

Önéletrajzi töredék, talált szöveg, illetéktelen olvasó

Ha illetéktelen személy olvas egy nem hozzá intézett levelet, melynek szereplői ismeretlenek számára, akkor ezzel a levelet irodalomná avatja.

Paul Valéry: *Cahiers*, IV., 387, Ed. CNRS

A következő tanulmányokban¹ a magyar modernség emblematikus alakjaitól származó, töredékben maradt, torzóként ismert szövegeket vizsgállok. Csáth Géza, Füst Milán, Babits Mihály, József Attila önéletrajzi, magánjellegű feljegyzéseinek, naplónak, naplótöredékeinek, különböző indíttatásból vezetett jegyzetfüzeteinek értelmezésére teszek kísérletet. A témaválasztás mind etikai, mind poétikai szempontból magyarázatra, talán védelemre is szorul. A felsorolt szerzők életműveinek határán született írások nyolcvanas évektől meginduló közreadása eseményszámba ment irodalmi életünkben. A körülöttük kirobbant viták jelzik befogadásuk, értékelésük fontosságát. Ellenérzések és botrányosság ide vagy oda, a közzétett írások hatnak, olvasásra és beszédre késztetnek. Mi a vonzó bennük, milyen áramlatok hajtják őket az irodalomtörténeti feledésből kultúránk felszínére? Mi készíti elő olvasásukat, miféle elfojtások és vágyak irányítják beszédünket és (el)hallgatásainkat? Mi az, ami kihívja ízlésünket, ám kivívja érdeklődésünket?

Abból indultam ki, hogy ezek a szövegek – akár szerzőjük kifejezett akara-
ta ellenére is – megjelentek, s így bekapcsolódtak a magyar irodalomtörténet
hatástörténeti folyamataiba, alakítják a szerzői oeuvre megítélését, olvassuk
őket, hatással vannak az élő irodalomra, olvasatokat hívnak életre, egyszóval
betöltik a műalkotás hermeneutikai feladatait. Éppen ezért elemzéseimben
csak érintem a publikáció körülményeit, s azokat a filológiai problémákat,
melyek ilyen textusok kiadásánál előfordulnak. A szövegváltozatokkal, torzó-
ban, befejezetlenül maradt írásokkal foglalkozó kutatónak számolnia kell a
vizsgált mű szövegszerű identitásának megbomlásával, romlásával. Kényte-
len egy, a változatok különbségeiben és kapcsolataiban tételezett szerző(i
terv)re hivatkozni, magyarázni annak módosulásait, alakulásának logikáját.
Mindazt a türelmet és körültekintést, amivel a filológus vagy genetikus kritiká-
val foglalkozó irodalmár a kéziratok vizsgálatakor jár el, a szöveg megszüle-
tése körülményeinek és történetének szentel, jómagam az értelmezés műve-
letének egy másik szakaszában igyekeztem kamatoztatni: ez pedig az olva-
sás művelete. Mindez azt is jelenti, hogy bár – mint azt a későbbiekben látni
fogjuk – a naplók és feljegyzések vizsgálatakor a szöveg értelmezését nagy-

1 Az itt olvasható tanulmány egy most készülő, nagyobb munka bevezető fejezete.

ban befolyásolják a megírás körülményei, a jegyzetelési szokások, e tekintetben mégis megelégedtem a már meglévő munkák felvilágosításaival.

Önéletrajzi töredék, talált szöveg

A választott textusok külön helyet foglalnak el az önéletrajzi írások egyébként is problematikus korpuszában, ezért szükséges elhatárolni őket más szövegcsoportoktól, megnevezni és meghatározni sajátosságait. Ez korántsem egyszerű feladat, így a továbbiakban kettős elnevezéssel – *önéletrajzi töredék* és *talált szöveg* – igyekszem kijelölni vizsgálódásaim tárgyát, megállapítani az elemzett szövegek közös vonásait, miközben összevetem őket a genetikus kritika, a poszt-strukturalista és dekonstruktív irodalomelmélet, illetve a konceptuális művészet műfogalmával.

