcsolódik az írás kockázata, referenciális kitettsége. A szövegeiben létrejövő szerzőt összefüggésbe hozzuk a szöveg szerzőjével és legalább hipotetikusan feltételezzük, hogy az abban leírtak visszahatnak szerzőjének életére (ami például nem igaz Augustinus művére).

A vallomástétel performatív helyzetét minden bizonnyal Michel Leiris fogalmazta meg a legradikálisabb módon *Az irodalom mint bikavidal* című esszéjében.¹¹ Noha Leiris tudja, hogy hasonlata túloz, tudja, hogy a saját nevé-

ben saját életét előadó önéletíró és a torreador kitettsége és kockázatvállalása eltérő minőségű, mégis, több szempontból is megvilágítónak tartja az összehasonlítást. „[L]étezik egy műfaj az irodalomban, amit igen magasra értékelek, mégpedig az a fajta irodalom, amire így vagy úgy rávetődik a bika szarvának árnyéka. A szerző ez esetben közvetlen veszélyt vállal akár önvallomásával, akár valamilyen felforgató tartalmú írásával.”¹² Leiris alkotói szempontból határozza meg az önéletírást: az önéletírás elsősorban eltitkolt életesemények, tapasztalatok vagy vélemények nyilvánosság előtti feltárása, amely a vallomástevőre visszaáramló katarzis következtében nem rögzíti, hanem elmozdítja az önazonosságot. Nem egyszerűen az egykori cselekvő és a jelenbeli beszélő én időbeli különbözőségének megállapításáról, s ezzel együtt a múltbeli cselekedetekért, állásfoglalásokért vállalt vagy éppen elhárított felelősség kinyilatkoztatásáról van szó ugyanis Leiris szerint, hanem az önéletírás mint cselekvés a jövő felé is nyit, hiszen joggal feltételezi, hogy a nyilvános szöveg olvasása maga is következményekkel fog járni, alakítani fogja az önéletíró életét, ami értelemszerűen hiányzik a szóban forgó műből.

Leiris az előadásával életet kockára tevő torreador művészetét és a saját életét kitergető önéletíró hasonlóságát nem csupán az előadással vállalt veszélyben látja, hanem mindkét tevékenység stilizált és kötött szabályokat követő művészi rendjében. Az önéletírás esztétikai értékét Leiris a regényesítés elutasításában, és annak a szabálynak a követésében látja, hogy az önéletírónak szigorúan ragaszkodnia kell személyes tapasztalatok köréhez: „Nem beszélhettem másról, csakis megtapasztalt ismereteimről, amik legközelebről érintettek.”¹³ A II. világháború befejezésekor írt esszében Leiris meg is nevezi a mintát a *Férfikor* vállalkozásához, ez pedig nem más, mint André Breton *Nadjája*. Az „igazság”, a „tudás” és a „valóság” kimondásának elképzelése persze a szürrealista ontológiában igen távol áll a realizmus 19. századi elbeszélő normáitól, így a szürrealista csoport történetét epizódszerűen, véletlen, ám mégis szükségszerű találkozások sorozataként megidéző mű nyomán a *Férfikor* „gyermekkori emlékeknek, valós események elbeszélésének, valóban átélt álmoknak és benyomásoknak szürrealista kollázsra vagy inkább fotómontázsra”.¹⁴

Az autofikció és az életrajzi igazmondás nehézségei

■ Az igazmondás nehézségeire reflektáló önéletírás esztétikai vagy irodalmi paradigmája manapság az autofikció műfajában jelenik meg. A szerzőjük tulajdonnevét többnyire autodiegetikus főszereplő-elbeszélőjüknek adományozó, ám az önéletrajzi paktumot többé-kevésbé nyíltan megszegő művek az utóbbi időben kerültek az érdeklődés középpontjába. Az elnevezés – annak ellenére, hogy főként az európai irodalomtudomány és kritika használja, a tengerentúlon a jelenség leírására inkább a *factual fiction* vagy *faction*, esetleg *autobiographical fiction* kifejezések terjedtek el – máris sokoldalú és széttartó használatnak örvend. Ennek francia elméleti irányait a közelmúltban áttekintettem, most csupán a legfontosabb problémák jelzésére szorítkozom.¹⁵ Az önfikcionalizálás vagy önfabuláció irodalmi jelenségének lehatárolása hasonló nehézségekkel jár, mint az önéletrajzi elemek kutatásáé: nehéz elhajózni a minden szöveget önéletrajzi nyomnak tekintő pán-autobiografizmus Szküllája és a minden megnyilatkozás fikcionalizáltságát hangoztató pán-fikcionalizmus Kharübdiszé közt. Mégis az autofikciók sikere és poétikai hatása egyrészt a fiktív és a valós (referenciális, életrajzi)

