
HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Gérard Genette, a szerszámkészítő

2019

4

Gérard Genette, a szerszámkészítő

A 2018-ban elhunyt Gérard Genette a francia irodalomtudomány egyik legfontosabb képviselője volt a 20. század második felében. Elméleti munkáit számos nyelvre lefordították, ezért túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az ezredfordulóra már világhírű volt, akinek a műveit ma is rendszeresen használják az egyetemi oktatásban az Egyesült Államoktól Japánig. Hosszú ideig „formalista” vagy „strukturalista” poétikusnak és irodalomkritikusnak könyvelték el, aki évtizedeken keresztül azon fáradozott, hogy újabb és újabb eszközöket fabrikáljon az irodalmi művek megközelítéséhez (*Figures I–V* [1966–2002]). Roland Barthes köréhez tartozott, s így fontos szereplője volt a francia strukturalizmus nagy korszakának. 1970-ben Tzvetan Todorovval együtt megalapította a *Poétique* folyóiratot, amely szemléletében már eltért a klasszikus strukturalizmustól. A kilencvenes évek közepén kutatásainak egy újabb fejezetét nyitotta meg az esztétika irányába, beágyazva ezzel a poétikai kutatásokat egy jóval általánosabb teoretikus közegbe (*L'œuvre de l'art I–II* [1994–1997]). Az ebben a témakörben írott műveiben az angolszász és a kontinentális esztétikai tradíciók ötvözésére tett fontos kísérletet.

Ehhez a teoretikus ambícióhoz képest néhány évvel később újabb radikális változást láthatunk a genette-i diskurzusban (*Bardadrac* [2006], *Codicille* [2009], *Apostille* [2012], *Épilogue* [2014], *Postscript* [2016]). Nem a regényíráshoz közeledett, mint mestere, Roland Barthes, hanem egy sokkal esetlegesebb, bár szintén fragmentumokra épülő írásmódot választott. Felhívja a figyelmet, hogy ne keressünk rejtett egységet ebben az öt könyvben; „ez egy olyan puzzle, amelyet nem kell összeállítani”. Mégis ezeket a műveket tekinthetjük a „formalista” Genette testamentumának.

A lapszámot ANGYALOSI GERGELY, FÖLDES GYÖRGYI ÉS Z. VARGA ZOLTÁN szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Gérard Genette, the Toolmaker

Gérard Genette, who died at the age of 87 in 2018, was one of the most influential figures of French literary studies in the second half of 20th century. His theoretical works were translated into many languages, and by the turn of the millennium, he became one of the literary scholars whose works and concepts are known and taught worldwide from Japan to the United States. For a long time, he was considered a “Formalist” or “Structuralist” literary critic or scholar in poetics, who devoted his scholarship to elaborate on new concepts for analyzing literary works (*Figures I–V* [1966–2002]). In the sixties, he belonged to the intellectual circle of Roland Barthes, his name was associated with the prime of French Structuralism. In 1970, he co-founded (with Tzvetan Todorov) *Poétique*, a leading journal of literary studies in France. From then on, his works were diverged from the theoretical horizons of classical structuralism, and from the middle of the 1990s, his research was oriented towards the more general aesthetic aspects of the work of art. With the two volumes of *L'œuvre de l'art I–II* [1994–1997]) he attempted to provide a synthesis of Anglo-Saxon and continental traditions in aesthetics. From the first decade of the new millennium, his works explored new intellectual horizons again with a series

of fragmentary structured semi-autobiographical works (*Bardadrac* [2006], *Codicille* [2009], *Apostille* [2012], *Épilogue* [2014], *Postscript* [2016]). Unlike his former master, Roland Barthes, he did not aspire to become a novelist, his fragmentary writings aim less at a definable literary object between theory, literature and autobiography. However, Genette draws his readers' attention to not to search a hidden unity of these five works he himself defined as a "jigsaw puzzle whose pieces are not required to be assembled." These words and his last five books can also be considered the final testament of the "formalist" Gérard Genette.

The issue was edited by GERGELY ANGYALOSI, GYÖRGY FÖLDES and ZOLTÁN Z. VARGA.

THE EDITORIAL BOARD

Gérard Genette, l'outilleur

Gérard Genette (décédé en 2018) était l'une des figures les plus importantes de la théorie littéraire française de la seconde moitié du 20^e siècle. Ses travaux théoriques ont été traduits en plusieurs langues, on peut donc dire sans exagération qu'au tournant du millénaire il était déjà mondialement connu; ses travaux sont encore aujourd'hui régulièrement utilisés dans l'enseignement universitaire des États-Unis au Japon. Pendant longtemps, il a été reconnu comme un poétologue et critique littéraire « formaliste » ou « structuraliste », qui pendant des décennies, travaillait à produire de nouveaux outils pour aborder les œuvres littéraires (*Figures I-V* [1966–2002]). Appartenant au cercle de Roland Barthes, il était un acteur important pendant la grande époque du structuralisme français. En 1970, il a co-fondé avec Tzvetan Todorov la revue « Poétique » qui représentait déjà une manière de penser différente du structuralisme classique. Au milieu des années 1990, il a ouvert un autre chapitre de ses recherches dans le domaine de l'esthétique, remplaçant la recherche poétique dans un contexte théorique beaucoup plus large (*L'œuvre de l'art I-II* [1994–1997]). Dans ses écrits sur ce sujet, il a fait une tentative importante pour combiner les traditions esthétiques anglo-saxonnes et continentales.

Par rapport à cette ambition théorique, nous constatons quelques années plus tard un autre changement radical dans le discours de Genette (*Bardadrac* [2006], *Codicille* [2009], *Apostille* [2012], *Épilogue* [2014], *Postscript* [2016]). Il ne pensait pas à écrire un roman dans le sillage de son maître Roland Barthes, mais a choisi un style d'écriture plus décontracté, quoique fragmentaire et ludique. Il nous avertit de ne pas rechercher l'unité cachée dans ces cinq livres; « C'est un puzzle qui n'a pas besoin d'être recomposé. » Pourtant, ces œuvres peuvent être considérées comme le testament de ce grand théoricien « formaliste ».

La rédaction de ce numéro a été dirigée par GERGELY ANGYALOSI, GYÖRGY FÖLDES et ZOLTÁN Z. VARGA.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

TANULMÁNYOK

Z. VARGA ZOLTÁN

A bélyeggyűjtő és a fizikus

Az irodalomkritikától a strukturalista (próza)poétikáig és vissza

Gérard Genette a hatvanas évek nagy francia strukturalista nemzedékének valószínűleg az a tagja volt, aki leginkább egységes életművet hagyott maga után. Több mint fél évszázados pályája eredményeként sokszínű, mégis koherens mű maradt ránk, melynek jelentőségét aligha lehet túlbecsülni. Azok közé tartozott, akiknek művei és fogalmai – elsősorban persze az elbeszélések vizsgálatának területén, a narratológiában – az irodalomtudomány közkincsévé váltak, függetlenül az őket használó kutatók elméleti elkötelezettségétől. Szabatos terminológiája, kutatási terepét világosan kijelölő témaválasztásai, rendszerező módszertana; világos, visszafogott, ugyanakkor gördülékeny és olvasmányos értekező prózája, logikus érvelése, lenyűgöző irodalom-, művészet- és kultúrtörténeti műveltsége, racionális, kartézianus szelleme egyszerre kínál olvasóinak izgalmas gondolatmeneteket és strukturált ismereteket.

Az életmű lezárulta után visszatekintve írásaiból egy tudatosan építkező, megfontolt, józan tudós képe rajzolódik ki, akinek életrajza botrányoktól és pletykáktól mentes. Míg az ötvenes évektől a kilencvenes évekig tartó időszak francia intellektuális életének hőseire gondolva – Sartre-től Althusser-en át, Barthes-ig és Foucault-ig, de még akár Todorovig vagy Kristeváig – regényes, egy egész korszak társadalomtörténetét kirajzoló élettörténetek háttéréből bontakoznak ki művek, addig efféle izgalmak aligha várnak Genette olvasóira. Még az intellektuális portré belső, szellemi repedései után kutatva is nehéz olyasféle törésvonalakat találni, mint Roland Barthes-nál, aki számára, úgy tűnik, az irodalom csak egy volt a nyelv és kultúra (fényképezés, divat, reklám stb.) változatos formáinak, változatos elméleti-ideológiai keretekben való tanulmányozása során; vagy mint Tzvetan Todorovnál, akivel Genette hosszú évekig – Hélène Cixous-val együtt – szerkesztette a legendás *Poétique* folyóiratot és a Seuil kiadó ugyanezt a nevet viselő irodalomtudományi könyvsorozatát, munkásságuk pedig meghatározta a hatvanas-hetvenes évek francia irodalomelméletét, de aki a nyolcvanas évektől eltávolodott az irodalomtól, érdeklődése inkább a történelem, kultúrtörténet, majd a morálfilozófia felé fordult.

Genette írásainak nagyobb részét az irodalmi művek tudománya, a poétika újragondolásának szentelte. Munkássága a 20. századi irodalomelméleti iskolák törekvéseihez kapcsolódik, melyek az irodalom tanulmányozásának történeti és

filológiai stúdiumait a nyelvtudomány és a (nyelv)filozófia belátásainak tanulságaival definiálják újra. Ráadásul Genette hatása – legalábbis narratológiai műveié, kiváltképp *Az elbeszélő diszkurzusé*¹ – a szűken vett irodalomtudomány határain túl is érződik. Jól formalizált, pontos elhatárolásokra épülő, még kezelhető mennyiségű kategóriából álló, ám kellő finomságú fogalmi eszköztára sokak szemében az elbeszélő szövegek leírásának univerzális módszerét kínálta, így nem csoda, ha az irodalomoktatás modernizálásán munkálkodók számára kapóra jött az egzakt fogalmiság és a számon kérhető tudás, amivel, úgy tűnt, csökkenteni lehet a természettudományokkal szemben érzett legitimációs deficitet. A Genette-féle narratológia alapfogalmai Franciaországban beivódtak az elbeszélő művek elemzésének középiskolás fokú eszköztárába – de az egyetemi képzésben talán máshol is hasonló a helyzet –, hozzáadódva az „explication de texte” szövegközpontú, ám az értelmezést erősen korlátozó iskolai gyakorlatához, esetleg fel is váltva azt.

Aligha valószínű persze, hogy Genette úgy képzelte volna el az irodalmi stúdiumok modernizálását és az irodalmi szövegek interpretációs horizontjának szélesítését, hogy munkássága középiskolai tananyagként, az elbeszélő szövegek leírására differenciálatlanul használt elméleti tolvajkulcsként végezze.² 1997-es, magyarul épp e folyóirat hasábjain megjelent *A szövegtől a műig* című „preposztumusz önelemző gyakorlatában”³ maga is ironikusan emlékszik vissza az akadémiai gépezetre, „felsőfokú tanulmányaira”, majd a Sorbonne-on tanársegédként eltöltött időszakra, minden bizonnyal a konzervatív szellemű francia irodalomtörténeti képzésnek az irodalmat mint a nemzeti kulturális értékeket eruditív kommentárokkal áthagyományozó, ugyanakkor az egyes évszázadok irodalmát egymástól mereven elválasztó, a művek keletkezésük interpretációs horizontján túli, élő, „történetietlen” értelmezését pedig erősen korlátozó szemléletére gondolva.

¹ Gérard GENETTE, „Discours du récit: Essai de méthode”, in Gérard GENETTE, *Figures III*, 67–268 (Paris: Editions du Seuil, 1972). Magyarul: Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, ford. SEPEGHY Boldizsár és LOVAS Edit, in *Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, 3 köt. 1: 61–98 (Pécs: Jelenkor Kiadó-JPTE, 1996).

² Egykori kor- és harcostársa, Todorov az irodalomelmélet aranykorának az irodalom oktatására kifejtett következményeit összefoglalva keserűen állapítja meg, hogy az irodalomoktatás tárgya az egyetemeken irodalom szakjain és gimnáziumok irodalomóráin is maga az irodalomtudomány diszciplínája, nem pedig az irodalmi szövegekről való beszéd. Az órákon a diákok a poétika, a narratológia, a szemiotika és a retorika leíró eszközeivel ismerkednek meg, amihez képest háttérbe szorul a szövegekben megjelenített gondolatok, eszmék, érzések olvasói világtapasztalatokkal való összefüggésbe hozása. Vö. Tzvetan TODOROV, *La littérature en péril*, Champs (Paris: Flammarion, 2014). Hasonló gondolatokat fogalmazott meg Antoine Compagnon *Az elmélet démona* című irodalomelméleti összefoglaló művében: „Az elmélet intézményesedett, módszerré lett, parányi pedagógiai eljárássá változott, mely gyakran épp annyira kiábrándító, mint az a szövegmagyarázat [explication de texte], melyet hajdan hevesen támadott.” ANTOINE COMPAGNON, *Az elmélet démona*, ford. JENEY Éva (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006), 9.

³ Gérard GENETTE, „A szövegtől a műig”, ford. BAKCSI Botond, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 52, 1–2. sz. (2006): 40–72.

Ugyanebben a metakritikai visszatekintésben Genette a formálódás éveinek elméleti útjelzőit egy Prousttól Paul de Manig húzódó névsorral jelöli ki, ahol az orosz formalizmus, a genfi tematikus iskola, az amerikai új kritika és a két háború közti összehasonlító irodalomtudomány nagy alakjai találkoznak. Ha a *Figures*-sorozat – és egyben a Genette-életmű – első két tanulmánykötetét forgatjuk, akkor *A szövegtől a műig*-ben leírt önperiodizációnak az irodalomkritikától a poétikáig vivő szakaszát érintő egyik legfontosabb kérdése az értelmezés és elemzés – Genette leginkább e kettőt érti irodalomkritikán⁴ –, valamint az irodalomtörténet és irodalomelmélet (poétika) viszonyainak újrafelmérése, illetve ebben a mezőben a saját pozíció, az elméleti-kritikai gyakorlat kidolgozása.

Ebben az időszakban már javában zajlott az „új kritika”-vita, melyet Barthes *Racine*-könyve⁵ robbantott ki, melyet a korabeli egyetemi irodalomtörténész szakma dilettáns és egyben önkényes túlértelmezésnek tartott. Barthes persze csak a legnépszerűbb és legismertebb képviselője volt az ötvenes évek „erős”, ideologikus elméleteit (főként a marxizmust és a pszichoanalízist) a múlt klasszikus alkotásaira alkalmazó „új kritikának”, vagyis a II. világháború után az irodalmi szövegek új olvasásmódjait kereső törekvéseknek, ahová Genette is tartozott. Barthesnak az őt, illetve az új kritikai törekvéseket ért támadásokra a *Kritika és igazságban* (1966)⁶ adott válasza a kritikai-értelmezői munka hármas megosztását javasolja, melyben az *irodalomtudomány* az irodalmi formák lehetőségfeltételeivel foglalkozik; az *irodalomkritika* a mű egyedi, egzisztenciális aktusként értett, de mégis megosztható és nyilvános értelmezésével; míg az *olvasás*, az egyedi olvasásaktus nem más, mint „hangtalan értelemadás”,⁷ mely mintegy módszertani előfeltétele mindkét irodalmi tevékenységnek. Az olvasásaktus efféle meghatározásával, radikálisan privát természetének hangsúlyozásával Barthes a befogadásnak azt az időben nehezen meghatározható pillanatát ragadja meg, amikor szöveg és értelmező eggyé válik a mű nyelvében.⁸

Az irodalmi munkamegosztásról vallott nézeteit Genette egyik korai metakritikai írásában, a *Strukturalizmus és irodalomkritikában*,⁹ már Barthes idézett felosztása előtt, ám láthatóan mentora kritikai tevékenységétől ösztönözve megfogal-

⁴ „»Kritikának« az egyedi szövegeknek vagy az egyedi műveknek, illetve egy, a maga egyediségében felfogott, teljes írói életműnek belső, formális és/vagy interpretatív elemzését nevezem.” Uo., 40.

⁵ Magyarul részletek: Roland BARTHES, „Racine-ról: a racine-i ember”, ford. ÁDÁM Anikó, in *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Spatium 8, 89–135 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007).

⁶ Roland BARTHES, „Kritika és igazság”, ford. KELEMEN János, in Roland BARTHES, *Válogatott tanulmányok*, 215–241 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971).

⁷ Uo., 223.

⁸ Ezzel persze ki is vonja azt a szemiológiai vizsgálat hatóköréből: „Olvasni annyi, mint: vágyani a műre, azt akarni, hogy a mű legyünk; elvetni azt, hogy a művet minden olyan beszéden kívül a nem maga beszéde, megkettőzzük.” Uo., 240.

⁹ Gérard GENETTE, „Strukturalizmus és irodalomkritika”, ford. HORVÁTH Miléna, in *A modern irodalomtudomány kialakulása: a pozitívizmustól a strukturalizmusig; szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, Osiris tankönyvek, 543–554 (Budapest: Osiris Kiadó, 1998).

mazta – igaz, e tanulmány kevésbé radikálisan képzei el nyelv, jelentés és befogadói szubjektivitás kapcsolatát. E felosztásban Genette elkülöníti az irodalmi művek létezésének feltételeit vizsgáló „tudományos funkciót” (ezt Barthes vélhetőleg tőle vette át),¹⁰ illetve a közönséget a kortárs alkotások közt orientáló „kritikai funkciót”, ám mindkettőnél több időt és teret szentel az irodalomkritika „irodalmi funkciójának”.¹¹ Ez utóbbi „funkció” lényegében megfeleltethető a Barthes-féle irodalomkritikának, hiszen Genette sajátos „kritikai poézisként” határozza meg a „kritikai munka kettős funkcióját, vagyis hogy jelentést alkot mások műve segítségével, és saját jelentését is létrehozza ez által a jelentés által.”¹² Az irodalomkritikának az írás alkotótevékenységéhez közelítése persze az esszé műfajának jelentős francia történeti hagyományában aligha meglepő, érdemes viszont kiemelni két momentumot gondolatmenetéből, melyek későbbi pályáját is jellemzik.

Az egyik téma kötetünk címében is visszaköszön, ez pedig az eszközkészítés és a barkácsolás hasonlata. Ezt a jellemző módon készen talált, Lévi-Strausztól kölcsönzött fogalmat – illetve fogalompárt, hiszen Lévi-Strauss a barkácsolást a mérnöki tevékenységgel szembeállítva használja a tudományostól megkülönböztetett mitikus gondolkodás jellemzésére – Genette az irodalomkritika értelemadó funkcióinak leírásához igazítja, hiszen míg a (regény)író az univerzum teljes anyagából alkot képzeteket és fogalmakat, addig a kritikus (értelmező) már ebből az előre megdolgozott, csak egy történeti-kulturális keretben jelentéssel bíró, „másodlagos” anyagból készít jeleket.¹³ A mérnök/barkácsoló ismeretelméleti metafora, illetve a fogalom/jel szembeállítás abszolút érvényét maga Lévi-Strauss is finomítja,¹⁴ Jacques Derrida pedig egyenesen felfüggeszti, hisz éppen Genette itt bemutatott tanulmányára hivatkozva fejt ki, hogy „a barkácsolás formájában [...] a nyelv kritikája búvik meg” és „ha barkácsolásnak hívjuk azt a szükségszerűséget, hogy fogalmainkat egy többé-kevésbé koherens vagy lerombolt örökség szövegéből kölcsönözzük, akkor elmondhatjuk, hogy minden diszkurzus barkácsolás.”¹⁵ Közismert, mit köszönhet a dekonstruktív olvasásmód e belátásnak, az már kevésbé, hogy vajon mit is jelentett a „barkácsolás” mint az irodalomkritika és a szövegértelmezés módszertani elvévé nyilvánítása Genette pályáján.

Genette-et általában a francia strukturalista poetológia legkövetkezetesebb szerzőjeként jegyzik, aki kulcsszerepet játszott abban, hogy intézményesült az irodalom tudományos igényű, szigorú tanulmányozásnak diszciplínája, a poétika, az irodalmiság sajátságát kutató strukturalista irodalomelmélet. De mit

¹⁰ Vö. Gérard GENETTE, „Autour des Figures” [Antoine Compagnon interjúja Gérard Genette-tel], *Fabula-Lht* no. 11. (2013), hozzáférés: 2020.02.01, <https://www.fabula.org/lht/11/genette.html>.

¹¹ GENETTE, „Strukturalizmus és irodalomkritika”, 545.

¹² Uo., 546.

¹³ Uo.

¹⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), 29.

¹⁵ Jacques DERRIDA, „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”, ford. GYIMESI Tímea, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 40, 1–2. sz. (1994): 21–35, 27.

is jelent valójában esetében a strukturalizmus? Hiszen ha a strukturalizmust mint a Saussure-ből kiinduló nyelvészeti modellek általános társadalom- és humántudományos alkalmazásaként határoznánk meg, akkor Genette csak lazán kapcsolódik ehhez a programhoz. Igaz ugyan, hogy legnagyobb hatású műve, *Az elbeszélő diszkurzus* (*Discours du récit*) az igei aspektusoknak (idő, mód, személy) az elbeszélések elemzésre való kiterjesztéseként aposztrofálja magát, valójában azonban Genette az elbeszélés kompozíciós lehetőségeit járja körül, nem pedig az igealak személyének, módjának és idejének nyelvészeti kategóriájából indul ki. A saussure-i jelfogalom részeinek, a jelölőnek (*signifiant*) és a jelöltnek (*signifié*) módszertani szétválasztása és az elbeszélések tanulmányozására való átvitele megjelenik ugyan *Az elbeszélő diszkurzus* bevezetésében, amikor Genette az *elbeszélés* (*récit*) értelemait elemezve megkülönbözteti a narratív jelöltet (a történet mint esemény-sor), illetve a narratív jelölőt (az elbeszélés nyelvi hordozója, a narratív kijelentés), ám a narratív cselekvés vagy megnyilatkozás tételezésével rögtön el is távolodik a Saussure-féle duális jelfogalomtól. A rendszerbe szervezett jelölőkapcsolatok hálózatszerű vizsgálata sem inspirálta különösebben Genette-et, holott a jelentésképzés dinamikus, differenciákon keresztül artikulálódó saussure-i gondolatának átértelmezései, áthelyezései vagy éppen kritikái Lévi-Strausstól és Lacantól indulva Barthes-on keresztül egészen Derridáig nagy karriert futottak be Franciaországban, mint ahogy a nyelv (*langue*) mint rendszer és annak használatba vett megvalósulása, a beszéd (*parole*) megkülönböztetése sem épül be műveibe. Az általában a strukturalizmusnak tulajdonított tisztán rendszerszerű megközelítésmód helyett Genette, úgy tűnik, inkább valamiféle vegyes, a vizsgált terület rendszerszerű és taxonómikus leírását ötvöző módszert részesített előnyben.

Jó példája ennek az ún. paratextusokat áttekintő *Seuils*¹⁶ című kötete, mely a *könyv* materialitása és a *mű* idealitása közti, a mű katalógizálását, fogyasztását segítő szövegtereket járja be empirikus módon, a kolofontól a névmutatóig haladva mutatja be a mai könyvkiadás leggyakoribb paratextusait. A katalógusszerű, ám a vizsgált terület nagyobb értelmi egységeit leíró módszert alkalmazza az átiratok, folytatások, paródiák és általában az intertextualitás történeti megvalósulásait bemutató *Palimpsestes*.¹⁷ A fenti művek – de részben igaz ez *Az elbeszélő diszkurzusra* is – nem csupán jelentésszerű egységekre osztják vizsgálati tárgyukat, majd az így kapott véges számú elem működésének törvényszerűségeit tanulmányozzák, hanem egyben a retorikai értekezések alakzatainak taxonómikus felsorolására, példatáraitra is emlékeztetnek. Genette az irodalmi formák általános elméletként definiált poétika vagy irodalomelmélet történeti gyökereit a retorikában és az arisztotelészi poétikában találja meg, de hangsúlyozza, hogy az általa elképzelt irodalomelmélet mentes minden normatív szándéktól. Mindazonáltal az imént említett három könyvét forgatva, az osztályozott és katalógizált narratív, paratex-

¹⁶ Gérard GENETTE, *Seuils*, Collection Poétique (Paris: Editions du Seuil, 1987).

¹⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Collection Points Essais 257 (Paris: Éd. du Seuil, 1992).

tuális vagy intertextuális alakzatok jelentéseffektusait tanulmányozva időnként az jut az olvasó eszébe, hogy Genette műveit akár valamiféle gyakorlati kézikönyvként is használhatnák kezdő (vagy éppen tapasztalt) szerzők.

Noha a saussure-i nyelvészet fogalmai közvetlen módon nem hatottak Genette irodalomelméletére, a korszak népszerű formalizáló, a nyelvi formák által generált jelentések logikai lehetőségeit számbavevő módszertanai tagadhatatlanul meghatározzák műveit, és nyilvánvaló túlzás lenne akár a *Seuils*-t, akár a *Palimpsestes*-t egyszerű taxonómiaként kezelni. A *Figures III* bevezetésnek is tekinthető nyitó esszéjében, a *Kritika és poétikában* Genette a szinguláris művek értelmezésével, a jelentésadás egyedi eseményével szemben a poétika feladatát akként határozza meg, hogy az nem más, mint „a beszéd (*discours*) különféle lehetőségeinek vizsgálata, melyekben a már megírt művek, a már kitöltött formák csak megannyi egyedi esetként tűnnek fel, s melyeken túl ott sorakoznak más, előrelátható vagy levezethető kombinációk.”¹⁸ Az ekként felfogott poétikai vizsgálat a nyelv – *Az elbeszélő diszkurzus* esetében az elbeszélő nyelv – által felkínált (narratív) kompozicionális lehetőségeinek, illetve e lehetőségek kiváltotta jelentéshatásoknak a szisztematikus leírása, logikai lehetőségeinek hiposztazálása és következetes végigjárása. A „beszéd lehetőségeinek” vizsgálatából következik az is, hogy Genette itt vázolt, épp nagyszabású narratív elméletét megelőző programja nem korlátozódik, legalábbis elviekben, az irodalmi vagy élesebben fogalmazva a művészi szövegek elemzésére. Mindez azt jelenti, hogy *Az elbeszélő diszkurzusban* kidolgozott narratológiai modell bármilyen elbeszélő szöveg leírására alkalmas, függetlenül attól, hogy fikatív vagy nem-fiktív,¹⁹ beletartozik-e a prózai műfajoknak az adott korszakban konstitutív módon esztétikai értékkel rendelkező halmazába vagy sem. Ez az elméleti alapvetés nem csupán az irodalmiság, az irodalmi nyelvés formakészlet zárt és különálló nyelvi tartományként való elképzelésével, az ún. *écart*-elmélettel megy szembe, de az esztétikai tapasztalat és művészi szövegek befogadásának sajátosságát (és értéktelítettségét), illetve esemény voltát hangsúlyozó teoretikus megközelítésmódokkal is – elsősorban a heideggeri-gadameri hermeneutikát és a fenomenológiát érve ezen.

Következik-e vajon mindebből, hogy a poétika genette-i gyakorlata és elmélete feladná a formalistáknak az irodalmiság sajátosságát kutató programját? A válasz egyszerre igen is, és nem is. Nem, hiszen például a költői nyelv vagy költői nyelvhasználat mibenlétének meghatározása visszatérő kérdés a *Figures*-sorozat első két kötetében, később pedig Genette önálló könyvet (*Mimologiques*) is szentel a kratüloszi nyelvelméletek – a nevek és az általuk megnevezett dolgok közt szükségszerű, természetes, vagy saussure-i kifejezéssel élve, motivált kapcsolatát feltételező – történetének. Anélkül, hogy részletesen ismertetném Genette történeti

¹⁸ Gérard GENETTE, „Critique et poétique”, in GENETTE, *Figures III*, 9–11 (Paris: Editions du Seuil, 1972), 11. (Saját fordítás: Z. V. Z.)

¹⁹ Erről a kérdéstről lásd a tematikus összeállításunkban közölt *Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés* című Genette-írást.

áttekintését a naturalista nyelvelméletek, illetve a költői nyelv funkciójáról, sőt erejéről vallott elképzelések összefüggéseivel kapcsolatban – hiszen épp e témát járja körül e lapszám hasábjain Földes Györgyi tanulmánya –, jól látható az irány: Genette a poétika tudományának e klasszikus tárgyát metareflexió tárgyává teszi, s a költői nyelv(használat) időről időre a helyes megnevezés és a valódi ismeret szinonimájaként tekintett elméleteit kontextualizálja. Genette célja nem az, hogy önálló választ adjon a költői nyelv sajátosságát firtató kérdésre – ebben tehát igazuk van azoknak, akik a poétika sajátos céljától való eltérés miatt bírálják –, hanem hogy áttekintse, fogalmilag analizálja a kérdésre érkezett történeti válaszokat, és lényegében ugyanezt teszi, amikor az irodalmi műfajok különböző korokban megjelenő és szintén eminensen a poetológiához tartozó problémáját tárgyalja az *Introduction à l'architexte*²⁰ című munkájában.

A Genette-féle poetológiával, kivált *Az elbeszélő diszkurzussal* kapcsolatban két további bírálattal lehet találkozni. Az egyik kifogás szerint Genette narratív elmélete afféle teoretikus tolvajkulcsként működik, mely semleges (sőt, „lélektelen”) leíró eszközként ugyanazokat az információkat tárja fel minden (elbeszélő) műben, így elfedi azokat a nyelvi és formai erőfeszítéseket, melyekkel az egyedi műalkotások kifejezhetővé teszik a tapasztalás, a gondolkodás, a társas élet stb. dimenzióit. Hipotetikus elképzelhető ugyan az emberi történelem összes elbeszélésének leírása a Genette-féle narratológiával, ám egy efféle leírás nem mutatná meg a narrációs formák alakulásának kulturális, társadalmi dimenziót, a lehetséges kompozíciós megoldások funkcionális eltéréseit, továbbá aligha lenne fogékony az elbeszélő formák hatástörténeti, irodalomtörténeti szerepére, s csupán egyfajta „techné”, a jelentés formáinak az értelem aktualizált művészi helyzeteitől és kontextusától elvonatkozott tudománya lenne, mint ahogy azt a strukturalista poétika és klasszikus narratológia számos kritikusa állítja,²¹ s mely kritikákról, illetve a genette-i narratológia utóéletéről részletesen beszámol lapszámunkban Bene Adrián tanulmánya.

A másik típusú ellenvetés viszont éppen az elmélet univerzalitását vitatja, s úgy gondolja, hogy a Genette által kidolgozott narratológiai kategóriák valójában csak Proust művének elemzése során rendelkeznek igazi megvilágító erővel. Genette, tíz évvel *Az elbeszélő diszkurzus* megjelenése után maga is reflektál e nézetre, bizonyos tekintetben elismerve annak igazát, s maga is úgy véli, művének valóban származik gyengéje az elméleti, illetve a kritikai irányultság eldöntetlenségé-

²⁰ Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Collection Poétique (Paris: Seuil, 1979). Magyarul részben: Gérard GENETTE, „Műfaj, »típus«, mód”, ford. SIMONFFY Zsuzsa, in *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, 209–246 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988).

²¹ Ezzel a Genette-tel szemben széles körben hangoztatott kritikának persze sok más elméleti iránya is van, akár a narratológián belülről érkező bírálatokra (kontextuális narratológiák), akár a szintén a művek történeti, társadalmi, kulturális meghatározottságából kiinduló, ideológiakritikai ellenvetésekre gondolunk. Vö. Jacques-David EBGUY, „La mésentente: le philosophe (Jacques Rancière) et le poéticien (Gérard Genette)”, *Fabula-LhT* no. 10. (2012), „L'Aventure poétique”, hozzáférés: 2020.02.05, <http://www.fabula.org/lht/10/ebguy.html>.

ből, így szorulhatott háttérbe olyan narratív jelenségek árnyaltabb tárgyalása, mint a belső monológ vagy a szabad függő beszéd, melyek úgyszólván teljesen hiányoznak Proust művéből.²² Aligha kérdéses, hogy a Proust-kritika, melynek felemelkedésében minden bizonnyal fontos szerepe volt az irodalomelmélet hatvanas-hetvenes évekbeli felfutásának és az értelmezésközpontú irodalomkritikának, máig jelentős műként tekint Genette Proust-olvasataira. *Az eltűnt idő nyomában* nem csupán példatárként szolgál Genette számára, melyen szemléltetheti a bemutatott fiktív események időbeli elrendezésének, bemutatásuk tempójának, az elbeszélés nézőpontjainak és a narratív instanciákhoz kötődő tudásnak a kompozicionális lehetőségeit. Genette elemzésének nagy érdeme, hogy túllép az elterjedt kritikai közhelyen, miszerint Proust műve az „idő regénye”, és árnyalt elemzésekben mutatja be, hogy a regény milyen összetett és rétegzett, az idő megjelenítésének korlátozott grammatikai lehetőségeitől árnyaltabb időtapasztalatot képes megteremteni narratív eszköztárával, mindezzel pedig azt is hangsúlyozza – szintén a regényről forgalomban lévő közhelyekkel ellentétben –, hogy az elbeszélte világban megjelenített idő nem valamiféle előzetes és univerzális emberi időtapasztalat reprezentációja, hanem épp az elbeszélés narratív eszközeivel kidolgozott konstrukció eredménye. Elmélet és kritikai gyakorlat kölcsönös inspirációja Genette életművében egyéb írásokban is megjelenik, mint arról válogatásunkban számot ad Ádám Anikó főként Genette Proust-olvasataira koncentráló nagyívű tanulmányában.

Amint azt eddig is láthattuk, Genette életművében az irodalomkritika, vagyis az egyedi művek értelmezése meglehetősen ellentmondásosan viszonyul a poétika általánosabb célkitűzéseivel. Genette több esszében is elhelyezi a francia irodalomkritikai gondolkodás alakulástörténetében az ötvenes-hatvanas években fellépő, vagy inkább már kiteljesedő új kritika irányzatait, részben intézménytörténeti, részben eszmetörténeti kontextusból kiindulva. Saját kritikai gyakorlatáról ezekben az esszéikben (*Strukturalizmus és irodalomkritika, Kritika és poétika, Metakritikai nyitány, A szövegtől a műig* stb.) ritkán nyilatkozik, leginkább Barthes és a tematikus iskola képviselőinek munkáival illusztrálja, hogy miben hoztak újat a mű- és szövegközpontú megközelítésmódok a historizáló, pozitivisták szemléletű, a korban a Sorbonne-hoz kapcsolt irodalomfelfogáshoz képest. A korábban már említett, és messze legismertebb Proust-tanulmány(ok) mellett azonban Genette korai munkáiban, főként a *Figures* első két kötetében maga is számos „kritikai esszét” írt változatos témákban a barokk költészettől kezdve a francia klasszicizmuson és romantikán át Robbe-Grillet-ig. A francia irodalom híres szövegeinek értelmezése persze valószínűleg afféle belépőnek számíthatott a szakmába, mindenesetre Genette korai, irodalomtörténeti tárgyú elemzése voltaképpen ugyanazt a szinkron szemléletet tükrözték, mint Todorov Dekameron- vagy Laclos-

²² Vö. Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Collection Poétique (Paris: Editions du Seuil, 1983), 9.

értelmezései, illetve Barthes elhíresült Racine-olvasatai. Ezek az elemzések bizonyos tekintetben messze esnek az irodalomelméleti kézikönyvek strukturalizmus-fejezeteiben strukturalistaként aposztrofált módszertől, miszerint egy adott irodalmi mű zárt szövegegységet képez, jelentését az őt alkotó nyelvi (grammatikai, retorikai, verstani) struktúrák összessége adja, s e struktúrák ismerete, vizsgálata egyben elégséges kontextust ad a műalkotás jelentésének feltárásához. Genette egyetlen műre összpontosító elemzései nagyrészt a kortársi poétikai diskurzusban felvetődő problémákhoz kapcsolódnak (mint például a poétikai nyelv vagy funkció elkülöníthetőségének kérdése Mallarmé vagy Proust kapcsán, vagy a valóságosság problémája a *Clèves hercegnő* apropóján stb.), s a műimmanens kritikai felfogáshoz, „amely a műveket önmagukban akarta vagy legalábbis szándékozta megvizsgálni”, leginkább az köti, hogy „nem vette figyelembe a történelmi és életrajzi körülményeket, amelyekből a hagyományos kritika levezette és magyarázta a szövegeket.”²³

A *Metakritikai nyitány* című, már hivatkozott tanulmányában Genette történeti perspektívából világítja meg, hogy a francia új kritikát, tehát a strukturalista irányzatot és a tematikus iskolát valójában sohasem jellemezte a szövegimmanencia fent említett, s leginkább talán Jakobson és Lévi-Strauss közös *Macskák*-elemzéséből ismert programja. A tematikus iskola – Proust nyomán, amint azt Genette kimutatta – eleve az életművet tekinti annak a keretnek, ahol a motívumok, „kronotoposzok” jelentésteli módon összeállnak, de ezt a meggyőződést időnként még az a Barthes is osztja, aki egyébként a formális-strukturális módszer pártfogójaként a jelölő primátusát hirdette a jelölttel szemben. Genette – elméleti és metakritikusi beállítódottságából fakadóan – a szövegimmanencia tekintetében is inkább metapozícióba helyezkedett, s elköteleződés helyett inkább kérdésként vizsgálta meg, hogy miféle elméleti következményekkel járhat, ha a szűken vett, egyetlen mű határait értett immanenciát az irodalmi szövegértelmezés általános elvének és a szövegelemzésekkel szemben támasztott módszertani elvárásnak tesszük meg.

Genette pályáján a szövegimmanenciától a mű transzcendenciájához vezető úthoz tartoznak a műfaj fogalmával kapcsolatos vizsgálódások, hiszen a műfaj kérdését feszegetve az egyedi szöveget (formáját, jelentését) mindig más, korábbi szövegsorozatokhoz kötjük. A műfajelméleti vizsgálódásoktól azonban kétségkívül fontosabb az intertextualitásnak a szöveg zártságát radikálisabb módon megkérdőjelező elmélete. A hetvenes-nyolcvanas években az intertextualitás elméletének ideologikus felhangoktól sem mentes kidolgozásai (Kristeva, Barthes) mellett Genette művei (*Introduction à l'architexte*, *Palimpsestes*, *Seuils*) is szembenéztek a szöveghatárok és a szöveg identitásának problémájával. A paródia, a folytatások, a travesztiák vizsgálatára javasolt hipertextus/hüpotextus (melynek, mint azt

²³ Gérard GENETTE, „Metakritikai nyitány”, ford. ÁDÁM Anikó, in *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, 155–181, 160.

később Genette szabadkozva pontosítja, semmi köze a hipertextnek az internet kontextusában elterjedt fogalmához) racionális módon korlátozza szövegiségre a szövegen túli birodalmát, határolja le az intertextualitást a kanonikus, műfajok közötti vagy műfajokon belüli konstitutív szövegek közti kapcsolatokra. Az 1982-es *Palimpsestes*-ben Genette az *esprit cartésien* rendszeretével pontosítani, egyszerűen megfékezni kívánta a már akkor is fogalmi és elméleti burjánzásnak örvendő intertextualitás elméleti vizsgálatát. Könyvének első fejezetében az intertextualitás öt esetét sorolja föl,²⁴ melyek közül írásában a hipertextualitás jelenségét járja alaposabban körül, de munkájának nagy részében a már korábban bemutatott taxonomikus módszerrel, történeti példákkal megvilágított szövegek közti kapcsolatokkal (pl. folytatás, továbbírás stb.) foglalkozik.

A két részben megjelent (1994, 1997), nagyívű esztétikai kísérletében a *L'œuvre de l'art*-ban²⁵ (*A művészet műve*) különösen az első, *Immanencia és transzcendencia* címet viselő kötetben Genette másfelől közelíti meg a szöveg határainak kérdését. Egyrészt lemond a poétikának a nyelvi műalkotás specifikusságával foglalkozó igényeiről, és az irodalmi szöveget nem különbözteti meg más művészeti ágak tárgyaitól. Az irodalmi szöveg kivételeztségének megszűnése azzal a módszertani előnnyel jár, hogy más művészetek változatos tárgyi konstellációival szembeállítva az irodalom egységesnek hitt szövegtárgyairól is kiderül, voltaképp eltérő módokon konstituálódik tárgyiségük és jelentésstrukturájuk. Genette két, nagy múltra visszatekintő filozófiai kategória mentén igyekszik megkülönböztetni a művészeti alkotások létmódjait. A műalkotások létmódjainak *immanens* és *transzcendens* vonásait vizsgáló rendszerező tipológiában a műalkotások értelemkonstrukcióinak és különböző tárgyi konstellációinak variációit veszi számba. Nyilvánvaló és mindenki által ismert eltérések bemutatása során (a festészet „aurával” rendelkező, egyedi, *autográf* műtárgy-fogalma, a szobrászat öntőmintákon keresztül, inherens módon sokszorosítható műtárgy fogalma, a zenemű azonos partitúrába foglalt, ám csupán az egyedi és egymástól valamelyest eltérő előadásokban megvalósult *allográf* műfogalma, vagy az irodalmi műnek a nyomtatott példányoktól független, ideális, szintén *allográf* léte, a tánc- és színielőadások előadások, az egyedi és egyszeri előadásra készült performanszok sajátos létmódja stb.) írja le az egyes művészeti ágak sajátos műalkotásfogalmát.