Annak tisztázása, hogy mit értünk önéletrajzi töredéken, továbbá miképp magyarázható az efféle szövegek felé irányuló növekvő olvasói és elméleti figyelem, úgy vélem, a *műalkotás fogalmának* utóbbi évtizedekben az irodalomkritikai diskurzusban végbement kritikájához kapcsolódik. A poszt-strukturalista és dekonstrukciós irodalomelméleti irányzatok egyik leghevesebben bírált fogalma éppen a műalkotás klasszikus, vagy éppen strukturalista fogalma volt. Mindkét elképzelés alapja egy zárt értelemegész feltételezése. Ez az értelemegész a műalkotás szövegszerűségéhez képest kívülről (például a szerzőtől), transzcendens módon, vagy belülről, immanens módon (nyelvi, verstani, retorikai szerveződések) is társulhat a műalkotáshoz. A poszt-strukturalista szerzők elhatárolódtak a mű ezen fogalmától, és szóhasználatukban más, konkurens terminusokat, mint például a *szöveg* vagy az *írás*, választottak az értelem és a jelentés irodalomban vagy éppen filozófiában megtapasztalt mozgásának leírására².

A műalkotás fogalmának mibenlétére irányuló kérdés megkerülhetetlen az *önéletrajzi töredék* jelentésének tisztázásakor is. A kifejezés két összetevője (önéletrajz, töredék) kimondatlanul szembeáll a műalkotás klasszikus fogalmával. Mindkét kifejezés egyszerre kevesebb és több is, mint a műalkotás zártágon és szervezethez nyugvó elképzelése. A *töredék* köznapi értelme épp egy befejezetlen, de elvileg és logikailag elsődleges *egész*hez képest határozódik meg, míg az *önéletrajz* műfaját gyakran a műalkotással szemben

2 Roland Barthes „Szöveg-korszakának” több, programszerű írásában is szembeállítja egymással a *mű* és a *szöveg* fogalmát, és ez az oppozíció jelenik meg az *olvasható* [lisible] és *írható* [scriptible] (*S/Z*), az *öröm* [plaisir] és az *élvezet* [jouissance] (*A szöveg öröme*) vagy a *studium* és *punctum* (*A világoskamra*) fogalom-párjaiban is. E meglehetősen ideologikus, értékelő szempontot magában foglaló szembeállítás Barthes-nál a *befogadás* szemiotikai folyamatokban betöltött fontosságának felismeréséből származik. Barthes e belátásnak módszertani szempontból is érvényt kíván szerezni, ám a végtelen szemiozízis, a radikális intertextualitás, a soha le nem záruló jelentésképződés elvi igazsága nehezen tűnik összeegyeztethetőnek egy szövegelemzési módszer lefektetésével (textuális analízis), még kevésbé egy ezen alapuló irodalomtörténeti értékelő szempont bevezetésével (Balzac és a realista regény kritikája az *S/Z*-ben, vö. Roland Barthes: *S/Z*, Osiris-Gond, Budapest, 1997, 18-21 és 257 oldalak (Ford. Mahler Zoltán)).

definiálják, mint ami közvetlenül az „életből” származik, vagyis nélküli az alkotó munka műalkotáshoz nélkülözhetetlen mozzanatát.

A töredékes írás és az önéletrajzi írásmód hagyománya mint a műalkotás autonómiájának bírálata