közötti határ átlépésével, ideiglenes felfüggesztésével vagy éppen a határ mibenlétére való rákérdezéssel áll összefüggésben, másrészt azzal a törekvéssel, hogy az önéletrajzi művek performatív dimenzióit részben felfüggesztve, részben megtartva, felerősítsék, a De Man-i terminológiánál maradva, azok figuratív és kognitív potenciálját.

Az „autofikció” neologizmusa Serge Doubrovsky *Fils* című regényének fülszövegében hangzott el először, a könyv sikerén felbuzdulva aztán Doubrovsky több tanulmányban is kifejtette elgondolásait, melyek a pszichoanalízis, a francia új regény és posztstrukturalizmus elméleti horizontjához kötődnek. Az autofikció Doubrovsky megközelítésében voltaképpen tökéletesebb önéletírás, mint az önéletírás (éppen ezért vitatja Lejeune és Genette a koncepció eredetiségét), melyet egyszerre alkot az elmesélt történet, illetve elbeszélésének eseménye. Az autofikcióban a fikció nem áll szemben a valósággal, hiszen a valóság vagy lacani fogalommal a „valós” (réel) épp az az íráshoz vezető dinamikus tárgy, ami maga nem foglalható szövegbe, reprezentálhatatlan, amit csupán negativitásában tapasztalhatunk meg, amikor szubjektív, „imaginárius” és társas/társadalmi, azaz „szimbolikus” reprezentációs modelljeink vagy projekcióink a valóságról működésképtelennek bizonyulnak. Paradox módon Doubrovsky szerint a valós „betöréseit” épp a fikció, vagyis egy olyan történet képes a leginkább érzékeltetni, „amely a referenciák sokasága és pontossága ellenére sohasem »történt meg« a »valóságban«, melynek egyedüli valós helye a beszéd, melyben kibomlik”.¹⁶ E fikciót – melynek hatásai persze nem kevésbé valóságosak, ha nem valóságosabbak, mint a hétköznapok figyelmen kívül maradó eseményei – nevezi Doubrovsky autofikciónak: „Az autofikció a regény és az önéletírás között van, olyan »lehetetlen hely«, megragadhatatlan máshol, mely csupán textuális műveletként létezik.”¹⁷

Az autofikció ettől határozottan eltérő, bár szintén Doubrovskyra hivatkozó elképzelését Gérard Genette vetette fel, Proust regényének kettős, egyidejű olvasási módjából (fikciós és önéletrajzi) kiindulva. Genette álláspontja szerint az autofikcióban a fikció az erősebb elem, s „igazi autofikciókra” hozott példái – Dante *Isteni színjátéka* vagy Borges *Az Alefe* – az önéletírás referencialitásra és igazmondásra törekvő centrumától különböző irodalmi hagyomány műveire utalnak. Genette a saját életből és személyiségből kiinduló, de a fikcióképzés szabályai által meghatározott univerzumba helyezett, és ott önálló életre keltett „alakmás” erős fikcióját tekinti „igazi autofikciónak”, szemben a „hamis autofikciókkal”. Utóbbiak csak színleg fikciók, valójában „szégyenlős önéletrajzok”.¹⁸

A kortárs francia irodalom számtalan példát szolgáltathatna az autofikció különböző felfogására (ez nyilván összefüggésben áll az élénk elméleti érdeklődéssel), a kollektív és az egyéni identitás összefonódásainak vizsgálatától (A. Ernaux), a gyász- és abúzustörténetek pszichoanalitikus traumafeldolgozásain (C. Laurens, Ph. Forest, Ch. Angot), a provokatív szexuális coming out történeteken át (C. Millet) egészen a minimalista próza a műfajt ironikusan át- és szétíró kísérleteire (É. Chevillard). Ehelyett most mégis egy nem francia példát választok az autofikció poétikai lehetőségeinek bemutatására.

■ A kortárs világirodalom színterén a norvég író, Karl Ove Knausgård provokatív, *Harcom*¹⁹ címmel 2009 és 2011 között közreadott önéletrajzi hexalogiája számít az irodalmi önmegjelenítés egyik legizgalmasabb vállalkozásának. A monumentális mű elemzésére ebben a vázlatban nincs mód, csupán az autofikciós stratégiák irányának és sajátosságának jelzésére.