Genette tehát a szövegtől visszatér a műhöz, ezzel eltávolodik a „szöveg” elméletének és ideológiájának posztstrukturalista és dekonstruktív tanától, sőt kérdésfeltevése eltér a formalista és strukturalista alapvetéstől is. A műalkotás fogalom (értékítéleten alapuló) elhatárolása a szöveg fogalmától olyan leíró jellegű szellemi vállalkozássá alakul Genette-nél, melyben a műalkotás fogalma plurális gyűjtőfogalom lesz, s a cél immár nem egy egységes modell megalkotása indukció révén, hanem a jelentésképzés, a befogadás eltérő eseteinek és az ebből követ-

²⁴ GENETTE, *Palimpsestes*, 8–12.

²⁵ Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, Collection Poétique (Paris: Editions du Seuil, 1994). Tome I.: *Immanence et transcendance* (1994), tome II.: *La relation esthétique* (1997).

kező különböző létmódú műalkotásfogalmaknak az áttekintése. Az *esztétikai értékről*²⁶ című esszéje is ehhez a gondolatmenethez kapcsolódik. A napi kritikai tevékenység során általában nélkülözhetetlen esztétikai értékítélet idegen a kritikai esszé műfajától, ily módon nem képezi részét a poétikai vizsgálódásoknak. Genette azonban arra figyelmeztet, hogy ha a poétikai elemzés által feltárt szervezetség és komplexitás nem is lehet az ítéletalkotás megfellebbezhetetlen alapja, az esztétikai értékítéletek meghozataláról mégis lehet tudományos igényű állításokat tenni. Ezek a megfigyelések és vizsgálódások azonban immár a morálfilozófiából kölcsönzik eszköztárukat, és végül Genette a befogadói fogékonyság szerepét, az esztétikai értékek relativitását hangsúlyozza, s nem utolsósorban fontosnak tartja a befogadói közösségek egymás ízlése iránti türelmét. Genette-nek a művészetelméletbe tett kirándulása tehát korántsem műkedvelő kalandozás egy, a szakterületéhez és korábbi elméleti-fogalmi eszköztárához, illetve tájékozódásához képest idegen, egzotikus terepen, hanem az életmű egymásból következő elméleti problémáinak soron következő lépése, amint azt Angyalosi Gergely itt közölt tanulmánya részletesebben kifejti.

Genette könyveit forgatva már a hetvenes évek végétől az lehet az érzésünk, hogy a teoretikus megközelítés önérvényűségét felváltja a hatalmas anyagot mozgató kultúr- és irodalomtörténeti áttekintés: az elvi (poétikai, narratológiai, grammatikai, retorikai stb.) lehetőségek táblázatának kitöltése során Genette a hatástörténeti folyamatokkal kevésbé törődve tallóz az irodalom, a képzőművészet, a zene, a film és a színház történetéből. Az életmű alakulásának a történetében mind inkább dominánssá válik ez a fesztelen írásmód, hogy aztán az utolsó három, anekdotikus és önéletrajzi hangütése végképp eltávolítsa a disszertáció műfajától.

A *Helikon* Gérard Genette életműve előtt tisztelgő összeállításának címében – Angyalosi Gergely szerencsés választása folytán – a barkácsolás, a szerszámkészítés írásomban is felelevenített, nagy hatású episztemológiai metaforája köszön vissza. Ez a választás főhajtás a komoly és világos, az elméleti ködösítés minden formájától irtózó tudós előtt. De az utolsó művekben, a kései interjúkban, és persze a különböző tanulmányokban elszórtan, de már a kezdetektől megszólal egy másik, kajánul és tréfásan, ám soha nem sértően tiszteletlen hang, mely a narratológiának a szövegek működésre figyelmes, ám kritikusai által „lélektelennek” bélyegzett tudományát nemes egyszerűséggel és némi daccal a fizika szigorú tudományához hasonlítja, az irodalomkritikát pedig az empirikus és spekulatív bélyeggyűjtéshez, gondosan ügyelve persze, hogy az állítás feltételes módon legyen megfogalmazva.²⁷ Az ironikus ríposztban azonban vélhetőleg önironikus kutatói önkép is rejlik, hiszen az osztályozó, katalogizáló, az anyaghoz alkalmazkodó bélyeggyűjtő, és az elméleti keretét következetesen és koherensen alkalmazó fizikus szerepei közt Genette, úgy tűnik, nem látott ellentmondást.

²⁶ Gérard GENETTE, „Az esztétikai értékről”, ford. ÁDÁM Anikó, in *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, 182–200.

²⁷ GENETTE, *Nouveau discours du récit*, 7–8.

Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés

Ha a szavaknak van jelentésük (még ha több is), úgy a narratológiának mindenfajta elbeszéléssel (akár fikcionális, akár nem) foglalkoznia kellene, legyen szó a narratológia rematikus megközelítéséről, amely a narratív diskurzus tanulmányozásával foglalkozik, vagy tematikus megközelítéséről, amely az e diskurzus által elbeszélte esemény- és cselekvéssorok elemzésével. Márpedig a narratológia két ága mindaddig csupán a fikciós elbeszélés módozatainak (*allure*) és tárgyainak szentelte szinte kizárólagos figyelmét;¹ mindez pedig nem egyszerű empirikus választásból fakad, mely előítéletek nélkül, szándékosan és időlegesen hagyja figyelmen kívül bizonyos aspektusokat, hanem a fikciós elbeszélés implicit kiemeléséből, *par excellence* elbeszélésként, minden elbeszélés ideáljaként való hiposztázálásából. Az a néhány kutató – mint például Paul Ricœur, Hayden White, Paul Veyne – aki érdeklődéssel fordult a történelmi elbeszélés alakzatai és cselekményei felé, más-más tudományág perspektívájából tette: az időbeliség filozófiája, a retorika, az episztemológia felől; amikor pedig Jean-François Lyotard egy aktivista halálának zszurnalisztikai elbeszélését vizsgálta *Az elbeszélő diskurzus* kategóriáival,² akkor inkább a fikció határait igyekezett felszámolni. Márpedig kétséges – akármilyenek legyenek is jelenlegi fázisunkban a fikcionális narratológia érdemei és hiányosságai –, hogy mellőzhetnénk a faktuális³ elbeszélés specifikus tanulmányozását. Az mindenesetre bizonyos, hogy a narratológia nem mentesülhet a végtelenségig az alól, hogy eredményeinek, sőt módszereinek alkalmazhatóságát egy mind ez idáig valójában fel nem tárt területen vizsgálja, amelyet korábban bármiféle tanulmányozás és indoklás nélkül csendesen bekebelezett. Ezzel az állítással értelemszerűen saját vétkemet is belátom, hiszen egykor

¹ Ezt már Paul Ricœur is megállapította: Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, 3 t. (Paris: Éd. du Seuil, 1984), 2:13. Ezt a helyzetet fényesen szemlélteti két, nagyjából egyidejű Roland Barthes-szöveg: Roland BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe” [1966], ford. LŐRINCZ Judit, in *Szó – művészet – társadalom: Válogatott tanulmányok, műelemzések*, szerk. LŐRINCZ Judit, 21–26 (Budapest: Múzsák Könyvkiadó, 1993) és Roland BARTHES, „Le discours de l’histoire” (1967), in Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, 163–177 (Paris, Éd. du Seuil, 1984). Az első, kimondottan általános címe ellenére kizárólag fikciós elbeszéléseket vesz figyelembe, míg a második a „történelmi elbeszélés” és „fiktív elbeszélés” kezdeti antitézise ellenére teljes mértékben figyelmen kívül hagyja a történelmi elbeszélés narratív aspektusait, amelyek *in fine* a 19. századra jellemző devianciaként vetendők el (Augustin Thierry), és amelyeket annak a francia iskolának az esemény-ellenes (anti-„événementiel”) elvei nevében becsültek le – ami azóta...

² Jean-François LYOTARD, „Petite économie libidinale d’un dispositif narratif” (1973), in Jean-François LYOTARD, *Des dispositifs, pulsionnels*, 179–224 (Paris: Bourgeois, 1980).

³ E korántsem kifogástalan melléknevet jobb híján használom (hiszen a fikció is *tények* láncolataiból áll), a tagadó (nem-fikció, nem-fikcionális) szókapcsolatok szisztematikus használatát elkerülendő, e szókapcsolatok ugyanis pontosan azt a kiváltságot tükrözik és tartják fenn, amelyet tanulmányozni szeretnék.

Az *elbeszélő diszkurzus* címet adtam egy nyilvánvalóan a fikciós elbeszélésre szorító munkának, amit visszaesőként nemrég az *Új elbeszélő diszkurzus* címmel ismét elkövettem, annak ellenére, hogy elviekben tiltakoztam e túlságosan egyirányú gyakorlattal szemben,⁴ melyet inkább *korlátozott narratológiának* kell hívni. Ugyanakkor nem áll szándékomban, egyébiránt módomban sem, hogy a faktuális elbeszélő diskurzus jellemzőinek mintegy szimmetrikus tanulmányozásába fogjak: ehhez különböző gyakorlatok átfogó vizsgálatára lenne szükség, mint például a történelemtudomány, az életrajz, a napló, a sajtóelbeszélés, a rendőrségi jelentés, a jogi *narratio*, a mindennapi fecsegés és további más formák, amelyeket Mallarmé „egyetemes riportnak” nevezett – vagy legalábbis szisztematikus elemzésére néhány nagy, tipikusnak valószínűsített szövegnek, mint a *Vallomások* vagy *A francia forradalom története*.⁵ Inkább – ideiglenes, teoretikusabb vagy legalábbis apriorikusabb módon – azokat az okokat szeretném vizsgálni, amelyek miatt a faktuális és a fikcionális elbeszélés⁶ különböző módon viselkedik a történettel szemben, amelyet „elbeszél”, s mindezt csupán azért, mert e történet az egyik esetben „valódi” (annak vélt), a másokban fiktív, tehát az találta ki, aki a jelenben elmeséli, vagy valaki más, akitől átvette. Hangsúlyozom az „annak vélt”-et, hiszen előfordul, hogy egy történész kitalál egy részletet vagy elrendez egy „cselekményt”, vagy hogy egy regényíró újsághírből meríti ihletét: ami jelen esetben számít, az a szöveg hivatalos státusza és olvasáshorizontja.

Egy ilyen kísérlet pertinenciájával szemben áll John Searle véleménye, aki mással egyetemben azt gondolja, hogy *a priori* „[n]em léteznek textuális, szintaktikai vagy szemantikai jegyek [következésképp narratológiaiak sem], melyek lehetővé tennék, hogy egy szöveget fikciós műként azonosítsunk”,⁷ mivel a fikciós elbeszélés csupán színlelése vagy szimulálása a faktuális elbeszélésnek: például a regényíró egyszerűen úgy tesz (*pretends*), mintha igaz történetet mesélne el, de közben nem törekszik komolyan arra, hogy az olvasó hitelt adjon neki, a szövegében pedig a legapróbb nyomát sem hagyja e nem komolyan szimulált jellegnek.

⁴ Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Éd. du Seuil, 1983), 11.

⁵ Ez utóbbi szöveg kapcsán lásd: Ann RIGNEY, „Du récit historique”, *Poétique* 75 (1988): 267–278. A szerző – a Hayden White által megkezdett úton – a narratív eljárások helyett inkább az „értelemteremtés” eszközeivel foglalkozik egy lényegében (és hitelesen) retrospektívként definiált elbeszélésben, amely tehát szüntelenül az anticipáció vonzásában van. Az egy-egy szövegre vonatkozó vagy általános jellegű tanulmányok közül meg kell említeni Philippe Lejeune megfigyeléseit „az időrend[ről] Sartre *A szavak* című elbeszélésében” (Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* [Paris: Éd. du Seuil, 1975]), valamint Daniel Madelénat észrevételeit a mód-, az időrend- és a tempóválasztásról az életrajzban (Daniel MADELÉNAT, *La Biographie* [Paris: PUF, 1983], 149–158.).

⁶ Nyilvánvaló okok miatt figyelmen kívül hagyom a fikció nem narratív (például drámai), sőt non-verbális (például a némafilmbeli) formáit; a non-verbálisak *per definitionem*, vagyis a médium okán nem irodalmiak; a narratív fikció formáit illetően viszont az írott és a szóbeli közötti különbség ezúttal nem tűnik helytállónak számomra, az irodalmi (kanonizált) és nem irodalmi (populáris, familiáris) formák közötti különbségtétel pedig túlságosan kétes ahhoz, hogy számításba vegyem.

⁷ John SEARLE, „Le statut logique du discours de la fiction”, in John SEARLE, *Sens et Expression*, 101–119 (Paris: Minuit, 1982), 109.

E vélemény azonban finoman szólva sem általánosan elfogadott. Szemben áll például Käte Hamburger álláspontjával,⁸ aki a „színlelés” (*Fingiertheit*) mezejét kizárólag az első személyű regényre szűkíti – amely a valódi önéletrajzi elbeszélés megkülönböztethetetlen szimulálása –, és aki a fikcionalitás vitathatatlan textuális „jeleit” (*Symptoms*) az igazi (harmadik személyű) fikcióban véli felfedezni. Az itt következő, vázlatos tanulmány bizonyos értelemben e két tézis között igyekszik állást foglalni. Az egyszerűség kedvéért, és talán mert nem is tudnék mást elképzelni, a továbbiakban *Az elbeszélő diszkurzusban* már kipróbált eljárást követtem majd, amely egymást követően vizsgálja az időrend (*ordre*), a sebesség (*vitesses*), a gyakoriság (*fréquence*), a mód (*mode*) és a hang (*voix*) kérdéseit.

IDŐREND

Kissé elhamarkodottan írtam 1972-ben, hogy a folklórelbeszélés olyan időrendet követ, amely jobban tiszteletben tartja az események kronológiáját, szemben például az *in medias res* kezdetű, kiegészítő analepszist használó *Iliásszal* megkezdett irodalmi tradícióval. Ezt az állítást némileg finomítottam *Az új elbeszélő diszkurzusban* tett megfigyeléssel: eszerint az anakroniák használata inkább az *Odüsszeiával* kezdődik, és az epikai tradíció helyett többnyire a regény műfajában marad fenn. Időközben Barbara Herrnstein Smith egy általam csak utólag felfedezett, nagyon érdekes cikkben⁹ arra biztat, hogy még jobban árnyaljam állításomat, s azzal érvel, hogy

a szigorúan kronologikus időrend a folklór elbeszélésekben ugyanolyan ritka, mint bármely más irodalmi hagyományban, és e kronológia fenntartása, akármilyen narrátorról is legyen szó, egy kijelentés (*énoncé*) esetében gyakorlatilag lehetetlen, hacsak nem egy minimális hosszúságú kijelentésről van szó. Másképp szólva, a diskurzus természetéből fakadóan a non-linearitás az elbeszélés esetében inkább szabály, mint kivétel. És minden bizonnyal ugyanezen

⁸ Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (Paris: Seuil, 1982), IV. fejezet: „Les formes spéciales ou mixtes”. E kötet tézisei és a narratológia módszertani posztulátumainak összehasonlításához lásd: Jean-Marie SCHAEFFER, „Fiction, feinte et narration”, *Critique* 43 (1987): 555–576. Philippe Lejeune a fikcióról általánosságban, Searle-lal szemben, nem nyilatkozik, és miként Käte Hamburger, 1971-ben ő sem állapít meg „semmilyen különbséget” az önéletrajz és az önéletrajzi regény között, „amennyiben a szöveg belső elemzésének síkján maradunk”. (*L'Autobiographie en France* [Paris: Colin, 1971], 24.). Az általa 1972-ben bevezetett különbségek (LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, főleg 26.), amelyekre visszatérünk majd, paratextuális jellegűek, így tulajdonképpen nem narratológiaiak. Magyarul lásd: Philippe LEJEUNE, „Az önéletrajzi paktum”, ford. VARGA Róbert, in *Önéletírás, élettörténet, napló: Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Szöveg és emlékezet, 17–46 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003).

⁹ Barbara HERRNSTEIN SMITH, „Narrative Versions, Narrative Theories”, *Critical Inquiry* 7, no. 1. (1980): 213–236. E kritika egyaránt vonatkozik a „klasszikus” narratológiai, köztük Seymour Chatman és az én munkáimra, valamint Nelson Goodman tanulmányára („Twisted Tales”, *Critical Inquiry* 7, no. 1. [1980]: 103–119.) Goodman válasza („The Telling and the Told”), akárcsak Chatmané, ugyanabban a folyóiratban jelent meg (*Critical Inquiry* 7, no. 4. [1981]: 799–809.).

ok miatt a történeti „haladás” (*progression historique*) valószínűleg inkább épp az ellentéte a Genette által feltételezettnek: amennyiben egy tökéletesen kronologikus időrenddel találkozánk, úgy az vélhetőleg csak a rendkívül koncentrált, „művészi” és „irodalmi” szövegekben fordulhatna elő.¹⁰

Ez az anti-lessingi visszajára fordítás talán éppoly túlzó, mint amilyen maga a kifordított hipotézis, és természetesen távolról sem állt szándékomban történeti „haladást” kreálni a homéroszi anakronia és a Perrault vagy Grimm által gyűjtött népmesék feltételezett linearitásának szembeállításával...! Akárhogy is, ez az egybevetés a fikcionális mezőn belül megint csak mindössze két-három műfajt állít szembe egymással (mese, eposz-regény). A kritikából azonban elfogadom azt a gondolatot, miszerint egyetlen narrátor sem képes, beleértve a fikción kívülit és az akár szóbeli, akár írott irodalmon kívülit is, természetes módon és erőfeszítés nélkül szigorúan tiszteletben tartani a kronológiát. Amennyiben, miként feltételezem, az állítással kapcsolatban könnyedén konszenzus alakul majd ki, úgy az *a fortiori* egy másikat is maga után von majd, miszerint semmi *nem tiltja* a faktuális elbeszélés számára az analepszisek vagy a prolepszisek használatát. Beérem ezzel az elvi állásfoglalással, egy ennél pontosabb összehasonlítás ugyanis csupán statisztikai kérdés lehet – ami feltehetőleg a korszakok, a szerzők, az egyes művek, de a fikcionális és faktuális *műfajok* alapján is igencsak változó módozatokat fedne fel, s így ebből a perspektívából kevesebb rokonságot tárna elénk az összes fikcionális típus és az összes faktuális típus között, mint egy adott fikcionális és egy adott aktuális típus között – mondjuk, találomra, a naplóregény és a valódi napló között. Ez a „találomra” kifejezés nem egészen ártatlan a részemről, és a példa, reményeim szerint, komoly fenntartást sugall, amelyet inkább... a későbbiekre tartogatnék. A kronológiakezelés kapcsán Barbara Herrnstein Smith cikke azonban másképp, radikálisabb módon teszi fel a kérdést a fikció és nem-fikció közötti különbségekről: a szerző azon gondolkodik, hogy lehetséges-e a történet és az elbeszélés időrendje közötti összehasonlítás (amit a narratológia valóban állít), s ha igen, mikor. Válasza szerint erre kizárólag akkor van mód, ha a kritikus *az elbeszélésen kívüli*, független információforrással rendelkezik az „elbeszél” események időbeli egymásutánjáról (*succession temporelle*). Ennek híján nem tehet mást, mint hogy ellenvetés nélkül, abban az időrendben fogadja és konstatálja az eseményeket, ahogyan azt az elbeszélés elé tárja. Herrnstein Smith szerint az összehasonlítás csak két esetben történhet meg: korábbi művet átdolgozó fikciós művek – például az épp aktuális Hamupipóke-feldolgozás –, illetve nem-fikcionális művek esetében, mint amilyen a történelmi elbeszélés (*récit historique*). Csakis ezekben az esetekben, mondja, „van bármiféle értelme azt állítani, hogy egy adott elbeszélés módosította az adott események együttesének vagy egy adott történet

¹⁰ HERRNSTEIN SMITH, „Narrative Versions, Narrative Theories”, 227.

eseményeinek a sorát.”¹¹ Másképp fogalmazva, kizárólag ezekben az esetekben áll vagy állhat rendelkezésünkre legalább két elbeszélés, amelyek közül az első a második forrásának tekinthető, kronológiai időrendje pedig a *történet időrendjének*, s ez adja a mértékét a (második) *elbeszélés időrendjéhez* képest előforduló esetleges eltolódásoknak (*distorsion*). Barbara Herrnstein Smith annyira meg van győződve másféle eljárás lehetetlenségéről, hogy nem fél hozzátenni:

Csakugyan, azt gyaníthatjuk, hogy ez a két elbeszéléstípus (a történelmi szöveg és a hagyományos mese [*twice told tale*]) képezi a narratológus tudatalatti paradigmáját, s ez magyarázza, miért szükséges cselekménystruktúrákat (*structures d'intrigue*) vagy rejtett történeteket (*histoire sous-jacentes*) feltételeznie akkor, amikor az általa a lehető legközelebről vizsgált, igencsak különböző elbeszélések, jelesül az irodalmi fikciós művek időbeli egymásutánjáról ad számot.

A feltételezés teljes mértékben alaptalan, és a tudomány története a legkevésbé sem támasztja alá, hiszen azon narratológusok, akik Propp óta tradicionális elbeszéléseken dolgoztak – mint amilyen a népmese –, aligha foglalatossá váltak azok kronológiai aspektusával (sem pedig, általánosabban, narratív formájukkal [*forme narrative*]), és viszont, a formális narratológia specialistái, Lubbock és Forster óta, aligha adták az érdeklődés bármiféle (hacsak nem nagyon is „tudatalatti”) jelét e fikcionális elbeszéléstípus, és még kevésbé, miként azt az imént saját szemünkre vettem, a történelmi elbeszélés iránt.

Herrnstein Smith kritikája (a narratológusok az igazi fikciós szövegek kapcsán anakroniáról beszélnek, ahol pedig az elbeszélés és a történet időrendjének összehasonlítása *per definitionem* lehetetlen) azonban mindenekelőtt megfelelőezik, vagy figyelmen kívül hagy egy lényegi tény, amelyet az *Új diszkurzus az elbeszélésekről*-ben idézek fel,¹² és amelyet Nelson Goodman is hangsúlyoz, hogy védelemben vegye az anakronia fogalmának (de legalább terminusának) saját maga általi használatát. Arról van szó, hogy az analepszisek és a prolepszisek többsége az igazi fikciókban, de máshol is, vagy explicit, tehát maga a szöveg jelzi őket különböző szóbeli markerekkel (*marques verbales*) („a grófné [...] csak nagyon rövid idővel élte túl Fabriziót, akit imádott, s aki csak egy évet töltött a kolostorban”¹³); vagy *implicit*, ám „az általános az oksági folyamatok” ismerete révén nyilvánvaló (*n* fejezet: a grófnő belehal bánatába; *n* + 1. fejezet: Fabrice meghal a kolostorban).¹⁴ Goodman hangsúlyozza, „mindkét esetre igaz, hogy az eltolódás nem az

¹¹ Uo., 228.

¹² GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, 17.

¹³ STENDHAL, *A párizsi kolostor*, ford. ILLÉS Endre (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959).

¹⁴ Goodman példái helyett hozom ezeket a példákat, amelyek közül természetesen csak a második képzeletbeli. *A francia forradalom történetében* 1789. július 14. napjának elbeszélésekor (legalább) is találunk egy hasonló példát, amely olvashatósága nem a történelmi elbeszélés faktuális és ellenőriz-

események abszolút, minden változatától független időrendjéhez képest létezik, hanem ahhoz képest, amelyről e változat maga állítja, hogy az az események időrendje.¹⁵ És amikor a szöveg kivételesen (például Robbe-Grillet-nél) sem közvetlenül (szóbeli jelzésekkel [*indication verbale*]), sem közvetetten (következtetés okán [*occasion d'inférence*]) nem nyilatkozik az események időrendjéről, a narratológus értelemszerűen nem tehet mást, mint hogy – egyéb hipotézis híján – megállapítja az elbeszélés „akronikus” jellegét, és belenyugszik ebbe az elrendezésbe.¹⁶ A faktuális elbeszélést, ahol az események időrendje elvileg más források alapján adott, tehát nem lehet szembeállítani a fikciós elbeszéléssel, ahol az időrend elvben megismerhetetlen, és ahol az anakroniák következképp eldönthetetlenek: a fikciós elbeszélés anakroniáit, a kivételes elhallgatásokat leszámítva, egész egyszerűen maga az elbeszélés nyilvánítja ki vagy sugallja – egyébként épp úgy, mint a faktuális elbeszélés esetében. Másképp fogalmazva, és hogy kiemeljek egy szempontot, ahol egyszerre értek és nem értek egyet Barbara Herrnstein Smith-szel, a fikcionális és a faktuális elbeszélés – nagy általánosságban – sem az anakroniák használatában, sem abban a módban, ahogyan jelzi azokat, nem különbözik egymástól.¹⁷

SEBESSÉG

Herrnstein Smith elvét az időrend kapcsán készséggel kiterjesztem a narratív sebesség fejezetére is: semmilyen elbeszélésnek sem áll hatalmában, és nem is kötelezhető arra – legyen az fikcionális vagy sem, irodalmi vagy sem, szóbeli vagy írott –, hogy a történetével szigorúan szinkrón sebességet tartson be. A fikciós elbeszélésben különböző dózisokban megfigyelhető gyorsítások, lassítások, ellipszisek vagy szünetek (*arrêt*) a faktuális elbeszélés sajátjai is, s ezeket mindkét esetben a hatékonyság és a gazdaságosság szabályozza, továbbá az, hogy a narrá-

hető jellegéből következik. Michelet először beszámol egy városházabeli, a kereskedők előjáróinak gyűléséről; a gyűlést egy menet érkezése szakítja félbe, amely a börtön kulcsait lengetve bejelenti a Bastille elfoglalását. Majd a szerző folytatja: „A Bastille nem vétettet be, igazában mondván inkább feladta magát.” És következik a börtön elestének analepszises elbeszélése. MICHELET, *A francia forradalom története*, ford. Antonina De GERANDO (Kolozsvar: Stein János, 1884), 220.

¹⁵ GOODMAN, „The Telling and the Told”, 799.

¹⁶ Gérard GENETTE, *Figures III* (Paris: Éd. du Seuil, 1972), 115. Egyébiránt előfordult már velem, hogy Bruce Morrisette-tel ellentétben – lásd: Gérard GENETTE, *Figures I* (Paris: Éd. du Seuil, 1966), 77. – tagadtam, hogy Robbe-Grillet elbeszéléseiben lehetséges volna „helyreállítani” a kronológiát.

¹⁷ Nehezen látom be, hogy mire vonatkozik Herrnstein Smith kritikája, amikor a narratológia „dualizmusáról” beszél. A helyette javasolt, szándékosan pragmatikai színezetű formula – „verbális aktusok, amelyek lényege, hogy valaki meséli valaki másnak, hogy valami történt” (232.) – számomra egyáltalán nem tűnik összeegyeztethetetlennek a narratológia állításaival, és inkább tökéletes evidenciaként veszem. Az *elbeszélő diszkurzus* rendszere (Történet, Elbeszélés, Narráció) egyébként nyilvánvalóan nem dualista, hanem nagyon is trinitárius, és tudomásom szerint narratológus kollégáim semmilyen ellenvetéssel nem voltak ezzel szemben. Azt kétségkívül belátom, hogy Herrnstein Smith a maga részéről egy *monista* pozíció mellett érvel, ám ezt a fenti formula aligha igazolja.

tor milyen relatív fontosságot tulajdonít egyes pillanatoknak és epizódoknak. A két típus között tehát ezúttal sincs semmilyen *a priori* különbség. Käte Hamburger mindazonáltal jogosan sorolja a fikcionalitás-indexek (*indice de fictionalité*) közé a részletezett jelenetek, az *in extenso* és szó szerinti függő párbeszéd, valamint a terjedelmes leírások (*description étendue*) meglétét.¹⁸ Mindezek tulajdonképpen a történelmi elbeszélés számára sem lehetetlenek vagy tilosak (ki tiltja?), ám az ilyen eljárások megléte némileg túllép a történelmi elbeszélés valószerűségén („honnan tudja?”), s így tehát (erre még visszatérek) az olvasó számára a „fikcionalizálás” – jogos – érzetét kommunikálja.

GYAKORISÁG

Az iteratív elbeszélés használata – amely *stricto sensu* a gyakorisághoz tartozó kérdés – tágan értve az elbeszélés gyorsításának a módja: gyorsítás a viszonylag hasonlóknak tekintett események („Minden vasárnap...”) azonosító szillepsziise (*syllapse identifiatrice*) révén. Ily módon magától értetődik, hogy a faktuális elbeszélésnek a fikciós elbeszéléshez képest semmilyen oka nincs ritkábban alkalmaznia, és a faktuális műfajok, mint az életrajz – köztük az önéletrajz – él is vele, ennek használatát a téma kutatói már fel is tárták.¹⁹ A szingulatív és az iteratív közötti kapcsolat, amely igencsak eltérő az egyes fikciós elbeszélések esetén, *a priori* semmilyen markáns különbséget nem mutat tehát, amikor a fikcionális típusról a faktuálisra térünk át. Hacsak nem tekintjük – miként azt Philippe Lejeune sugallja – Proust sorozatos iteratívhasználatát, főleg a *Combray* című részben, az önéletrajzra jellemző módozatok imitáló jelének, vagyis mintha a fikcionális típus a faktuális típustól kölcsönözne – vagy talán, még pontosabban, *egy* fikcionális típus (pszeudo-önéletrajzi regény) *egy* faktuális típustól (valódi önéletrajz). Ez a feletébb logikus hipotézis azonban olyan kölcsönös cseréhez (*fait d'échange*) vezetne bennünket a két típus között, melynek tisztázását újfent későbbre halasztanám.

MÓD

Teljesen nyilvánvaló, hogy a Käte Hamburger szerint a narratív fikcióra jellemző textuális indexek többsége a módról szóló fejezetben található, hiszen e „tünetek” mind ugyanarra a sajátosságra utalnak, arra, hogy a narratív fikcióban a szereplők szubjektivitása közvetlenül hozzáférhető. Ez a reláció melleleg felold egy, az arisztotelészi hagyományhoz visszanyúló paradoxont (az irodalmat lényegében a fikcionalitás tematikus jegye definiálja), s teszi mindezt a fikció formalistának tűnő definíciója segítségével: a fikcionális elbeszélésjegyek valójában

¹⁸ A jelenet – akár párbeszéd, akár nem – lassítás-tényező, egyben pedig a narratív szünet leírása, hacsak az nem az egyik szereplő percepcióis tevékenységének van tulajdonítva, ami Hamburger szerint szintén fikcionális index.

¹⁹ LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, 114.

morfológiai természetűek, e jegyek azonban csupán *effektusok*; ennek oka pedig az elbeszélés fikcionális jellege, vagyis az abban „eredet-ént” (*je-origine*) alkotó szereplők képzelte jellege. Ha a másik szubjektivitásához kizárólag a narratív fikció nyújt közvetlen hozzáférést, az nem csodás kivétel, hanem mert ez a másik egy fiktív lény (vagy *fiktívként kezelt*, ha például olyan történelmi szereplőről van szó, mint a *Háború és béke* Napóleonja), akinek szerzője *elképzelet* a gondolatait, amelyeket állítása szerint éppen elbeszél: kifürkészni teljes bizonyossággal csak azt lehet, amit magunk *találunk ki*. Innen ered az olyan „indexek” jelenléte, mint amilyen a minden külön magyarázat nélkül („honnan tudja?”) egy „harmadik személynek” (*tiers*) tulajdonított érzelem- vagy gondolat kifejező igék; a belső monológ; és mind közül a legjellemzőbb és egyben leghatékonyabb, hiszen végső soron a diskurzus egészét áthatja, és fondorlatosan a szereplő tudatára utal: a *szabad függő beszéd*, amely többek között a múlt idők, valamint tér- és idődeixisek együttes jelenlétét magyarázza, olyan mondatokban például, mint „M. utoljára járta be az európai kikötőt, a hajója ugyanis *másnap* indult Amerikába.”

Miként arra gyakran felfigyeltek, a fikciós elbeszélés e leírása egy bizonyos típust hiposztazál: a 19. és 20. századi regényt, ahol ezeknek az eljárásoknak a szisztematikus használata megkönnyíti, hogy kisszámú, sőt egyetlen szereplőre fokalizáljon; egy elbeszélés, ahol a narrátor, *a fortiori* a szerző – a flaubert-i kívánalmaknak megfelelően – úgy tűnik, teljesen hiányzik. S bár jelenlétükről a nem fikcionális, sőt nem irodalmi elbeszélésekben a végtelenségig vitázhatnánk, e szubjektivizáló formulák vitathatatlanul természetesebbek a fikciós elbeszélésben, és nyugodtan tekinthetünk rájuk, némi árnyalás után, a két típus közötti megkülönböztető jegyként. De ugyanezt mondanám az ellentétes narratív attitűdről (Käte Hamburgerrel ellentétben, aki a kérdésről szót sem ejt), amelyet egykor *külső fokalizációnak* neveztem, és amely lényege szerint *semmilyen módon* nem tör a szereplők szubjektivitására, kizárólag kívülről látott eseményeket és mozdulatokat beszél el, a magyarázat bármiféle igyekezete nélkül. Ez az „objektív” elbeszélésfajta, Hemingwaytól Robbe-Grillet-ig, a szememben éppoly tipikusan fikcionálisnak tűnik, mint az előző, és e két szimmetrikus fokalizációs forma együttesen jellemzi a fikciós elbeszéléstípust, mintegy a faktuális elbeszélés általános attitűdjével ellentétesen – ahol *a priori* nem tiltott a pszichológiai magyarázat, ám mindegyiket forrásjelöléssel kell igazolni („A *Mémorial de Sainte-Hélène*-ből tudjuk, hogy Napóleon azt hitte, Kutuzov...”) vagy finomítani egy óvatos bizonytalanság- vagy feltételezés-jelölővel („Napóleon *kétségkívül* azt hitte, hogy Kutuzov...”) – épp ott kell valamiféle *modalitást* kifejezni, ahol a szereplőjét fikcionalizáló regényíró oly ellentmondást nem tűrően engedheti meg magának, hogy: „Napóleon azt hitte, hogy Kutuzov...”

Tisztában vagyok vele, hogy e két fokalizációtípus a fikciós elbeszélés viszonylag újkeletű formáira jellemző, és hogy a klasszikus – regény- vagy eposzi – formák a nem fokalizált vagy a „zéró fokalizációjú” módhoz tartoznak inkább, ahol az elbeszélés látszólag egyetlen „nézőpontot” sem helyez előtérbe, és tetszés sze-

rint hatol be bármelyik szereplője gondolatába. Egy ilyen, általában „mindentudónak” nevezett attitűd a faktuális elbeszélés igazságnak való megfelelési kötelezettségével szemben azonban nem kevésbé tiszteletudó, mint a másik kettő: csakis azt elbeszéli, amit tudunk, azt viszont mind, ami releváns, továbbá elmondani, honnan tudjuk. Sőt még inkább az, hiszen kvantitatíve kevésbé valószínű, hogy mindenki gondolatát megismerjük, és nem csupán egyvalakiét (persze elegendő mindenkit kitalálni). Annyit jegyezzünk meg, hogy a mód tehát elvben (mondom: elvben) egy elbeszélés faktuális vagy fikcionális jellegének ismertetőjele, s így a két típus közötti narratológiai divergencia terepe.

Käte Hamburger szerint, aki a fikcionális mezőből kizárja az első személyű regényt, ez a divergencia nyilvánvalóan csak két személytelen elbeszéléstípus között valósulhat meg. Dorrit Cohn azonban már kimutatta,²⁰ hogy az első személyű regény miként teheti tetszés szerint hol a „narrátor-én”-re, hol a „hős-én”-re a hangsúlyt (a fluktuáció *Az eltűnt idő nyomában* esetében szembeötlő); míg Philippe Lejeune, aki a megkülönböztetetlenség kezdeti megállapítását könyvről könyvre árnyalja, e váltakozásban ma már legalább tendenciaszerű („Domináns jellegről van szó csupán”) jelét látja az inkább egy „narratori hangot” hangsúlyozó valódi önéletrajz (példa: „A 19. század legvégén születtem, nyolc fiú közül utolsóként...”), és az „inkább egy szereplő tapasztalatára fokalizáló” pszeudo-önéletrajzi fikció közti különbségnek (példa: „Távolodott az ég, legalább tíz méterrel. Ültem tovább, nem siettem...”).²¹ Ez tehát a személyes elbeszélésre való – feltétebb jogos – kiterjesztése e tipikus fikcionalitás-kritériumnak, ami nem más, mint a belső fokalizáció.

HANG

A narratív hang jellegzetességei lényegében időbeli, „személy”-beli és szintbeli megkülönböztetésekre vezethetők vissza. Nem tartom valószínűnek, hogy a narratív aktus időszituációja *a priori* különbözne a fikcióban és máshol: a faktuális elbeszélés éppúgy ismeri az utólagos (itt is ez a leggyakoribb), az előzetes (profetikus vagy jóslatjellegű), az egyidejű (riport), de akár a közbeiktatott narrációt is, például a naplóban. A „személy” megkülönböztetése, vagyis a heterodiegetikus és a homodiegetikus elbeszélések közötti szembenállás éppúgy megosztja a faktuális (történelemtudomány/visszaemlékezés), mint ahogy a fikcionális elbeszéléseket. A szint megkülönböztetése kétségkívül itt a leginkább helytálló, a valószínűségekre vagy az egyszerűségekre való törekvés miatt a faktuális elbeszélés ugyanis általában ritkán él másodlagos narrációval: nehezen elképzelhető egy történész vagy egy emlékiró, amint elbeszélése jelentős részét egyik „szereplőjére” bízza, és Thuküdidész óta azt is tudjuk, az előbbire milyen nehézségeket ró

²⁰ Dorrit COHN, *La Transparence intérieure* (1978) (Paris: Éd. du Seuil, 1981).

²¹ LEJEUNE, „Még egyszer az önéletrajzi paktumról”, 225–244.

egy kicsit is terjedelmesebb diskurzus szimpla átadása. A metadiegetikus elbeszélés jelenléte tehát kimondottan elfogadható fikcionalitás index – még ha hiánya nem is jelent semmit.

Nem vagyok egészen meggyőződve, hogy a szorosan vett narratológia határain belül maradok, ha a hang kérdései kapcsán („Ki beszél?”) a narrátor és a szerző közötti örökké kényes témát érintem. Philippe Lejeune már kimutatta, hogy a kanonikus önéletrajzot a *szerző = narrátor = szereplő* azonossága jellemzi, a „harmadik személyű” önéletrajz egyedi esetére a *szerző = szereplő ≠ narrátor* formulájának fenntartásával.²² Igencsak csábító e hármas reláció nyújtotta lehetőségek további kiaknázása. A *szereplő* ($P = \textit{personnage}$) és a *narrátor* ($N = \textit{narrateur}$) szétválasztása ($P \neq N$) nyilvánvalóan (sőt tautologikusan) – fikcióban és máshol – a heterodiegetikus (narratív) elrendezést (*régime*) határozza meg, míg azonosságuk ($N = P$) a homodiegetikus elrendezést. A *szerző* ($A = \textit{auteur}$) és a *szereplő* szétválasztása ($A \neq P$) az allobiográfia (tematikus) elrendezését határozza meg, legyen az fikcionális (heterodiegetikus, mint a *Tom Jones*ban, vagy homodiegetikus, mint a *Gil Blas*-ban) vagy faktuális (általában heterodiegetikus, mint a történelemtudományban vagy az életrajzban, a homodiegetikus elrendezés itt ugyanis feltételezné, hogy a szerző a „szereplőjére” ruházza az elbeszélést, mint Yourcenar Hadrianusára, ami óhatatlanul – erre még visszatérek – fikciós hatást kelt), miként azonosságuk ($A = P$) az önéletrajzét (legyen az homo- vagy heterodiegetikus). Már csak a *szerző* és a *narrátor* közötti kapcsolat vizsgálata maradt hátra. Úgy vélem, szigorú azonosságuk ($A = N$), már amennyire az megállapítható, a faktuális elbeszélést határozza meg – azt, amelyben, Searle kifejezésével, a szerző teljes mértékben vállalja a felelősséget elbeszélése állításaiért, következőképp semmilyen autonómiával nem ruház fel semmilyen narrátort. Szétválasztásuk ($A \neq N$) ezzel szemben a fikciót, vagyis egy olyan elbeszéléstípust határoz meg, amelynek szerzője nem kezeskedik komolyan azért, hogy az az igazságnak megfeleljen,²³ kapcsolatuk ezúttal is tautologikusnak tűnik számomra, amikor ugyanis azt mondjuk, mint például Searle, hogy a szerző (Balzac például) nem felel komolyan elbeszélése állításaiért (például Eugène Rastignac létezéséért), vagy azt mondjuk, hogy ezen állításokat egy tőle elkülönülő, implicit instanciára vagy funkcióra kellene vonatkoztatni (a *Goriot apó* narrátorára), akkor két különböző

²² LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*; Philippe LEJEUNE, *Je est un autre* (Paris: Éd. du Seuil, 1980). Az itt javasolt forma azonban kizárólag az én felelősségem.