*L'écriture fragmentaire*³ című, a töredékes írásmód poétikai sajátosságait főként 17. századi francia és 19 századi német kontextusban vizsgáló könyvében Françoise Susini-Anastopoulos rámutat arra, hogy milyen összetett és sokrétű, sokszor ellentétes értelemeket hangsúlyozó irodalmi, esztétika- és filozófiatörténeti hagyomány bújik meg a töredék újkori felértékelődése mögött. Történetileg a töredék épp a hagyományos műfajokkal szemben, a „műfajtalanság” műfajaként alakult ki. A benne rejlő sokféle jelentésmozzanat egyszerre képes a zártság és a nyitottság; a tömör, lekerekített, sűrített forma (aforizma, szentencia, maxima) és az alaktalan nem-mű érzetét kelteni; „tekintették az eltűnt mű nosztalgikus nyomának, fenyegetett jelének, magányos tanújának, vagy épp ellenkezőleg, mint egy gyaníthatóan örökké tilalmas, jövőbeli teljesség bizonytalan jelének.”⁴ Susini-Anastopoulos felhívja a figyelmet, hogy a német romantika híres szerzői (Fr. Schlegel, Novalis, Lichtenberg) számára a töredék kritikai eszköz is: a disszertáció lineáris kifejtésen alapuló rendjének és automatizmusainak elutasítása, a logikai koherenciát mindenek elé helyező rendszerelvű gondolkodás kritikája, a dagályos és terjengős tudásdiskurzusokkal szemben az igazság emblematikus nyelvi formában való megragadásának eszköze⁵. A német romantika számára a töredékes írás és töredékes tudás homológiája épp a teljesség eszméjéhez való visszatérés jegyében bír heurisztikai értékkel. A töredékes írás jellemzői – úgy mint a homályosság, a befejezetlenség, az ideiglenesség, a vázlatosság és az ötletszerűség – az ismeret pillanatnyiságára és elvi megragadhatatlanságára utalnak, ám egyben azt sugallják: a rendszerszerű, tudományos megismerésen túl létezik egy, az igazság és a szépség együttműködésén alapuló magasabb rendű megismerésfajta, melyhez éppen a művészet, különösen a műfaji határokon átlépő töredékes mű vezet el.

Susini-Anastopoulos könyvének gondolatmenetünk szempontjából fontos tanulsága, hogy a fragmentumot szövegszerűen disszeminált, ám formaként és gondolkodásmódként integratív jelenségként tárgyalja. A töredék a formai vagy műfaji szabályok által támasztott befejezettségről és a gondolati koherenciáról lemondva egyrészt a könyvet, a sorozatot és a gyűjteményt jelöli meg olyan nagyobb szövegszerű kompozíciós egységként, ahol lehetővé válik a jelentés összefogása; másrészt az értelmezés szükségességét, a *kiegészítésre szoruló műalkotás* elképzelését emeli ki, mint olyan elvet, amely általában is a műalkotás létének elengedhetetlen hermeneutikai feltétele, de a töredékek befogadásakor csaknem szó szerinti értelemében válik az olvasói munka részévé. Harmadrészt a töredékes írás hagyománya a 19. század

3 Françoise Susini-Anastopoulos: *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. PUF, Paris, 1997

4 Uo. 53. (saját fordítás; a továbbiakban minden jelöletlen fordítás a sajátom)

5 Uo. 16. illetve 129-147

során a maximák és az aforizmak személytelen és univerzális hangneme és tematikája felől fokozatosan a személyes, intim, az ént a maga prózai részleteiben szövegbe foglaló felfogása felé tolódott. A töredékes írás, különösképpen pedig a naplóirodalom divatja azt is jelzi, hogy a jól formált, mesterségbeli tudásról tanúskodó műalkotás fogalom a maga szabályaival és a szubjektivitás kifejezését megköti konvencióival akadálytá vált egy olyan új, a 19. század során megerősödő ideológia előtt, mely ettől kezdve a művészet egyik meghatározó elméletévé vált. A személyiség, az én, az individuum önértékké válása, illetve az a fejlemény, hogy ennek a szubjektivitásnak a megjelenítése mintegy önmagától, automatikusan poétikai (ritkábban esztétikai), ismeretelméleti és etikai értéket hoz létre, olyan esztétikai ideológiát alapoz meg, melynek hatása máig tart.