Knausgård művének sikerét, az irodalmi önmegjelenítés történetében hozott újításait kutatva több szempontot is érdemes említeni. Egyrészt a saját múlt visszaállításának prousti terve köszön vissza a norvég író önéletrajzi regényfolyamában is, ám Knausgård műve ugyanolyan alapossággal szövegezi meg a jelent, mint a múltat, miközben a művek publikációjának előrevetítése a jövő horizontját is bevonja az írásba és az olvasásba. Proust művének jelentősége sok egyéb mellett abban áll, hogy *Az eltűnt idő nyomában* bebizonyítja, a nyelvi műalkotás képes a múltat a jelenbeli létezés gazdagságának érzésével telíteni anélkül, hogy a múlt a jelennel szemben felértékelt nosztalgikus vágyakozás tárgyává egyszerűsödne. Az elbeszélő-főhős egykori érzés- és gondolatvilágát a visszaemlékezés és a – mű befejezésében jelzett – megírás állítja helyre, sőt – a reflektált nyelvi forma és tudás révén – mélyíti el és teljesíti be, mintegy utólag pótolva a pillanat jelenében megélt tapasztalat reflektálatlanságát. A feledés látenciájában szüntelen alakulásban lévő és az önkéntelen emlékezésben szakaszosan és töredékesen előtörő emlékképeket az írásban és az írás által szisztematikussá váló emlékezés szilárdítja és formálja elbeszélte élettörténeté. Az emlékezés megírása mind Proustnál, mind Knausgård-nál megállítja az emlékezés idejét, és megszilárdítja az emlék tartalmát, ezzel együtt pedig mások számára is olvasható műalkotássá alakítja őket.

A két szerző könyve mindazonáltal legalább két szempontból különbözik is. Míg az egyszer volt idők teljességérzetének, tapasztalatszerűségének (újra)formálásához használt mikrofikciós eljárások hasonlóak (a személyes emberi viszonyháló lélektani függésrendszerének sokrétű, az elbeszélő tudatban összpontosuló, de a közeli emberek világát is mélyen integráló ábrázolása; az élet-, érzés- és gondolatvilág érzeki, többdimenziós megfigyelése; a társadalmi mikrokörnyezet szocialitásának érzékelése és érzékeltetése; a művészetfilozófiai reflexiók stb.), addig a közlés átfogó szintjén teljesen eltérő stratégiát választanak. Proust művében a mikrofikciós eljárások mellett „nagyfikciós” apparátusban bomlik ki egy személyes múltból táplálkozó, ám terjedelmében a szubjektumon és a tudaton túl is kidolgozott és önállóan konstruált univerzum, ahol az olvasó legfeljebb találgatásokba bocsátkozhat az életrajzi fedezet mértékét illetően, hiszen *Az eltűnt idő nyomában* nem viszi színre a mű megírását. Knausgård könyvében hangsúlyos az írás időnként naplószerű módon beékelte jelene, a főszereplő-szerző múltja az önéletrajzi elbeszélés részévé válik, s a saját nevének szereplő elbeszélő-író idézi fel és értelmezi már-már szerkesztetlenségig egyforma aprólékossággal életének fontos és hétköznapi eseményeit a közvetlen önéletrajzi megnyilatkozásban. Ez az igazán lényeges különbség a két mű között, hiszen a *Harcom* performatív megnyilatkozásként lép fel, függetlenül a benne elhangzott önéletrajzi kijelentések igazságtartalmától. Ráadásul a szerző életéről elmondottak nem csupán saját magára hatnak vissza, hanem környezetére is, hiszen Knausgård másokat is valós személyként, saját nevükön, felismerhető és azonosítható módon tüntet fel önéletrajzi regényében; az első kötetekbe „beleírt” ba-

rátok és rokonok reakcióit is a mű részévé teszi, kiterjeszti az önéletrajzi művek performativitásából fakadó kitétséget és felelősséget, radikalizálja a vallomásosság önéletrajzi formáját. A *Harcum* nem portré, hanem *performansz*. Knausgárd könyve nem elsősorban a valóságfeltárás és a faktualitás igénye, illetve az ennek az igénynek való megfelelés miatt érdekes, nem ismeretelméleti okok miatt számít eseménynek az önéletírás történetében.