²³ Már amennyiben, természetesen, ez az elbeszélés egy igazságnak megfelelő szituációleírásként mutatkozik. Egy olyan elbeszélés, amely fikcionalitását minden mondatánál jelezni, például valami olyasféle formulával, mint „Képzeljük el, hogy...”, vagy feltételes módot használna, mint a boltosát játszó gyerekek, vagy akármilyen más eljáráshoz folyamodna, amely bizonyos nyelvekben talán létezik is, az tökéletesen „komoly” megnyilatkozás (*énonciation*) lenne, amelyre az $A = N$ formula lenne érvényes. Egyes középkori regények élnek olyan kimondottan kétértelmű kifejezésekkel, mint „A gróf azt mondja, hogy...”, amelyeket olvashatunk akár egy hipertextuális alibi felvázolásaként, akár szórakoztatóan álszent tagadásként: „Nem én mondom, hanem az elbeszélésem” – ahogy manapság mondani szokás: „Nem én mondom, hanem a tudatalattim.”

módon ugyanazt mondjuk, s a kettő közül kizárólag a gazdaságosság elve a döntő, az adott pillanat szükségleteinek megfelelően. Ezen állításból következik, hogy a „harmadik személyű önéletrajzot” inkább a fikcióhoz, mintsem a faktuális elbeszéléshez érdemes közelítenünk, főleg ha egyetértünk Barbara Herrnstein Smith-szel abban, hogy a fikcionalitást legalább annyira a narráció fiktivitása határozza meg, mint amennyire a történeté (ha nem még jobban).²⁴ Itt azonban jól láthatóak a „személy” fogalom módszertani hátulütői, hiszen egy szigorúan grammatikai kritérium alapján ugyanabba az osztályba sorolja *Alice B. Toklas önéletrajzát*, a *Caesar Feljegyzéseit* vagy a *The education of Henry Adamst*. A *De bello gallico* narrátora oly átlátszó és oly üres funkció, hogy kétségkívül helyesebb lenne azt mondanunk, az elbeszélést a magáról konvencionálisan (átvitt értelemben) harmadik személyben beszélő Caesar vállalja magára – tehát homodiegetikus, faktuális, A = N = P típusú elbeszéléstről van szó. A *Toklas önéletrajzában* viszont a narrátor éppoly nyilvánvalóan különbözik a szerzőtől, mint a *Hadrianus emlékirataiban*, hiszen a szerzőt másképp hívják, és olyan személyről van szó, akinek a történelmi létezése igazolt. És mivel az elbeszélésben Gertrude Stein és Toklas élete óhatatlanul összekeveredik, azt is mondhatjuk, hogy a cím (fikcionálisan) megfelel az igazságnak, és nem egy a szerző által fiktív módon Toklasnak kölcsönzött Stein-életrajzzal, hanem egyszerűen (!) egy Stein által írt Toklas-életrajzzal van dolgunk,²⁵ ami e narratológiai esetet lényegében a *Hadrianus emlékezése*éhez vezeti vissza. Már csak egy olyan, igazán tiszta heterodiegetikus önéletrajzi esetet kellene találnunk, ahol a szerző élete elbeszélését egy olyan életrajzíróra bízna, aki nem volt tanúja annak, és hogy még biztosabb legyen, néhány évszázaddal később fog élni. Véleményem szerint a teratológiai hipotézisekben mindig szolgálatkész Borges épp ebben a szellemben fogalmazott meg egy rá vonatkozó cikket egy jövőbeli enciklopédiában.²⁶ Még ha egyetlen ténybeli hiba vagy kitaláció sem szerepel egy ilyen szövegben, az mégis egyértelműen a fikciós elbeszélés körébe tartozik, csupán azért, mert a szerző és a (jóllehet anonim) narrátor jól láthatóan elkülönül. A gondolatok tisztázása érdekében a lehetőségek skáláját háromszög alakú sémák sorozatával ábrázolom; és a következő axiómák miatt („ha $A = B$ és $B = C$, akkor $A = C$ ”, és „ha $A = B$ és $A \neq C$, akkor $B \neq C$ ”), mindössze öt, logikailag koherens alakzatot látok (lásd lent).

²⁴ „A regények lényegi fiktivitása nem az említett szereplők, tárgyak és események irrealitásában keresendő, hanem magának az említésnek az irrealitásában. Másképp fogalmazva, egy regényben vagy mesében az események elmondásának az aktusa, a szereplők leírásának és a helyszínekre való hivatkozásnak az aktusa fiktív.” Barbara HERRNSTEIN SMITH, *On the Margins of Discourse* (Chicago: The University of Chicago Press, 1978), 29.

²⁵ Vö. LEJEUNE, *Je est un autre*, 53–54. Magyarul lásd: Philippe LEJEUNE, „A harmadik személyű önéletrajz”, ford. Toókos Péter, in *Önéletrajz, élettörténet, napló...*, 105–129.

²⁶ Jorge Luis BORGES, „Epilogo”, in Jorge Luis BORGES, *Obras completas*, 1143–1145 (Buenos Aires: Emece, 1974), 1143. Az eljárás illusztrálására kétségkívül nem Borgesé az első példa, ezzel élt nemrég néhány közreműködő is, lásd: Jérôme GARCIN, *Le Dictionnaire: Littérature française contemporaine* (Paris: François Bourin, 1989): preventív önnekrológok kötete.

E sémásor (viszonylagos) jelentősége a minket foglalkoztató témával kapcsolatban az $A = N \rightarrow$ *faktuális elbeszélés*, $A \neq N \rightarrow$ *fikcionális elbeszélés* kettős képletből ered,²⁷ akármilyen is az elbeszélés tartalma (megfelel az igazságnak vagy nem) vagy, ha így jobban tetszik, akármilyen is a történet jellege (fiktív vagy nem). Amikor tehát $A \neq N$, az elbeszélés esetleges megfelelése az igazságnak sem az $N = P$ (*Hadrianus emlékezései*), sem az $N \neq P$ esetében nem tiltja a fikcionalitás-diagnózist, az utóbbinál gondoljunk Napóleon életére, amelyet Goguelat, *A vidéki orvos* (fiktív) szereplője mesél el. Noha a lényegen nem változtat, elismerem, hogy ezt a példát a metadiegetikus elbeszélések sajátos területének köszönhetem, ám – ha semmilyen módon nem akarjuk figyelembe venni – elegendő (!) elképzelnünk, amint Balzac (vagy az alázatos szolgája, vagy egy névtelen hamisító) Chateaubriand-nak (vagy bármilyen feltételezett életrajzíróknak) tulajdonít egy aggályosan hű életrajzot XIV. Lajosról (vagy bármilyen történelmi figuráról): elvemhez hűen, amelyet Herrnstein Smithtől kölcsönöztem, fenntartom, hogy egy ilyen elbeszélés fikcionális lenne.

$$\begin{array}{l} A \\ = = \\ N = P \end{array} \rightarrow \text{Önéletrajz}$$

$$\begin{array}{l} A \\ = \neq \\ N \neq P \end{array} \rightarrow \text{Történelmi elbeszélés (közte életrajz)}$$

$$\begin{array}{l} A \\ \neq \neq \\ N = P \end{array} \rightarrow \text{Homodiegetikus fikció}$$

$$\begin{array}{l} A \\ \neq = \\ N \neq P \end{array} \rightarrow \text{Heterodiegetikus önéletrajz}$$

$$\begin{array}{l} A \\ \neq \neq \\ N \neq P \end{array} \rightarrow \text{Heterodiegetikus fikció}$$

²⁷ „Egy regényben a szerző nem egyezik a narrátorral. [...] A szerző miért nem a narrátor? Mert a szerző találja ki, és a narrátor meséli el, mi történt [...]. A szerző találja ki a narrátort és az elbeszélés stílusát, amely a narrátor sajátja.” (Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille*, 3 t. [Paris: Gallimard, 1988], 3:773–774.) A szerző és a narrátor (számomra tisztán funkcionális) szétválasztásához Käte Hamburger nyilvánvalóan nem adná hozzájárulását, számára ugyanis a szereplő *Ich-Origo*-ja szükségszerűen szorítja ki bármiféle jelenlétét egy narrátornak. Ez az összeegyeztethetlenség-elv szerintem a megnyilatkozás (*énonciation*) túlságosan merev monologikus koncepciójából fakad, amelyet csodálatosan érvénytelenít a szabad függő beszél *dual voice*-a.

A képlet másik oldala ($A = N \rightarrow$ *faktuális elbeszélés*) vitathatóbbnak tűnhet, hiszen ha a szerző szándékoltan és az előírásoknak megfelelően egy tulajdonnév vagy életrajzi vonás révén azonosítódik a narrátorral (Aphrodisziaszi Kharitón a *Kallirhoé* elején, Dante az *Isteni színjáték*ban vagy Borges *Az Alef*ben,²⁸ illetve a másik oldalról a *Tom Jones* narrátora, aki felidézzi az író elhunyt feleségét, Charlotte-ot és barátját, Hogarth-ot, továbbá a *Facino Cane*-é, amely pedig az író lakhelyét írja le a Lesdiguières utcában), akkor abban az esetben semmi nem akadályozza meg a szerzőt, hogy egy nyilvánvalóan fikcionális történetet meséljen el akár heterodiegetikus (Khariton, Fielding), akár homodiegetikus relációban: utóbbira lásd az összes többi említett példát, ahol a szerző-narrátor a történet egy szereplője, egyszerű tanúként és bizalmasként (Balzac) vagy főszereplőként (Dante, Borges). Az első változat látszólag ellentmond a

$$\begin{array}{l} A \\ = \neq \rightarrow \text{Történelmi elbeszélés (közte életrajz)} \\ N \neq P \end{array}$$

képletnek, hiszen a szerzővel azonosított narrátor heterodiegetikus fikciós elbeszélést hoz létre, míg a második látszólag ellentmond a

$$\begin{array}{l} A \\ = = \rightarrow \text{Önéletrajz} \\ N = P \end{array}$$

képletnek, hiszen a szerzővel azonosított narrátor homodiegetikus fikciós elbeszélést hoz létre, amelyet néhány éve rendszerint „autofikciónak” neveznek. Úgy tűnik, mindkét esetben ellentmondás áll fenn a történet fiktív jellege és az $A = N \rightarrow$ *faktuális elbeszélés* képlete között. A válaszom az, hogy ez a képlet a szerző és a narrátor tulajdonnévének vagy életrajzi elemeinek azonossága ellenére sem illik rá e helyzetekre. Ami ugyanis a narratív identitást meghatározza, az – emlékeztetőül – nem a családi állapot szerinti név- és életrajzbeli azonosság, hanem a szerző komoly elköteleződése (*adhésion*) egy elbeszélés iránt, amellyel kapcsolatban vállalja, hogy az az igazságnak megfelel. Ebben a – mondjuk így, searle-i – értelemben világos, hogy Kharitónnak vagy Fieldingnek semmivel nem kell jobban felelősséget vállalnia azért, hogy elbeszélésük állításai történelmi szempontból megfeleljenek az igazságnak, mint például a *Goriot apó* Balzacjának vagy *Az átváltozás* Kafkájának, így tehát nem is azonosulnak a homonim narrátorral, aki

²⁸ Jorge Luis BORGES, „Az Alef”, ford. BENYHE János, in Jorge Luis BORGES, *Jól fészült mennydörgés: Összegyűjtött novellák*, összeáll. SCHOLZ László, 317–330 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018).

elvileg létrehozza az elbeszélést; mint ahogy becsületes állampolgárként, tisztos családapaként és szabad gondolkodóként én magam sem azonosulok azzal a hanggal, amely a számon keresztül létrehoz egy olyan ironikus vagy vicces kijelentést (*énoncé*), mint hogy „Én pedig a pápa vagyok!” Miként Oswald Ducrot kimutatta,²⁹ a fikciós elbeszélésre jellemző funkcionális megkülönböztetés szerző és narrátor között (még ha jogilag azonosak is) egy egyedi esete a „többszólamú” („polifón”) megnyilatkozásnak (*énonciation*), amely minden „nem komoly”, vagy Austin vitatott fogalmával élve, „parazita” kijelentésre (*énoncé*) jellemző. A szerző Borges, aki argentin állampolgár, tiszteletbeli Nobel-díjas, és megírta *Az Alefet*, funkcionálisan nem azonos a narrátor Borgesszel, *Az Alef* hőisével,³⁰ még ha számos (nem az összes) életrajzi jegyben meg is egyeznek, miként a *Tom Jones* Fieldingje mint szerző funkcionálisan (a kijelentés szempontjából – *énonciativement*) nem azonos a narrátor Fieldinggel, még ha barátjuk ugyanaz a Hogarth is, elhunyt feleségük pedig ugyanaz a Charlotte. Ezeknek az elbeszéléseknek a képlete tehát a második esetben:

$$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N \neq P \end{array}$$

heterodiegetikus fikció, és az elsőben:

$$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N = P \end{array}$$

homodiegetikus fikció. Bevallom, ez a közjogra való leszűkítés (*réduction au droit commun*) nehezen adja vissza az autofikcióra jellemző paktum paradox, vagy még pontosabban, szándékosan ellentmondásos voltát („Én, a szerző, elmesélek egy történetet, amelynek én vagyok a hőse, de amely sohasem történt meg velem.”). Az önéletrajz $A = N = P$ képletéhez ez esetben minden bizonnyal hozzáigazíthatnánk egy igen kétes státuszú kiegészítést, miszerint P egy autentikus személlyé és egy fikcionális sorsú szereplővé válna ketté, de bevallom, irtózom az ilyesféle se-

²⁹ Oswald DUCROT, „Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation”, in Oswald DUCROT, *Le Dire et le Dit* (Paris: Éd. de Minuit, 1984), VIII. fejezet.

³⁰ Vagy *A másiké* vagy *A Zahiré*; ezekről a borges-i autofikciós effektusokról lásd: Jean-Pierre MOUREY, „Borges chez Borges”, *Poétique* 63 (1985): 313–324. Ezek az elbeszélések, amelyeknek a „Borges” nevű narrátor a főhőse, (minimum) *A kard ívével* is kiegészíthetők, ahol „Borges” a főhős bizalmasa, valamint a *Férfi a rózsaszín utcasarkon* című írással, ahol *in fine* egy szóbeli narráció célzott hallgatójaként mutatkozik. Az autofikcióról általában lásd: Vincent COLONNA, *L’Autofiction: Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales doktori disszertáció, 1989).

bészeti eljárástól, amelynek feltételezése szerint valaki sorsa megváltoztatható a személyiség megváltozása nélkül,³¹ de még inkább attól, hogy egy olyan képletet tartsunk meg, amely valami olyan komoly elköteleződést sugall a szerző részéről, ami természetesen nem létezik:³² mintha Dante azt hitte volna, hogy valóban járt a túlvilágon, vagy Borges, hogy látta az Alefet. Sokkal inkább egy logikusan ellentmondásos képletet alkalmaznák ide:

$$\begin{array}{l} A \\ \neq = \\ N = P \end{array}$$

Ellentmondásos,³³ csakugyan, ám nem jobban és nem kevésbé, mint az általa illusztrált fogalom (autofikció), és az állítás, amelyet takar: „Én vagyok, és nem én vagyok.”

E tényállás egyik tanulsága, hogy az itt értelemszerűen metaforikus értelemben használt egyenlőségjel (=) értéke a háromszög különböző oldalain nem egészen azonos: A és P között jogi azonosságot állapít meg a családi állapot értelmében, amely például a szerzőt felelőssé teheti főhőse cselekedeteiért (Jean-Jacques, aki elhagyja Rousseau gyermekeit); N és P esetében nyelvi azonosságot jelöl a megnyilatkozás (*énonciation*) és a kijelentés (*énoncé*) alanyai között, amelyet az egyes szám első személyű használat jelöl (én), kivéve konvencionális enallagé esetében (*mi* fejedelmi többes vagy szerénységből fakadó használat, a Caesar-féle hivatalos *ő*, és az önmegszólító *te*, mint Apollinaire *Égővében*); A és N között a szerző komoly elköteleződését szimbolizálja narratív kijelentései iránt,³⁴ és sürgetően az N mint felesleges instancia eltávolítását (*excision*) sugallja számunkra: amikor A = N, kiesik N, hiszen egész egyszerűen a szerző mesél; mi értelme volna a *Vallomások* vagy *A francia forradalom történetének „narrátoráról”* beszélni? A há-

³¹ *Identitást* változtathat, a név(más) mint merev jelölő működésének köszönhetően: „Ha én lettem volna Rothschild fia...”

³² Itt az *igazi* autofikciókról beszélek – vagyis narratív tartalmuk, ha megengedhetem, hitelesen fikcionális, mint (felteszem) az *Isteni színjátéké* –, és nem a hamis autofikciókról, amelyek csak jogilag „fikciók”: más szóval, szégyenlős önéletrajzok. Ezekben az eredeti paratextus értelemszerűen autofikcionális, de türelem: a paratextus jellemzője, hogy változik, az irodalomtörténet pedig részen áll.

³³ A másik két ellentmondásos képlet

$$\begin{array}{ccc} A & & A \\ \neq & \text{és} & = \\ N = P & & N \neq P \end{array}$$

valóban lehetetlennek tűnik számomra, mert nem javasolhatunk *komolyan* egy inkoherens (A = N) egyezményt.

³⁴ Ez az elköteleződés értelemszerűen nem garantálja, hogy a szöveg megfelel az igazságnak, hiszen egy faktuális elbeszélés szerző-narrátora legalábbis tévedhet, és e lehetőségtől gyakran nem is fosztja meg magát. Hazudhat is, és ez az eset némileg próbára teszi képletünk megingathatlanságát. Mondjuk azt átmenetileg, hogy itt A = N relációnak kellene lennie, vagy hogy A = N a hiszékeny olvasó, és A ≠ N a becstelen szerző esetében (illetve az elmés olvasó esetében is, hiszen a hazugság nem mindig *felicitous*), és aztán bízzuk a problémát a hazugság pragmatikájára, amely, tudomásom szerint, egyelőre még várta magát.

rom relációt a nyelvi jelek általános rendszerére utalva nevezhetnénk akár szemantikainak (A–P), szintaktikainak (N–P) és pragmatikainak (A–N) is. A faktuális és fikcionális elbeszélések közötti különbségre egyedül az utolsó vonatkozik; de nem mondanám, hogy fikció- vagy nem-fikció-*indexről* lenne szó, hiszen az A–N közötti reláció nem mindig olyan evidens, mint az N–P közötti, grammatikai evidenciájú, vagy az A–P közötti, tulajdonnév-evidenciájú kapcsolat.³⁵ Korántsem nyilvánvaló jelről van szó („Én, Kharitón...”), leggyakrabban inkább az elbeszélés (más) jellegzetességeinek összességéből következik. Kétségkívül ez a legmegragadhatatlanabb reláció (innen a narrotológusok közötti viták), és gyakran a leginkább kétértelmű is, amilyen végtére az igazság és a fikció közötti kapcsolat: ki merne állást foglalni az *Aurélia* vagy a *Nadja* státuszával kapcsolatban?

KÖLCSÖN ÉS CSERE

Mindeddig tulajdonképpen úgy érveltem, mintha egyfelől minden, a fikcionalitás és a faktualitás közötti megkülönböztető jegy narratológiai rendű lenne, másfelől pedig mintha a két mezőt hermetikus fal választaná el egymástól, amely bármiféle kölcsönös cserét vagy imitálást megakadályoz. Végezetül relativizálni kell tehát ezt a két módszertani hipotézist.

A fikció „indexei” nem mind narratológiai rendűek, először is, mert nem mindegyik textuális jellegű: egy fikciós szöveg a leggyakrabban, és talán mind gyakrabban paratextuális jelekkel jelzi magáról, hogy fikcionális, ezek garantálják, hogy az olvasó ne hogy félreértés áldozata legyen: a borítón vagy a cím alatt található *regény* műfaji besorolás egy ilyen példa a sok közül. Aztán azért is, mert néhány ilyen textuális index például tematikai (egy olyan valószerűtlen kijelentés (*énoncé*), mint az „Egy nap a tölgyfa így szólt a nádszálhoz...” csak fikcionális lehet) vagy stilisztikai jellegű: a szabad függő beszédet, amelyet a narratív jegyek közé sorolok, gyakran stíluseffektusként tartják számon. A szereplők neve olykor, a klasszikus színházhoz hasonlóan, regényjelleggel bír. Egyes klasszikus incipitek („Egyszer volt, hol nem volt”, „*Once upon a time*” vagy a Jakobson által idézett mallorcai mesélők formulája szerinti „*Aixo era y non era*”),³⁶ műfajjelölökként működnek, de nem vagyok benne biztos, hogy a modern regény „etikainak”³⁷ nevezett nyitánya („Első találkozásuk során Aurélien bizony csúnyának találta Bérénice-t”³⁸) ne lenne éppoly hatékony, sőt még hatékonyabb jelölő: a klasszikus

³⁵ E két evidencia természetesen nem mindig garantált: a személy-enallagé, mint minden alakzat, értelmezés kérdése, és a hős neve is lehet te (számtalan esetet találunk rá) vagy kétséges („Marcel” *Az eltűnt idő nyomában* esetében).

³⁶ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, 239.

³⁷ Lásd: GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, 46–48.

³⁸ Louis ARAGON, *Sziget a Szajmán* (Aurélien), ford. SZEKERES György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961).

mese vagy regény „emikai” kezdetéhez képest kétségtelenül felszabadultabb³⁹ abban, ahogy a szereplők létezését előfeltételezi, és megmutatja familiáris, vagyis „transzparens” voltukat. Itt azonban nyilvánvalóan nem állunk messze a belső fokalizáció narratológiai indexétől.

A legfőbb fenntartás az elbeszélés fikcionális és faktuális területének interakciójából következik. Käte Hamburger meggyőző módon mutatta ki az első személyű regény „színlelt” jellegét, amely igen gyakran él a valódi önéletrajzi elbeszélés narratív módozatainak kölcsönzésével vagy szimulálásával, retrospektív (visszaemlékezések) vagy közbeiktatott narrációban (napló, levelezés). E megfigyelés nyilvánvalóan nem elegendő ahhoz, hogy ezt a regénytípust – miként azt Hamburger szeretné – kizárjuk a fikció mezejéből, egy ilyen kizárás ugyanis a „formális mimézis”⁴⁰ minden formájára ragályszerűen terjedne tovább. A heterodiegetikus fikciós elbeszélés márpedig nagyrészt *mimézise* olyan faktuális formáknak, mint amilyen a történelemtudomány, a krónika, a riport – szimulálás, ahol a fikcionalitás-jelölők opcionális jogosultságok (*licence*) csupán, s ezekkel nem kell feltétlen élni, miként azt Wolfgang Hildesheimer *Marbot*-ja⁴¹ teszi igen látványos módon: egy író fiktív életrajza látszólag a „legigazabb” történetírás minden megkötését (és fortélyát) magára kényszeríti. És, fordítva, a Käte Hamburger által felsorolt „fikcionalizációs” eljárások az elmúlt néhány évtizedben bizonyos faktuális elbeszélésformákban is elterjedtek, mint amilyen a riport vagy (az Egyesült Államokban *New Journalism*nek elnevezett) tényfeltáró újságírás, vagy más, ezekből származó műfajok esetében, mint amilyen a *Non-Fiction Novel*.

Lássuk például a *New Yorker* 1988. április 4-i számában megjelenő egyik cikk legelejét, Van Gogh *Írisz*ek című festményének elárverezéséről:

³⁹ Már Strawson is ezen a véleményen volt (Peter Frederick STRAWSON, „De l’acte de référence” [1950], traduit par J. MILNER, in Peter Frederick STRAWSON, *Études de logique et de linguistique*, 9–38 [Paris: Seuil, 1977], 22–23.), amikor a népmese „non sophisticated” fikcionalitását szembeállította a modern regény fejlettebb fikcionalitásával, amely tartózkodik attól, hogy *kijelentse (poser)* a tárgyak létezését, és beéri azzal, hogy előfeltételezze azt – ez pedig diszkrétebb és egyúttal hatékonyabb is, hiszen ami előfeltételezett, az nem képezi vita tárgyát, nem tárgyalási alap. Monroe Beardsley (*Aesthetics from Classical Greece to Present: A Short History* [New York: The Macmillan Co., 1966], 414.) ezt a szembenállást két képzeletbeli incipittel illusztrálja: a naiv „Once upon a time the United States had a Prime Minister who was very fat” és a szofisztikált „The Prime Minister of the United States said good morning to his secretaries as he squeezed through the doorway of his office.” A létezés előfeltételezése az analitikus filozófusok kedves példájából is kiolvasható: „Sherlock Holmes a Baker Street 221 B. számban lakott”, amelynek naiv típusú regresszállása Russell stílusában íródna újra: „Egyszer volt, hol nem volt egy és egyetlenegy férfi, akit Sherlock Holmes-nak hívtak...” Azt is hozzátehetjük, hogy a naiv (emikai) típus kijelenti tárgyait, míg az etikai típus predikátumoknak veti alá azokat: valaki, aki a Baker Street 221 B. számban lakik, biztosan létezik.

⁴⁰ A fogalmat természetesen Michal Glowinskitől kölcsönzöm: Michal GLOWINSKI, „Sur le roman à la première personne” (1977), in *Esthétique et Poétique*, éd. Gérard GENETTE, 229–245 (Paris: Point-Seuil, 1992). Glowinski azonban, miként Hamburger, a fogalmat a homodiegetikus elrendezés számára tartja fenn.

⁴¹ Wolfgang HILDESHEIMER, *Sir Andrew Marbot* (1981) (Paris: Lattès, 1984).

John Whitney Payson, Van Gogh *Íriszek* című festményének tulajdonosa már egy ideje nem látta a festményt. Nem gondolta, hogy ilyen hatással lesz majd rá, amikor tavaly ősszel, a Sotheby's New York-i irodájában újra maga előtt látja a képet, néhány pillanattal az árverezés bejelentésére összehívott sajtótájékoztató megkezdése előtt. Az ötvenes évei felé közelítő, nyájas, derűs megjelenésű Payson, vörös hajával és gondozott szakállával...

Felteszem, felesleges külön kiemelnem, miként illusztrálja e néhány sor a fikcionalitás hamburgeri indexeit.

E kölcsönös cserék arra ösztökélnék bennünket, hogy jelentősen árnyaljunk a fikció és a nem-fikció közötti narratív elrendezés *a priori* különbségének hipotéziséén. Amennyiben tartjuk magunkat a – bizonyára csak az irodalomkritikus laboratóriumában létező – szintiszta, minden keveredéstől mentes formákhoz, a legélesebb különbségek lényegileg látszólag azon modális módozatokra vonatkoznak, amelyek a lehető legszorosabban kapcsolódnak a történész relatív, közvetlen és részleges tudása, valamint a flexibilis mindentudás között fennálló szembenálláshoz, s e mindentudásnak *per definitionem* az örvend, aki kitalálja az általa elmesélteket. Ha a tényleges gyakorlatot vesszük figyelembe, be kell látnunk, hogy sem szintiszta fikció, sem mégoly szigorú történelemtudomány nem létezik, amely minden „cselekményszövegetől” („*mise en intrigue*”) és regényeljárástól tartózkodna; hogy a két elrendezés tehát nem áll olyan távol egymástól, és hogy egyik sem olyan homogén, ahogy az távolabbról feltételezhető, illetve hogy igenis jelentősebb narratológiai különbség lehet például (miként Hamburger kimutatja) egy mese és egy naplóregény, mint egy naplóregény és egy valódi napló között, vagy (ahogy Hamburger nem látja be) egy klasszikus regény és egy modern regény, mint egy modern regény és egy kicsit szemtelenebb riport között. Vagy, másképp szólva: hogy Searle-nek (Hamburgerrel ellentétben) elvben igaza van, amikor minden fikcióról azt állítja – és nem csupán az első személyű regényről –, hogy szimuláció, nem-fikciós állítások vagy, miként Hamburger mondja, valósg kijelentések (*énoncé de réalité*) nem komoly szimulálása; és hogy Hamburgernek tulajdonképpen igaza van (Searle-lel szemben), amikor a (főleg modern) fikcióban (opcionális) fikcionalitásindexeket talál⁴² – de téved, amikor úgy véli vagy azt sugallja, hogy azok kötelezőek, állandóak, és olyan kizárólagosak, hogy a nem-fikció nem veheti őket kölcsön. Hamburger erre minden bizonnyal azt válaszolná, hogy a kölcsönzéssel a nem-fikció fikcionalizálódik, a fikció pedig, ha eláll használatuktól, defikcionalizálódik. Én viszont épp ennek a – legitim vagy nem legitim – lehetőségét szándékozom jelezni, és ez egyrészt a bizonyíték arra, hogy

⁴² Véleményem szerint sok ilyet találunk a Searle által Iris Murdochtól kölcsönzött fikció egészében: „Még tíz dicsőséges nap lovak nélkül! – gondolta Andrew Chase-White hadnagy, miután nemrégiben beosztották az előkelő Edward királyi lovasezredbe, és ráérvén sétálgatott Dublin egyik külvárosi parkjában ezerkilencszázhat egyik áprilisi, napsütötte vasárnap délutánján.” Käte Hamburger sem találhatott volna ennél jobbat.

a műfajok nagyon is tudnak normát váltani – olyan normákat, amelyeket (ha elnéznek nekem egy ilyen antropomorf szóhasználatot) magukon kívül senki nem kényszerített rájuk, másrészt pedig a végtelenül változékony, tipikusan történelmi valószínűség vagy „legitimitás” tiszteletben tartása is egyúttal.⁴³

Ez a teljesen ideiglenes, salamoni ítéletszerű végkövetkeztetés távolról sem érvényteleníti problematikánkat: bármi is legyen a válasz, a kérdést megérte feltenni. E konklúzióknak még kevésbé kell eltántorítania az empirikus kutatástól, hiszen még – vagy főleg – ha a narratív formák könnyedén át is járják a fikció és a nem-fikció közti határt, nem kevésbé, vagy annál is *inkább* sürgető a narratológia számára, hogy kövesse a példájukat.⁴⁴

Post-scriptum: 1991. november: a 156. oldalon⁴⁵ felidézett esetet azóta illusztrálta az *Adrienne Lecouvreur ou le Cœur transporté* Catherine Clément-től (Paris: Robert Laffont, 1991), amely teljes egészében megerősíti hipotézisünket. Igaz, a szerző nem takarékoskodott a fikcionalitás-tényezőkkel: a Lecouvreur-életrajz elvileg George Sand szóbeli elbeszélése Sarah Bernhardtnak.

(GENETTE, Gérard. „Récit fictionnel, récit factuel”. In Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, 141–168. Paris: Seuil, 1979.)

Fordította: Marczisovszky Anna

⁴³ Dorrit Cohn a *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases* (*Journal for Narrative Technique* 19, no. 1 [1989]: 3–24) című cikkben, hűen a saját maga által is „szeparatistának” vélt pozícióhoz, megvizsgál néhány ilyen határincidenst, majd a következő szavakkal minimalizálja jelentőségüket: „Az életrajz és a fikció közötti határ felszámolása helyett csupán még érezhetőbbé teszik azt.” A megfigyelés igaz *hic et nunc*, ám ahhoz néhány évtizednek el kell telnie, hogy kiderüljön, hosszú távon mivé lesz majd. A szabad függő beszéd első előfordulásai, az első belső monológban íródott elbeszélések, a *New Journalism* első kvázifikciói stb. kezdetben meglepőek és zavarba ejtőek lehetnek; ma már szinte alig akad meg rajtuk a szemünk. Semmi sem kopik gyorsabban a transzgresszivitás érzésénél. Számomra a gradualista vagy, ahogy Thomas Pavel mondja, „integrációs” attitűd, mind narratológiai, mind tematikai síkon, sokkal valószínűsőbbnek tűnik, mint a szegregáció bármiféle formája.

⁴⁴ A kérdés egy másik megközelítéséhez lásd: Michel MATHIEU-COLAS, „Récit et vérité”, *Poétique* 80 (1989): 387–403.

⁴⁵ Itt: 472. oldal. (A szerk.)

A szerszámkészítő kacsázik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ GENETTE, *Bardadrac*, 26.

⁸ GENETTE, *Codicille*, 222.

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

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

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

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

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

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

¹⁰ GENETTE, *Bardadrac*, 115.

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

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

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

¹¹ Uo., 196.

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

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

¹² Uo., 197.

¹³ Uo., 141.

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

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

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

¹⁴ GENETTE, *Codicille*, 34.

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

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

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

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

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

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

¹⁶ GENETTE, *Postscript*, 146.

¹⁷ GENETTE, *Codicille*, 26.

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

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

¹⁸ Uo., 27.

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

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

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

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

¹⁹ GENETTE, *Postscript*, 168–171.

²⁰ GENETTE, *Codicille*, 125.

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

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

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

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

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

BENE ADRIÁN

Genette és a posztklasszikus narratológia

BEVEZETÉS

Az 1960-as években Gérard Genette aktív résztvevője volt annak a folyamatnak, amelynek során az új regényhez, az új kritikához, majd az 1968-as társadalmi és felsőoktatási reformtörekvésekhez kapcsolódóan az irodalomtudományban is megkérdőjelezték a kanonizált módszereket, az akkori „egyetemi” tudományosságot. Genette saját írásai mellett (a *Figures* címen közreadott tanulmánykötetek 1966 és 2002 között, köztük a *Discours du récit* 1972-ben, majd az olyan jelentős hatású kötetek, mint az *Introduction à l'architexte*, a *Palimpsestes*, a *Nouveau Discours du récit* és a *Fiction et diction*) szerkesztőként is sokat tett az elbeszéléseleméleti kérdések tudományos igényű vizsgálataért. Az Hélène Cixous-val és Tzvetan Todorovval közösen alapított *Poétique* folyóirat és a Seuil kiadó azonos című sorozata¹ deklaráltan a formalista-strukturalista megközelítést képviselte. Hatásukat jelzi, hogy az egyre inkább Todorov és Genette nevével összefonódott narratológia és poétika² évtizedekre uralkodóvá vált a francia irodalomelméletben, sőt komoly befolyása volt az angolszász és német irodalomtudományra is. Időközben azonban megerősödött a befogadásra, a befogadóra fókuszáló hermeneutikai, recepcióesztétikai, majd kognitív szemlélet, a dekonstrukció, a társadalmi nemi szempont képviselete (feminizmus, LMBTQ irodalom és annak értelmezése), a posztkolonialista irodalomtudomány és más kontextuális szempontok, amelyek számára a szöveg egyre kevésbé önreferenciális képződmény. A nyelv- és szövegközpontú prózapoétikai elemzés, valamint a narratíva mibenlétének, alkotóelemeinek tanulmányozása kezdett veszíteni érdekességéből. Mindamelllett Genette munkássága azért is figyelemre méltó, mert poétikai törekvései az általa megkülönböztetett kétfajta strukturalizmus, a zárt és a nyitott közül egyértelműen az utóbbihoz sorolhatók.³

Ami a narratológiát illeti, szórványos előzményekre támaszkodva az 1990-es években indult meg egy több évtizedes diszciplináris önreflexió és útkeresés, amelyet összefoglaló néven posztklasszikus narratológiaként szokás emlegetni. A francia klasszikusokhoz képest önmagukat posztklasszikusként meghatározó (vagy legalábbis a kategorizálást hallgatólagosan elfogadó) szerzők főként amerikaiak, skandinávok, németek; az új gondolatok jellemzően nem francia szerzők-

¹ Erről bővebben lásd: Gérard GENETTE, „Quarante ans de *Poétique*” (Entretiens avec Florian Penanech), *Fabula-Lht*, no. 10. (2012): 2–6, hozzáférés: 2020.01.15, <https://www.fabula.org/lht/10/genette.html>.

² Lásd például: Frank WAGNER, „Aimez-vous »Genette«? (Éloge de la poétique *cum grano salis*)”, *Fabula-Lht*, no. 10. (2012): 6, hozzáférés: 2020.01.15, <https://www.fabula.org/lht/10/wagner.html>.

³ GENETTE, „Quarante ans de *Poétique*”, 23.

höz köthetők, a narratológusok nemzetközi szakmai nyelve pedig már elsősorban az angol. A központi kutatási kérdés pedig a narratíva, a narrativitás meghatározása, számot vetve az 1960-as évek óta a barthes-i, bremondi, greimasi szemiológiát és a strukturalista típusú narratológiát ért kihívásokkal.⁴ Ennek részletes bemutatására természetesen itt nincs mód, kiemelünk azonban néhány szerzőt és gondolatmenetet, elméleti problémát, amelyek jól mutatják a konceptuális különbséget a klasszikus és a posztklasszikus narratológia között – hozzátevé, hogy valójában nincs szó egységes megközelítésről egyik részről sem, és a többes szám használata lenne indokolt. A leegyszerűsített kép is alkalmas azonban arra, hogy Genette szerepét és pozícióját megvilágítsa ebben az elmélettörténeti konstellációban. Kétségtelenül markáns elméleti váltásról van szó, ami ritkán kíméli a köz-tiszteletnek örvendő „apafigurákat”, Genette esetében azonban nem beszélhetünk igazi trónfosztásról, sem utóéletről, már csak azért sem, mert 2018-ban bekövetkezett halálát megelőzően legalább két évtizeden keresztül párhuzamosan, sőt időnként (mint például a metalepszis kérdése kapcsán, amelyre még kitérünk) kölcsönhatásban tevékenykedett az új irányzatokkal, gondolatokkal. A posztklasszikus narratológia képviselői gyakran támaszkodnak Genette munkásságára, de már elsősorban a továbbgondolás, a kiigazítás szándékával, bizonyos elméleti alapfogalmak vonatkozásában. Ezek közé tartoznak a fokalizáció, illetve nézőpont,⁵ a narrátor, valamint a (fikciós) elbeszélés. Ez alapján Genette szemléletét Monika Fludernik a diskurzusközpontú narratológiához sorolja, hasonlóan Gerald Prince, Seymour Chatman, Franz Stanzel, Dorrit Cohn, Susan Lanser és saját maga (vagyis többségükben Genette kritikusan) megközelítéséhez.⁶

„POSZTKLASSZIKUS” NARRATOLÓGIA, HATÁS ÉS KRITIKA

Magát a posztklasszikus kifejezést 1997-ben vezette be David Herman *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology* című tanulmányában.⁷ A szerző pragmatikai és kognitív tudományos elméleti keretben keresi a választ arra, mitől lesz egy mondatsor narratív szekvenciává. A strukturalista poétikák válaszait nem tartva kielégítőnek, a kognitív pszichológia és a mesterséges intelligencia-kutatások hatására a séma, a szkript (forgatókönyv) és a fogalmi keret segítségével próbálja bevonni a befogadói tapasztalatot, elvárásokat a narratíva

⁴ Lásd erről H. Porter Abbott *Narrativity* című szócikkét a *Living Handbook of Narratology* lapjain: H. PORTER ABBOTT, *Narrativity*, hozzáférés: 2020.01.15, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>.