Ezzel az esztétikatörténeti folyamattal párhuzamosan az életrajzban megragadható egyéni, individuális emberi élet a filozófiában, pontosabban a hermeneutika történetében is heurisztikus szerepet kap az emberi cselekedetek, művek és munkák megértése során. Sőt, Wilhelm Dilthey az „élet” egységét az értelmezés végső horizontjává téve külön hangsúlyozza az önéletrajz jelentőségét, mivel az önéletrajzban a művek a szerző életének szerves egységében érthetők meg: „Az önéletrajz az a legkitűnőbb és a leginkább instruktív forma, amelyben az élet megértésével találkozunk” fogalmaz kategorikusan *Vázlatok a történelmi ész kritikájához* című művében.⁶ Az önéletrajz Dilthey számára a megértés ismeretelméleti ideáljává is válik, hiszen „itt az én saját életútját úgy fogja fel, hogy tudatosítja azon emberi szubsztrátumokat és történelmi vonatkozásokat, amelyekbe belefoglalódik.”⁷ A 19. század folyamán a humán tudományok, kivált a szellemtudományi és a pozitivisták megközelítés módszertani alapvetésévé válik az életrajzi szemlélet, az emberi cselekedetek és művek okának és céljának „pánautobiografikus” magyarázata. Ennek egyik következménye, hogy a nevezett irányzatok alárendelik a műalkotás autonómiáját az azt létrehozó szubjektivitás teljességének.

A töredék és az önéletrajz efféle felfogásai felfüggesztik a műalkotás mint zárt, önálló egész elképzelését. A mű értelmezése kilép a szövegszerűség keretéből, az olvasó mindkét esetben kénytelen az egyedi műveket az életmű, sőt az életrajz tágasabb keretéhez visszavezetni, továbbá figyelembe venni a műfajok és a(z) irodalmi) formák adott korban meglévő értékrendjét az értelmezés során.

Az önéletrajz és a töredék fogalmának e közös jelentéstartományát az önéletrajzi töredék kifejezésben kapcsolom össze. Ezzel azonban nem új irodalmi (vagy írásos) műfajt kívánok meghatározni. Sokkal inkább a megnevezés hatókörébe kerülő szövegek befogadásának sajátosságait vizsgálom, elvi, elméleti szempontokból. E sajátosságot hivatott kifejezni a cím másik két kifejezése: a „talált szöveg” és az „illetéktelen olvasó”.

6 Wilhelm Dilthey *Vázlatok a történelmi ész kritikájához*, In. Bacsó Béla (vál.): *Filozófiai hermeneutika*, Filozófiaoktatók továbbképző és információs központja, Budapest, 1990, 70. (Ford. Bacsó Béla és Mezei György)

7 Uo. 74.

Talált szöveg, talált tárgy

A *talált szöveg* kifejezés minden bizonnyal a szürrealizmus *talált tárgyainak* mintájára keletkezett. A *talált tárgy* a szürrealisták számára csupán egy a tárgyakban rejlő művészi és kognitív potenciál kiaknázásának sokféle módja közül. E tekintetben megkülönböztetendő a szürrealista tárgyaknak a szobrászatot ironikusan megidéző létrehozásától, ahol az assemblage és a kollázs technikáival rendezik új, önálló kompozícióba az eredetileg különmű, önálló tárgyként létező, elsődleges környezetükből kiragadott dolgokat, de még a később részletesebben tárgyalt ready-made-ektől is, melyeken a szignálás és a datálás hagy – igaz minimális – anyagi beavatkozást. A talált tárgyon a művész keze semmilyen nyomot nem hagy, a talált tárgy nem keveredik más tárgyi létezőkkel. André Breton *Nadja*⁸, különösen pedig *L'amour fou*⁹ című műveiben fejti ki az „általában régimódi, gyárilag készített, homályos gyakorlati rendeltetésű, ismeretlen eredetű tárgyak”¹⁰ keresésének, gyűjtésének, magyarázatának jelentőségét. E szerint „a tárgyak megtalálása szigorúan ugyanazt a feladatot látja el, mint az álom, abban az értelemben, hogy az egyént felszabadítja bénító érzelmi gáttjai alól, kárpótlást nyújt számára, továbbá megérteti vele, hogy a korábban leküzdhetetlennek hitt akadály elhárult.”¹¹ A tárgynak katalizátor szerep jut: a neki tulajdonított rejtélyesség révén benne rejlő vagy belelátott „asszociatív vagy értelmezői ereje” valamely elfojtott, elfeledett, vagy eddig be nem látott összefüggésrendszerre nyitja fel megtalálója szemét. A tárgy és megtalálója közti titokzatos viszony feltárásán van tehát a hangsúly, ez pedig inkább ismeretelméleti, mint esztétikai kérdés, már amennyiben a szürrealizmusról szólva van értelme e megkülönböztetésnek.