Knausgárd önéletrajzi műve a modern regény egyik fontos kérdéséhez kapcsolódik, nevezetesen ahhoz, hogy maga az írás miként alakítja át a bemutatni kívánt tapasztalatot, és változtatja meg a megragadni vágyott valóságot. A *Harcum* nemcsak azért áll közel a regényíráshoz, mert a tapasztalat elmélyült nyelvi feltárása és megragadása a fikciós ábrázolásból kölcsönöz (például több évtizedes emlékeket párbeszéd formájában csak kitalált szövegekkel lehet felidézni, hiszen míg szituációkra többé-kevésbé pontosan emlékszünk, addig saját és mások szavaira csak elvétve), hanem mert az önéletrajzi emlékezésfolyam felidézésének következményeit is mű részévé avatja. A *mise en abyme*, az öntükröző műalkotás 20. századi irodalomban és művészetben végigvonuló példái a fikcióban adnak választ az ábrázolhatóság határait feszegető kérdésre, Knausgárd műve az önéletírásban teszi meg ugyanezt eredeti módon. A *Harcum* utolsó kötetének első harmada a hexalogia első (*Halál*), míg utolsó harmada a második kötet (*Szerelem*) egy-egy személyes olvasatának következményeit beszéli el: az apai nagybáty haragját és a feleség összeomlását, azt a folyamatot, ahogyan az elrejtett életesemény, tapasztalat vagy gondolat nyilvánosság előtti feltárása visszaháramlik a vallomástevőre. Knausgárd-t, a torreadort aligha lepte meg a közönség reakciója, hiszen az önéletrajzi regényfolyam végig kereste a kisebb-nagyobb megszegyenülések és gyarlóságok, csínyek és bűnök bevallását, a felmentéshez pedig láthatólag szüksége van a társadalom tekintetére és ítéletére. A szöveg öntükröző szerkezetében az önéletrajzi beszéd egyszerre beszédcselekvés, amely átalakítja a szerző-elbeszélő közvetlen emberi viszonyait, illetve reprezentáció, mely az ismeretlen olvasóközönség előtt kettőzi meg és alakítja irodalmi szöveggé az önéletrajzi beszédet.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy az autofikció művészete az esztétikai intencióval fellépő, az irodalmi mező elvárásaihoz és szabályaihoz igazodó, abból születő irodalmi termeléshez tartozik. Az önéletrajzi megnyilatkozások és diskurzusok nagy hányadát kitevő hétköznapi írás területén aligha beszélhetünk autofikcióról. Az autofikció irodalmi alkotásként, az irodalmi mezőben való olvasásra kínálja magát, végső soron irodalmi értékelőrendszerben méreti meg magát, még ha a szerző egzisztenciális kitétsége része is ennek az irodalmi innovációnak.

■ JEGYZETEK

1. M. M. Bakhtin: *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics*. In: Uő: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Transl. C. Emerson and M. Holquist) University of Texas Press Slavic Series, Austin, 2010. 84–258.
2. Uo. 130.
3. Uo.
4. Uo. 140.
5. Uo. 134.
6. Jean-Jacques Rousseau: *Vallomások*. Ford. Benedek István és Benedek Marcell. Magyar Helikon, Bp., 1962. 9.
7. Paul de Man: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Magvető, Bp., 2006. 375
8. Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. Pompeji 1997/2–3. 96.
9. Jean-Jacques Rousseau: *Párbeszéddek. Rousseau, Jean-Jacques bírása*. Ford. Marsó Paula. Typotex, Bp., 2020.
10. De Man: *Az olvasás allegóriái*. i. m. 400.

11. Michel Leiris: *Az irodalom mint bikaviadal*. In: *Uő: Férfikor*. Ford. V. Páncél Éva. Elek és Társa, Bp., 1995. 7–19.
12. Uo. 18.
13. Uo. 13.
14. Uo.
15. Z. Varga Zoltán: *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*. *Filológiai Közöny* 2020/2. 5–25.
16. Serge Doubrovsky: *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*. *L'Esprit Créateur* 1980/3. 93.
17. Uo. 90.
18. Gérard Genette: *Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés*. Ford. Marczisovszky Anna. *Helikon irodalom- és kultúratudományi szemle* 2019/4. 476.
19. Karl Ove Knausgård: *Harcom I–VI*. Ford. Petrikovics Edit (I–II.), Patat Bence (III–VI.). Magvető, Bp., 2016–2021.