⁵ Ezzel kapcsolatban, különösen Wolf Schmid koncepciójáról és egyben a kognitív megközelítés példaként lásd: SZABÓ Erzsébet, „A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióméleti hozadékok”, in *Nézőpont és jelentés*, szerk. SZABÓ Erzsébet és VECSEY Zoltán, 101–142 (Szeged: Grimm, 2010).

⁶ Monika FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology* (London–New York: Routledge, 2009), 9, 11.

⁷ David HERMAN, „Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”, *PMLA* 112, no. 5. (1997): 1046–1059.

definiálásába. Herman itt Gerald Prince narrativitás (*narrativity*) fogalmát kiegészíti a narratívasság (*narrativehood*) terminussal (amelyet aztán Prince vesz át tőle), utóbbival azt kívánja megragadni, hogy mi az a fejükben, amitől egy mondatsort történetnek tekintünk (avagy nem). Ezzel szemben a narrativitás azokra a formai és kontextuális vonásokra értendő, amelyek meghatározzák, hogy egy narratíva milyen mértékben elbeszélő jellegű.⁸ Herman kiemeli, hogy a strukturalista ihletésű narratológiában is voltak törekvések arra, hogy a narrativitás formai, szövegbeli kritériumai mellett az olvasói tapasztalatot is figyelembe vegyék a narratíva definiálása során (például Barthes az *S/Z*-ben),⁹ azonban ennek megfelelő fogalmi apparátusa nem állt rendelkezésükre. A kognitív pszichológiából átvett szkript-elmélet viszont tökéletesen alkalmas szerinte a befogadói oldal leírására az esemény sor történetként való létrejöttében.¹⁰ Mint látható, a strukturalista narratológiát foglalkoztató formai, szerkezeti kritériumok helyett itt a tartalmi mintázatok kerülnek előtérbe, amelyek funkciója, hogy irányjelzőként (*cue*) segítsenek aktíválni a befogadó elméjében lévő forgatókönyveket. Herman a posztklasszikus megközelítés példaként idézi Prince-t, aki szerint a narratívát elsősorban a tartalmi vonatkozások formája, nem pedig a kifejezés formája határozza meg.¹¹ Sokatmondó, hogy a szerző az egyik jegyzetben jelzi is, hogy a narratíva és a történet kifejezések a tanulmányban ugyanazt jelölik.¹²

Herman cikke felől indulva érdemes szót ejtenünk az általa többször idézett Gerald Prince szerepéről is. A Herman által idézett, a kifejezéssel szemben a tartalmi oldalt hangsúlyozó cikk 1980-ban jelent meg,¹³ három évvel Genette *Nouveau Discours du récit*-je előtt. Prince a narrativitás fogalmával kapcsolatos koncepcióját 1987-ben fogalmazta meg először *A Dictionary of Narratology* című művében,¹⁴ majd ennek 2003-as új kiadása után 2008-ban tovább árnyalta azt *Narrativehood, Narrativity, Narratability* című tanulmányában.¹⁵ 2003-ban *Surveying Narratology* című írásában tekintette át az addigra jelentősen megszaporodó, magukat narratológiáinak nevező irányzatokat, amelyek a szociális, társadalmi, nemi, politikai és egyéb kontextust is belefoglalják a narratívába – megjegyezve, hogy a határok divatosá vált eltörlésével és a mindent narratológiának vétellel a maga részéről nem azonosul, az expanzív helyett a restriktív felfogás híve.¹⁶ Nem mint ha bármilyen kontextuális elemet kizárna a narratológia vizsgálódási köréből, ha

⁸ Uo., 1048.

⁹ Uo., 1050.

¹⁰ Uo., 1051.

¹¹ Uo., 1053.

¹² Uo., 1057.

¹³ Gerald PRINCE, „Aspects of a Grammar of Narrative”, *Poetics Today* 1, no. 3. (1980): 49–63.

¹⁴ Gerald PRINCE, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: University of Nebraska, 1987 [2003]).

¹⁵ Gerald PRINCE, „Narrativehood, Narrativity, Narratability”, in *Theorizing Narrativity*, eds. John PIER and José Ángel GARCÍA LANDA, 19–27 (Berlin: de Gruyter, 2008).

¹⁶ Gerald PRINCE, „Surveying Narratology”, in *What Is Narratology?*, eds. Tom KINDT and Hans-Harald MÜLLER, 1–16 (Berlin–New York: de Gruyter, 2003), 1–3.

az releváns az elbeszélés elméleti kérdései kapcsán, egyszerűen nem minden ilyen elem produktív narratológiai szempontból.¹⁷ A narratíva minimálisan szükséges feltétele számára inkább szemantikai, mint szemiotikai: egy tényállás nem véletlenszerű átalakulásának, azaz egy eseménynek a bemutatása.¹⁸ Teljes mértékben megengedő azonban a medialitás (vagyis a narratíva nem nyelvhez és narrátorhoz kötött) és a fikcionalitás, illetve faktualitás tekintetében. Mindezek a narratívára és narrativitásra vonatkozó kérdések középpontiak a posztklasszikus narratológia számára, azonban nem a klasszikus narratológiával való szakítás céljával, hanem annak kiterjesztése, továbbfejlesztése, finomítása érdekében – írja *Classical and/or Postclassical Narratology* című cikkében.¹⁹ Amit ezek az új irányzatok hozzátesznek a genette-i elemzésekhez: a narratíva és a valóság kapcsolatának figyelembe vételét, a narratíva működés módja mellett szerepének vizsgálatát, az adott narratíva egyediségét az általános vonások mellett, a keletkezését, létrejöttét, kontextusát, a történeti szempontot.²⁰ A különböző irányzatok különböző aspektusokkal egészítik ki az eddig lehetséges kérdéseket, éppen ez adja meg a jogosultságát a közös diszciplináris nevezőnek a feminista narratológia, a posztmodern narratológia, a posztkolonialis narratológia, az etnonarratológia, a szocionarratológia, a pszichonarratológia esetében.²¹ A módszer már nem a strukturalista nyelvészetre támaszkodik, hanem a szociolingvisztikára, a pszicholingvisztikára, a számítógépes nyelvészetre, a kognitív tudományokra, az antropológiára, a dekonstrukcióra, vagy éppen a fenomenológiára. Az új narratológia, amit egyesek inkább *narrative studies*nek neveznek, módszertanilag sokszínűbb, és nagyobb figyelmet szentel a kontextuális és befogadói tényezőknek, a szigorú leíró tudomány felől az interpretáció felé mozdult el, ami néha magában hordozza annak veszélyét, hogy szem elől téveszti tárgyát, a szöveget – cserébe számtalan inspiratív felfedezést tesz.²²

Ansgar Nünning ezeket az új megközelítéseket veszi számba *Narratology or Narratologies?* című tanulmányában, jelezve azt is, hogy ezek nem feltétlenül illeszkednek a hagyományos narratológia önértelmezésébe, nem beszélhetünk már egyetlen narratológiáról.²³ Az új modellek a szöveg kontextusából indulnak ki, zárt és statikus produktum helyett nyitott, dinamikus folyamatokban gondolkodnak, kiemelten kezelve az olvasás, az interpretáció különböző lehetőségeit. Olyan alkalmazott módszert kínálnak, amely az általános vonások kutatása helyett fogékony az egyediségre, és az időtlen narratív grammatika helyett bármilyen elemző

¹⁷ Uo., 5.

¹⁸ Uo., 5–6.

¹⁹ Gerald PRINCE, „Classical and/or Postclassical Narratology”, *L'Esprit Créateur* 48, no. 2. (2008): 115–123, 116.

²⁰ Uo., 116.

²¹ Uo., 117.

²² Uo., 118.

²³ Ansgar NÜNNING, „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, for Future Usages of the Term”, in KINDT–MÜLLER, *What Is Narratology?*, 239–276, 240–242.

eszköztár megfelel neki, ha az illeszkedik a mű formai, tartalmi, történeti, kulturális, etikai meghatározottságaihoz.²⁴ Nünning közel ötven irányzatot különít el, nyolc csoportba osztva, jellemző képviselőik felsorolásával.²⁵

Nünning is kiemeli a 2000-es évek elején talán legnagyobb hatású kognitív tudományi megközelítést, amelyet akkoriban David Herman és Monika Fludernik is képviselt. A filmes elemzésekben már az 1980-as évektől megjelenő elméleti eszköztár az irodalmi elemzésekben az 1990-es évek közepétől terjedt el, a kognitív narratológia kifejezést Manfred Jahn használta először 1997-ben. A befogadásközpontú irodalomelméleti irányzatokhoz kapcsolódó kognitív narratológia a narratívának az olvasó elméjére gyakorolt hatását vizsgálja, a kognitív pszichológia szemléletével és fogalomkészletével. (A kognitív irodalomtudomány Magyarországon is gyorsan ismertté vált,²⁶ a kognitív narratológia²⁷ kevésbé.) Fludernik szerepe azért is jelentős, mert „természetes narratológia” koncepciójának nagy szerepe volt a nem természetes narratológia – ellenhatásként is értelmezhető²⁸ – kialakulásában és mai sikereiben.²⁹

Fludernik a narrativitás minimális feltételét a maga antropocentrikus modellje révén az emberi szereplő jelenlétében és az „experiancialitásban”, „emberi tapasztalatiságban” és annak kvázi-mimetikus felidőzésében találta meg.³⁰ Véleménye szerint az emberi tapasztalat közlése garantálja a narratív jelleget, és az elbeszélte történet befogadhatóságát.³¹ A cselekvésekből, eseményekből felépülő cselekmény viszont nem feltétlenül szükséges eleme a történetnek. Az ő kognitív narratológiai megközelítésében a lényeg, hogy valamilyen módon betekintést nyerjünk egy másik emberi elmébe, a gondolatokba, szándékokba és érzésekbe.³² Ezzel összefüggésben Genette (és Mieke Bal) fokalizációelméletét is revideálja a narrátorral, a narráció módjával kapcsolatban, nem számol például a korlátozott perspektívával.³³ Valójában minden esetben külső nézőpontból „látunk rá” egy másik tudatra, a kérdés inkább az, hogy „hús-vér” szereplő nézőpontjából vagy személytelen narráció közvetítésével. Nem kevésbé kritikus Fludernik Genette

²⁴ Uo., 243–244.

²⁵ Uo., 249–251.

²⁶ Lásd a *Helikon* 2013/1-es, *Kognitív irodalomtudomány* című számát (szerkesztette: Horváth Márta és Szabó Erzsébet).

²⁷ Erről lásd David Herman szócikkét a *Living Handbook of Narratology*ban: David HERMAN, *Cognitive Narratology*, hozzáférés: 2020.01.15, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html>.

²⁸ Henrik Skov NIELSEN, „Természetessé és nem természetessé tevő olvasási stratégiák: a fokalizáció újratárgyalása”, ford. GREGOR LILLA és MELHARDT Gergő, *Helikon* 64, 2. sz. (2018): 171–199, 175–176.

²⁹ Az irányzatról lásd a *Helikon* 2018/2-es, *Nem természetes narratológia* című számát (szerkesztette: Tóth Csilla).

³⁰ Lásd erről Marco Caracciolo szócikkét a *Living Handbook of Narratology* lapjain: Marco CARACCIOLO, *Experianciality*, hozzáférés: 2020.01.15, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experianciality>.

³¹ Monika FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology* (London–New York: Routledge, 1996).

³² Vö. FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology*, 59, 109.

³³ Uo., 37–39.

egész, grammatikai metaforikát alkalmazó hangkoncepciójával kapcsolatban.³⁴ Ez azért is említést érdemel, mert Fludernik mára az egyik legnagyobb hatású narratológussá vált, amiről az eddigi életmű előtt tisztelgő *How to Do Things with Narrative: Cognitive and Diachronic Perspectives* című kötet³⁵ is tanúskodik.

Szólunk kell napjaink másik kiemelkedő hatású narratológusáról, Marie-Laure Ryanról is, aki szintén már az 1990-es évek elejétől új utakat keres az elbeszélés mint narráció problémáival kapcsolatban. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* című könyvében³⁶ a nem nyelvi narratívák vizsgálata alapján elutasítja a narrátort mint kötelező konceptuális elemet, bár az irodalmi elbeszélések kapcsán még megtartja ezt a hagyományos keretet. Magyarul is olvasható *A belemerülés allegóriái: virtuális narráció a posztmodern prózában* című tanulmánya,³⁷ amelyben Gerald Prince elméletére az „el nem beszéltről” és David Herman „hipotetikus fokalizáció”-fogalmára épít. Ezeknek a valóságra vonatkozó elvárást megszüntető és a fikción belül ontológiai szintváltást jelentő narrációs módzatoknak kiegészítéseképpen fogalmazza meg a virtuális narráció koncepcióját, szemben a valóságvonatkozást evidenciaként kezelő „reális” narrációval.³⁸ Az ontológiai szintekre összpontosító koncepció fényében Genette diegetikus szintekről szóló elmélete úgy jelenik meg, mint amelyben a virtuális narráció ontológiai szintváltásai és az ezekhez a szintekhez kapcsolódó szükségszerűen eltérő elbeszélők nem különböztethetők meg. „Genette rendszere, tekintve, hogy nem képes elkülöníteni az ontológiai szinteket az illokúciós szintektől, nem tudja leírni az átjárásnak ezt a típusát.”³⁹ Ezért Ryan javasolja Genette rendszerének (heterodiegetikus/homodiegetikus, extradiegetikus/intradiegetikus) kibővítését az intraontológikus/extraontológikus narráció kettősségével.⁴⁰ Ez a négyosztatú modell minden kategórián belül érvényes, így egy nyolc módot tartalmazó felosztás jön létre.

Marina Grishakova *Toward a Typology of Virtual Narrative Voices* című cikkében a hang és fokalizáció genette-i koncepciójával kapcsolatban felidézi azt a pragmatikai kiindulópontú (gyakran bahtyini ihletésű) kritikai hagyományt, amely a hang pluralitására, képlékeny, olvasó által konstruált jellegére hívja fel a figyel-

³⁴ Lásd: Monika FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness* (London–New York: Routledge, 1993); Monika FLUDERNIK, „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing”, *New Literary History* 32, no. 3. (2001): 619–638.

³⁵ Jan ALBER and Greta OLSON, *How to Do Things with Narrative: Cognitive and Diachronic Perspectives* (Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 2018).

³⁶ Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

³⁷ Marie-Laure RYAN, „A belemerülés allegóriái: virtuális narráció a posztmodern prózában”, ford. HORVÁTH Györgyi, in *Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, *Narratívák* 6, 209–241 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2007).

³⁸ Uo., 210–211.

³⁹ Uo., 234.

⁴⁰ Uo., 235.

met. Richard Aczel és Brian Richardson mellett ide sorolja Monika Fludernik és Manfred Jahn kognitív megközelítését is a hanggal kapcsolatban.⁴¹ A szabad függő beszéd és a nem harmadik személyű narráció esetei kapcsán a fenti szerzők írásaiban a szövegről mint rögzített jelentések hordozójáról egyre inkább a kommunikációs folyamatra, a befogadó tevékeny szerepére terelődik a figyelem.⁴² Grishakova ebben az elméleti keretben foglalkozik a virtuális hang narratív jelenségével, elsősorban Ryan virtuális narrációról és Prince disznarrációról kifejtett elméletére támaszkodva. Ennek elméleti jelentősége abban áll, hogy – szemben Genette nyelvészeti alapú formalista felfogásával – a nyelvi megjelenés nem lehet kiindulópont, hiszen sejtetett, implicit, illetve az olvasó által tulajdonított jelentésekről van szó.⁴³ A „virtuális hang” jelensége egyben kapcsolódik a nem természetes narratológia vizsgálódásaihoz is, gondoljunk olyan lehetetlen, fantasztikus esetekre, amikor egy halott vagy egy szellem beszél. Mindez megkérdőjelezi a hang genette-i (még ha metaforikusan is) személyhez kötött, beszéd-szerű koncepcióját.⁴⁴

Henrik Nielsent a nem természetes narratológia képviselőjeként szintén az foglalkoztatja Genette fokalizációelméletében, ahogyan lehetőséget ad a „ki beszél?” és a „ki lát?” elválasztására. A különbségtételt elengedhetetlennek, mégis problematikusnak tartja.⁴⁵ Véleménye szerint Genette számára a hangok merev, rögzített szövegek, márpedig a szabad függő beszédben például keveredés figyelhető meg, amely egyáltalán nem hiba, anomália, hanem nagyon is funkcionális eszköz. Ebben tehát Fludernik Genette-kritikáját követi, miközben a „természetes narratológiát” antropocentrizmusa és tapasztalatra irányultsága miatt kevésbé tartja árnyaltnak, mint a mód és a hang genette-i megkülönböztetését, az általánosabb nézőpont-kategória helyett.⁴⁶ Fludernik Genette-kritikája pedig, figyelembe véve a *Nouveau discours du récit* pontosításait, tulajdonképpen nyitott kapukat dönget, vagyis nem ismeri fel, hogy alaptétele pontosan megegyezik Genette – félreértelmezett – fokalizációelméletének lényegével. Merthogy ez Nielsen szerint, a félrevezető auditív és vizuális metaforikusság ellenére pontosan azt vizsgálja: „Mely szereplő/szereplők tapasztalatiságához nyújt a narrátor hozzáférést (ha nyújt)?”⁴⁷ A mód és a hang tehát két olyan narrátornak tulajdonított funkciót képvisel, amelyek nem függenek egymással össze, sőt összeegyeztethetetlenek: a történet közreadójáét és a fokalizáció megválasztásáét.⁴⁸

⁴¹ Marina GRISHAKOVA, „Toward a Typology of Virtual Narrative Voices”, in *Strange Voices in Narrative Fiction*, eds. Per Krogh HANSEN, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN and Rolf REITAN, 175–190 (Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 2011), 175.

⁴² Uo., 176.

⁴³ Uo., 178.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ NIELSEN, „Természetessé és nem természetessé tevő olvasási stratégiák”, 175.

⁴⁶ Uo., 176–178.

⁴⁷ Uo., 180.

⁴⁸ Uo., 181.

Mindezeket a – többnyire Genette munkásságával, pontosabban annak első felével azonosított – klasszikus narratológiával szembeni kifogásokat némileg árnyalja, hogy Genette ugyan a narratológiát a nyelvi elbeszélések tanulmányozására korlátozta, amelyek működését a szövegből magából kiindulva igyekezett leírni, azonban távolról sem volt vak a történeti dimenzióra, a szerzői és befogadó szempontokra, ahogyan a más médiumokra sem. John Pier a vele folytatott egyik beszélgetésében⁴⁹ ezt a metalepszis témájához kapcsolja, amely esetében már nem a „minimális elbeszélés” a kiindulópont, hanem a figuralitás révén a fikciós jelleg, illetve az olvasóra gyakorolt hatás. Vagyis nem csupán a szöveg sajátosságainak objektív leírására szorítkozik, hanem már a képzelet(i) (*imagination créatrice/ réceptrice*; illetve *imaginaire*) működését érinti, vagyis az elbeszélés forrását és hatását. Ahogy Genette fogalmaz:

Mert természetesen az elbeszélésnek nem az a feladata és szerepe, hogy ösztönözze a narratológia leíró, elemző és osztályozó tevékenységét, hanem hogy működésbe hozza a befogadó képzeletét; a metalepszis pedig sajátos módon ennek a képzeletnek a játékos és/vagy fantasztikus oldalait hozza mozgásba.⁵⁰

Pierrel ellentétben azonban nem érez a metalepszissel kapcsolatban saját munkásságában (amit általánosan poétikának, még általánosabban esztétikának tekint) koncepcionális váltást, ahogyan az új narratológiai törekvésekhez való lehetséges kapcsolódást sem. Bevallja, ezeket nem túlzottan ismeri, azonban mindig is a sokféle elméleti megközelítés békés egymás mellett élésének híve volt, ezért a jól elhatárolt kutatási területet és módszert többre tartja a kölcsönhatásoknál, közös nevezőknél.

A mai francia narratológia áttekintésekor Raphaël Baroni azzal indít *L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses* című cikkében, hogy a strukturalista örökség és Genette fogalmisága annak ellenére széles körben használatos ma is, hogy a kutatók más szempontokat érvényesítenek, fokozottan figyelembe véve a kontextus valamely tényezőjét (társadalmi helyzet, történelmi folyamatok, kulturális sajátosságok), illetve a befogadás folyamatát (kognitív és etikai értelmezések).⁵¹ Az interdiszciplináris munkamódszer elterjedésével a narratológia egyre inkább instrumentalizálódott, alárendelődött más diszciplínák céljainak, fejtegeti Baroni. Ennek ellenére vannak továbbra is olyan frankofón kutatók (nyelvészek, irodalomtörténészek, filozófusok, esztéták), akik a narrativitással, a narratív jelenségekkel önmagukban foglalkoznak, ha ritkán is nevezik már őket narratológusnak (esetleg

⁴⁹ John PIER, *La métalepse: De la figure à la fiction (Entretien avec Gérard Genette)*, hozzáférés: 2020.01.15, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGenette.html>.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Raphaël BARONI, „L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses”, *Questions de communication* 30, no. 2. (2016): 219–238.

ők saját magukat sem). Baroni kiemeli többek között Jean-Michel Adamot, Alain Rabatelt, Françoise Revazt, John Piert, Jean-Marie Schaeffert, Jan Baetenst, Marc Litst.⁵² Sokat mondó a diszciplína mai helyzetével kapcsolatban, hogy a tudományos életben a narratológia-„címkét” ma már azok sem szívesen vállalják, akiknek ez a fő kutatási területük.⁵³

Genette és a fiatalabb generációkhoz tartozó irodalomtudósok között nem csak hatás(iszony)ról beszélhetünk, hiszen legalább egy témával, a metalepszissel kapcsolatban egyazon diskurzus résztvevői voltak. A 2002. november 29–30. között megrendezett *La métalepse, aujourd'hui* című konferenciára írt szövegével Genette újra eleven szereplőjévé vált a kortárs narratológiai kutatásoknak. A konferencia anyagát közreadó tanulmánykötet⁵⁴ és Genette könyvvé bővített⁵⁵ írásai éveken keresztül meghatározták a mai kutatók vizsgálódásait, akár irodalmi művekről, akár filmekről, vagy más művészeti alkotásokról szoltak. A korábbinál tágasabb, transzmediális értelmezői horizont, amelyhez az idős Genette kapcsolódott, előtérbe állította a diegetikus szintezetség, a narratív beágyazás, a metafikció, a reflexivitás, a fikcionalitás, egyúttal a fikció és a valóság közötti határok kérdéseit, amelyek meghatározóak voltak a 2000 utáni narratológiai diskurzusban. Genette könyve, ahogyan a konferenciakötet több tanulmánya is, hamarosan magyarul is hozzáférhetővé váltak,⁵⁶ ami ritkán fordul elő az aktuális nemzetközi narratológiai trendekkel kapcsolatban.

ANTI-GENETTE

A francia narratológia berkein belül Gérard Genette leghevesebb kritikusa Sylvie Patron, aki a megnyilatkozás-nyelvészet (magyarul lásd még Émile Benveniste és Antoine Culioli kapcsán a „kijelentéselmélet” megnevezéssel) alapján álló narratológia nevében támadja Genette kijelentésre szűkített elbeszéléseleméleti koncepcióját, és ennek tengelyében a narrátorra vonatkozó elképzelését. A megnyilatkozás-narratológia képviselői, René Rivara, Laurent Danon-Boileau és Alain Rabatel ugyan kiigazítják a genette-i koncepciót, azonban a narrátorral kapcsolatban ők is tévúton járnak Patron szerint. Ezért javasolja a megnyilatkozás eredeti forrásaként a szerző újraértékelését. *Enunciative Narratology: a French Speciality* című írásában⁵⁷ Patron a pragmatikai szempont elsődlegességét hangsúlyozva

⁵² Uo., 228.

⁵³ Uo., 229–230.

⁵⁴ John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation* (Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2005).

⁵⁵ Gérard GENETTE, *Métalepse: De la figure à la fiction* (Paris: Seuil, 2004).

⁵⁶ Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006); BENE-JABLONCZAY, *Narratív beágyazás és reflexivitás*. Lásd továbbá a *Filológiai Közlemény* 2006/1–2-es, *Új narratológia* című számát (szerkesztette: Bene Adrián és Jablonczay Tímea).

⁵⁷ Sylvie PATRON, „Enunciative Narratology: a French Speciality”, in *Current Trend sin Narratology*, ed. Greta OLSON, 312–335 (Berlin–New York: de Gruyter, 2011).

méltatja az Oswald Ducrot nyelvészeti eredményeit felhasználó Alain Rabatel tevékenységét a nézőpont fogalmával kapcsolatban. Ebben a koncepcióban, az irodalmi szöveg sajátosságait figyelembe véve, megkülönböztetésre kerül a beszélő a megnyilatkozás tulajdonképpeni forrásától (ahogyan a fokalizáció fogalmával Genette megkülönbözteti a beszélőt az észlelőtől). Hasonló belátásokra jutott a nézőpontkezeléssel, a fokalizációval kapcsolatban már 1982-ben Danon-Boileau, Culiolitól inspirálva. A Patron számára eredetinek és franciának tűnő megközelítés a külföldi számára kísértetiesen emlékeztet az angolszász pragmatikára, különösen az Austin és Searle nevéhez kapcsolt beszédaktus-elméletre. Mindezek Genette előtt sem voltak ismeretlenek, sorolja a szöveghelyeket a szerző,⁵⁸ azonban – idézi Rivarát – a *Discours du récit*-ben és később is háttérbe szorítja a grammatikai szempontot a narratív elemzés javára, például alig tulajdonít fontosságot annak, hogy egy elbeszélés első vagy harmadik személyben van elmondva.⁵⁹ A mód és a hang koncepciójából pedig a beszéd (*discours*) dominanciájának hatására kiszorul a benveniste-i *histoire*. Danon-Boileau narrátorra, narrációra vonatkozó felosztása nem feltétlenül meggyőzőbb Genette-énél, viszont az író és a szerző instanciájának bevezetése⁶⁰ kétségtelenül megnyitja azt az elméleti horizontot, amelyen azután mások az angolszász kezdeményezések (Wayne C. Booth már 1961-ben említi) nyomán a beleértett/implicit szerző kérdéseit kezdték feszegetni a kortárs narratológiában. Patron Danon-Boileau nyomán az „író” iktatja be ugyanebbe a szerepbe, ami tekinthető pusztán terminológiai különbségnek is. Patron ugyanakkor észleli, hogy a „névtelen narrátor” bevezető konkurens elmélet sem kielégítő, és fogalmilag sem tisztázottabbak a különbségek narrátor, író és szerző között.

Alain Rabatel a genette-i fokalizáció kérdéseit nézőpont-hatás elnevezéssel fogalmazta újra, a szövegbeli jelölőkre koncentrálván.⁶¹ A kétségtelenül alapos osztályozás magában foglalja például a szabad függő beszéd jellemző szerkezeti, szemantikai, szintaktikai, stilisztikai jelzéseit. Mindazonáltal, a koncepció inkább alkalmas a genette-i narratológia finomítására, mint egy produktívabb paradigma bevezetésére. Patron ezzel ellentétes értékelése kevésbé meggyőző. Szerinte nem csak pontosabb és használhatóbb Rabatel szövegnyelvészeti módszere, hanem olyan problémákra is választ ad, amikre Genette nem, például a beágyazott, másodlagos fokalizáció. Ezután Rivarával kapcsolatban pedig az igeidők jelentőségének felismerését hangsúlyozza, ami ugyancsak nem összeegyeztethetetlen a genette-i narratológiával, ha elfogultság nélkül, nem cáfolandó, hanem egyszerűen finomítandó módszernek tekintjük azt. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy danon-boileau-i eredetű kulcsfogalmi (névtelen és önéletrajzi narrátor) az ő átertelmzésében még Patron szerint is visszatérést

⁵⁸ Uo., 315.

⁵⁹ Uo., 316.

⁶⁰ Uo., 318.

⁶¹ Uo., 321–322.

jelentenek Genette-hez, amennyiben megfeleltethetőek a heterodiegetikus és a homodiegetikus narrátornak.⁶²

Patron végül arra a belátásra jut cikkében, hogy az enunciatív narratológia is osztozik a narratológia azon téves elméleti kiindulópontjában, mely szerint minden elbeszélésnek szükségszerűen kell, hogy legyen narrátora.⁶³ Ez a szerzőtől megkülönböztetett hipotetikus narrátor elterelte a figyelmet a szerzőről, amiben ráadásul Genette összemosza az életrajzi és a poétikai értelemben értett szerzőt.⁶⁴ Igen jellemző a Genette-értésre, hogy Patron itt (egy 2011-es szövegben) figyelmen kívül hagyja Genette 1983 utáni munkásságát, sőt a szerzőkonceptió kapcsán hivatkozási alapja Lucien Dällenbach 1977-es *Récit spéculaire*-je. Megjegyzendő, hogy a szerző, narrátor, beleértett szerző kérdései valóban továbbgondolásra érdemesek, Genette már a *Discours du récit*-ben sem véletlenül használja a narrátor helyett a narratív instancia kifejezést. A személytelenített hang nem csak a funkcióként való felfogást szolgálja, a strukturalizmus cseh típusú rendszerszemléletéhez hasonlóan, hanem arra is alkalmassá teszi a „narrátort”, hogy magába foglalja azokat a rendező, jelentést elosztó funkciókat, amelyeket mások a beleértett szerző vagy az író, illetve szerző alatt tárgyalnak. Patron és nyelvészeti inspirációjú forrásai ezért némileg félreértésben vannak, amikor a narrátort beszédaktusok résztvevőjeként értelmezik. Ennek ellenére kétségtelenül érdekes Patron törekvése, hogy a szerző és a narratíva viszonyát állítsa középpontba, újragondolva a „ki beszél (a fikcióban)?” kérdését.⁶⁵

Patron részletesebben is kutatja a fenti kérdéskört, az először 2009-ben, majd bővített formában 2016-ban kiadott *Le Narrateur* című monográfiájában.⁶⁶ Könyvének bevezetésében azonnal Genette válik főszereplővé, aki valószínűleg helytelenül értelmezte Ann Banfieldet a narrátor nélküli narratíva kérdéséről 1983-ban, ezért nehéz komolyan venni elméletíróként...⁶⁷ Patron emiatt érzett indignációja valóban igen erős lehet. Ez nem jelenti azt, hogy Genette álláspontja meggingathatatlan volna, vagy akár Banfielddel szembeni érvelése szimpatikus és meggyőző, a felismert hiányosságokra azonban Patron mintha a kellő távolságtartás nélkül reagálna. Mindenesetre kész igazolni az elbeszélő nélküli elbeszélések lehetőségét, áttekintve azon elméleteket, amelyek ezt tételezik. Az ezzel ellentétes genette-i (azaz: narratológiai) álláspontnak három premisszáját vázolja fel: 1, nem létezik elbeszélő nélküli elbeszélés; 2, az elbeszélő, nyíltan vagy hallgatólagosan, mindig egy én; 3, a szerző valódi, a narrátor fiktív, illetve fikcionális.⁶⁸ Ezt fejti ki a könyv Genette-nek szentelt első fejezete. A bevezető is jelzi Genette kiemelkedő

⁶² Uo., 327.

⁶³ Uo., 328.

⁶⁴ Uo., 329.

⁶⁵ Uo., 330–331.

⁶⁶ Sylvie PATRON, *Le Narrateur: Un problème de théorie narrative* (Limoges: Lambert-Lucas, 2016).

⁶⁷ Uo., 13.

⁶⁸ Uo., 15.

hatását, mivel Patron minden egyes megállapításhoz hozzáfűzi, hogy az miért Genette narratológiájának cáfolata. A narrátor terminus történeti áttekintése⁶⁹ után Patron megállapítja (Käte Hamburger nyomán), hogy ezek többnyire nem tettek különbséget a mesélés aktusa kapcsán aközött, hogy a szerző mesél, avagy a fikció részét képező narrátor.⁷⁰ Ez a leegyszerűsítő szembeállítás a szerzővel a megtörtént eseményekről szóló beszámolót társítja, a narrátorral pedig a szavai által megjelenő fiktív eseményeket. Patron nem találja sokkal szerencsésebbnek a későbbi német elméleti fejleményeket (Wolfgang Kayser, Käte Friedemann, Franz K. Stanzel), amelyek hangsúlyozzák a szerző és a narrátor megkülönböztetését, meghatározó hatást gyakorolva a francia narratológiára.⁷¹ Patron Genette szemére hányja, hogy a *Discours du récit*-ben Percy Lubbock *showing/telling* fogalompárjának első felét elveti, illuzorikusnak minősíti az elbeszéléssel kapcsolatban.⁷² A benveniste-i fogalmak Todorov és Genette általi átértelmezése Patron szerint természetesen helytelen;⁷³ emellett arra is fény derül, hogy a narrátorral kapcsolatos Genette elleni kifogások eredeti céltáblája tulajdonképpen Barthes, akinek szemiológiai elmélete a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című írásában eleve nem illeszkedett a Patron által javasolt irányhoz.⁷⁴ Úgy tűnik, Patron képtelen megérteni azt a módszertani elvet, miszerint a szemiológia ugyan a szövegben immanensen megjelenő nyomokból rekonstruálja a narrátort (és a narratíva címzettjét), de ettől még tudatában van a szöveg kommunikációs kontextusának, amely magában foglalja az anyagi szerzőt és a közönséget. Ezért lehetséges, hogy Patron, észlelve a szemiológiai modell egyoldalúságát, és némileg el is túlozva azt, majd kivetítve mindezt Genette narratológiájára, mégiscsak nyitott kapukon dörömböl időnként.

Újabban, 2018-as írásában Patron a tőle megszokott pragmatikai megfontolások alapján arra hívja fel a figyelmet, hogy a narratológia (értsd: Genette) nem tulajdonít megfelelő jelentőséget az írott és a szóbeli elbeszélés különbségének.⁷⁵ A szerző ezúttal is Ann Banfieldre, Sige-Yuki Kurodára és Käte Hamburgerre támaszkodik, valamint Dan Shen 2001-es tanulmányára Genette narrációfelfogásáról. Patron véleménye szerint: „Ezen elméletek olyan jellemzőket mutatnak, amelyek pontról pontra szembeállíthatóak a narratológiával.”⁷⁶ Miután a klasszikus narratológiai elméletek (Patron Genette-et, Balt és Stanzelt nevesíti) sokáig kizárólag az írott fikciós szövegekkel foglalkoztak, Genette a *Fiction et diction*-nal ezt

⁶⁹ Uo., 16–17.

⁷⁰ Uo., 18.

⁷¹ Uo., 20.

⁷² Uo., 21.

⁷³ Uo., 23–24.

⁷⁴ Uo., 25–26.

⁷⁵ Sylvie PATRON, „Les catégories narratologiques et la (non-)distinction oral-écrit dans la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction)”, in *Narrativité, oralité et performance*, éd. Alain GIGNAC, 19–42 (Leuven: Peeters Publishers, 2018).

⁷⁶ Uo., 19.

részben korrigálta, azonban a szóbeli és az írott szövegek közötti különbség továbbra sem tematizálódott. A mediális viszonyokkal az újabb narratológiai kutatások kezdtek foglalkozni: Shlomith Rimmon-Kenan, Seymour Chatman, majd Marie-Laure Ryan, a szóbeli elbeszélésekkel pedig többek között Monika Fludernik és David Herman. Valóban, a genette-i hang egy beszélőt posztulál az írott szöveg narrátorában, szóhasználatában legalábbis összemosva a két eltérő kommunikációs helyzetet.⁷⁷ Ezáltal pedig negligálja írott jellegét, annak ellenére, hogy a narrátor szavai nyelvészeti szempontok alapján is összeegyeztethetetlenek a szóbeliség jegyeivel.⁷⁸ Ez azért probléma, írja Patron, mert így „lehetetlenné válik az írott fikción belüli szóbeliség ábrázolásának helyes elemzése”.⁷⁹ A lehetséges okok számbavétele után a szerző megállapítja, hogy minden narratológus, leszámítva Susan Lansert (*The Narrative Act*), eleve a szóbeli kommunikáció paradigmájában értelmezte az írott fikciós szövegeket, legfeljebb összetettebbnek tételezve azt.⁸⁰ Patron szempontjából a mediális viszonyokkal foglalkozó kortárs kutatók eredményei sem elfogadhatók, amennyiben sem Fludernik, sem Ryan nem lép túl a genette-i paradigmán, és nem számol a fiktív narrátor mögött a szerzővel.⁸¹ Patron választott elméleti kerete (Hamburger, Kuroda, Banfield) szerint azonban a „ki beszél?” kérdésnek a legtöbb írott elbeszélésben egyszerűen nincs értelme, ellentétben az eddigi, többek között Genette által is képviselt szemlélettel.⁸² A „poétikus” vagy „nem-kommunikációs” pragmatikai megközelítések szerint a fikciós irodalmi elbeszélések nem a hétköznapi beszédhelyzetek mintájára képzelendők el – ellentmondva a klasszikus narratológiának.

Gérard Genette és Käte Hamburger elmélettörténeti szerepéről magyarul is olvasható Michael Scheffel *Ki beszél?* című tanulmánya,⁸³ amelyben Hamburger és Searle pragmatikai fikciókonceptióinak Genette általi recepcióját (a *Fiction et diction*-ban) állítja középpontba. Elgondolkodtató Sylvie Patron fenti gondolatai fényében Scheffel kijelentése Genette eljárásáról:

Megoldásának elvileg az a célja, hogy, tekintettel a fikcionális elbeszélésre, egyrészt Hamburger nyomán bizonyos (bár csak fakultatív) nyelvi fikcionalitás-jegyek meglétéről beszéljen, ezek eredetét másrészt Searle nyomán a „mintha” struktúrában, azaz a „nem-fikcionális asszerciók nem komoly simulációjában” lássa, és az elbeszélés mondatait egy fiktív kijelentőinstanciának tulajdonítsa, azaz ebben a sajátos esetben a szerző és az elbeszélő szétvá-

⁷⁷ Uo., 21.

⁷⁸ Uo., 22.

⁷⁹ Uo., 23.

⁸⁰ Uo., 25.

⁸¹ Uo., 29–30.

⁸² Uo., 31.

⁸³ Michael SCHEFFEL, „Ki beszél? Gondolatok a 'hang' fogalmához fikcionális és faktuális elbeszélésekben”, ford. NAGY Hajnalka, *Literatura* 32, 2. sz. (2007): 123–134.

lasztásából indul ki – aminek során e megkülönböztetés indokára ugyan utal, de azt konzekvensen nem fejt ki.⁸⁴

Scheffel szerint egyébként Searle (és Genette) álláspontja összeegyeztethető Hamburgerével, ha annak „imaginárius objektivitását” komolyan vesszük: „egy a nyelv segítségével megalkotott imaginárius objektivitáshoz mindig hozzátartozik egy (fiktív) kommunikációs kontextus is”.⁸⁵

Az írott és beszélt „hang” különbsége kapcsán pedig Andreas Blödorn és Daniela Langer tanulmánya⁸⁶ kapcsolódik Patron észrevételeihez. Egyrészt felhívják a figyelmet a hang metaforikus (illetve részben metonimikus) használatára, amely Patron figyelmét elkerüli a vita hevében, másrészt emlékeztetnek, hogy a hang nem a narratív instanciához kapcsolódik csupán, Genette ide sorolja a tér- és időviszonyokat is.⁸⁷ Az emögött a „hang” mögött mégiscsak feltételezett metaforikus szubjektum pedig nem feltétlenül koncepciózus, inkább az általános nyelvhasználatához igazodik. Ugyanez vonatkozik a szereplő (*personnage*) személyként való tételezésére, a francia nyelvi homonímiából adódóan. Genette hangfogalmának antropológiai implikációi nem merítik ki a terminus teljes jelentéstartományát, egyébként pedig prosopopeiaként ez a retorikai funkció teljes mértékben legitim, akár Derrida és Bahtyin elképzeléseivel összevetve is.

A hang és a genette-i kategóriarendszer kapcsán érdemes megfontolnunk Rikke Andersen Kraglund észrevételét, aki felhívja a figyelmet arra, hogy Genette rendszerének Dorrit Cohn és Minika Fludernik által nyújtott kritikája nem feltétlenül állja meg a helyét. Az állítólagos strukturalista merevség, a dichotomikus fogalmiság, a szinkronikus megközelítés kizárólagossága valójában egy némileg előítéletes félreértelmezés.⁸⁸

ÖSSZEGZÉS

A fenti, töredékes áttekintésből néhány következtetés levonható a – gyakran Genette-tel azonosított – klasszikus narratológia és a mai megközelítések közötti ambivalens viszony vonatkozásában. Először is, Genette nyilvánvalóan egyfajta apafigura helyzetbe került a narratológusok körében, hiszen a posztklasszikus narratológiát bemutató kötetekben (lásd például a de Gruyter kiadó *Narratologia* sorozatát) az ő neve kerül említésre a leggyakrabban, mondhatni lépten-nyomon, általában az ő több évtizedes elméletének, annak bizonyos elemeinek az újragon-

⁸⁴ Uo., 129.

⁸⁵ Uo., 130.

⁸⁶ Andreas BLÖDORN és Daniela LANGER, „Egy metaforikus hangfogalom implikációi: Derrida – Bahtyin – Genette”, ford. GYURÁCS Annamária és MITNYÁN Lajos, *Literatura* 33, 2. sz. (2007): 135–156.

⁸⁷ Uo., 136–137.

⁸⁸ Rikke Andersen KRAGLUND, „‘Alternate Strains Are to the Muses Dear’: The Oddness of Genette’s Voice in *Narrative Discourse*”, in HANSEN–IVERSEN–NIELSEN–REITAN, *Strange Voices in Narrative Fiction*, 37–54, 38–40.

dolása a kiindulópont. Természetesen a tiszteletteljes korrekciós szándékok mellett akadnak agresszív elutasító hangok, és mindezek mögött kirajzolódnak valóban jelentős paradigmaváltások is. Aki alapjaiban nem is vitatja Genette nyelvi, kommunikáció alapú nézőpontját, az is találhat problémákat a narráció és különösen a narrátor tételezése kapcsán. Az elbeszélői megbízhatóságot középpontba állító narratívák (és Wayne C. Booth újrafelfedezése) felvetették az implicit/odaértett szerző problémáját,⁸⁹ ezzel együtt pedig a szerző és a lokúció, a szerző és a narrátor viszonyának kérdését. Genette a maga textualista programjához híven az implicit szerzőt (és az implicit olvasót) – mint részben olvasói konstrukciót, amely túlmegy a szövegbeli nyomokból rekonstruálható narratív instancián – nem tekintette a narratológia vizsgálódási körébe tartozó kérdésnek.⁹⁰ (Ezzel a leíró narratológia olyan képviselői, mint Mieke Bal és Nilli Diengott is egyetértettek, hasznosnak tartva ugyanakkor a fogalmat az értelmezés területén.)⁹¹ Ehhez járult a mediális fordulat után a narratíva nem kizárólag nyelvi, beszédhelyzet alapú meghatározásának igénye, megint csak a narráció és a narrátor koncepcionális elégtelenségét feszegetve. Az irodalmi művekről a figyelem a narratíva általánosabb konstituenseire, a narrativitás meghatározására terelődött. Ennek megfelelően felülvizsgálatra került például a narratív linearitás, a szekvencia;⁹² elsősorban nem szemiotikai, hanem (Genette módszerétől eltérően) szemantikai megközelítésben, de ezzel kapcsolatban a kognitív megközelítés is megjelent (mitől és hogyan érzékel az olvasó valamit elbeszélő szekvenciaként?).⁹³

Ezzel egyidejűleg azonban a metalepszis témájával Genette egy kortárs diszkurzus teremtő középpontjában találta magát a 2000-es években, amikor a fikció és a valóság viszonya, az olvasó és a fikciós szöveg pragmatikai és ontológiai kérdései, valamint a narratív beágyazás jelenségei (keretezés, *mise en abyme*, belső metalepszis) legalább másfél évtizedre a figyelem középpontjába kerültek, narratológiai elemzések százait, ezreit orientálták. Ez utóbbi még a narratológiai fejleményekre sokáig kevésbé fogékony magyar irodalomtudományos közösségben is elérte az ingerküszöböt, elsősorban a *Metalepszis* gyors magyar megjelenése⁹⁴ és a Thomka Beáta által szerkesztett *Narratívák* sorozat kötetei révén.⁹⁵

⁸⁹ Lásd erről: Tom KINDT and Hans-Harald MÜLLER, eds., *The Implied Author: Concept and Controversy* (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2006).

⁹⁰ Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983), 94.

⁹¹ KINDT–MÜLLER, *The Implied Author*, 110.

⁹² Lásd erről: Raphaël BARONI and Françoise REVAZ, eds., *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (Columbus: The Ohio State University Press, 2016).

⁹³ Lásd Gerald PRINCE, „On Narrative Sequence, Classical and Postclassical”, in BARONI–REVAZ, *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, 11–19, 15–16.

⁹⁴ Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006).

⁹⁵ BENE–JABLONCZAY, *Narratív beágyazás és reflexitás*; FENYVESI Kristóf és Kiss Miklós, szerk., *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, *Narratívák* 7 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2008).

Más kérdés, hogy Genette a mai narratológusok által hivatkozott művekben nem is tekintette céljának a nem nyelvi, nem irodalmi narratívákra is érvényes általános szemiológiai modell megalkotását. Amire szánta, irodalmi (írott) elbeszélések textuális-formalista elemzésére, arra az esetek nagy részében ma is alkalmas az általa vázolt elemzési keret. Az irodalmi elbeszélések elenyésző hányada problematizálja a narrációt, a narrátort, a narrátor és a szerző viszonyát, a narrativitás határait és fokozatait. Az ettől még fontos és érdekes említett irodalomelméleti kérdésekre fogékony szerzők, olvasók, kritikusok pedig bőven el vannak látva koncepcióval ezekre vonatkozóan, az egymással is gyakran vitában álló posztklasszikus narratológiáknak, narratológusoknak köszönhetően. A döntő változás, hogy az irodalmi elbeszélés, a nyelv mint elsődleges médium, a szövegközpontúság átadta a helyét a transzmediális szempontoknak, a kontextus és a befogadó fokozott figyelembe vételének, a szöveg szintaktikai vonásainak leírása pedig rendszerint kiegészül a szemantikai tartalmak, mintázatok és a pragmatikai megfontolások hangsúlyozásával. Végül, a mesterséges intelligencia-kutatás és a poszthumanizmus, valamint a nem természetes narratológia, illetve a Herman által javasolt bionarratológia⁹⁶ hatására egyre komolyabban tanulmányozott nem emberi nézőpontok felhívják a figyelmet a nem antropocentrikus ismeretelméleti és narratológiai pozíciók lehetőségére. Itt már végképp nem lehet a narratíva prototípusa az emberi beszéd mint a kommunikáció írott formába transzponálható alapesete, ahogyan Genette-nél. Ezzel az objektivista-tudományos leíró szándék is fokozatosan teret engedett az értelmezői, „kritikusi” szempontoknak, az ezek alapjául szolgáló szubjektív értékvalasztásoknak.

⁹⁶ David HERMAN, *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life* (New York: Oxford University Press, 2018).

ÁDÁM ANIKÓ

Szédület, avagy Genette és a kis sárga faldarab

Gérard Genette halála után, sőt korábban is, miután megjelentek a *Bardadrac*¹ (2006), majd a *Codicille* [Záradék] (2009), az *Apostille* [Feljegyzés] (2012), az *Épilogue* [Epilógus] (2014), és végül a *Postscript* [Utóirat] (2016) című személyes hangvételi, önéletrajzi könyvek, igen sok kritikus és újságíró vélte úgy, hogy ezek az utolsó művek új dimenzióba helyezik a genette-i életművet. Az intim, humoros, kifejezetten irodalmi, karcolatszerű, flaubert-i ihletésű, az esszé és az autofikció közé sorolható szövegeket szembeállították a korábban született elméleti, poétikai, kritikai esszékkel és írásokkal. Holott maguk a címek is jelzik, amit Roland Barthes már 1972-ben, a *Figures III* megjelenésekor felismert – ahogy később részletesebben látni fogjuk –, hogy a Genette által kidolgozott új elmélet, vagyis a poétika önmagára is reflektálva eltörli a határvonalat író és glosszaíró között, irodalmi és nem irodalmi szöveg között. De magából a genette-i életműből is következik mind formailag, mind pedig tartalmilag, hogy ezek az utolsó szövegek nem válhatnak el az előzményektől, közvetlenül utalnak vissza a régebbi esszékre, ahogy a régebbi szövegek is közvetlenül vetítik előre egymást egészen az utoljára írt könyvekig. Sőt, hogy az életműben több törésvonalat is felfedezhetünk, vagyis inkább több réteget, amelyek egymásra rakódnak, egymást kiegészítik, egymást bevilágítják, végül létrejön az ideális szöveg, ahogy Barthes írja az *S/Z*-ben: „Ebben az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játéktérrel egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg nem a jelentettek struktúrája, hanem a jelentők galaxisa; nincs kezdete, reverzibilis, több bejáratral rendelkezik”.²

Az életművet így olvashatjuk egyetlen szöveggént, előállíthatjuk a szövegek virtuális kronológiáját, és Genette esszéit, elemzéseit olvashatjuk Marcel Proust regényének lenyomataként is, ahol adott esetben a genette-i taxonómia közvetlenül *Az eltűnt idő nyomában* című regény és az előszövegek elemzéseiből születik. Természetesen Genette elemzése nem áll meg Proustnál, bár mindig visszatér hozzá: hatalmas korpuszt dolgoz fel, mint valami világirodalmi enciklopédia, a szerzők Stendhaltól Madame de Lafayette-ig, Homérosztól Kafkáig, korstílusok és műfajok a barokktól a posztmodernig játszanak egymással, úgy ömlenek egymásba, mint egy barokk kertben az egymásra épült medencék zuhatagai, hogy az író Genette irodalmi és személyes emlékeit felszínre és mozgásba hozzák. Ez egy örökké örvénylő galaxis, ha belenézünk, vagy csak távolról figyeljük, elszédülünk. A szédület lehet talán az a kulcsfogalom, amelyre Genette a kreatív neolo-

¹ Genette egyik ismerőse alkotta a szót, ezzel jelölve táskájában az összevisszaságot.

² Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 16.

gizmusokból álló szédítő narratológiai fogalmi rendszerét építi, ahogy a szédülés és a szédület a prousti regény egyik toposza is.

Már 1966-ban a *Figures I*-ben, a Robbe-Grillet-ről szóló esszében rögzített szédületről [*vertige fixé*] beszél Genette, hogy a fogalmat azután tovább árnyalja a *Palimpseste: La Littérature au second degré* [*Palimpszeszt: Másodfokú irodalom*] című munkájában, ahol kidolgozza a transztextualitás fogalmát. A prousti szöveg idézi elő nála ezt a szédületet, ahogy egymásra rakódnak a szövegváltozatok, egymásba fonódnak, kilépnek egymásból; ez Genette szerint Proust regényének a lényege, amit azután kivetít az irodalom egészére, hogy megszülethessen a hipertextualitás fogalma, a jelenség, amelynek felismerése csakis az olvasótól függ.

Az irodalom Genette számára munka, büszkeség, öröm és csönd, ahogy egyik késői írásában vallja.³ Az elismert elméletíró és alkotó tollából fricska ez azoknak, akik túl komolyan veszik a konceptualizált rendszereket. De ne tévesszen meg minket, mert Genette, akit most már az életmű teljes ismeretében biztosan nevezhetünk írónak, kifinomult stilszta a hosszú mondataival, ugyanakkor végtelenül pontos és konkrét. Legelső írásaitól kezdve a látszólagos bonyolultság ellenére soha nem homályos. Az egyes esszék és elméletek annyira egymásból következnek, hogy előszövegeihez hasonlóan, újra és újra helyet találnak további kötetekben, újabb és újabb kontextusokban, egyre szélesebbre tárva az értelmezés kijáratait.

A fenti eszmefuttatás kísértetiesen jellemezhetné Marcel Proust írásait, irodalomról és életről való reflexióit is. Hiszen Proust sem tudott dönteni, filozófiai esszét vagy regényt írjon,⁴ író legyen vagy filozófus. Ám, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, ez Genette számára soha nem volt kérdés. Genette és Proust kapcsán még megelőlegezett plágiumról⁵ sem beszélhetünk például az idősíkok és a róluk szóló genette-i rendszer esetében, hiszen, bár Proust időkezelése és narrációs stratégiája gerjeszti a taxonimikus forgószelet Genette Proustról szóló elemzéseiben, de maga a prousti szöveg csillapítja is le a vihart, például a prousti narráció és elbeszélés esetében, hiszen az *Eltűnt időben*, ahogy Genette is megállapítja, a folyamatos önreflexión keresztül a narráció [*narration*] maga is elbeszélés [*écrit*]. Tehát a fogalmak szinte kioltják egymást.

Roland Barthes-nál, aki bizonyos fokig Genette mentora, ugyanezt a galaxissá duzzadt szövegeköziséget figyelhetjük meg például az *S/Z* esetében.⁶ Amikor Barthes-tal együtt olvassuk Balzacot, feltételezzük, hogy Barthes-nak Proust és a

³ Idézi: Franc SCHUEREWEGEN, „»Genette devient écrivain«”, *Fabula-LhT*, no. 10. (2012), *L'Aventure poétique*, hozzáférés: 2019.09.17, <http://www.fabula.org/lht/10/schuerewegen.html>.

⁴ Lásd a 28. jegyzetet.

⁵ Lásd: Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2009). (A magyarul még nem publikált szövegekből származó idézeteket jelen tanulmány szerzője fordította. Minden ellenkező esetben külön említjük a fordítót.)

⁶ Lásd: Franc SCHUEREWEGEN, „Az elemzés kerete – Barthes”, ford. ÁDÁM Anikó, in *A szöveg kijáratái: Tanulmányok Roland Barthes-ról*, szerk. ÁDÁM Anikó és RADVÁNSZKY Anikó, 101–115 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2019).

Szodoma és Gomorra is a fejében van, amikor épp a *Sarrasine* című Balzac-regényről ír. Barthes tehát egyfajta affabuláló olvasatot alkalmaz, vagyis nem az a célja, hogy magyarázza Balzac szövegét, hanem inkább meghosszabbítja, sőt újra kitálálja. Az elemzés segítségével a kommentár helyett egy konkurens szöveget fedezhetünk fel a Balzac-szöveg sorai között. Elképzelhetjük, hogy a jövőben az *S/Z* című esszé egy kiadó úgy jelenteti meg, hogy a függelékben nem csupán a Balzac-novella szövegét közli, mint az 1970-es legelső kiadásban, hanem a teljes *Epizódokat [Incidents]* is, vagyis azt az önéletrajzi szöveget, amelyet Barthes észak-afrikai utazása során írt, miközben az *S/Z* kefelevonatait javította. Az *Epizódok* így az *S/Z* „átdolgozott és aktualizált” kiadásában jelenhetne meg, olyan lenne, mint egy genetikai dokumentum, egyfajta előszöveg (avant-texte). Egy tanulmány követné a szövegkiadást, és elmagyarázná, hogyan kapcsolódnak egymáshoz a szövegek. Kiemelné az ok-okozati összefüggéseket egyik szövegről a másikra. „Az *S/Z* az *Epizódokból* született, valahogy úgy, ahogyan Combray öltött testet egy csésze teának köszönhetően Proustnál.”⁷

Így tehát Pierre Bayard-t, Genette csodálóját parafrazálva⁸ – és egyfajta természetes anakróniát feltételezve az irodalmi művek között, ahol felbomlik az ok-okozati összefüggés, a jövőbeli okozat pedig a múltbeli ok okozataként is felfogható –, feltehetjük a kérdést: lehet-e Proustot Genette nélkül olvasni, illetve Genette olvasható-e Proust nélkül? Alkalmazhatjuk-e Proustot Genette-re? Lehet-e az irodalmat alkalmazni az elméletre? Bayard így vall egy interjúban:

Amikor például írtam egy könyvet *Le Hors-sujet [Az elkalandozás]* címmel a prousti szövegekben található digresszóról, és azt javasoltam, hogy vegyük ki ezeket a digressziókat a szövegből, komoly Proust-kutatók elmagyarázták nekem, hogy ez lehetetlen, hiszen Proust regényében éppen ez a digresszó az érdekes... az is igaz, hogy pszichoanalitikai tapasztalataimnak köszönhetően számomra a fikció és az elmélet közel vannak egymáshoz, sőt hasonlóak. [...] Freud hasonlatával élve ilyen a kapcsolat delírium és elmélet között is. Szerintem nincs olyan elmélet, amelyben ne találhatnánk fikciót, és fordítva, nincs olyan fikció, amelyben ne lenne egy részelmélet.⁹

Proust említése után Bayard Genette-ről is beszél, megerősítve minket abban, hogy bár Genette folyamatosan meghúzza a határokat, szenvedélyesen alkot rendszereket és definiál, végül a humoros író kerekedik felül: „Nagy csodálója vagyok az életművének. Tudja, létezik a 70-es évek poétikáját kidolgozó és exhaustív taxonómiát felállító legismertebb Genette mögött egy Lewis Carroll-t

⁷ Uo., 114–115.

⁸ Franc WAGNER, *Demain est écrit: Entretien avec Pierre Bayard*, hozzáférés: 2009.09.15, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBayard.html>.

⁹ Uo.

követő, humoros Genette, a taxonómia üres rubrikáit kitöltő Genette. A *Palimpszeszt* egyes részletei nagyon is mulatságosak.”¹⁰

Az akronia, sőt anakronia, ahogy láttuk, nem csupán az irodalom egészére, annak befogadási sorrendjére érvényes, hanem magára az egész életműre is, és ebben Genette nagyon hasonlít Proustra. Az idő megtalálása nem a kronológia helyreállítását jelenti, hiszen az írás és maga az irodalom szükségképpen anakronisztikus. A kronológia illúzió csupán, ahogy Georges Didi-Huberman megállapítja, amikor Fra Angelico freskóin felfedezi Jackson Pollock fröcskölt foltjait. Olyan ez, mint valami megelőlegezett képi plágium, amely összeköti a régmúltat a jellel és a jövővel: „A történelem csak közvetve olvasható, tünetek, kísértő szellemek, szöveg- és képrészletek sokaságán keresztül. Minden képhez kötődik emlékezet, és mindegyik valamilyen sorsot is kivetít.”¹¹ És tegyük hozzá, minden egyes szöveghez kötődik emlékezet, és mindegyik valamilyen sorsot is kivetít. Az idő megtalálása mindennek a felismerése. Proust olvasása jelenti Genette számára ezt a felismerést.

A genette-i életmű egészét áttekintő kritikusok kimutattak egyfajta paradigmaváltást már korábban is, a *L'œuvre de l'art* [A művészet műve] című kétrészes könyv megjelenésekor (1994, 1997). Ez a szöveg Nelson Goodman analitikus esztétikájának alkalmazása, de nyilvánvalóan lehetséges Proust rendszerén keresztül is olvasni, hiszen az addig érvényes poétika az esztétika irányába tolódik az immanencia és transzcendencia szétválasztásával. A befogadó és az olvasó pedig egyre önállóbb szerepet játszik ebben a rendszerben, hiszen ő működteti a művészetet. Genette ezzel kidolgozza a művészet ontológiáját. Eszerint az immanencia azt a számos megjelenési formát jelöli, amelyet egy mű magára ölthet. A műalkotás egy anyagi vagy ideális tárgyban jelenhet meg (ami megfeleltethető annak, ahogy Goodman autográf és allográf megjelenési formákra osztja a művészetet). Ebben a rendszerben a művészet (irodalom és képzőművészet egyaránt) akkor jön létre, amikor működni kezd, amikor tapasztalattá lesz. Ilyenformán a határok kezdenek elmozdulni, halványulni, éppen úgy, ahogy Proust regényében Elstir festményén a határvonal tenger és szárazföld között. Az ezt követő szövegek szerint a transzcendencia kikerülhetetlen lesz, és egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a kontextus. A *Metakritikai nyitány*ban, mely Genette késői művei közé tartozik, és a metareflexív szövegalkotás különféle típusait és lehetőségeit veszi számba, maga Genette is arra az álláspontra helyezkedik, hogy a tökéletes immanencia gyakorlatilag lehetetlen és végrehajthatatlan kritikai vállalkozás.¹²

Proust tehát Genette számára, még azokban a tanulmányokban is, ahol nem említi, egyfajta háttérszöveg [*arrière-texte*], amely két lépésben aktiválja az olva-

¹⁰ Uo.

¹¹ Georges DIDI-HUBERMAN, „Devant l'image: devant le temps”, in Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image: questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (Paris: Éditions de Minuit, 2000), 16.

¹² Gérard GENETTE, „Metakritikai nyitány”, ford. ÁDÁM Anikó, in *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, vál. és szerk. SZÁVAI Dorótya, *Spatium* 8, 155–180 (Budapest: Kijárát Kiadó, 2009).

sást: először a Proustot olvasó Genette újrátssza az író kottáját, majd hozzáteszi saját hangsúlyait, természetesen a prousti szöveghez képest kívülállóként és eltolódásokkal.¹³

Ez a háttérszöveg tartalmaz minden idézetet, plágiumot, allúziót és látenszen megbújó szöveget. A jelenséget George Steiner¹⁴ „kölcönösségnek” nevezi, amikor egy szöveg kölcsönhatásba kerül minden fordításával, imitációjával, sőt a róla szóló paródiákkal. Ez a rendszer annyira komplex, hogy szinte lehetetlen elméletbe zárni. Ezek a szövegek közötti viszonyok hordozzák a jelentéssel és annak kronológiai változásaival, a nyelvvel és hatásaival kapcsolatos, eredeti és konkrét formáján túli problémákat.

Azonban nem csupán a szövegek vannak egymással kölcsönös viszonyban, nem csupán szövegek alkotnak hálózatot, nem csupán szövegekből lehetnek háttérszövegek, nem csupán intertextualitás létezik, a művészet csakis sokkal tágabb keretek között működve válhat tapasztalattá, ahogy Genette is rámutatott a *L'œuvre de l'art* című könyvben. Létezik intermedialitás, sőt háttérmedialitás is. Kép, fotó, film, zene is kapcsolódhat egymáshoz, egy szöveghez, és keveredhet érzéki tapasztalatokkal. Ez Proust regényének a lényege, és ezt a komplexitást előlegezi meg Genette elemzése már 1972-ben a prousti metonímiáról a *Figures III* című kötetben.

Kenyeres Zoltán¹⁵ szerint az *Eltűnt időben* minden képzőművészeti alkotásra való utalás Jan Vermeer *Delft látképe* című képéhez vezet, a regény központi jelenetéhez, Bergotte halálához, holott Proust le sem írja a festményt. Közvetve, Bergotte szemével láttatja festményt, nem is magát a képet, hanem azt a hatalmas erejű emóciót, azt a szédületet, az úgynevezett Stendhal-szindrómát, amelyet a kép látványa vált ki az író Bergotte-ból, s ami végül feltételezhetően a halálához vezet. Ahogy a képek, zenék, épületek, sőt például a különböző közlekedési eszközök beépülnek a szövegbe, a felsorolások és leírások nem véletlenül egymáshoz illesztett kollázst, hanem montázst¹⁶ alkotnak, egymásba épülnek. Hans Belting szerint Proust a *Delft látképét* választja, hogy „belőle formálja meg a kulcsfontosságú vezérmotívumot, amelyre nagyregénye épül.”¹⁷

A fogoly lány című kötetben található jelenet, amelyben a *Delft látképe* játssza a főszerepet, valóban a prousti esztétika csúcspontja lehet, hiszen az apró hétköznapi dolgok szépsége jelenik meg rajta a narrátor számára (és tudjuk, hogy az író ebben az esetben konkrét élmény alapján dolgozik), ahol a tökéletes szépséget

¹³ Alain TROUVÉ, „L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur”, *Poétique* no. 164. (2010): 495–509. DOI 10.3917/poeti.164.0495

¹⁴ Lásd: George STEINER, *Bábel után*, ford. BART István (Budapest: Corvina Kiadó, 2009).

¹⁵ KENYERES Zoltán, „A Proust-recepció körül”, in KENYERES Zoltán, *Korok, pályák, művek: Válogatott tanulmányok*, 293–310 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004).

¹⁶ Végző soron Proust kis cédulái sem azok, amelyeket a kefelevonatokhoz és a kéziratokhoz ragasztott. A prousti metonímiához méltón az író reflexióinak és regényének a szerkezetét és a szintaxisát jelenti.

¹⁷ Idézi KENYERES, „A Proust-recepció körül”, 297.

egy kis sárga faldarab jeleníti meg, amelyről a művészettörténészek azt állítják, hogy nem is faldarab, hanem tetődarab. Ennek azonban nincs jelentősége, hiszen nem a tény rejti az igazságot, hanem az impresszió. Egy lefestett falrész a tökéletesség, amely Bergotte-ot ráébreszti, hogy így kellett volna neki is írnia, majd meghal:

Végre ott állt a Vermeer előtt, amely az emlékeiben ragyogóbb volt, jobban különbözött minden egyébtől, amit ismert, de amelyen, hála a kritikus cikkének, először vette észre a kék ruhába öltözött, apró emberalakokat, azt, hogy a homok rózsaszínű, s végül a kicsiny sárga faldarab becses anyagát. Szédülése egyre fokozódott; tekintetét, mint gyermek egy sárga lepkére, melyet meg akar fogni, a becses kis falrészletre szegezte: „Így kellett volna írnom.” – mondta. „A legutóbbi könyveim túlságosan ridegek, több rétegben kellett volna felvinnem a festéket, minden egyes mondatot becsessé kellett volna tennem, olyanná, amilyen ez a kis sárga faldarab.”¹⁸

A megtalált idő végén (vagy az *Eltűnt idő* elején?) a narrátor ugyancsak hosszú és szédítő felsorolásba kezd, hogy hogyan kellene megírni azt a regényt, amelynek éppen a végére értünk. És, ha figyelmesen olvassuk ezt a – nem is felsorolást, hanem – montázst, akkor megbizonyosodhatunk róla, hogy a teljes regényt, a regény egész univerzumát, a világot és a róla szóló benyomásokat is magába foglalja:

Milyen boldog lehet, aki ilyen könyvet ír – gondoltam –, és micsoda munka áll előtte! Hogy erről képet alkothassunk, a legmagasztosabb és a legkülönfélébb mesterségekből kellene hasonlatokat kölcsönöznünk; hiszen az írónak, aki egyébként mindegyik szereplőjének ellentétes vonásait is megjelenítené, hogy így tegye plasztikussá, úgy kellene előkészítenie a könyvét, aprólékos munkával, haderejének állandó átcsoportosításával, mint egy támadást, úgy kellene túrnia, mint egy fáradságot, elfogadnia, mint egy regulát, felépítenie, mint egy templomot, betartania, mint egy diétát, leküzdenie, mint egy akadályt, elnyernie, mint egy barátságot, felhizlaltatni, mint egy gyereket, megteremtenie, mint egy világot, nem feledkezvén meg azokról a rejtelmekről, melyeknek magyarázata minden valószínűséggel csak más világokban lelhető meg, s melyeknek megsejtése a legmegrendítőbb az életben és a művészetben egyaránt. [...] Gyarapítjuk, gyenge pontjait megerősítjük, óvjuk, de később maga nő tovább, jel a sírunkon, megvédi a szóbeszédtől, és ideig-óráig a felejtéstől is.¹⁹

¹⁸ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában: A fogoly lány*, ford. JANCSÓ Júlia (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2012), 207–208.

¹⁹ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában: A megtalált idő*, ford. JANCSÓ Júlia (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2009), 377–378.

Amikor Antoine Compagnon egy interjúban²⁰ Gérard Genette-et a régmúlt időkről faggatta, legelőször azt kérdezte tőle, hogy hogyan jutott el Proustig, és hogyan kezdődött a pályája Barthes-tal és Todorovval. A *Figures* írója azt válaszolta, hogy a kérdés felidézi számára, ahogy a már gyengélkedő Charlus báró *A megtalált időben* az eltávozott ismerősök nevét sorolja, valahányszor, amikor a „halál” szó ráhullt egy elhunyra, mintha az utolsó lapátnyi földet dobták volna rá, ami egyre mélyebbre temette a halottat.

1966-ban Genette irodalomkritikai szövegeket írt az Új kritika jegyében, és mestere saját bevallása szerint Roland Barthes volt (sok éve meghalt, ahogy távozott a barát Tzvetan Todorov is, a narratológia másik alapítója). Ekkortól érezte a már említett szédületet, amely éppen Proust szövegeit elemezve kerítette leginkább hatalmába.

Marcel Proust szövegei és reflexiói természetesen nem csupán Gérard Genette számára jelentették a narratológia és a poétika alfáját és omegáját. Elmondhatjuk, hogy a francia és nemzetközi Új kritika nemzedékeire is nagy hatással volt, mindnyájan olvasták Proustot, belőle kiindulva formálódott az a metakritikai zsongon, amely ma már a középiskolás diákok számára is közérthető.²¹

Az illusztráció kedvéért kissé leegyszerűsítve, találhatunk közös pontokat a prousti esztétika forrásának tekinthető romantikus ontológia és az Új kritika irodalomról szóló elképzelései között, ahogy ezt a nyolcvanas években Anne Henry nagyhatású könyvei bemutatták:²² a szubjektív időszemlélet, amely elmosza a történetiséget, a rendszerszemlélet, az alany és a tárgy egybeesése, a művészet és az irodalom organikus és mindenre kiterjedő felfogása. Mintha Proust helyezte volna az új kritikusok szemére az új irodalomfelfogás, a narratológia, az új poétika és új kritika szemüvegét az önmaga allegóriájaként olvasható regényével, ahova minden addig megírt és később megírandó szövege tart. Proust ugyanúgy benne volt a levegőben, mint az orosz strukturalisták akkoriban franciára lefordított munkái. A hatvanas, hetvenes években az irodalomkritika is önmagát kezdi értelmezni, saját magából vonja le a saját eljárásait és módszereit legitimáló konklúziót. A mindent átfogó törvényszerűségek keresése vezeti az új kritikust a szövegben megbújó részletekhez, mintha teleszkóppal vizsgálná a csak mikroszkóppal látható jelenségeket.²³

Elmélyedve Genette életművében, jelen esetben főleg Proust-olvasataiban, világossá válik, hogy a francia kritikus horizontálisan járja be a prousti világot, minden elemzésében igyekszik, ha nem is eltörölni, de relativizálni az analógia szere-

²⁰ Gérard GENETTE, „Autour de Figures”, *Fabula-LhT*, no. 11. « 1966, annus mirabilis », décembre 2013, hozzáférés: 2019.09.17, <http://www.fabula.org/lht/11/genette.html>.

²¹ Florian PENNANECH, *Proust et la Nouvelle Critique*, hozzáférés: 2019.09.17, http://www.paris-sorbonne.fr/fr/rubrique.php?id_rubrique=1220.

²² Anne HENRY, *Marcel Proust: Théories pour une esthétique* (Paris: Klincksieck, 1983).

²³ PROUST, *Az eltűnt idő nyomában: A megtalált idő*, 387.

pét, amely pedig uralkodónak látszik az *Eltűnt időben*. Minden Proustról szóló esszéjében a metaforák metonímiákká alakulnak.

Búzakalász harangtorony [...] a búzamező közepén, hal harangtorony a tengernél, bíbor színű harangtorony a szőlők fölött, briós harangtorony a sütemények idején, párna harangtorony alkonyatkor, nyilvánvalóan Proust egy sor visszatérő, szinte sztereotip sémát dolgozott ki, amit a kaméleon harangtorony toposzának nevezhetünk.²⁴

Genette szerint a tárgyleírásnak ezek a változatai nemigen vesznek tudomást a referenciákról, és rámutatnak a prousti leírások *irrealizmusára*. A térbeli közelség irányítja a hasonlóságot, a metaforát mindig egy metonímia támasztja alá és motiválja.

Ha a metonímia érvényes a prousti univerzumban, akkor érvényesnek kell lennie a róla szóló kritikai diskurzusban is, hogy ebből születhessen meg az analogikus kapcsolatoktól kevésbé függő vizsgálati módszer, vagyis a logikus viszonylatokra épülő poétika. A vizsgálat tárgyát paradox módon tehát saját képére alakítja a kritikai szöveg, ami végső soron mégiscsak analógia. Ha levonjuk a tanulságot az elméletíró kritikus számára Proust örvénylő, szédítő és a linearitásnak ellentmondó fenti felsorolásából arról, hogy hogyan kellene a regényét megírni, és összevetjük Genette későbbi szövegeivel, megérthetjük, hogy a kritikus tanulmányai is alapjában véve más szövegvilágokban találják magyarázatukat és soha nem érnek véget, ahogy a *Métonymie chez Proust* [*A metonímia Proustnál*] című esszé utolsó mondatában olvashatjuk: „Itt kezdődik tehát, és csakis itt – a metaforából kiindulva, de a metonímiába ágyazva – itt kezdődik az elbeszélés.”²⁵

Genette poétikája egy kettős elutasításból indul ki. Egyrészt elutasítja az organikus szemléletet, másrészt pedig azt, hogy a nyelvnek „természetes valóságga”²⁶ lenne. A *Figures*-köteteket olvasva, különös tekintettel a Prousttal kapcsolatos elmélkedésekre, kirajzolódik számunkra, hogy az analógia jelentőségének relativizálása párhuzamosan zajlik azzal, ahogy a Kratülosz tanait hívó narrátor a regényben valójában a Hermogenész által vallott nézetek felé hajlik Genette tolla nyomán. A poétikai gondolkodó „regényében” a Hermogenész-hívő, vagyis a nyelv konvencionális természetét valló kritikus Proust olvasása közben végül Kratülosz követőjének mutatkozik, vagyis a nyelv motiváltságát is felismeri például, amikor eljut a tiszta prousti analógiáig, vagyis a metaforáig, amit maga Proust reminiszcenciának nevez.

²⁴ Gérard GENETTE, „Métonymie chez Proust”, in Gérard GENETTE, *Figures III*, 50–71 (Paris: Éditions du Seuil, 1972).

²⁵ Uo., 71.

²⁶ Lásd PLATÓN, „Kratülosz”, ford. Szabó Árpád, in PLATÓN, *Összes Művei*, 3 köt. Bibliotheca Classica, 1:725–852 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984).

Az Új kritika valóságos „proustológiai” doxát állított fel: reflexivitás, a jelentés kimeríthetlensége, organikus forma, a tudattalan szerepe, a kritikus-író alakja stb. A prousti módszer mimézise érzékelteti, ahogy a kritikai gondolkodás valójában az irodalmi szövegek minden elemét motiválni igyekszik, és létokot biztosít nekik, ahogy Proust szerint a filozófus végső reflexiói igazolják a művészet létezését. És fordítva, hiszen a kritikai aktus soha nem legitimálható elégséges módon egy kultúrában, ahol a szöveget szentnek és érinthetetlennek tartják, amelyet a metatextus kiszolgál csupán.

Genette és sok más új kritikus szövegében Proust hangját²⁷ hallhatjuk, mint valami háttérzajt vagy háttérsugárzást, amely szétterül az egész életművön és bevilágítja azt. Proust már-már kultusz, rögeszme sokuk és sokunk számára.

Jól ismert Proust Léon Blumnak írt levele, amelyben bizonytalanodik a tervezett könyv műfaját illetően, megelőlegezve Genette koncepcióját az irodalmi szöveg természetes határtalanságáról: „Nem emlékszem, hogy mondtam-e már, hogy ez a könyv regény. Vagyis egy regényhez hasonlít leginkább. Van egy úr, aki mesél, és azt mondja: »én«.”²⁸ Ahogy jól ismert Genette parafrázisa is a regényről, mely szerint a mű tömör összefoglalása, hogy „Marcelből író lesz”.²⁹ Proust fenti generikus meghatározása jól definiálhatná az esszé sokat vitatott műfaját,³⁰ amely felfogható az igazság keresését célzó egyfajta nevelési regénynek, amelynek hőse maga az író. Proust az általános igazságok didaktikus keresésével védekezik a finomkodó, részletekben elvesző stílus vádja ellen, ahogy egy 1914-es levélben reménykedik, hogy: „Végül csak találok egy olvasót, aki rájön, hogy a könyvem dogmatikus és jól megszerkesztett mű.”³¹

A *Nouveau discours du récit* című [Új elbeszélő diskurzus (1983)] című írásában³² Gérard Genette megmagyarázza, hogy a már több mint tíz éves *Az elbeszélő diskurzus* című munkáját miért *Az eltűnt idő nyomában* című regény köré dolgozta ki. Felidézi egy amerikai útját, amikor a rossz időjárás miatt kénytelen volt egy nagyon szegényes könyvtárra hagyatkozni, ahonnan Proust regényének kritikai kiadását tudta csupán kikölcsönözni.³³ Nyilvánvaló, hogy az *Eltűnt idő* a pusztán meteorológiai viszonyokon túl sokkal komplexebb szerepet játszik a történetben, annyira, hogy a prousti korpusz ismerete nélkül szinte lehetetlen lenne megérteni

²⁷ Lásd: Olivier STUCKY, „La Voix de Proust: Des influences d’A la recherche du temps perdu sur la construction des notions de narration et de voix narrative chez Gérard Genette”, *Cahiers de Narratologie* 31, (2016), hozzáférés: 2020.01.15.

²⁸ Marcel PROUST, „Lettre du 23 février 1913”, in *Correspondances de Marcel Proust: Tome XIII: 1913*, éd. Philip KOLB (Paris: Plon, 1984), 91–92.

²⁹ GENETTE, *Figures III...*, 72, 75.

³⁰ Pierre GLAUDES, éd., *L’essai: métamorphose d’un genre* (Toulouse: Presse Universitaire du Mirail, 2002).

³¹ KOLB, *Correspondances de Marcel Proust...*, 70–93.

³² Gérard GENETTE, „Discours du récit (Essai de méthode)”, in GENETTE, *Figures III*, 65–274; Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983).

³³ GENETTE, *Nouveau discours du récit*, 9.

Genette tanulmányát és a narratológia kommunikációelméleti alapjait, mely szerint az elbeszélésben mindig van egy narrátor, aki „beszél”. Az itt kidolgozott egész narratológiai elmélet a prousti regény komplexitására épül, amely csak rá jellemző, és amely az egyes szám első személyű narrátor beazonosíthatóságából indul ki. Ez a narrátorfelfogás azóta sokkal árnyaltabb lett.³⁴

Genette kísérleti módszerének kiindulópontja az a Proustéhoz kísértetiesen hasonló, fent említett elméleti háttér, melynek célja, hogy „egy specifikus tárgyat [...] általános érvényű perspektívába helyezzen, és a kritikai elemzést pedig az elmélet szolgálatába állítsa”.³⁵ Tudja, hogy ezzel azt kockáztatja, hogy „az *Eltűnt idő* [esetleg] csak ürügyként szolgál, példák tárháza és illusztráció lesz csupán egy narratív poétika számára, és elvesznek egyedi vonásai az »általános műfaji törvényszerűségek« transzcendenciájában.” A tisztán kritikai megközelítés a poétikával szemben viszont „fogalmakat, osztályozásokat és eljárásokat kínál, megannyi olyan kézenfekvő eszközt, amelyek kizárólag abban segítenek, hogy a lehető legegzezaktabban és legpontosabban írhasuk le a prousti elbeszélést a maga egyediségében, az »elméleti« kitérő pedig csakis a módszertani összegzés miatt szükséges.”³⁶

Roland Barthes szintén megkülönbözteti a két radikálisan eltérő megközelítést a *Kritika és igazság*³⁷ című tanulmányban, ami jól tükrözi a hatvanas évek második felének törekvését egy valódi irodalomtudomány megalapozására szemben a történeti és életrajzi elemzésekkel.³⁸ Az *Eltűnt idő* természetes módon épülhetett bele ebbe a projektbe, hiszen a kritikai és elméleti szemlélet közötti határvonal bizonytalanságát magának a regénynek a komplexitása szavatolta:

Lehetetlennek tűnik számomra – írja Genette –, hogy *Az eltűnt idő nyomában* című regényt egyszerűen példának tekintsem csupán általában az elbeszélés, a regényes elbeszélés vagy az önéletrajzi elbeszélés, vagy Isten tudja milyen egyéb osztály, fajta vagy változat illusztrálására. A sajátosan prousti narráció, ha a teljes szöveget nézzük nem redukálható elemekre, és minden általánosító extrapoláció módszertani hiba lenne; az *Eltűnt idő* csakis önmagát illusztrálja.³⁹

Az *Eltűnt idő* tehát *a priori* egyedi tárgya a kutatásnak, így az elméletnek csak kiindulópontja lehet. Dominique Mainueneau a *Contre Saint Proust [Szent Proust ellen]*⁴⁰ című könyvében kifejti, hogy Proust milyen nagy hatást gyakorolt az új kritikussnemzedékre. Proust szövege radikalizálta a művésztől kialakított roman-

³⁴ Lásd: Sylvie PATRON, *Le Narrateur: Introduction à la théorie narrative* (Paris: Armand Colin, 2009), 30.

³⁵ GENETTE, „Discours du récit...”, 68.

³⁶ Uo.

³⁷ Roland BARTHES, *Critique et vérité* (Paris: Seuil, 1966), 61–82.

³⁸ Lásd: Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation* (Paris: Armand Colin, 2004), 18.

³⁹ GENETTE, „Discours du récit...”, 67.

⁴⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Contre Saint Proust, ou la fin de la littérature* (Paris: Belin, 2006), 112.

tikus mítoszt azzal, hogy módszeresen egész életében a szerző halálát készítette elő, amit végül a strukturalista episztemológia is hirdetett. Proust regénye az Új kritika reflexióinak kitüntetett tárgya, és ezt legjobban *Az elbeszélő diszkurzus* első mondata illusztrálja: „Ennek a tanulmánynak a tárgya *Az eltűnt idő nyomában* című elbeszélés.”⁴¹

Az elbeszélő diszkurzus tehát narratológiai esszé, ugyanakkor kritikai szöveg is, amely Proust regényének irodalmi egyediségét próbálja megragadni. Kritika és elmélet ugyanannak a szövegnek a két oldala. Gyakorlatilag minden fejezet az *Eltűnt idő* komplexitásának kimutatásába torkollik, ahogy például az elrendezésnek (*ordre*) szentelt rész végül eljut a regény komplex anakroniájáig. Anélkül, hogy részletesebben ismertetnénk *Az elbeszélő diszkurzus* egyes fejezeteit, megállapíthatjuk, hogy Genette elméleti rendszere Proust regényének olvasásával párhuzamosan egyre bonyolódik. Végül kijelenti, hogy „Proust narratív szövege teljes egészében jelenetként (*scène*) definiálható”.⁴² Az elbeszélés tehát narratív aktus, amely megszakad, de soha nem ér véget, és amelynek az idősíkjai nem a hagyományos regény rendszere szerint változnak, éppen ezért csak a prousti szövegre alkalmazható eszközökkel elemezhető:

Jól látható, hogy a prousti elbeszélés egyetlen hagyományos narratív folyamatot sem hagy érintetlenül, és hogy a regény elbeszélésének ritmikai rendszere ezekről teljes mértékben eltér. De szólnunk kell a legutolsó, valószínűleg a legmeghatározóbb módosulásról, amely felszínre tör, és általános érvényűvé válik, amikor az *Eltűnt idő* elbeszélésének időrendjét egészen új – soha nem hallott – ritmus hozza működésbe.

Ez az újdonság a „szünet (*pause*)”,⁴³ amely nagyon sajátosan jelenik meg Proust szövegében:

Levonhatjuk tehát a következtetést, hogy a leírás [...] lassan beleolvad a narrációba (*narration*), és hogy a második kanonizált ütemtípus – a leíró szünet – nem létezik, nyilvánvalóan azért, mert itt a leírás minden, csak nem az elbeszélést (*récit*) megszakító szünet.⁴⁴

Minél inkább elmélyül Genette elemzése a prousti elbeszélés komplexitásában, annál összetettebbé válik rendszerében minden elbeszélő aktus, hogy bizonyítsa egyediségüket. Mielőtt belefogna a narratív idősíkok elemzésébe, ezt a szintézist fogalmazza meg, rávilágítva a prousti szöveg sajátosságaira, ugyanakkor saját módszerének a lényegére is:

⁴¹ GENETTE, „Discours du récit...”, 67.

⁴² Uo., 141.

⁴³ Uo., 133–138.

⁴⁴ Uo., 138.

A szimultán vagy beágyazott narrációval szemben, amelyet a tartama, valamint a tartama és a történet időtartama közötti kapcsolat tart életben, az utólagos narráció abból a paradoxonból merít energiát, hogy időbeli helyzethez köthető (a már lezajlott történethez képest), ugyanakkor időtlen lényege is van, mivel nincs saját tartama. A prousti reminiscenciához hasonlóan extatikus állapot, villanás, csodálatos ritmuszavar, az idő rendszeréből felszabaduló pillanat.⁴⁵

Genette elmélete tehát egyre bonyolódik, ahogy a Proust regényét elemző kritikája mélyül, és ez még nyilvánvalóbb lesz a narrációs szintekről szóló részekben, ahol megjelennek az intra-, extra- és pszeudodiegetikus fogalmak:

Ugyanakkor az *Eltűnt idő* elbeszélésének állandó gyakorlata mindenhol az, amit pszeudodiegetikusnak neveztünk el, vagyis egy elvileg másodlagos elbeszélés, amely azonnal elsődlegessé válik, amikor a forrásától függetlenül átveszi a szereplő-narrátor. Az első fejezetben kimutatható legtöbb analepszis vagy a szereplő által újra felidézett emlékekből származik, tehát egyfajta nerváli belső elbeszélés, vagy a szereplő számára harmadik személyek által létrehozott kapcsolatoknak köszönhető.⁴⁶

Genette-nek tehát a prousti szöveg által megjelenített homályos mondatokkal kell szembenéznie, és ez a kihívás végül igen szélsőséges szintetizáló megállapításokra készteti: „Az egész *Eltűnt idő* egy hatalmas pszeudodiegetikus analepszis, mivel a közbeiktatott szubjektum emlékeiről szól, de ezeket az emlékeket a végső narrátor azonnal magáévá teszi, és sajátjaiként ő beszéli el őket.”⁴⁷ Itt csak utalunk a *Swann szerelme* híres fejezetére, ahol valóban egy másodlagos aktus folyamán egy harmadik személy beszéli el a narrátornak a történetet. A prousti narrátor emlékező tevékenysége azonban, amikor bizonyos álmatlan éjszakákon felidézi a részleteket, nem igazán nevezhető narrációnak, inkább elbeszélésre hasonlít.

Elmélet és kritika óhatatlanul összekeveredik tehát, az elméleti projekt vesztésbe kerül, a kritikai elemzés pedig egyre nehezkesebbé válik. Sylvie Patron⁴⁸ szerint Genette két összeegyeztethetetlen pozíciót közelít egymáshoz a narrátor fogalmában, az egyik valóban létrehozza a szöveget, a másik ennek fiktív reprezentációja magában az elbeszélésben, és szerinte ilyen *Az eltűnt idő nyomában* című regény narrátora.

A fenti kísérlettel, amely során elméletet és kritikát próbált összeegyeztetni Genette, vajon saját elméletének dekonstrukcióját hajtotta végre, és Barthes-hoz hasonlóan később ő is elutasította volna az elméletet? Ahogy eddig is láttuk, Ge-

⁴⁵ Uo., 234.

⁴⁶ Uo., 248–249.

⁴⁷ Uo., 250.

⁴⁸ PATRON, *Le Narrateur...*, 280.

nette nem húzta meg véglegesen a határokat, újra és újra áthelyezte őket. Az elméleti reflexiókat soha nem hagyta el, élete vége felé írt szövegeiben is keverednek az önéletrajzi töredékek és az elméleti jegyzetek.

Az írók kiteljesítik a nyelvben rejlő lehetőségeket, nem kiforgatják, és nem fel-forgatják a nyelvet. A stílus nem a normától való eltérés, hanem a nyelvben rejlő virtuális gazdagság feltárása. Ebben az értelemben mondhatjuk-e, hogy Genette író volt? A neologizmusai, a taxonómiája, a központozás a szövegeiben, a szintaxisa, s főleg a kezdetektől fellelhető iróniája meglehetősen egyedi stílusú íróvá teszik a *Figures* szerzőjét. Barthes maga is tökéletesnek nevezte Genette stílusát: „újr olvasom Genette-et, ahogy Genette olvasta újra Stendhalt: egyre növekvő élvezettel.”⁴⁹ Barthes csodálata ellenére Genette egyáltalán nem osztotta mestere véleményét az íróról és a szöveg irodalmiságáról. Barthes megkülönböztette az író (écrivain) és azt, aki ír valamit valamilyen céllal (écrivain).⁵⁰ Mivel egész életében egy könyv, a *Vita Nova* megírásáról álmódott, nyilvánvalóan nem tartotta magát írónak. Ugyanakkor tisztában volt vele, ha író lesz, akkor a pusztá technika szintjére lép vissza a tudomány területéről, mivel az írónak, az őt övező tisztelet ellenére meg kell elégedni azzal, hogy a nyelv mestere; egyedül a valamilyen tárgyról elmélkedő író képes tudományt vagy filozófiát művelni. Mivel Genette, ahogy fentebb is láttuk, nem tett különbséget irodalmi és nem irodalmi szöveg között, és mivel sokkal nagyobb autonómiát biztosított az olvasónak a szöveggel kapcsolatban (Genette-et parafrazálva a barthes-i immanens írófigurával szemben egy transzcendens íróról beszél), számára minden szöveg lehet potenciálisan irodalmi. Egy szöveg irodalmisága tehát nem a szövegben rejlik, hanem abban a tekintetben, amellyel a szöveget olvassuk. Következésképpen bármelyik szöveget tekinthetjük irodalminak, ha az olvasói így akarják.

Az irodalom átalakítása, vagyis az új kritika fő törekvése Genette szerint csak akkor lehetséges, ha a kritikus maga is belép az irodalom játszótérére az írók mellé. Már 1967-ben ezt írja a *Raisons de la critique pure* [A tiszta kritika érvei] című szövegben:

Ebben az értelemben nyilvánvaló, hogy a kritikus nem nevezheti magát valóban kritikusként, ha nem adja át magát annak, amit szédületnek, vagy ha úgy tetszik az írás magával ragadó halálos játékának nevezhetünk. Mint az írónak – mint írónak – a kritikusként két feladata van, ami valójában csak egy: írjon és hallgasson.⁵¹

⁴⁹ Roland BARTHES, „Le retour du poéticien”, in Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, 5 t. (Paris: Seuil, 1994), 2:1433.

⁵⁰ Roland BARTHES, „Écrivains et écrivains”, in Roland BARTHES, *Essais critiques*, 147–154 (Paris: Seuil, 2002 [1964]), 153.

⁵¹ Gérard GENETTE, „Raisons de la critique pure”, in Gérard GENETTE, *Figures II*, 7–22 (Paris: Seuil, 1979 [1969]), 22.

És ezt olvashatjuk 2009-ben a *Codicille [Záradék]* című könyvben: „Szerintem mindenki, aki bármit is ír, potenciálisan irodalmi művet alkot, az átlépés a lehetőségből az aktusba egyszerűen az olvasó elhatározásától függ.”⁵²

Az irodalom természeténél fogva nyitott és a megosztás működteti, ezért állandóan ki van téve az átalakulás lehetőségének. Ugyanakkor a közvélekedés szerint a Genette által is művelt elméleti műfajok (esszék, kritikák) mintha az elsődleges irodalmi szövegeknél magasabb rendűek lennének, ahogy ezt Barthes-nál is láttuk, amikor megkülönböztette az író, akinek a nyelv problémát okoz (kritika) és az író, akinek a nyelv eszköz és a szépséget keresi (irodalom).⁵³ A szekundér, vagyis metairódalom egy irodalmon kívüli cél felé tart, tehát másképp olvassuk, mint az irodalmat, amely konszenzus, értékítélet kérdése. Irodalom tehát az a szöveg, amelyet egy adott közösség annak tart. Magyarán, paktum kérdése.

Ennek alapján gondolhatjuk-e Genette írásairól, vagy a kérdést extrapolálva Proust szövegeiről, hogy irodalmi szövegek; elemzésünk tárgya lehet-e olyan szöveg, amely világosan kimondja, és formailag is erre utal, hogy egy irodalmi szövegvilágon kívül helyezkedik el? Ahogy már említettük, Genette szerint a választ nem az író, hanem az olvasó adja meg:

Az esztétikai dimenzió, amellyel szívesen felruházzák az *Esszéket* vagy a *Gondolatokat*, miért ne lehetne sajátja bármilyen másik szövegnek, a *Romantikus művészetnek*, *Az eljövendő könyvnek*, az *Irodalom és érzékelésnek*, pusztán csak azért, mert maguk is egy vagy több szövegről szólnak.⁵⁴

A fentiek alapján tehát Genette esetében nem beszélhetünk arról, hogy egyfajta barthes-i *Vita Nová*ról álmódott volna.⁵⁵ De egészen a korai írásaitól kezdve a késői szövegekig a saját *Vita Nová*ját írta, és a saját szövegeire szükségképpen poétikai tárgyként tekintett, azaz nem azt kereste, hogy a vizsgált szöveg „mit jelent”, hanem „egyszerűbben és súlyosabban azt, hogy hogyan csinálják?”, ahogy Barthes maga összegzi a *La Quinzaine littéraire*-ben a *Figures III* megjelenésekor.⁵⁶ Sőt, Barthes ugyanebben az írásában egyenesen „regényesnek” nevezi a szerző lexikális kreativitását, éppen azt az aspektust, amely sok kortársnál – pestiesen szólva – kiverte a biztosítékot, és amelyet ma már a középiskolások is ismernek. Barthes tehát, akire Proust szintén nagy hatással volt, a *Figures III* szerzőjét írónak

⁵² Gérard GENETTE, „Bienvenue”, in Gérard GENETTE, *Codicille* (Paris: Seuil, 2009), 35.

⁵³ Lásd: Roland BARTHES, „Kritika és igazság”, ford. KELEMEN János, in Roland BARTHES, *Válogatott tanulmányok*, ford. KELEMEN János, Modern könyvtár, 215–240 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 216. Idézi: Z. VARGA Zoltán, „Szöveg – mű, olvasás – írás: Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán”, *Literatura* 39, 3. sz. (2013): 273–280, 276.

⁵⁴ Gérard GENETTE, „Fiction ou diction”, *Poétique*, no. 134. (2003): 131–139, 134.

⁵⁵ SCHUEREWEGEN, „Genette devient écrivain...”.

⁵⁶ Idézi: SCHUEREWEGEN „Genette devient écrivain...”. Roland BARTHES, „Le retour du poéticien”, *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1972 és ua., in Roland BARTHES, *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*, 215–218 (Paris: Éditions du Seuil, 1984), 201.

tekinti. 1978-ban a Collège de France-ban *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* címmel tart egy előadást, ahol nyíltan elmondja, hogy az előadás lehetséges, sőt ideális formája a regény lenne:

Egy nap szeretném kifejleszteni magamban a Regény képességét [...], vagy egy Esszének (az előbb patetikus irodalomtörténetről beszéltem), vagy egy Regénynek megfelelő formában, és az egyszerűség kedvéért minden olyan formát így hívok, amely újdonság az eddigi gyakorlatomhoz és az eddigi szövegeimhez képest.⁵⁷

A *Vita Nová*ról, vagyis a soha el nem készített regényéről álmodik, amely egy igazi író, és nem egy kritikus író életéről fog szólni. Franc Schuerewegen valóságos nagyjelenetnek, írói *coming out*nak nevezi ezt a gesztust.

A barthes-i elismerés ellenére Genette esetében nem fantazmagóriáról van szó (és ebben osztozik Marcel Prousttal), hiszen nem vált nyelvezetet, nem álmodik egy másik „írói” életéről. Prousthoz hasonlóan, bár sokféle nyelvi regiszterben, de mindig, minden szövegében ugyanazt a „regényt” írja. Ezt jól illusztrálja Genette *Figures III* végére írt utószava:

Az olvasónak az az érzése, hogy maga is részt vesz a mű írásában, és talán a felismerésnek – vagyis inkább a mű által gyakran a szerző tudtán kívül felszínre hozott jellemzőknek – köszönhetően valóban részt is vesz, és igen kis, de döntő mértékben hozzá is járul a mű megszületéséhez.⁵⁸

És Genette Proustra hivatkozik, ami nem csoda, hiszen a narratológiai elemzés Proust művéről szól: „ez a hozzájárulás, sőt beavatkozás, nem győzzük hangsúlyozni, több mint legitim Proust számára. A poétikai író szintén »saját maga olvasója«, és a felfedezéssel (ahogy a modern tudomány állítja) ki is találunk dolgokat.”⁵⁹ Genette a diskurzus különféle lehetőségeit kutatja és fedezi fel. A már megírt művek, a már kitöltött formák ezeknek megannyi megvalósulásai, megannyi egyedi esetei, amelyeken túl további lehetséges és előre látható kombinációk is kirajzolódnak.⁶⁰

A genette-i poétika valódi praxis akar lenni, egyfajta „kreatív praxis”. A fent említett utószóban Genette éppen azt fejt ki, hogy, még ha Proust befejezettnek álmodta is meg az *Eltűnt időt*, a kritikai utókor megnyitotta és folytatta:

⁵⁷ Roland BARTHES, „Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, in BARTHES, *Le bruissement de la langue...*, 4:333–346, 344.

⁵⁸ Gérard GENETTE, „Après-propos”, in GENETTE, *Figures III*, 269–274, 271.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo., 11.

Bár az *Eltűnt idő* egy nap befejeződött, ma már nem lehet befejezettnek tekinteni, és ahogyan ez a regény megengedte, hogy az utókor ilyen csodálatos módon kibővítsé, azt bizonyítja, hogy az esetleges befejezés, mint minden befejezés, retrospektív illúzió csupán. El kell fogadnunk, hogy a regény befejezetlen, hogy borzongatóan megragadhatatlan és átjárja a tökéletlenség. Az *Eltűnt idő* nem körüljárható tárgy: nem tárgy.⁶¹

2009-ben a *Codicille* [Záradék] című könyvében a beköszöntőben Genette beszámol arról, hogy a média milyen kedvezően és lelkesen fogadta a *Bardadrac* című művet, amelynek a *Codicille* valójában a folytatása. A kritikusok üdvözölték az új Genette-et, aki ezekben a késői szövegekben nem kritikát, nem is poétikát ír, tehát „Genette-ből író lesz.”⁶² De ő ezzel nem ért egyet, ugyanis neki nem kell íróvá válnia, hiszen mindig is az volt, vagyis senki nem választja, hogy író legyen, az íráság megtörténik az emberrel, gyakran nem is akarja:

A második motívummal kapcsolatban, mely szerint „Genette író lesz”, ahol az „író lesz” formula, gondolom, kikacsintás arra, amikor látszólag *cum grano salis* így foglaltam össze *Az eltűnt idő nyomában* című regényt. Csak ismételni tudom, és ezúttal vicc nélkül, hogy nem értek egyet Roland Barthes különbségtételével „író” és egyszerű „író kritikus” között.⁶³

A *Figures III* szerzője magát mint író alanyt is beleírja a szövegeibe, ahol Proust regényrészletei szabadon és természetesen mozognak, anélkül hogy bármiféle tudományos közönyösség és távolságtartás érződne az elemzésekben. A genette-i gépezet segítségével éppen a megragadhatatlant követhetjük végig az *Eltűnt idő*-ben úgy, hogy az intertextusok és a műfajelméleti kitérők (például a populáris regényhez való kapcsolódásokon) keresztül a regény az irodalomtörténetben is elhelyezkedik. Ki beszél a Proust-elemzésekben? Marcel a szereplő? Marcel a narrátor? Proust? Genette? A szereplő, a narrátor vagy a szerző? A különböző és egymásba olvadó elbeszélői hangok hálózata Genette szövegeit, ahogy Barthes mondja, nietzschei értelemben, fikcióvá változtatják, ahol az összefüggések és az idősíkok keresését az osztályozás öröme motiválja.⁶⁴ A módszer hatékonyságát és erejét a konceptuális invenciók, neologizmusok is segítik, és Genette ennek mestere: kreatív módon külön nyelvet alkotott, terminusokat talált ki, összefüggést teremtett közöttük, átalakította, újraalkotta és áthelyezte őket egyik szövegből a másikba, holott sokan bírálták ezt a konceptuális forgatógót. Ennek egyik leg-szebb példája, amelyet az *Elrendezés* című részben olvashatunk a *Figures III*-ban,

⁶¹ GENETTE, „Après-propos”, 272.

⁶² GENETTE, *Codicille*, 34.

⁶³ Uo.

⁶⁴ Lásd: Jean-Louis BACHELLIER, *La poétique lézardée: Figures III de Gérard Genette*, hozzáférés: 2019.09.15, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1994.

és ahol Genette szédítő átírásában újraolvashatjuk Proustot. Itt az elemzés egy valóban invenciózus, szinte költői képből csúcsosodik ki, ha eltekintünk a fogalmak elvont definícióitól:

De a legérdekesebb eset, bár a kritikusok ritkán említik, talán, mert nem akarják komolyan venni, a titokzatos „kis kuzin” esete, akiről megtudjuk abban a pillanatban, amikor Marcel egy kerítónőnek adja Léonie néni kanapéját, hogy ugyanezen a kanapén ismerte meg ezzel a kis kuzinnal „életében először a szerelmi örömeiket”; és éppen Combray-ban, vagyis elég régen, mivel pontosítja, hogy ez a „beavatás akkor történt, amikor Léonie néni még felkelt”, mert tudjuk, hogy utolsó éveiben Léonie már nem hagyta el a hálószobát. Tegyük félre a vallomás lehetséges tematikus értékét, és megállapíthatjuk, hogy mivel az esemény kimaradt a *Combray* című részből, ez tiszta időbeli ellipszis: a családi tablóból kimaradt szereplőt pedig csakis paralipszisnek tekinthetjük, amittől ez a cenzúra talán még erősebb. A kis kuzin a kanapén tehát számunkra – minden életkornak megvan a maga öröme – paralipszisen nyugvó analepszis.⁶⁵

Megérthetjük tehát, hogy ez a szédületes levezetés és a kis unokatestvér motívumának *paralipszisen nyugvó analepszis* formulában való összefoglalása az alkotónak és az olvasónak egyaránt intellektuális, sőt érzéki örömet okoz.

Az idősíkok egymásba játszását Genette *A metonímia Proustnál* utolsó mondatában vetíti rá a kritikai szövegre, és méltán érezhetjük úgy, hogy itt önmagáról beszél:

Még – és főleg – amikor elhallgat, a kritikus akkor is túl sokat mond. Az lenne talán a legjobb, ha magához a prousti elbeszéléshez hasonlóan soha nem „fejeződne be” a kritika, vagyis ha bizonyos értelemben soha el se kezdődne. Ahol ez nem kezdődik el, és ahol ez nem fejeződik be, ott születik az írás.⁶⁶

A prousti elbeszélés időtlen dimenzióban mozog, ami nem egyenlő az időzavarral vagy az idősíkok logikai összezavarásával. Éppen ellenkezőleg, és éppen a térbeli metonímiák által működésbe hozott metaforáknak köszönhetően jelen, múlt, jövő örökidővé változik. Elég csak Proust hatalmas művének címére, a benne rejlő logikára gondolni, és érthetővé válik Genette rendszere, a mű időbeli autonómiája, az akrónia: az „elveszett idő” szükségképpen analepszis, amelyet az emlékezet működtet; a „nyomában” prolepszis, vagyis a vállalkozás végét jelzi, ugyanakkor jelenti az előre és hátra felé való mozgást is, de egy időn és teren kí-

⁶⁵ Gérard GENETTE, „Ordre”, in GENETTE, *Figures III*, 77–121, 93–94.

⁶⁶ GENETTE, „Métonymie chez Proust”, 71.

vüli állapotot, a „halált” is. A címbe sűrítve a szintagma két eleme pedig szillep-szissé alakul.

Valahogy ezt értette meg Bergotte is, akit a Vermeer-festmény előtt elfogott a szédület, az extázis, amikor visszamenőleg megértette a kis sárga faldarab szépségének titkát, az egymásra rakott színeket és rétegeket; így írt folyamatosan Genette is, azt kutatta, hogy mi mozgatta a prousti szédületet, számára mintha Proust regénye lett volna a kis sárga faldarab. Proust, Bergotte, Genette – író, szereplő, kritikus – mindhárman írók voltak, mindhárman részesültek a metafora titkában, a pillanatban, „amikor elkezdődik a valódi élmény, nem abban a pillanatban, amikor felismerik magát az érzékletet, hanem akkor, amikor átérzik az »örömet«, a »tökéletes boldogságot«, amelyet először mintha semmi sem kapcsolna a saját okához.”⁶⁷ Ahogy Genette írja, ebben a kivételes pillanatban csak egyetlen röpke pillanatra villanhat fel talán a térbeli és az időbeli ok-okozati kapcsolat, amikor egy utólagos elemzésből megtudhatjuk, hogy hol kezdődött a reminiscencia, mert az elemzés rámutathat az öröm okára.⁶⁸

Mindhárman írók voltak, így mindhármuk számára a halál pillanata *prolepszen nyugvó analepszis*, amely *szillepszisben* oldódik fel, vagyis a természetüknel fogva jövőt, múltat és jelent átfogó könyvekben: „[Bergotte] Halott volt. Halott örök-re? [...] Az írók eltemették, de a gyász éjszakáján, a kivilágított kirakatokban hármásával felállított könyvei kiterjesztett szárnyú angyalokként virrasztottak hajnalig, mintha annak a feltámadását jelképeznék, aki nem volt többé.”⁶⁹

⁶⁷ Uo., 64.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ PROUST, *Az eltűnt idő nyomában: A fogoly lány...*, 207–208.

FÖLDES GYÖRGYI

A költői nyelv álma

Genette Mallarméja

Genette viszonya Mallarméhoz rendkívül szorosnak mondható, szinte minden könyvének az egyik leggyakrabban visszatérő alakja, hivatkozási pontja; változó azonban, hogy milyen módon, milyen szerepben kerül elő a neve a különböző szövegekben, illetve hogy milyen és mekkora terheket pakol rá életművére, milyen összefüggésbe helyezi a munkásságát. Az viszont nem, hogy mindahány írását olvasva rájövünk: Mallarmé munkássága alapvető referenciapont nála. Egyrészt, mert úgy ítéli meg, hogy bár a líra története természetesen nem állt meg Mallarménál, a 20. századi költészetet nagyrészt a 19. századi romantikus és szimbolista költészet továbbfejlődésének tekinthetjük, s az alapvető követelmények és sajátosságok – értsd: a modern lírapoétika, illetve, mint azt a későbbiekben látni fogjuk, nyelvpoétika – megfogalmazása épp e költő nevéhez fűződik. Másrészt, Mallarmé poétikája nem egyéb, mint garanciája, létfeltétele annak a kvázi-fordulatnak, amely Genette saját pályáján lejátszódott a szigorú strukturalizmustól a költői nyelv, és ennek mentén a poétikai-esztétikai elképzelések felé – amelyek persze továbbra sem voltak mentesek a rá sajátságosan is jellemző, analitikus gondolkodásmódtól.¹

Már csak a *Palimpsestes*-ből² is – bár Mallarmé ebben a könyvben csupán egy a sokat hivatkozott számos szerző közül – világosan láthatjuk, milyen fontos helyet képvisel a szimbolista költő Genette személyes kánonjában, illetve azt is, hová és hogyan pozicionálja őt az irodalomolvasó és -értő olvasóközönség számára kirajzolódó irodalomtörténeti kánonban. Az itt bemutatott transztextuális (általánosabb, bár kevésbé genette-i kifejezéssel élve, intertextuális) jelenségek kapcsán ugyanis rengeteg olyan szöveghellyel találkozunk, ahol Mallarmé az idézetforrás, hiszen szövegei, illetve az azok nyomán létrejövő más textusok gyakorta használt illusztrációk az egyes transztextuális alkategóriákra. Számos költő (Verlaine, Va-

¹ Genette legelső, teljes egészében a költőhöz kapcsolódó cikke a *Bonheur de Mallarmé?* című, amelynek tárgya ugyan nem közvetlenül a költő munkássága, hanem kritikaként szolgált Jean-Pierre Richard monográfiájához – Jean Pierre RICHARD, *Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris: Seuil, 1962) –, ugyanis Genette jó strukturalistaként kifogásolhatónak ítélt minden olyan értelmezést, amely Mallarmé költői munkáját nem hagyja önmagában megjelenni, hanem keveri az azon kívül álló, „megélt” jelenségekkel, amelyeket Richard pedig belevetít a versekbe is („álmodozás, erotika, életrajzi esetlegességek, naplójegyzetek, levelezés”) – érdekes, hogy itt még az „álmodozás” (holott szóba kerül a költői nyelvet érintő „rêverie” is) nem bír különös jelentőséggel, elmélyítésre váró felvetésként a recenzens számára. Később, a költői nyelv koncepciójának megalkotásakor Genette is egy „álom” felé kanyarodik, de az kétségtelen, marad a nyelv ígézetében, és továbbra sem keveri a textusokat tapasztalati természetű tényekkel. Gérard GENETTE, „Bonheur de Mallarmé?”, in Gérard GENETTE, *Figures I*, 91–100 (Paris: Éditions du Seuil, 1966).

² Gérard GENETTE, *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Collection poétique (Paris: Seuil, 1982).

léry, vagy éppen Raymond Queneau, Marcel Bénabou, Beauclair és Vicaire, néha pedig maga Mallarmé) alakította át e szöveghelyeket különféle transzpozíciós eljárásokkal; s bár a felhasználás módja változatos, annyi minden esetben remélhető vagy elvárható Genette szerint, hogy e Mallarmé-idézetek a befogadó számára is felismerhetőnek vagy ismerősnek hassanak, áttetszenek vagy csak átderengjenek a létrejött szövegen: azaz, mondjuk így, ebben az értelemben klasszikusnak minősülnek, az élő irodalmi közkinccs részének. (Csak néhány példa a sok közül: a gépies műveletek [*opérations machinales*] körébe tartozik, amikor Queneau az *-yx* szonettből haikut hoz létre az egyes verssorok végének átvételével, lexikális permutációs átalakítás segítségével,³ vagy amikor Marcel Bénabou szavanként fordítja ellentétébe az *Azúr* című ismert verset, egy antonimasorozatot létrehozva ezáltal;⁴ vagy amikor Verlaine másokkal együtt parodizálja a *Párhuzamosan* [*Paralèllement*] című kötetében Mallarmé hermetizmusát: szintaktikai csavarásait csak imitálja, majd miután felkeltette az olvasó gyanúját a parodizált szerző kilétét illetően, egy felkiáltójeles szó beidézésével – „Palme!” – konfirmálja is a megoldást, eleget téve a Genette által pastiche-paktumnak nevezett kritériumnak.⁵)

A *Figures IV*-ban (1999) olvasható Genette „önpályarajza” (*Du texte à l'œuvre*, magyarul: *A szövegtől a műig*),⁶ amely szerint a teoretikus 1970–1971-ben a Yale-en, majd a Johns Hopkins Egyetemen töltött időszakában – amelyet azóta „egy szerencsés New Yorki sorozat első epizódjának” érez – találta meg azt a munkaterepet és utat, amelyet a „költői nyelv” ideája jelölt ki a számára, és amely előzetesen is lefedte irodalmi univerzuma későbbi „két fő kontinensét”, a fikciót és a dikciót (*fiction et diction*). Genette ebben az önéletrajzi cikkében a *költői nyelv* történetének fő gócpontjait is kijelöli, legalábbis Franciaországra vonatkoztatva: szerinte ez az alapjában posztromantikus és „szimbolista” [az idézőjel Genette-től való. F. Gy.] elmélet Mallarmétól, majd Valérytól származtatható, s aztán – különös módon – Roman Jakobson tanulmányai helyezték vissza jogaiba, fontos vonása továbbá, hogy eltér az úgymond klasszikus – valójában formalista – nézőponttól, miszerint a költői diskurzus lényegi kritériuma a verselés megléte lenne. Ezt a *költői nyelvet* még csak nem is tematikai szempontok határozzák meg, hanem a nyelv egy olyan specifikus szemantikai szempontú kezelése, amelynek, Mallarmé eredeti kifejezésével élve, az a célja, hogy „kifizesse” az egyes, természetes, hétköznapi nyelvek „hibáit”, azaz, hogy megfizessen értük, kompenzálja, javítsa azokat a problémákat, amelyek a nyelv nem-mimetikus, konvencionális, jelölő és jelölt önkényes

³ Leur onyx? / Lampadophore! / Le Phénix? / Amphore... GENETTE, *Palimpsestes...*, 52–53.

⁴ De la gueule éphémère de la gravité soucieuse / Allège, laide, insolemment comme l'épine

⁵ Le prosateur fécond qui bénit satorpeur / Au sein d'une oasis fertile de Bonheurs. GENETTE, *Palimpsestes...*, 52.

⁶ Genette szerint egy szöveg akkor tud pastiche-ként funkcionálni, ha ekképp tünteti fel magát, hasonlóan a Lejeune-féle önéletrajzi paktumhoz (X imitálja Y-t).

⁶ Gérard GENETTE, „Du texte à l'œuvre”, in Gérard GENETTE, *Figures IV*, 7–45 (Paris: Seuil, 1999). Magyarul: „A szövegtől a műig”, ford. BAKCSI Botond, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 52, 1–2. sz. (2006): 40–72.

kapcsolatán alapuló jelrendszer voltából adódnak: ez a korrekció számos eszközzel képes elérni – vagy csupán: képes annak az illúzióját adni – hogy mégiscsak vissza lehet szolgáltatni a mimetikus motivációt a nyelv számára.⁷ (A szimbolista költő egyébként a *Mots Anglais* című didaktikai munkájában, illetve a René Ghil kötetéhez írt előszóban [*Avant-dire au Traité du Verbe*] fogalmazta meg a nyelv poétikájának gondolatát, amely a nyelvi motiváció álmát foglalta magában, és az ennek a nyomán kibontakozó nyelvi képzeletet – magát a kiváltó okot, a „nyelvi botránnyt” azonban már a *Crise de vers* című tanulmányában is szóvá tette, elpanaszolva a természetes nyelvek tökéletlenségét, amivel már ő is Saussure önkényes nyelvi jelről szóló teóriáját előlegezte meg, azaz jelölő és jelölt közötti kapcsolat konvencionális, nem mimetikus jellegét állította, melyet egyértelműen hibának tekintett. Minden bizonnyal ösztönösen érzett rá a problémára, de azért érzékenységet megtámogathatta nyelvészeti tájékozottsága is, amelyre nem csupán angoltanárként, gyakorlati kérdéseket illetően tett szert: figyelemmel követte kora nyelvtudományos felfedezéseit is. A 19. századi paradigma, többek között Humboldt és Bopp teóriái – különösen ez utóbbi volt rá hatással – a nyelvcsaládok felfedezésével egyébként annyiban is segíthette álláspontjának kialakításában, hogy a nyelvrokonság fogalma nagyban gyengíti a kratüloszi elméletet: alapértelmezettnek tekinti, hogy nem egyetlen nyelv létezett minden nyelvek eredeténél, nem volt egy olyan ősi nyelv, amely bárhol, a világ minden pontján működött volna, és tökéletesen leképezte volna a létezőket.)

A Mallarmé által „nyelvi botránynak” tartott problémát – illetve áttételesen Roman Jakobson reakcióját rá – mutatja be és viszi tehát tovább Genette, aki Mallarméről és a költői nyelv kialakításának igényéről, illetve ennek részlegesen kratüloszi eredetéről viszonylag sok szövegben ír; kissé repetitív módon is teszi ezt, bár más hangsúlyokat használ egyik vagy másik változatban. *Költői nyelv, a nyelv költészettana* című tanulmányában mindenesetre programként tűzi ki a költői nyelv efféle tanulmányozását, amely a nyelv poétikájára kell támaszkodjék: ez a nyelvi képzelet számtalan variációját (azok feltérképezését) felölelhetné, mondja ő, de egyik megvalósult formája mindenképpen a motivált nyelv álma vagy a kratüloszi álom lehet, amely Mallarmé inspirációja nyomán továbböröklődött Valéry,⁸ sőt, az elmélet területén Barthes felé is.⁹ *A szövegtől a műig*-ben (utólag) körül is írja az ehhez szükséges tevékenységi területet: a nyelv poétikáját kidolgozva az irodalmi szemiotika területén kellett munkálkodnia, melyet e „megvilágosodásig” szűz területnek vélt, és amelynek szükségesnek tartotta kimutatni rokonságát Bachelard poétikájával. Ugyanakkor kiköti, nem szigorú értelemben véve „al-

⁷ Gérard GENETTE, „Le jour, la nuit”, in Gérard GENETTE, *Figures II*, 101–122 (Paris: Seuil, 1969).

⁸ Paul VALÉRY, „Stéphane Mallarmé, esquisse orale”, *Mercur de France*, févr, 1924.

⁹ Roland BARTHES, „Proust et les noms”, in *To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his 70. birthday, 11 October 1966*, Janua Linguarum, Series Maior 31, 150–158 (The Hague: De Gruyter Mouton, 1967); Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, 121–134 (Paris: Seuil, 1972), 134, <https://vdocuments.mx/barthes-proust-et-les-noms.html>.

kalmazott” szemiológiát kell értenünk ez alatt, tekintve, hogy az irodalom területére fókuszál; vagy még sokkal inkább egy „irodalomelőtti” vizsgálódásra kell törekednünk, amely mindazokkal a „forrásokkal, alkalmakkal, elhajlításokkal, korlátokkal, kényszerekkel” foglalkozik, amelyeket minden természetes nyelv ráerőltet az írókra. Mindezt azonban annak tudomásul vételével, mondja Genette, hogy a nyelvi alapanyag valójában nem adott, hanem konstruált – azaz reflektált, értelmezett, szelektált –, és egy kettős kötöttségű aktív nyelvi „álmódosítás” kíséri, amelyet egyszerre végez a nyelv a képzeleten, illetve a képzelet a nyelven (azaz a képzeletben a nyelv adta korlátokat átszakítva, egy képzeletbeli mimológiát létrehozva).¹⁰

A MIMOLÓGIA „KALANDOZÁSAI”

A legterjedelmesebb, legteljesebb verziója Genette mimológiai vizsgálódásának kétségkívül a monográfia terjedelmű *Mimologiques: Voyage en Cratylie*,¹¹ ahol az egész elképzelés történetét fekteti le, számos állomást bemutatva, összevetve, tipologizálva, kategorizálva, a Platón-féle vitától egészen a 20. századig, saját bevallása szerint Bachelard-közeli álláspontot képviselve a könyvben, mármint hogy egyszerre viseltet kritikai distanciával az ilyesféle álmódosításokkal szemben, miközben esztétikai szempontból szimpatizál velük.¹² Genette e könyvében a mimológia huszonkét századnyi történetének jár utána számos állomáson keresztül, interdiszciplináris kutatást végezve, több tudományterületet fogva egybe: eszmetörténetet, nyelvésztörténetet, nyelvfilozófiát, episztemológiát stb., ám könyvének végén, az összegzésben – úgy tűnik – végső ambícióját tekintve inkább filozófusként pozicionálja magát, akinek szemlélete komplementer párként egyesíti magában a poézist és a tudományt. Bachelardtól idéz, a *Psychanalyse*

¹⁰ GENETTE, „A szövegtől a műig”, 48–49. A *Mimologiques*-ban képviselt hozzáállás, sőt munkáéthosz rendkívül jellemző Genette-re, tudniillik hogy teljesen analitikusan és taxinomikusan gondolkodik, minuciózusan minden elérhető forrást végigolvas, felderít, aprólékosan bemutat, ezáltal azonban mégiscsak eljut egy egyáltalán nem mérhető, nem osztályozható, imaginatív ideálképig. Így aztán, ami karrierje alakulástörténetét illeti, jelentős váltás mégsem történt benne a mentalitását tekintve, hiszen a poétika területén, az alakzatok tanulmányozása közben is adózott osztályozó szenvedélyének. Akár pályafutása metaforája is lehet (bár metonimikus kapcsolatban) ahogy ebben a visszatekintő írásában, a *A szövegtől a műig*-ben lefekteti: a strukturalizmustól az analitikus filozófiáig, a szövegtől a műig ötven év alatt alig változtak a meggyőződésői – a dialektikus megfogalmazás szerint: „egy kevés ez eltávolít attól, sok viszont visszavisz hozzá”. (72.) Az is árulkodó, ahogy az alkotói képzeletéről – a sajátjáról – vall a *Codicille*-ban. Igaz, e késői könyvében arról beszél, hogy miként működik a képzelőereje a valósághoz képest, de véleményem szerint tudósi fantáziájának alakulásában is jelen van ez a mentalitás, mármint hogy a fantáziakép a ténylegesen tapasztalt, aprólékosan lejegyzett, osztályozott, kategorizált (és immanens) szövegjelenségek nyomán bontakozik, nő ki, fejlődik ki, mint gyöngy az osztrigában egy homokszemcsekből. (Anyja pedig gyermekkorában azt vetette gyakran a szemére, hogy hajlamos a „hímezgetésre”, apró képzeletbeli részletekkel gazdagítani azt, ami a rendelkezésére áll.) Gérard GENETTE, *Codicille* (Paris: Seuil, 2009), 133.

¹¹ Gérard GENETTE, *Mimologiques: Voyage en Cratylie*, Collection Poétique (Paris: Seuil, 1976).

¹² GENETTE, „A szövegtől a műig”, 48–49.

du feu-ből (*A tűz pszichoanalízise*): „»A költészet és a tudomány előbb ellentétes irányultságú. Minden, amit a filozófia remélhet, az az, hogy a költészetet és a tudományt komplementerré tegye, mint két jól megalapozott ellentétet egyesíteni tudja.«¹³ Bár nem nélkülözi az érdekes meglátásokat, nem érdemes most hosszabban elidőzni a *Mimologiques*-ban elemzett tudománytörténeti kísérletsorozatnál (bemutatja például Wallis – 17. századi matematikus, nyelvész, teológus – koncepcióját, Locke és Leibniz diszkusszióját, de Brosses, Antoine Court de Gébelin elméleteit, a 17. és a 18. században Wachter és Jones vizuális-grafikai rendszereit stb.), a továbbiakban csak a szempontunkból jelentősebbekre utalok – Mallarmé előtt és után. Többek között a romantika polihisztorának, Nodier-nek nyelvészeti alapvetésére, amely mintegy a fonákjaként előlegezi meg Mallarmé elképzelését: ő a szavak szintjén véli megtalálni a mimeszisz-elvet, a hangutánzó(nak tekintett) szavak poétikájában (etimológiáját tekintve majd minden szóban hangutánzást érzékel), illetve meglepő harmóniát feltételez egyes dolgok színe és mások formája között, ami alapján szinesztéziás érzékenységgel hasonló hangzású szavak születtek (például a *rouge* [piros] szó színe harmonizál a *roue* [kerék] kerek formájával, ezért hasonlítanak egymásra). Az emberiség hajnalán a szóalkotó ember költő volt; sőt, maga a nyelv tette a költészetet. A költészet két alapvető vonása, a *harmónia* és az *alakzat* (*figure*) tehát egyúttal a természetes nyelv két alapvető vonása. Nodier szerint költők valójában nem is léteznek, ehelyett többé-kevésbé költői nyelvallapotokról beszélhetünk: vagy másképp, „a költészet az ember nyelvével azonosított”,¹⁴ s mivel a költészet egy harmonikus és alakzatosított nyelvallapot, nem felfogható művek összességének sem (szerinte a szavak a költemények, és az igazi „remekmű” nem más, mint egy szótár). Ezért tehát Mallarmé és Nodier felfogása gyökeresen ellentétei egymásnak: a nodier-i *költői nyelv* (*langue poétique*) csal, amikor megelőlegezni tűnik a Mallarmé által megálmodott modern költői nyelvet (*langage poétique*): az utóbbi belül esik ugyanis a nyelven, egy nyelv (*langage*) lenne azon belül, márpedig Nodier-nál tökéletesen fedi egymást a kettő. Ráadásul, Mallarmé és Valéry elképzelésével szemben, Nodier felfogása szerint a nyelven – amely önmagában is vers – nincs is semmi javítani-, jóvátenni-való. Költészeti szempontból érdekes lehet továbbá, hogy a kötetet a számunkra talán a leginkább *A magánhangzók szonettjéből* [*Les voyelles*] ismert szinesztéziás hangzó-szín megfelelés témája zárja, amely egyáltalán nem Rimbaud kizárólagos ötlete, egyéni találmánya volt, hanem mint Genette kifejti, a magánhangzók kapcsolataiban Schlegelt, Hugót, Jakob Grimmet, René Ghilt, Brandest, majd Nabokovot is foglalkoztatta a nyelvi szimbolizmus, a hangok (szinesztéziás) szimbolizmusának eme lehetősége (sok esetben mint az univerzális szimbolizmus, az egyetemes analógia része), sőt, néhányuk Rimbaud-hoz képest tágabban értette ezt az elvet, kiterjesztette a mássalhangzókra is.

¹³ GENETTE, *Mimologiques...*, 426–427.

¹⁴ Uo., 180. Vö. Charles NODIER, *Notions élémentaires de linguistique* (Paris: Renduel, 1834), 60.

EGY KORREKCIÓS ESET PÉLDATÁRA

Mallarmé a *Crise de vers*-ben, ebben a töredékszerű bekezdésekből álló esszéjében állásfoglalásának alátámasztásául egy asszociatív azonnal adódó, francia nyelvű szópárt idéz, amelynek tagjai – különösen egymás mellé állítva – egy fonikus, hangzó, szinesztéziás, de fals expresszivitást létesítenek: a magas hangrendű *nuit* szó világos színt, a mély hangrendű *jour* szó sötétet idéz fel: „Az árnyék (*ombre*) mellett, mely átlátszatlan, a sötétség [ténèbres] kevéssé vaksötét; s csalódás tölt el azon romlással szemben, mely a nappalhoz [jour] és az éjszakához (*nuit*) járul, ellentmondást hordozva: míg az előbbi mély hangzású, az utóbbi magas.”¹⁵

Mallarmé a *nuit* [éjszaka/sötétség] / *jour* [nappal/fény] párra vonatkoztatott reflexiója, s különösen költői szóválasztása nem véletlen. Két olyan szóval kapcsolatban közli fenntartásait a nyelvvel szemben, amely – mint Genette is rámutat az ezt elemző tanulmányában (*Le jour, la nuit*) – példaértékű, tekintve gyakoriságát, mindenütt jelenvalóságát a költészet történetében, kozmikus, egzisztenciális és szimbolikus fontosságát.¹⁶ Genette Mallarmé ezen botránnyt kiváltani akaró, „erős” példájára tanulmányában még rá is tromfol, kiegészítő aspektusokkal gazdagítva az egyedi nyelvek antimimologizmusára vonatkozó problémát: a *nuit* ráadásul együtthangzik a *luire, luit* [csillog(ni), fénylik(-eni), világít(-ani)] ige miatt származékával, a *lumière*-rel [fény], a *jour* viszont a *lourd*-ra [nehéz] és a *sourd*-ra [süket, halk, zöngétlen] rímel.

Nem Genette az első, aki Mallarmé e megjegyzésének figyelmet szentelt, sőt, Roman Jakobson *Nyelvészet és poétika* című tanulmánya¹⁷ erős hatással is volt rá, amelyben az orosz teoretikus Mallarmét interpretálva eseti fonológiai megoldásokat (a problémával ellenkező irányúakat) vázol fel a francia költészetben – amivel meg is érkeztünk a költői nyelv mimologikus eljárás módjainak témájához. Jakobson ezen, Genette által is idézett¹⁸ cikkében rámutat hang és jelentés ütközésének módszerére: például amikor a szerző a *nuit* szót „tompá”, a *jour*-t „éles” fonémákkal fogja közre, vagy amikor szemantikai áthelyezéshez folyamodik, a *jour*-hoz és *nuit*-hez kötődő világos és sötét képeket más, a mély–magas fonéma-ellentét szempontjából ellentétes szinesztéziás fonológiai kapcsolattal helyettesítve (ha a súlyos, meleg napot [*la chaleur lourde du jour*] helyezi kontrasztba a szellős, hűvös éjjel [*la fraîcheur aérienne de la nuit*]); „mert az emberek, úgy látszik, a fényes, éles, kemény, magas, könnyű, gyors, átható, keskeny és még sokáig lehetne folytatni, élményét kapcsolatba hozzák egymással. És megfordítva, a sötét,

¹⁵ Stéphane MALLARMÉ, „Crise de vers”, in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand MARCHAL, 2 t. 2:212 (Paris: Gallimard, 2003).

¹⁶ GENETTE, „Le jour, la nuit”, 102.

¹⁷ Roman JAKOBSON, „Nyelvészet és poétika”, ford. BARCZÁN Endre, in Roman JAKOBSON, *Hang-jel-vers*, 229–276 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972).

¹⁸ Gérard GENETTE, „Langage poétique, poétique du langage”, in Gérard GENETTE, *Figures III*, 123–153 (Paris: Seuil, 1972). Magyarul: Gérard GENETTE, „Költői nyelv, a nyelv költészettana”, ford. VAJDA András, *Helikon* 20, 3–4. sz. (1974): 290–308, 304.

meleg, lágy, puha, tompa, alacsony, nehéz, lassú, mély, széles és így tovább élményét szintén”.¹⁹ A költők tehát nem magát a jelölőt változtatják meg, deformálják (az túl brutális lenne), hanem a kontextust: erre is mallarméi példát hoz Jakobson, a híres *-yx szonett* korai változatának (*Sonnet allégorique de lui-même*) jellegzetes sorát, amely szerint – a csillagos égbolt évszázados hagyományába illeszkedve – a „jóváhagyását adó éjszaka meggyújtja ónixait” (*La Nuit approbatrice allume les onyx*).

Visszatérve Genette-re: ő, a költői nyelvről szóló cikkében, felvázolva az alternatívákat, valójában két lehetséges útját különbözteti meg a két oldal, jelölő és jelölt közelítésének:²⁰ vagy megváltoztatni, elhajlítani a jelentést, azaz a „szémikus vizualítások” (értsd: képiség) tekintetében azt választani, amelyik a leginkább megfelel a szó érzéki kifejezésének: erre példa a Roman Jakobson által a *Nyelvészet és poétikában* javasolt megoldássorozat, amelyet előbb láthattunk. Vagy a másik lehetőség, írja Genette – többféle alessel –, hogy a költő módosítja a meglévő formákat, s újakat kreál. Morfológikus szinten például új szavakat, neologizmusokat hoz létre: itt Michaux-t és Fargue-ot említi, Mallarmét nem, pedig éppenséggel az ő *hapax legomenonjai* – mint a *ptyx* a *Sonnet allégorique de lui-même*-ben vagy annak véglegesnek tekintett változatában, a *Sonnet en xy*-ben – is hasonló célt szolgálhatnak. (Igaz, Mallarmé saját bevallása szerint inkább az üres jelölő – a jelölt nélküli üres jelölő – és az erre épülő jelentésnélküli rím üres hangzóságára épített leginkább.)²¹ Eljárhat a költő szemantikus szinten is, amikor nem átalakítja, hanem „áthelyezi” a jelölőt: eltéríti eredeti használatától, újszerűen alkalmazza, új jelentést bíz rá (e kategóriával kapcsolatban Genette csak Verlaine „szakkifejezését” említi, a *méprise*-t – viszont Mallarmé „hamis barátai”, *faux ami*-jai, azaz angol jelentésben használt francia szavai is ide sorolhatók). Retorikai szinten pedig a (szó)alakzatok és trópusok találhatóak, amelyek egy érzéki/érzékeny nyelv (Éluard: „parler un langage sensible”) beszéléséhez szükségesek. Genette amúgy a *Le jour, la nuit*-ben más, nem kategorizált, de annál konkrétabb eseteket is idéz a francia költészet történetéből, Racine, Péguy és Supervielle e szópárt tartalmazó sorait, illetve az azokban kibontakozó kompenzációs stratégiákat: az elsónél a hangzós és szemantikai korrekciókat, a másodiknál az esszencialitást sugalló egyes számnak (*nuit*) a hétköznapiságot sugalló többes számmal való ütköztetését (*jours*), a harmadiknál a *nuit*-re vonatkozóan a kozmikus intimitás megteremtését nemcsak a szavak, mondatok jelentését illetően, hanem a jelölőn belüli hang- és grafikai hatások segítségével is.

¹⁹ JAKOBSON, „Nyelvészet és poétika”, 267.

²⁰ GENETTE, „Költői nyelv...”, 304–305.

²¹ Vö. Mallarmé levelezésében: Stéphane MALLARMÉ, „À Eugène Lefébure”, 3 mai 1868, in MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, 1:728.

AZ ÁLOM ÁLLAPOTÁBA KERÜLŐ NYELV

Részleteiben tekintve a genette-i értelemben vett költői nyelv kérdését, elsősorban a már említett *A Költői nyelv, a nyelv költészettana (Langage poétique, poétique du langage)* című, a definíciót nagy pontossággal kidolgozó tanulmányt érdemes alapul venni, amelyben végül a szerző az irodalmi nyelv és a Jakobson-féléhez hasonló poétikai funkció felé tolja el a Mallarmé-interpretációt: a francia szó, a „vers” szerinte nem a lírát mint műfajt vagy műnemet jelenti, hanem irodalmi nyelvet vagy esetleg poétikai funkciót.²² E cikkében azonban több álláspontot is bemutat: kifejti, hogy a klasszikus (és formalista) szemlélet szerint a költői nyelvet a normához – többnyire a „prózaként” értelmezett normához – viszonyított *eltéréssel* szokás definiálni, amelyet Valéry, Cohen, Spitzer és Bally nyomán a stílus meglétének jeleként foghatunk fel: ezek az eltérések ebből a perspektívából nem egyéniak, hanem nyelvi szintűek. Sőt, a költészetet egyenesen antiprózának tekintik, valami olyannak, amely homlokegyenest szemben áll a prózával: abszolút eltérés tehát. Azonban született erre ellenérv is, méghozzá éppen Cohentől, némi önellentmondás árán: Genette a *Structure du langage poétique*-ban megfogalmazott véleményét idézi,²³ amely szerint stilisztikai értelemben a költészet csak kvantitatív értelemben különbözik a prózától; az irodalmi próza nem más, mint mérsékelt költészet, vagy másképp, a költészet a próza vehemens formája. A stílus az irodalomban mindig egy, s mindig azonos az alakzatkészlete, legfeljebb az a kérdés, hogy mennyire vakmerően használjuk fel ezeket.

Mallarménál például – mint láttuk – a konkrét, egyedi nyelvek vétsége válik a költészet létjogának megalapozójává: „ha a nyelvek tökéletesek lennének, *nem létezne a vers*, mert minden beszéd költészet lenne; s tehát semelyik sem”.²⁴ A poétikai funkció ebben áll, a tökéletességre törekvésben, pontosabban, tekintve a szomorú realitást, a nyelv tökéletlensége miatt mindenképpen adott hiba kijavításában, ami egyszersmind a nyelv (időlegesen) motiváltta tételét jelenti. Mallarmé ezt így fogalmazza meg René Ghil kötetéhez írott előszavában, miután megkülönböztette a beszéd kettős állapotát, amelyek közül az egyik, amely nyers és közvetlen, a hétköznapi kommunikációt szolgálja (alkalmas emberi gondolatokat egymás között megosztani, elbeszélésre és leírásra), a másik viszont lényegi, esszenciális, az ideát hordozni tudó,²⁵ ez pedig a vers (*le vers*):

²² GENETTE, „Költői nyelv...”. Azt már csak kiegészítésként lehet hozzátenni, hogy a francia „vers” szó másfelől verssort is jelenthet, és az *Avant-Dire au Traité de René Ghil*-ben mondottakat akár úgy is érthetjük, hogy a vers által végrehajtott nyelvi kompenzáció a verssorok szintjén történik meg, amely egy új, a nyelv számára idegenszerű és varázserővel bíró teljes szóként jelenik meg: azaz az eredeti, a szótári szó helyére lép, orvosolva annak fogyatékoságait. Genette efelé nem kanyarodik el, de amikor a kompenzációs-korrektív példákat vagy Jakobson példáit említi, ezen a szinten mozog, verssornál vagy legfeljebb versszaknál nagyobb egységbe soha nem lép át magyarázatai során.

²³ Jean COHEN, *Structure du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1966).

²⁴ GENETTE, „Költői nyelv...”, 303.

²⁵ Mert Mallarmé a hangos ejtéshez, artikulációhoz köti mindezt, akár még egy szó kapcsán is: „Mire is lenne jó, hogy egy természeti tényt áttegyünk a majdnem teljes rezgő eltűnésébe, mindamel-

A vers, amely több szóból alkot újra egy teljes, új, a nyelv (*langue*) számára idegen, és mintegy varázslásra alkalmas szót, kiteljesíti a beszéd ezen elszigeteltségét: egyetlen fensőséges vonással tagadva a véletlent, amely azon fortély ellenére is megmarad a szavakban, hogy hol a jelentésben, hol a hangzásban edzik őket; meglepetést okozva ezáltal önnek, aki így még soha nem hallotta ezt a hétköznapi részletet, vagyis úgy, hogy megnevezett tárgyra való homályos visszaemlékezést új atmoszféra lengi be.²⁶

Ha e gondolat utóéletére gondolunk, eszünkbe juthat Valéry, akire nagy hatással volt Mallarmé itt kifejtett elképzelése, és több ízben visszatért hozzá. Ő más-képp fogalmaz: ő, elkülönítve a prózai funkciót a poétikaitól, úgy definiálja őket, hogy az előbbi lényege a tranzitivitás, a forma eltörlődik, míg az utóbbi esetében – amely intranszitiv, akár a tánc – a forma összekapcsolódik a jelentéssel. Barthes pedig szintén e kratüloszi keretben fogalmazza meg az irodalmiság, az irodalmi funkció lényegét, miközben ő ebben a tekintetben az egyébként ugyancsak Genette-favorit Proustot használja saját szócsöveként:

Ezért senki nincs közelebb a kratüloszi Törvényhozóhoz, a nevek megalkotójához (demiurgosz, onomalón), mint a prousti író, nem azért, mert szabadon találhat ki neki tetsző neveket, hanem mert „helyesen” kell kitalálnia őket. Ez a realizmus (a szó skolasztikus értelmében), miszerint a szavaknak az ideák „tükröződésének” kell lenniük, Proustnál radikális formát öltött, ám érdemes feltennünk a kérdést, hogy vajon nincs-e többé-kevésbé tudatosan jelen minden írásaktusban, és hogy valaki írhat-e anélkül, hogy valamilyen módon ne hinne név és esszencia természetes kapcsolatában: a poétikai funkció, a kifejezés legtágabb értelmében ekképpen a jelek kratüloszi tudatosságával lenne meghatározható, az író pedig nem lenne más, mint aki elbeszéli ezt a nagy, sokévszázados mítoszt, amely szerint a nyelv az ideákat utánozza, a jelek pedig – szemben a nyelvtudomány állításaival – motiváltak. Ez a belátás a kritikust még inkább afelé terelné, hogy az irodalmat a nyelvalkotás mitikus perspektívájában olvassa, és hogy ne úgy fejtse meg (*déchiffrer*) az irodalmi szót (amely a legkevésbé sem azonos a hétköznapi szóval), ahogy a szótár magyarázza, hanem ahogy az író megalkotta.²⁷

lett a beszéd működésének megfelelően, ha nem azért, hogy kiáradjon belőle, minden közeli vagy konkrét utalás kellemetlensége nélkül, a tiszta fogalom? Azt mondom, virág! És a feledésben, amelyben a hangom nem szorít vissza semmilyen kontúrt, zeneként, valahogyan másként mint az ismert kelyhek, kikel ugyanaz az a selymes idea, amely hiányzik az összes csokorból.” Stéphane MALLARMÉ, „Avant-dire au Traité pour René Ghil”, in Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY, Pléiade, 857–858 (Paris: Gallimard, 1945), 857.

²⁶ Uo., 858.

²⁷ BARTHES, „Proust et les noms”, 134.

A *költői nyelv* tehát, amely hivatott lenne kompenzálni a nyelv által elkövetett hibákat, nem egyszerűen a költészethez mint lírához, hanem a költészethez mint az irodalmi nyelvhez tartozik. A költő azonban nem teoretikus, s szövegének hatóköre átlépi a szűk korlátokat, amiket az elmélet, az immanens szöveghez viszonyulás jelent.²⁸ Genette, a nem-teljesen-strukturalista strukturalista tehát eddig jut Mallarmé – és Baudelaire, továbbá minden más költő, szépíró – segítségével:

Az így felfogott költői nyelv [...], amit talán helyesebb lenne úgy nevezni, hogy költői állapotú nyelv vagy a *nyelv költői állapota*, anélkül, hogy túlerőltetnénk a metaforát, azt mondhatjuk, hogy ez az *álom állapotában levő nyelv*, és jól tudjuk, hogy az álom az ébrenléthez képest nem eltérés, hanem ellenkezőleg...²⁹

A költészet szférájában a nyelv delíriumban, módosult tudatállapotban működik, mintegy önálló életre keltve saját magát:

A stílus eltérés, igen, olyan értelemben, hogy bizonyos különbségek és különlegességek révén eltávolodik a semleges nyelvtől; a költészet azonban nem így jár el: helyesebb lenne úgy mondani, hogy *befelé* húzódik el a nyelvtől, valamiféle – kétségkívül nagymértékben illuzórikus – elmélyülés és visszhangzás által, ami azokhoz a kábítószer okozta szertelen érzéletekhez hasonlítható, amelyekről Baudelaire³⁰ azt állítja, hogy „a nyelvtant, magát a sivár nyelvtant” is átalakítják valamiféle „szellemidéző boszorkánysággá: feltámadnak a szavak hús-vér testet öltve, a főnév a maga fővezéri méltóságában, átlátszó ruhája, a melléknév, mely úgy öltözteti és színezi, mint holmi lazúrfesték, és az ige, a mozgás anyyala, mely lendületbe hozza a mondatot.”³¹

S ekkor történik meg, ebben az álomban megy végbe a nyelv illuzórikus önkorigáló aktusa, amelynek eredménye az „eltérés az eltéréstől”, az eredendő hiba helyreállítása: „*Antipróza* és az *eltérés redukciója*, eltérés az eltéréstől, tagadása, elutasítása, felejtése, eltörlése az eltérésnek, annak az eltérésnek, ami a nyelvet *alkotja*; illúzió, álom, szükséges és abszurd utópia egy eltérés nélküli, hiátus nélküli – hibátlan nyelvről.”³²

²⁸ GENETTE, „Költői nyelv...”, 307–308.

²⁹ Uo., 307. Kiemelések az eredetiben.

³⁰ Charles BAUDELAIRE, „A hasis költeménye”, ford. Hárs Ernő, in Charles BAUDELAIRE, *A mester-séges mennyországok*, 9–60 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1990), 46.

³¹ GENETTE, „Költői nyelv...”, 307. Kiemelés az eredetiben.

³² Uo., 308. Kiemelések az eredetiben.

Lezárásképpen pedig azt is hozzátehetjük, hogy Mallarmé nagy vágyálma, a Könyv (így, nagybetűvel) úgy is elképzelhető, mint a költészet világa, az a hely, az a szféra, ahol a nyelv erre az álombeli életre kel, megelevenedik és saját ideájává válik.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

GENETTE-MŰVEK MAGYARUL

- GENETTE, Gérard. „Költői nyelv, a nyelv költészettana”. Fordította VAJDA András. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 20, 3–4. sz. (1974): 290–308.
- GENETTE, Gérard. „Műfaj, »típus«, mód”. Fordította SIMONFFY Zsuzsa. In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerkesztette KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, 209–245. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988.
- GENETTE, Gérard. „A szerzői név”. Fordította SALY Noémi. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 38, 3–4. sz. (1992): 523–535.
- GENETTE, Gérard. „Stílus és szignifikáció”. Fordította Kiss Ágnes. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 41, 3. sz. (1995): 334–363.
- GENETTE, Gérard. „Az elbeszélő diszkurzusz”. Fordította SEPEGHY Boldizsár és LOVAS Edit. In *Az irodalom elméletei I*, szerkesztette THOMKA Beáta, 1:61–98. 3 köt. Pécs: Jelenkor–JPTE, 1996.
- GENETTE, Gérard. „Transztextualitás”. Fordította BURJÁN Mónika. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 42, 1–2. sz. (1996): 82–90.
- GENETTE, Gérard. „Strukturalizmus és irodalomkritika”. Fordította HORVÁTH Miléna. In *A modern irodalomtudomány kialakulása: a pozitivizmustól a strukturalizmusig; szöveggyűjtemény*, szerkesztette BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, 543–554. Osiris tankönyvek. Budapest: Osiris Kiadó, 1998.
- GENETTE, Gérard. „A fikció aktusai”. Fordította SZEKERES András. *Literatura* 25, 1. sz. (1999): 81–94.
- GENETTE, Gérard. „Palimpszesztek: A vulgata létrehozása”. Fordította KÁLAI Sándor. *Vulgo* 1, 1. sz. (1999): 74–82.
- GENETTE, Gérard. „Proust és a függő beszéd”. Fordította SIMON Vanda. *Enigma* 7–8, 26–27. sz. (2000–2001): 148–153.
- GENETTE, Gérard. „Lehet-e szeretni egy műfajt? (a western vagy a kubista festészetet)”. Fordította MIHANCSIK Zsófia. *Magyar Lettre Internationale*, 43. sz. (2001): 41–44.
- GENETTE, Gérard. „A szövegtől a műig”. Fordította BAKCSI Botond. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 52, 1–2. sz. (2006): 40–72.
- GENETTE, Gérard. *Metalepszis: az alakzattól a fikcióig*. Fordította Z. VARGA Zoltán. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006.
- GENETTE, Gérard. „Az esztétikai értékről”. Fordította ÁDÁM Anikó. In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerkesztette SZÁVAI Dorottya, 182–200. Spatium 8. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007.

- GENETTE, Gérard. „Combray – Velence – Combray”. Fordította ÁDÁM Anikó. In *Fejzetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerkesztette SZÁVAI Dorottya, 201–217. Spatium 8. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007.
- GENETTE, Gérard. „Fikció és dikció”. Fordította BENE Adrián. *Partitúra 2*, 2–3. sz. (2007): 3–18.
- GENETTE, Gérard. „Metakritikai nyitány”. Fordította ÁDÁM Anikó. In *Fejzetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerkesztette SZÁVAI Dorottya, 155–181. Spatium 8. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007.

IDEGEN NYELVŰ SZAKIRODALOM GENETTE-RŐL

- ALLEN, Graham. „Structuralist poetics: Genette”. In Graham ALLEN. *Intertextuality*, 97–115. London–New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2000.
- BACHELLIER, Jean-Louis. „La Poétique lézardée: »Figures III« de Gérard Genette”. *Littérature*, no. 12, Codes Littéraires et Codes Sociaux (1973): 107–113.
- CERISUELO, Marc. „»Devant la recrudescence des vols de bardadracs...«”. *Critique*, no. 10. (2014): 796–803.
- CHARLES, Michel, dir. *Poétique* no. 1. (2019). (Genette-különszám.)
- CHATMAN, Seymour. „Genette’s Analysis of Narrative Time Relations”. *L’Esprit Créateur* 14, no. 4, New Critical Practices, II (Structuralism, Narratology, „Tel Quel, Change”) (1974): 353–368.
- DELAPLACE, Joseph, FRANGNE, Pierre-Henry et MOUËLLIC, Gilles, dir. *La pensée esthétique de Gérard Genette*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012.
- GENETTE, Gérard. „« Le mot qui fait le pont, c’est la désinvolture »: Propos recueillis par Antoine Compagnon, Philippe Roger et Sabrina Valy”. *Critique*, no. 3. (2012): 243–254.
- HARLOS, Christopher. „Rhetoric, Structuralism, and Figurative Discourse: Gérard Genette’s Concept of Rhetoric”. *Philosophy & Rhetoric* 19, no. 4. (1986): 209–223.
- KAUFMANN, Vincent. *La Faute à Mallarmé: L’aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil, 2011.
- MITTERAND, Henri. „Barthes disparu, il ne reste que Genette”. *University of Toronto Quarterly* 53, no. 1. (1983): 119–124.
- MONTALBETTI, Christine. *Gérard Genette: Une poétique ouverte*. Paris: Bertrand Lacoste, 1998.
- PIER, John. „Gérard Genette’s Evolving Narrative Poetics”. *Narrative* 18, no. 1. (2010): 8–18.

- POIANA, Peter. „Figure et Style: Concepts esthétiques dans la théorie du discours de Gérard Genette”. *Littérature*, no. 95, Récit et Rhétorique, Tynianov (1994): 23–36.
- POUVET, Roger. „L’ontologie de régime de Gérard Genette”. *Aisthesis: Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico* 4, no. 1. (2012), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10981/10428>.
- PRINCE, Gerald. „Gérard Genette and the Pleasures of Poetics”. *Narrative* 18, no. 1. (2010): 3–7.
- RUEFF, Martin. „»Exister, c’est être perçu«: Notule sur l’esthétique de Gérard Genette”. *Francofonia*, no. 36. (1999): 111–125.
- SHEN, Dan. „Narrative, Reality, and Narrator as Construct: Reflections on Genette’s »Narrating«”. *Narrative* 9, no. 2. Contemporary Narratology (2001): 123–129.
- STEELE, Meili. „The Dangers of Structuralist Narratology: Genette’s Misinterpretation of Proust”. *Romance Notes* 26, no. 3. (1986): 187–193.

MAGYAR SZAKIRODALOM GENETTE-RŐL

- ANGYALOSI Gergely. „Idea és funkció: Gérard Genette esztétikájáról”. In ANGYALOSI Gergely, *Kritikus határmezsgyén*, 53–62. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1999.
- ANGYALOSI Gergely. „La relation critique: Sur le rôle de l’esthétique et de la poétique dans la critique littéraire”. *Cahiers d’études hongroises* 10 (2002): 35–41.
- BAKCSI Botond. „Gérard Genette: *Figures V.*”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 52, 1–2. sz. (2006): 117–119.
- BAKCSI Botond. „Gérard Genette: *Métalepse*”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 52, 1–2. sz. (2006): 119–122.
- BENE Adrián. „A metalepszis(ek) arcai: *Métalepsés. Entorses au pacte de la représentation*”. *Literatura* 33, 2. sz. (2007): 234–239.
- BENE Adrián. „A metalepszis ma: *Métalepsés. Entorses au pacte de la représentation*”. *Filológiai Közöny* 52, 1–2. sz. (2006): 194–197.
- BENE Adrián. „Marginális a középpontban: az öntetszelgő fikció: Gérard Genette: *Metalepszis*”. *Kalligram* 16, 7–8. sz. (2007): 159–160.
- BENE Adrián. *A relativitás irodalma*, 9–24, 25–47, 85–111. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- BENE Adrián. „Narratológia és szkepszis: Christine Montalbetti: *La fiction*”. *Filológiai Közöny* 52, 3–4. sz. (2006): 370–372.
- BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, szerk. *Narratív beágyazás és reflexivitás. Narratívák 6*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007.
- BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, szerk. *Új narratológia. Filológiai Közöny* 52, 1–2. sz. (2006).

- BLÖDORN, Andreas és Daniela LANGER. „Egy metaforikus hang-fogalom implikációi: Derrida – Bahtyin – Genette”. Fordította GYURÁ CZ Anna-mária és MITNYÁN Lajos. *Literatura* 33, 2. sz. (2007): 135–156.
- BÓNUS Tibor. „A poétikától az esztétikáig: Gérard Genette: *Figures IV*”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 47, 1. sz. (2001): 103–108.
- JABLONCZAY Tímea. „Minden fikció metalepszisekből van szöve: Gérard Genette: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*”. *Literatura* 33, 2. sz. (2007): 240–247.
- KÁLMÁN C. György. „Gérard Genette: *Narrative Discourse: An Essay in Method*”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 29, 3–4. sz. (1983): 469–473.
- MARÁ CZI Orsolya. „Olvasta-e Gérard Genette a *Lúdas Matyit*?”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 110, 1–2. sz. (2006): 67–71.
- SZABÓ ERZSÉBET. „A nézőpont kérdéskörének újabb narratológiai megközelítései: fókuszok, paraméterek és kognícióelméleti hozadékok”. In *Nézőpont és jelentés*, szerkesztette SZABÓ Erzsébet és VECSEY Zoltán, 210–248. Szeged: Grimm Kiadó, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Gérard Genette: *Figures I–III.*”. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 19, 2–3. sz. (1973): 393–396.
- SZŰCS Réka. „A mozgásszínházi koreográfia mint genette-i intertextus-gondolatkísérlet”. *Magyar Műhely* 48, 153. sz. (2009): 19–27.

Összeállította: Angyalosi Gergely, Bene Adrián, Földes Györgyi
és Z. Varga Zoltán

KÖNYVEK

Gérard Le Vor. *Les troubadours: Les chansons et leur musique (XII^e–XIII^e siècles).* Musique ouverte. [Paris]: Minerve, 2019. 393.

A magyar olvasókhöz az utóbbi két évtizedben szerencsére több, nagy értékű trubadúr-szakirodalom eljutott. Zemplényi Ferenc és a két éve elhunyt Szabics Imre irodalomtörténeti, illetve Falvy Zoltán zenetörténeti elemzésein túl meg kell említenünk a trubadúr verselméletet részletesen feltáró Szigeti Csaba kutatásait (például *A hímfarkas bőre* és *Magyar versszak* című köteteit), Seláf Levente munkásságát, továbbá Michel Zink *A trubadúrok* címmel, Rajnavölgyi Géza fordításában megjelent monográfiáját (2017). A *Vágyba felöltözve, ruhátlan* (1997), *A tavaszidő édessége* (2004) és az *Udvariatlan szerelem* (2006) című antológiák műfordításai is hozzájárultak ahhoz, hogy a magyar olvasók betekintést nyerjenek ebbe a gazdag univerzumba, amelynek új, francia szakirodalma ugyancsak érdekes újdonságokat ígér.

A lyoni egyetem jeles tanára nemrég egy vasos kézikönyvet tett le a középkori irodalom barátainak asztalára. A szerző neve ismerősen cseng a magyar közönség előtt: 1986-ban a Kecskés együttes vendégeként énekelt egy 12. századi trubadúr életműkiadásán (*Gaucem Faidit: Songs, Hungaroton HCD 12584-2*), sőt magyar énekmondó barátjával, Kobzos Kiss Tamással közösen Franciaországban is készített egy latin nyelvű lemezt (*Ultima lacrima: Chants spirituels du Moyen Age IX^e–XIII^e siècles*, Studio SM 1985¹, 1997²). Az elhivatott énekes-hárfás jellegzetes, halk, légies, szinte dúdoló énekhangja sokszori újrachallgatásra hív, mintha megannyiszor újra rögtönözné a dallamokat. Egy kreatív, belső húrokat pengető előadói praxis örököse ő, aki több nemzedék számára vált meghatározó előadóvá a lelki és zenei nyitottságot kívánó trubadúrzenében.

Gérard Le Vor azonban legalább ilyen elhivatott kutató és tanár, aki a kettős pálya sokféle tapasztalatát összegezte új kötetében. Ezt tankönyvnek is tekinthetjük, bár alapvetően nem pedagógiai szempontokat követ, viszont mar-

káns metrum- és dallamtörténeti összefoglalást ad a középkori oksztán költők hagyatékáról. Nyomon követhetjük e rendkívül szubtilis, szinte az okkultizmusig kifinomult költői nyelv és rím kultúra kristályosodását a 12–13. században, összehangoltan a zenetörténet eredményeivel.

Gérard Le Vor kötete hét nagy fejezetre oszlik, amelyek mintegy koncentrikus körökkel közelítenek a csaknem megragadhatatlan témához: a trubadúrzene előadói praxisához. Bölcs mértéktartással a szerző nem sugall sarkos igazságokat vagy recepteket, ám az érdeklődő kutatók és muzsikusok sok új szempontot kapnak. Az I. fejezet a trubadúrok művészetének történelmi-életrajzi kereteit tárja fel. A virágkor után kitér a pro-vence-i kulturális-politikai autonómia felszámolásának kényes témájára is: a 13. század folyamán a francia királyok tűzzel-vassal, sőt keresztes hadakkal irtották az itt élők nyelvét, albigenis hitét és a déli grófságok jogait – a központositott hatalom udvari kultúrájába mégis felszívódott valami a trubadúrok örökségéből, méghozzá a *trouvére*-ek művészetébe. Külön hangsúlyt kap a névadó *trobar* ('[fel]megtalálni', 'kölneni') gondolatkör formálódása, a trubadúrlíra stíluskorszakai. A leghíresebb költők (például IX. Vilmos, Peire Cardenal, Bertran de Ventadorn) egy-egy bekezdésnyi életrajza mellett jó néhány kevésbé ismert trubadúrról is olvashatunk (többek közt Guilhelm Figueiráról, aki Erdődy János *Énekes az országúton* című regényének hőseként vált ismertté hazánkban). Apróság, hogy a magyar Imre király udvarában járt trubadúrok (Peire Vidal, Gaucem Faidit) nem Budán (38, 41), hanem Esztergomban léphettek fel – a budai vár ekkor még nem állt, az óbudai királynéi palota is később épült ki. A II. rész a trubadúrok ikonográfiájából von le következtetéseket: kit ábrázoltak hangszerral, kit lovagi viseletben, kit közemberként. A zenei-előadói praxis adatmorszáiból, a vándormuzsikusok, *jog-larok* hivatásából szintén ízelítőt kapunk. A *trobar* és a *chantar*, tehát az alkotói és az előadói szerep különbségeiről és összjátékáról, sőt e szakterületek versengéséről is olvashatunk.

A III. fejezet a trubadúrköltészet legfőbb írott forrásait veszi sorra, főként a hangjegyes kódexeket, kitérve azok repertoárjára, szerzői-műfaji csoportjaira, notációjára. E kéziratok az 1230-as évektől készültek, akár száz évvel a szerzők halála után, így a dallamoknak inkább az utóéletére következtethetünk belőlük, semmint az egykorú megszólalásukra. A versformák terén kedvezőbb a helyzet, a rímek és hívószavak gazdag rendszere szépen kirajzolódik a kései lejegyzésekből is. E fejezet már átvezet a metrum- és dallamfilológia világába, összefoglalva a korábbi adattárak (például Pillet–Carsens, István Frank) tanulságait. A IV. fejezetben Le Vot a műfajok (*canso*, *sirventes*, *alba* stb.) és a versformák párhuzamos fejlődését veszi szemügyre, ami különösen fontos a Dante és Petrarca miatt közismert irodalmi utókor szempontjából, de a szerelmi és közéleti műfajok latin és anyanyelvi változatait, sőt az udvari és populáris regisztert tekintve is. Poetológiai elemzést kapunk a *joi* ('öröm') és a szenvedés kompozíciós hatásairól – hiszen egy igazi *canso* a szerelem teljes érzelmi skáláját megszólaltatja –, topikus és egyénibb lírai megoldásokról, a *trobairitzek*, azaz női trubadúrok műveiről. A vizsgálat zenetörténeti terepen folytatódik a melizmatikus (hajlításokban gazdag) és szillabikus (szótagoló) dallamok, valamint a hozzájuk tartozó versek összefüggéseiről. Az V. fejezet a *canso* formátörténetével foglalkozik. Le Vot aprólékosan elemzi a vers-, strófa-, sor- és rímszintű összefüggéseket – e kifinomult hagyomány a gótikus katedrálisok légiés mérnöki bravúrjait juttatja eszünkbe.

A VI. rész (*La vie du chant*) valóban a trubadúrénekek „életmódjához” közelít, egymásra vetítve a rímek, sorok és zenei formulák rendszerét, áttekintve a dallamok variálódását, sőt a „zenei intertextualitást”: a gregorián himnuszok és az egykorú világi dallamok (főként költőtársak) hatásait a trubadúrok muzsikájára. A VII. fejezet *La déclamation vocale* címmel csakugyan az élő előadás jeleit kutatja, s az aprólékos táblázatok között a hangsúlyviszonyokat, emellett a nyelvészeti és népzenei párhuzamokra is kitér. A kötetet egy összegző fejezet zárja, a függelékben pedig a jegyzetapparátus, a fő kódexek tartalomjegyzéke, bibliográfia és névmutató kapott helyet.

Gérard Le Vot kézikönyve a jövőben alighanem állandó társa lesz a középkori irodalom barátainak, a régizeneseknek és a művelődéstörténészeknek egyaránt.

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

Katalin BARTHA-KOVÁCS. *Diderot et Watteau: Vers une poétique de l'image au XVIII^e siècle. Ouverture philosophique.* Paris: L'Harmattan, 2019. 256.

Bartha-Kovács Katalin témaválasztását az ösztönös affinitás sugallta: a furcsa, a szavakkal körülírhatatlan, a nyugtalanító keltette fel figyelmét. *Diderot et Watteau* című könyvének kézhezvétele előtt javasoljuk Watteau két, témájában egymástól meglehetősen távol álló festményének megtekintését. A *Szobrászat* és *A perspektíva* című képeken elmerengve próbáljuk meg megfogalmazni érzéseinket. Attól sem kell megijednünk, ha gondolatainkat nem tudjuk szavakba önteni, nyugodtan hagyjuk kibontakozni magunkban a „tudom-is-én-micsoda” érzését, amely a szavakkal megragadhatatlan jelenségek hatására fog el bennünket – ezt követően vegyük elő a könyvet, és merüljünk el a szerző kutatásaiban.

Mivel Diderot és Watteau művészi elképzelései gyökeresen eltérnek egymástól, a kritikus és a festő művészetfelfogásának egy kötetben történő elemzése valóban eléggé meglepő. Bartha-Kovács Katalin a párizsi L'Harmattan Kiadó filozófiai könyvek sorozatának részeként megjelent francia nyelvű tanulmánykötetében mégis arra vállalkozik, hogy ezeket a különböző művészi koncepciókat közelítse egymáshoz. A szerző a kötetben tizennégy, a témában 2004 és 2018 között megjelent publikációját válogatta össze; a művészet, a művészetkritika és -elmélet, valamint az irodalomtudomány határterületein elhelyezkedő írárok változatos elemzéseket kínálnak a 18. századi képekről és a képiségről való gondolkodásról. Módszere a nehezen definiálható kategóriák köré egyfajta fogalmi háló építése: többek között a *melankólia*, az *álm*, a *ritmus*, a *báj* vagy a *könnyedség* fogalma szolgál kapocsként Diderot és Watteau között. A könyv célja, hogy új megvilágításba helyezzen bizonyos művészeti kérdéseket, és ezáltal hozzájáruljon a klasszikus

francia művészetelmélet fogalmainak újraértelmezéséhez.

A szerző két részre osztja könyvét. A kötet első része – hét cikk – elsősorban Diderot írásai- val, második része – szintén hét tanulmány – a Watteau nevéhez szorosan köthető fogalmak elemzésével foglalkozik. A tárgyalt téma sokoldalú bemutatása mellett – mivel a cikkek önálló egységeket képeznek – az írásokban óhatatlanul találunk párhuzamokat. A szerző törekedett a redundancia csökkentésére, de az egyes szövegek koherenciájának megőrzése érdekében van pár visszatérő gondolat a fejezetek között.

A könyv első tanulmánya Diderot szalonkritikáiban a „fecsegő” Boucher-festményeken és a „néma” Chardin-képeken keresztül vizsgálja a művészetkritika kifejezőeszközeinek korlátait, a szöveg megszakításának különböző alakzatait és azok jelentéseit. A következő két cikk szintén stilisztikai szempontból tárgyalja Diderot *Szalonja*-it. Az első a szenvedélyábrázolás – és annak hiánya – kapcsán mutatja be a 18. században zajló paradigmaváltást: Charles Le Brun szenvedélyelméletéből kiindulva jutunk el azokig a Diderot-kritikáig, amelyek a néző nagyfokú bevonódását feltételezik a műfaji hierarchia alján elhelyezkedő, mindenemű szenvedélyábrázolást nélkülöző festményekbe. A téma további elmélyítésével, Chardin csendéletfestészetének és a művészi illúzió keltésének vizsgálatával már a következő cikk foglalkozik. Diderot a kolorittal összefüggő elméletét elsősorban Chardin csendéletei kapcsán dolgozza ki, a festő munkásságához mégis ambivalensen viszonyul: méltatja kidolgozását és színhasználatát, mindazonáltal hiányolja az élő hús ábrázolását.

A következő két cikk témája a romfestészet különböző aspektusainak vizsgálata. A szerző egyfelől bemutatja, mennyire erőteljes képi világot hoz létre Diderot – Hubert Robert romfestményeiről írt – 1767-es kritikáiban, másfelől leveleti a „romok költészetének” a *fenséges* fogalmával való szoros összekapcsolódását. A francia filozófus magyarul eddig még kiadatlan műveiből 2013-ban megjelent néhány részlet, e fordítási program résztvevőjeként Bartha-Kovács Katalin két Vernet-sétát ültetett át magyarra. Tanulmányában olyan problémákat mutat be, amelyek nem csupán általában a 18. századi francia nyelvű művészeti tárgyú írások, hanem specifikusan

Diderot művészetkritikai szövegeinek fordításával állnak összefüggésben. Az első rész utolsó tanulmánya a *Gondolatföredékek a festészetéről* című Diderot-műben azt vizsgálja, hogy a műfajelméleti kérdések koherensen jelennek-e meg ebben a töredékes szerkezetű írásban, vagy a kritikus többféle értékrendszer alapján teoretizál.

A kötet második része Watteau munkásságát és a hozzá szorosan kapcsolódó művészetelméleti fogalmakat elemző tanulmányok izgalmas gyűjteménye. Az első cikk a *melankólia* és a *különösség* fogalmain keresztül arra a különbségre világít rá, ahogyan a kortárs és a későbbi korok művészetelmélet-írói az elsősorban Watteau nevéhez köthető „gálans ünnepek” műfajáról vélekednek. A következő cikk széles körű primer irodalmat elemelve a festő sajátos stílusával foglalkozik, a kizárólag rá jellemzőt és utánozhatatlant a modorostól elválasztó vékony határvonalat mutatja be.

A következő négy tanulmány központi kérdéskörét az udvari művészethez szorosan kapcsolódó *könnység*, *báj* és *kellem* fogalmi képezik. Watteau és Fragonard festői stílusának összevetése korántsem olyan meglepő, mint Watteau és Chardin egymás mellé helyezése. Előbbiek hinta-motívumának összevetésével a festmények központi témájához kötődő kifejezések fogalmi hálóját bontja ki a szerző, utóbbi páros munkásságának elemzésekor pedig az esetkezelés mint művészi kifejezőeszköz válik a vizsgálat fő tárgyává. A *kellem* fogalmának többjelentésűségére a szerző Félibien és Roger de Piles művészetelméleti írásainak vizsgálatával mutat rá: a *tudom-is-én-micsoda*, a *báj*, a *tűnékenység* mind egyazon fogalmi háló részei. A hatodik Watteau-cikk az elsősorban a költészethez társítható *ritmus* fogalmának elvont elemzésére vállalkozik. A 17. századi művészetelméleti szövegek terminológiájának vizsgálatán keresztül a szerző célja Watteau művészetének újfajta értelmezése. Az utolsó cikk a szerző legújabb kutatási irányába, a művészetekben megjelenő állatábrázolásokba ad bepillantást az olvasóknak. Watteau kapcsán a majom-motívumot egyrészt a maga konkrét mivoltában, másrészt elvontságában, pejoratív minőségében vizsgálja.

Hiányérzetünk a kötettel kapcsolatban csupán egy ponton van. Mivel a tanulmányok központi tematikája a festészet, a fejezetek olva-

sása még érdekesebb lenne, ha a kötetben illusztrációkat is találnánk. És bár Watteau festészete az egyik fő téma, a címdalton egy Gulácsy Lajos-festményt találunk, amely témájában és stílusában ugyan kapcsolható Watteau művészetéhez, mégis meglepő választás. A könyvben ugyan találunk egy rövid hivatkozást Gulácsyra, mégis felmerül a kérdés a címdallal kapcsolatban: vajon mi volt ezzel a szerző szándéka? Figyelemfelkeltés, fricska a francia olvasóknak, vagy a szerzői jogok miatt nem került az elemzett képek közül egy ikonikus darab a kötet borítójára?

Összefoglalva elmondható, hogy Bartha-Kovács Katalin számos művészetelméleti problémakört vizsgál, ami a hozzáértő közönség számára izgalmas, új megvilágításba helyezi a különböző témákat. A publikálás nyelve francia, ezért itthon sajnos csak viszonylag szűkebb közönségre számíthat a kötet, mindazonáltal – mivel a cikkek igen gazdagon dokumentáltak – a 18. századi francia művészetelmélet iránt érdeklődő olvasók, kutatók számára kifejezetten hasznos olvasmány.

IVÁN-SZŰR ZSÓFIA

Le singe aux XVII^e et XVIII^e siècles: Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique. Sous la direction de Florence BOULERIE et Katalin BARTHA-KOVÁCS. Paris: Hermann, 2019. 516.

A tanulmánykötet a 2015. május 27–29. között Bordeaux-ban megrendezett konferencia előadásainak szerkesztett változatát mutatja be, valamint néhány olyan tanulmányt is olvashatunk benne, amelyek nem hangzottak el ezen a konferencián. Központi témája a majom alakja, ami kissé provokatívnak tűnhet, de jól illeszkedik a humántudományok területén jelenleg népszerű trendekhez.

Antropomorf kinézete miatt a majom egyszerre vonzó és nyugtalanító. A téma időtlen, hiszen a különféle majomábrázolások már az ókortól fogva léteznek. A kötet azt vizsgálja, hogy a 17–18. században miért szerepel annyi majom az irodalmi művekben és képzőművészeti alkotásokon, valamint arra is választ keres, miként változik a majomról alkotott kép ezekben a művekben. A téma feldolgozása során több tudomány-

területet is érintenek a kutatók: természettudományos szempontú vizsgálata mellett a majom az irodalomban allegóriaként is megjelenik, és útleírásokban is gyakran feltűnik. A tanulmányok a fentiek mellett bemutatják a korszakban a majmok megjelenését a királyi udvarban, a zenében, a filozófiában, a festészetben és a színpadon.

A kötetre jellemző hármastagolás (három fő fejezeten belül három-három alfejezet), valamint a tanulmányokat követő összefoglaló bibliográfia és részletes név- és tárgymutató nagyban megkönnyíti a könyvben való tájékozódást.

Az első részben elsősorban a természettudományos megközelítés és az utazási irodalom kap kiemelt helyet, emellett megjelennek a majomábrázolás változásai és szimbolikája is. Tanulmányában Loreline Pelletier a 18. századi természettudományi munkákban fellelhető csimpánz- és orangutánábrázolásokat veszi górcső alá, miközben arra is választ keres, hogy megfeleltethető-e egymásnak egy művész által készített illusztráció és a természettudományos leírás. A 17. századi útleírások teljesen más szempontból közelítik meg a majom ábrázolását, miként azt Arlette Girault-Fruet tanulmánya jól mutatja. A keleti utazóknál megjelenő majomra olyan emberként tekintenek, aki szövetséget kötött az ördöggel: anélkül hágja át az alapvető társadalmi és erkölcsi törvényeket, hogy bármiféle büntetést kapna érte. Ocsovai Dóra írása – korabeli filozófusok szövegeire támaszkodva – azt a két evolúcióméleti felfogást vizsgálja, amely a 18. század emberét foglalkoztatta: az ember a tengerből vagy a majomtól származik?

A korabeli írások mellett a majom önmagában vagy más állattal együtt festményeken is gyakran jelen van. A majom és a papagáj együttes megjelenését a flamand képeken Dominique Moncond'huy is említi tanulmányában, és ez a központi témája Bartha-Kovács Katalin írásának is, amelyben a szerző e két állat szimbolikáját tárgyalja, valamint azt mutatja be, hogy miért éppen a majom kapott kitüntetett helyet a művészeti utánezelméletekben.

A tanulmánykötet második fő része a szórakoztató és díszítőművészetekben feltűnő majomábrázolásokat mutatja be. Rendkívül sokszínűek az e részben olvasható tanulmányok: szó esik bennük a cirkuszban, színházban, komédiákban fellépő majmokról, valamint olyan festmények-

ról, amelyeken a rajtuk szereplő majom hozzájárul a kép szórakoztató jellegéhez. Bert Schepers 17. századi flamand festmények alapján követi végig a majom-motívum történetét, valamint tematikus és művészeti fejlődését, Molnár Luca pedig izgalmas tanulmányában Jean-Antoine Watteau 2009-ben felfedezett, a párizsi Condé utca 26. mennyezetén található arabeszkjeit vizsgálja, miközben igazolja azt a hipotézist, mely szerint ezek a dekorációk – mindenféle moralizáló tartalom nélkül – könnyed iróniával szórakoztatják a szemlélőt. A Marivaux korában népszerűvé váló dekorációs, szórakoztató céllal készített majomábrázolások (*singerie*-k) kétségtelenül hatottak az Alfredo Arias által rendezett, *A szerelem és véletlen játékai* című Marivaux-darab modern feldolgozására, melyben a színészek különféle majom-álarcokat viselnek, és hozzájuk hasonló gesztusokat is tesznek, tudhatjuk meg Melissa Percival tanulmányából, aki a *singerie* különböző jelentésárnyalatait vizsgálja Marivaux szövegében. Ez a fogalom elsősorban az arisztokratikus viselkedésforma paródiájaként, mesterkélt viselkedésként jelenik meg, de a tanulmány szerzője annak a folyamatnak a jellemzésére is használja, melynek során Marivaux saját, autentikus stílusának kialakítására törekszik.

A kötet harmadik része a majom kritikai funkcióját helyezi a középpontba erkölcsi, politikai szatírákban vagy filozófiai elmélkedésekben. Ebben a részben a majomnak már nem csak a francia reprezentációja jelenik meg, hanem Małgorzata Sokołowicz írásának köszönhetően megismerhetjük a majom szerepét a lengyel művészetben és irodalomban, valamint Céline Ventura Teixeira tanulmányában a portugál *azulej*őkon (díszes csempéken) megjelenő majmok politikai szimbolikájáról is olvashatunk. A kötetet Albert Sándor írása zárja, amely – a képpel kapcsolatos, szokványos esztétikai elmélkedéseket félretéve – Chardin *Festő majom* című alkotásával kapcsolatban fogalmaz meg nyelvfilozófiai kérdéseket.

A fent említettek mellett még számos izgalmas és figyelemre méltó írás található a kötetben. A rendkívül sokszínű, több tudományterületet felölelő kiadványban mindenki találhat érdeklődésének megfelelő tanulmányt.

SZABOLCS ENIKŐ

LION FEUCHTWANGER. *Ein möglichst intensives Leben: Die Tagebücher.* Herausgegeben von Nele HOLDACK, Marje SCHUETZE-COBURN und Michaela ULLMANN, unter Mitarbeit von Anne HARTMANN und Klaus-Peter MÖLLER. Mit einem Vorwort von Klaus MODICK. Berlin: Aufbau, 2018. 639.

Egy író levele kiadásra szánt naplója többszörösen megszürt, szerkesztett, stilisztikailag átfésült szöveg, amelyből úgy ismerjük meg a szerzőt, ahogyan ő láttatni szeretné magát. Ezek a textusok az életmű szerves részei, de valóságartalmuk nem egyszer kérdéses. Más a helyzet az olyan naplókkal, amelyeket szerzőjük nem a nyilvánosságnak szánt, hiszen itt teljes őszinteséggel jegyezhet fel minden eseményt, gondolatot. Lion Feuchtwanger levele kiadásra szánt naplót nem írt, de vannak önéletrajzi jellegű művei: a *Moskau 1937: Ein Reisebericht für meine Freunde* (magyarul *Vallomás Moszkváról* címmel jelent meg 1938-ban), illetve az *Unholdes Frankreich* (később *Der Teufel in Frankreich* címmel adták ki), amely 1942-ben jelent meg, és a francia internálótáborokban eltöltött idejéről szól. Ezen kívül több regényhőse viseli a szerző vonásait.

Sokáig úgy tudták, hogy Feuchtwanger egyáltalán nem vezetett naplót. 1991-ben azonban Harold von Hofe, a University of Southern California professzora, a Feuchtwanger Institute for Exile Studies vezetője, Feuchtwanger utolsó titkárnője, Hilde Waldo lakásának felszámolásánál rábukkant kilenc jegyzetfüzetre, amelyek az író naplófeljegyzéseit tartalmazták. Nem tudjuk, mikor és miért kerültek ezek Waldóhoz, talán a McCarthy-korszakban adta át neki a füzeteket – ahogy más dokumentumait is – a baloldali nézeteket soha nem titkoló író. A feljegyzések az 1906-tól 1940-ig terjedő időszakot ölelik át. Bizonyos évekről azonban nem készültek (vagy elvesztek, esetleg lappanganak) feljegyzések, a legnagyobb hiátus az 1923 és 1930 közötti időszak. Nem tudjuk, hogy mekkora volt e konvolutum eredeti terjedelme, és hogy 1940 után is készített-e Feuchtwanger feljegyzéseket. Feleségének egy, az *An Émigré Life* című könyvben elejtett megjegyzése viszont arra utal, hogy az író az ötvenes években is vezetett naplót. Hilde Waldo 1940-től dolgozott az írónak. Vajon a későbbi füzeteket megsemmisítette, mert viszonya volt Feuchtwanger-

rel, és ő maga is szerepelt bennük? A kérdést egyelőre nem tudjuk megválaszolni.

Hogy az író nem a nyilvánosságának szánta a naplót, azt az is bizonyítja, hogy a szöveg kb. felét a Gabelsberger-gyorsírással jegyezte fel. Ennek átírása megnehezítette a szerkesztők munkáját, és ez is magyarázza, hogy miért csak most jelent meg a könyv. Az író néhány nap kivételével minden nap készített feljegyzéseket, általában csak a tényeket, eseményeket jegyezte fel, a motíváló tényezőket nem. A szűkszavúság nem adott lehetőséget az elegáns megfogalmazásra, nagyon gyakran csak elliptikus mondatokat vagy szavakat jegyzett le.

Jelen kiadás a naplószövegek nagyjából felét adja közre, mivel a szerkesztők nem kritikai kiadásnak szánták. Elsősorban olyan feljegyzéseket hagytak el, amelyek napról napra ismétlődnek (például hogy éjjel hogyan aludt). Elhagyták az 1940. május 21. és szeptember 16. közötti időszakról szóló feljegyzéseket, mivel ezek korábban már megjelentek a *Der Teufel in Frankreich* 2018-as kiadásában. Vannak viszont olyan részek, amelyeket fontosságuk miatt rövidítetlenül közöltek. Ilyenek például a moszkvai útja során készült feljegyzések, amelyeket néhány, zömében olvashatatlan szó kivételével, teljes egészében közre adtak. E feljegyzésekből egyébként megtudhatjuk, hogy Feuchtwanger a *Vallomások Moszkváról* című könyv bizonyos részeit (mindezekelőtt a Trockijról szólókat) a megjelenés előtt a szovjetek kívánságára nem jó lelkiismerettel ugyan, de átírta.

Naplójának négy fő témája van. Egyrészt Feuchtwanger írói munkássága: információkat tudhatunk meg műveinek keletkezési körülményeiről, de mindig csak adatszerűen, soha nem részletekbe menően, illetve ide sorolhatjuk a kiadókkal, ügynökökkel való tárgyalásait is. Másrészt ezzel összefüggően anyagi helyzete: gondosan feljegyezte, mikor jött meg egy-egy honorárium (többek között a magyar fordítás után kapott pénzt is megemlíti), vagy hogy éppen ki kért tőle kölcsön. Harmadrészt reflektál a korabeli politikai helyzetre, és végül beszámol fölöttébb kicsapongó szexuális életéről, hiszen akribikus pontossággal feljegyezte, hogy éppen melyik nőismerősével, melyik író barátja feleségével, vagy ha más nem volt, melyik prostituálttal feküdt le (a szerkesztők terjedelmi okok miatt több mint

ezer ilyen bejegyzést kihagytak). De ír ezen kívül olvasmány- és színházi élményeiről, minden egyes találkozójáról, vendégeiről, beszámol egészségi állapotáról, a szerencsejáték iránti szenvedélyéről és sok egyéb, mindennapi dologról. Írókról, ismerőseiről tömören, de mindig őszintén leírja véleményét. A feljegyzések így az író legintimebb magánszférájába engednek bepillantást.

A szerkesztők az egyébként folyamatosan vezetett naplót hat élettrajzi szakaszra osztották, mindegyik elé rövid bevezetőt írtak, amely megvilágítja a szóban forgó évek háttérét, illetve összefoglalja azokat az éveket, amelyekről nem készültek (vagy nem maradtak fenn) feljegyzések.

A szöveg jellegéből fakadóan nem olvasmányos, sztorizgató mű, ezért aki ilyenre számít, az csalódní fog és unalmasnak találja majd. Mindazonáltal úgy véljük, nem volt haszontalan kiadni e szöveget, hiszen a Feuchtwanger-életművel foglalkozók számára rengeteg adalékkal szolgálhat. Maximálisan egyetérthetünk a könyv végén lévő kiadói jegyzetben megfogalmazott kívánsággal, miszerint a kutatók számára hasznos lenne a teljes szöveg kritikai kiadása, akár digitális formában is.

LÓRKÖS PÉTER

Jadwiga WĘGRODZKA. *Popular Genres and Their Uses in Fiction*. Berlin: Peter Lang, 2018. 200.

A *Populáris műfajok és használatuk a regényirodalomban* a népszerű és művészi irodalom két kategóriájának kapcsolatát vizsgálja. A lengyel szerző arra mutat rá, hogy a populáris irodalmi műfajoknak is meg lehet az a szemantikai, filozófiai és művészi potenciáljuk, mint amivel a magas irodalom rendelkezik. Nem beszélve arról, hogy néhány népszerű regény a két csoport természetében foglalhat helyet vagy hordozhatja magán azokat a konvenciókat és jellemvonásokat, amelyek a magas irodalomra jellemzőek. A szerző amellet érvel, hogy néhány populáris műfaj (román, thriller, fantasy, science fiction, detektívtörténetek, horror stb.) eltérő vizsgálata mindkét irodalmi formán alkalmazható a komplexitás, kétértelműség és szubverzivitás különböző mértékével. A könyv egy előszóból, kilenc fejezetből

(amelyek a kötet három központi részét teszik ki), valamint konklúzióként szolgáló záró megjegyzésekből áll.

A bevezetésben a cím legfőbb kulcsszavait definiálja Węgodzka, nevezetesen: populáris irodalom és műfaj. A népszerű irodalom a magas és művészi irodalommal szemben a tömegek szórakoztatására szolgáló írásként van meghatározva. Nem törekszik a magas fokú formai szépségre vagy bonyolultságra, és nem arra szánják, hogy fennmaradjon. A művészi irodalommal szemben, amit eredetiség és komplexitás jellemez, és ami intellektuális hozzáállást igényel az olvasótól, a populáris irodalmat az egyszerűség és az ismétlődő sémák jellemzik. Emellett nagyon kifejező beszédmódot használ, túlzásokkal és nyomatékosításokkal, amelyeknek célja az olvasó szórakoztatása és érzelmi bevonása (9). A népszerű irodalom az érzelmi varázst helyezi előtérbe és az eszképzismusra buzdít, míg a magas irodalom esetében hangsúlyosabbak a pszichológiai, erkölcsi, filozófiai, egzisztenciális stb. reflexiók.

A szerző kezdésként kijelenti, hogy a populáris irodalomban az érzelmekre gyakorolt hatás, a cselekményen keresztüli szórakoztatás, a karakterek és a narratív technikák nem teljesen zárják ki a komoly filozófiai, egzisztenciális vagy erkölcsi kérdésekről való elmélkedések jelenlétét. Számára a két irodalmi kategória különböző módon elhelyezett részekben osztozik abból, amit az orosz elméletíró, Jurij Lotman „irodalmi szemioszférának” hív (idézi Węgodzka, 11). Nemcsak hogy hasonló konvenciókon osztoznak, de egyaránt igénybe veszik a mitikus, vallási, politikai stb. referenciák kulturális forrásait, különböző kiterjedésben és mélységben. Ennek tükrében a szerző azt állítja, hogy a népszerű regényirodalom, a komolyhoz hasonlóan, szintén felajánl intellektuális és megfontolt olvasási lehetőségeket.

Érvelését három fő gondolattal támasztja alá. Az első, amit az első fejezet dolgoz fel, azt veszi alapul, hogy mindkét irodalmi kategória mintegy stratégiaként keveri a műfajokat, azért, hogy gyarapítsák, komplikálják és kiterjesszék a saját szemantikai határait. Ebben a fejezetben a szerző a műfaji keveredést veszi figyelembe, és analizálja azokat néhány sablonos románcon, valamint Michael Faber *Under the Skin* és a *The Eyes of the Soul* mainstream szövegein keresztül. A második állítása, amit a második fejezetben fej-

ki, az intertextualitás és adaptáció alkalmazása körül forog: ezek olyan narratív technikák, amelyeket megint csak a komoly irodalommal szoktak azonosítani. Néhány populáris regény azzal, hogy adaptálja és újrameséli az olyan régi klasszikusokat, mint a *Beowulf*, a *Macbeth* és a *Sir Gawain and the Green Knight*, a két irodalmi kategória keresztmetszetében helyezi el magát. Az irodalmi múltat új és eltérő relációba hozzák a jelenel. A harmadik elképzelés, amivel a kritika a népszerű regényirodalom relatív fontossága és komplexitása mellett érvel, az a feltevés, hogy a regényirodalom ezen kategóriája filozófiai, erkölcsi, teológiai és más intellektuális tükröződésekkel van telítve. Hogy ezt bemutassa, a szerző a „világmodelleket”, „világvíziókat” és a karakterek „konfliktusait” (121) vizsgálja olyan szövegek válogatásában, mint Ursula le Guin *Earthsea Cycle* és C. S. Lewis *That Hideous Strength* című művei. A bennük lévő különböző világmodellek, víziók és konfliktusok megragadják az olvasó intellektuális befogadóképességét azzal, hogy azok filozófiai kérdések és kétségek megfogalmazására ösztönöznek.

A könyv utolsó alfejezetében a szerző fordított stratégiát alkalmaz, ezúttal művészi, magas irodalmi művet vizsgál, és azt, ahogy azokat a konvenciókat alkalmazza, amelyeket általában a populáris regényirodalommal azonosítunk. Az utolsó állítása az, hogy néhány klasszikus író, mint például William Golding, a népszerű műfaj konvencióit használja fel arra, hogy komoly erkölcsi, filozófiai vagy vallási kérdéseket vessen fel. A tanulmány Golding *The Scorpion God*-ját analizálja, és felmutatja a prehisztorikus regényirodalom, valamint a „mi lett volna, ha?” (alternatív történelem) spekulatív regényirodalom konvencióit, amelyeket a populáris regényirodalom két irodalmi műfajához szoktak társítani. A szerző amellett érvel, hogy a populáris műfajok ezen konvenciói olyan többszintű és gazdag szemantikai struktúrára épülnek, amelyek pszichológiai, filozófiai és történelmi tükröződések (172). Számára a szemantikai gazdagság fontos határvonal a művészi és populáris szövegek között.

A *Populáris műfajok és használatuk a regényirodalomban* bonyolult könyv, ami annyi általános fogalmat és jellegzetességet fejt ki részletesen, hogy akár az irodalmi műfajok mini-szótáraként is működhet. Az összetett műfajokra és általános

irodalmi kritikai terminusokra vonatkozóan definíciókat és megvitatást kínál (populáris irodalom, művészi irodalom, műfajkeveredés, műfajpolimorfizmus, adaptáció, intertextualitás, metatextualitás, világmodell, konfliktus, exo-mimetikus műfaj, sablonos műfaj, horror, thriller, állatmese, pszichológiai novella, disztópia, pástorjáték, fantasy, tudományos regényirodalom, történelem előtti regényirodalom stb.). A szerző nemcsak definiálja és megvitatja ezen terminusok különböző helyzetekben lévő, karakterisztikus jellemvonásait, hanem gyakorlatlan elemzi is őket néhány bestseller populáris művön keresztül. A könyv gazdag ebben az általános és analitikus összefüggésben.

Mégis, ez a populáris irodalom melletti érvelés azt az érzetet kelti bennem, mintha a szerző egy apológiát írna ennek az irodalmi kategóriának, a komoly és jóval igényesebb alkotások rovására. Véleményem szerint ez akár ösztönzés is lehet az embereknek arra, hogy ne a klasszikus, komoly irodalom olvasói legyenek, ahol az intellektus és a kritika világáért kiálltanak, hanem – a szerző szavaival élve – legyenek a népszerű, szórakoztató bestsellereknek „fogyasztói”. A könyvben az általános definíciók és értekezések valóban fontos tudományos értékkel bírnak. Összességében azonban a szerző érvelése a kétfajta irodalom közti határ eltörlésére vonatkozóan inkább a bestsellerek fogyasztását népszerűsítő védekezésnek tűnik.

HOUSSEM HAMROUNI

Fordította: Jancsovics Klaudia

Hódosy Annamária. *Biozozi: Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018. 414.

Hódosy Annamária a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet tanszékének adjunktusa. *Biozozi: Ökokritika és populáris film* című kötetében szándékosan nem az egyértelműen ökokritikus – tehát a klímaváltságot, környezetszennyezést központilag tematizáló – filmeket vizsgálja, amelyeknek meglehetősen határozott, nyílt retorikája sokszor visszafelé süllhet el, hanem a témát marginálisabban, látenszen tárgyaló alkotásokat helyezi kutatása

fókuszába. Ezek működési stratégiáit, retorikai eszközeit, inter- és transzmediális összefonódásait tárja fel és mutatja be, impozánsan széles körű elméleti háttér birtokában, elemzéseit megfelelő szakirodalmi keretbe ágyazva.

A *Bevezetésben* felvázolja a kötet struktúráját, definiálja a biozozi fogalmát, valamint ismerteti az ökokritika – mint a környezettudatos szempontrendszerrel különböző tudományterületeken érvényesítő irányzat – fejlődésének fontosabb mérföldköveit és megállapításait. Azokat a filmeket sorolja ide, melyek komolyan veszik az ökológiai válság problémáját. Emellett történeti kontextusba helyezi és számos példán keresztül mutatja be a tematikát feldolgozó filmek és a média, valamint a bennük felmerülő paradigmák evolúcióját, és arra a következtetésre jut, hogy „a feldolgozások sorában határozott elmozdulás figyelhető meg a nyugati kultúra ünneplésétől az attól való elhatárolódás felé” (19), amely folyamat együtt jár a természet uralmi modelljére alapot adó antropocentrizmus megkérdőjelezésével. Az ökokritikai megközelítés arra is jó eszköz, „hogy leleplezze a látszólag környezetbarát szemlélet mögött meglapuló – s annak végeredményben ellentmondó fogyasztói mentalitást” (23).

A *biozozi retorikai stratégiái* című második fejezetben – mely a szerző szerint a bevezetés gyakorlatiasabb, elemzésorientált folytatása – szintén olyan filmeket tárgyal, ahol a természeti problematika bújtatottan, például metaforikusan, vagy mintegy mellékesen jelenik meg (*Omega ember, Állatok napja, Az 5. hullám, Vaiana*), az antropomorfizáció vagy az üdvtörténeti narratíva struktúrájának alkalmazása révén. Míndezek haszna az lehet, hogy „[a] »biozozi« lehetővé teszi, hogy anélkül dolgozzuk fel »ökológiai félelmeinket«, hogy eközben szemtől szembe kelljen kerülnünk azokkal, s így anélkül szélesítsük örökölt antropocentrikus perspektívánkat ökokentrikus látásmóddá, hogy tudatos döntést keltsen hoznunk a változást illetően” (66).

A harmadik fejezetben, *Az ökológia testamentumában* a bűnbeesésmítosz ökokritikájáról olvashatunk Aronofsky *Noé* és Jarmusch *Halhatatlan szeretőik* című filmje kapcsán, melyek a modern életvitelnek a természet rendjével való összehangolhatatlanságát és az ebből adódó egzisztenciális problémákat szokatlan módon és

keretek között vetik fel. A bibliai történet újragondolásában Noé mint az ökofundamentalizmus archetipikus figurája tűnik fel, aki a fenn tartható fejlődés jegyében él a családjával. A *Halhatatlan szeretők* is a zsidó–keresztény mítosz metaforikus értelmezésére, a természet és a kultúra egymástól való elszakadásából fakadó problémákra épít.

A *Föld iszonytató nőiségében* immár az öko-feminizmus területére evezve a nőiség és a férfiasság princípiumait, és azoknak a természettel, vagy épp a környezet leigázásával és annak legitimitációjával való összefüggéseit tárgyalja, a *Mint a hurrikán*, az *Armageddon*, a *Rejtélyek szigete*, a *búra alatt* és az *Avatar* című filmek példáin keresztül.

A nőiség fogalmának rétegzettsége és konnotációi számos metaforán keresztül bomlanak ki a vizsgált művekben: egyszerre viszonyokban való lét (férfi–nő, anya–gyermek, nő–természet kapcsolat), többértelműség, meghasadság, valamint jellemzi a határok bizonytalansága is. A nő mindig valamihez képest definiálódik, nem létezhet magában. Az ökológiai üzenet ravasz megkomponáltságát érhetjük tetten, ha az *Avatar*ban a Na'vi vs. ember, természet vs. destruktív technológia deklarált szembenállása mögé pillantunk. Az *Avatar*ban az emberek mechanikus, anyagi hasznoszerzésre és pusztításra létrehozott gépeivel szemben a pandorai bioszféra, amely szintén nőként – méghozzá Eywaként – aposztrofálódik, hálózatosan, wifiszerűen kapcsolja egymáshoz és foglalja magában az élővilág tagjait, felkínálva ezzel egy, a természet és a technológia finom, de mély és építő jellegű összefonódását ábrázoló jövőképet.

Az ötödik fejezet, a *Gynökológia: a feminizmustól az ökofeminizmus felé* PETA-reklámokon, valamint két film példáján (*Alien: Resurrection*, Tar Kovszkij; *Solaris*) keresztül elemzi az állatokkal való bánásmódot, az állatkísérleteket, valamint az állat és a nő egymással való szimbolikus behelyettesíthetőségét, illetve a kultúra és a tudomány nőiséghez való viszonyát. A folyamat, amely során a fentebbi két film női karakterei megvetett, megalázott és bántalmazott tárgyból konszenzusra és együttműködésre vágó szubjektumokká válnak, egy új típusú gondolkodási minta kialakulásának allegóriájaként is felfogható, amelynek a gyakorlatban való alkalmazása esélyt

biztosíthat a bioszféra és ezáltal a bolygónk megmentésére.

A hatodik fejezet, az *Ökopszichózis: a betegség mint környezetpolitikai ellenállás* olyan filmekkel foglalkozik (Trier: *Melankólia*, Nichols: *Menedék*), melyek a depressziót, a skizofréniát, illetve a hisztériát különböző módokon és mértékben hozzák összefüggésbe a természeti katasztrófával.

A *Raptorokkal suttogó: Felügyelet és büntetés az állatkiképzés „új iskolájában”* című hetedik fejezetben az állatokhoz való megváltozott hozzáállás és az emberjogi mozgalmak, az emancipáció és a szabadságjogok kiterjesztése közötti párhuzamok kerülnek vizsgálat alá.

A fejezetből választ kaphatunk arra, hogy a különböző hatalmi technológiák működése, illetve evolúciója hogyan függ össze az állatokkal és a nőikkel való bánásmódban bekevert paradigmaváltással. Ugyanakkor ennek paradox jellegére is felhívja a figyelmet a szerző: ami az állatok felé megnyilvánuló érdeknélküli szeretetnek tűnik, valójában haszon az ember számára, a gazda érdeke, mint ahogy a társadalom számára gazdaságilag is hasznos a klasszikusan elvárt női szerepek természetesként, illetve szükségszerűen belülről fakadóként való bemutatása. Minden szempontból kifutódóbb az állatot – és az embert – a vágyak interiorizációjával rávenni arra, amire máskülönben kendőzetlen erőszakkal vagy elnyomással kellene kényszeríteni.

Az utolsó, az *Energiát a pajzsokba!* az energiához való viszony filmekben való megjelenítését tárgyalja, összehasonlítva a különböző korok energiafelhasználással, illetve –termeléssel kapcsolatos ideológiáit, továbbá az energiagazdálkodás és az ökológiai problémák kapcsolatának ábrázolására is kitér.

Az olvasó a fejezetek végén található informatív végjegyzeteken túl a kötet végén elhelyezett bibliográfiából, valamint filmográfiából is tájékozódhat. A kötet fontos erénye a feldolgozott téma komplex interdiszciplináris megközelítése, melynek során a szerző gazdag érvanyaggal és meggyőző logikával támasztja alá gondolatmeneteit.

BABOS ORSOLYA

TARTALOM

Gérard Genette, a szerszámkészítő

TANULMÁNYOK

Z. VARGA ZOLTÁN: A bélyeggyűjtő és a fizikus. Az irodalomkritikától a strukturalista (próza)poétikáig és vissza	451
GÉRARD GENETTE: Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés (Fordította: <i>Marcziszovszky Anna</i>)	462
ANGYALOSI GERGELY: A szerszámkészítő kacsázik	481
BENE ADRIÁN: Genette és a posztklasszikus narratológia	495
ÁDÁM ANIKÓ: Szédület, avagy Genette és a kis sárga faldarab	511
FÖLDES GYÖRGYI: A költői nyelv álma. Genette Mallarméja	529

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

541

KÖNYVEK

GÉRARD LE VOT: Les troubadours. Les chansons et leur musique (XII ^e –XIII ^e siècles) / Csörsz RUMEN ISTVÁN	545
KATALIN BARTHA-KOVÁCS: Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIII ^e siècle / IVÁN-SZŰR ZSÓFIA	546
FLORENCE BOULERIE et KATALIN BARTHA-KOVÁCS (dir.): Le singe aux XVII ^e et XVIII ^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique / SZABOLCS ENIKŐ	548
LION FEUCHTWANGER: Ein möglichst intensives Leben. Die Tagebücher / LŐKÖS PÉTER	549
JADWIGA WĘGRODZKA: Popular Genres and Their Uses in Fiction / HOUSSEM HAMROUNI (Fordította: <i>Jancsovics Klaudia</i>)	550
HÓDOSY ANNAMÁRIA: Biomozi. Ökokritika és populáris film / BABOS ORSOLYA	552

CONTENTS

Gérard Genette, the Toolmaker

STUDIES

ZOLTÁN Z. VARGA: The Philatelist and the Physicist. From Literary Criticism to Structuralist Poetics	451
GÉRARD GENETTE: Fictional Narrative, Factual Narrative (Translated by <i>Anna Marczišovszky</i>)	462
GERGELY ANGYALOSI: The Toolmaker plays Stone Skipping	481
ADRIÁN BENE: Genette and the Postclassical Narratology	495
ANIKÓ ÁDÁM: Vertigo, or Genette and the Tiny Piece of Yellow Wall	511
GYÖRGYI FÖLDES: The Dream of the Poetic Language. Genette's Mallarmé	529

SELECTED BIBLIOGRAPHY	541
-----------------------	-----

BOOKS	545
-------	-----

SOMMAIRE

Gérard Genette, l'outilleur

ÉTUDES

ZOLTÁN Z. VARGA: Le collectionneur de timbres et le physicien. De la critique littéraire à la poétique structuraliste (de la prose) et <i>vice versa</i>	451
GÉRARD GENETTE: Récit fictionnel, récit factuelle (Traduit par <i>Anna Marczisovszky</i>)	462
GERGELY ANGYALOSI: L'outilleur fait des ricochets	481
ADRIÁN BENE: Genette et la narratologie postclassique	495
ANIKÓ ÁDÁM: Vertiges, ou Genette et le petit pan de mur jaune	511
GYÖRGYI FÖLDES: Le rêve du langage poétique. Mallarmé de Genette	529

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE	541
------------------------------	-----

LIVRES	545
---------------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974

1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika

1975

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika

1976

1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.

1978

- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet

1979

- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)

1980

- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet

- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
1986
1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
1987
1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
1988
1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
3 – 4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei
1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora
1991
1 – 2. sz. A Biedermeier kora – nálunk és Európában
3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
3 – 4. sz. A Név hatalma
1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
1994
1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
1995
1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
1996
1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?

4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
4. sz. A lehetséges világok poétikája
1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
4. sz. Textológia vagy textológiák?
1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
3. sz. A korszakok alakzatai
4. sz. (Új) filológia
2001
1. sz. Változatok a dialógusra
2 – 3. sz. Dante a XX. században
4. sz. Az interpretáció érvényessége
2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
3. sz. Autobiográfia-kutatás
4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
3. sz. Mikrotörténetírás
4. sz. Kísérleti irodalom
2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
3. sz. A hipertext
4. sz. Wittgenstein poétikája
2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrákutatás
3. sz. Régi az újban
4. sz. Vico körei
2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektívizmus
3. sz. Frege aktualitása
4. sz. Relevancia
2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
3. sz. Ökokritika
4. sz. Etikai kritika
2008
1. sz. A második olvasat
2 – 3. sz. A közvetítés poétikája

4. sz. Az autonómia új esélyei
2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái
2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája
2011
- 1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika
2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
3 – 4. sz. Boccaccio 700
2013
1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika
2014
1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón
2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatistika
4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
2017
1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom
2018
1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatiztika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

HU ISSN 0017-999X



Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Felelős kiadó: Fodor Pál főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András