A *talált szövegekre* csak részben igazak a fenti megállapítások. Tág értelemben azokat az írásokat érthetjük *talált szövegen*, melyekkel a szövegek megjelentetésének megszokott nyilvános intézményein (könyvkiadás, újságok, levéltárak) kívül kerülünk kapcsolatba. Ezen írások többnyire olyan emberek tollából kerülnek a kezünkbe, akiknek csupán a nevét, esetleg azt sem tudjuk. A szerző ismeretlensége, az értelmezés kontextusának hiánya hasonlóképpen felfokozza a szöveg „asszociatív vagy értelmezői erejét”, mint a talált tárgy esetében. A talált szöveg másik elfogadott szinonimája az irodalmi kollázs. A szószerinti idézés ezen technikája többnyire névtelen, nem egyénített, de rögzült nyelvi elemek (pl. reklámszövegek, utcai feliratok; a politikai, kereskedelmi, újságírói, adminisztratív stb. nyelvezet állandósult szófordulatai) újrahasznosítása művészi kompozíciókban. „A lírai elemekként felhasznált

8 André Breton: *Nadja*, Maecenas, Budapest, 1997 (Ford. Lackfi János)

9 André Breton: *L'amour fou*. In. Uő: *Oeuvres complètes II.*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1992, 673-785, különösen 697-710. E részben Breton az egyik párizsi bolhapiacra, Alberto Giacometti kíséretében tett kirándulását, valamint az ott beszerzett első világháborús katonai sisakrostély, illetve a női topánkát mintázó fakanál jelentőségének megfejtését meséli el.

10 Sarane Alexandrian: *Surrealist art*, Thames and Hudson, London, 1970, 141.

11 André Breton: *L'amour fou*. In. i.m., 700

»kaptafa-kifejezések«¹² tudatos felhasználása Aragon szerint hasonló funkciót töltött be az avantgárd versekben, mint Picasso és Braque képein a ragasztott újságkivágások: az idegen elemként beemelt „kölcön-valóság” a műalkotás többi kompozíciós elemének valóságpróbájává válik. Az olyan versek, mint Apollinaire *Hétfő, rue Christine*-je, vagy Kassák *A ló meghal a madarak kirepülnek*-je igen hatékonyan élnek is a technikával, termékeny feszültséget teremtve a beemelt nyelvi elemek eredeti és új kontextusa közt, nem beszélve arról, hogy hangzó elemként a ritmus teljes jogú részeivé válnak.

A fenti két megközelítéstől némileg eltérően talált szövegen *ismert írók nem szerzői kiadású, posztumusz megjelentetett feljegyzéseit* értem, melyeket irodalmi intézmények alkotnak meg tárgyként, rögzítik azonosságukat szöveggé. Értelmezésüket részben szintén a talált tárgyak és értelmezőjük között felszabaduló „asszociatív vagy értelmezői erő” határozza meg. „Megtalálójuk”, vagyis olvasójuk azonban nem saját tudattalanjához vezető jelnek tekinti a talált szöveget, nem is szerzőként alkotja újra, helyezi másik kontextusba, kínálja újabb olvasásra őket. Az olvasó e szövegeket is értelmezi, vagyis kontextuális kapcsolatokat keres a szóban forgó szerzői életművel, irodalomtörténeti korszakkal, műfaji hagyománnyal stb., illetve feltárja a talált szöveg tág értelemben vett poétikai szerveződését. A világos fogalmi megkülönböztetés érdekében azonban néhány további megkötés szükséges.

Először is, a „talált szöveg” nem azonos a „töredékkel”. Nem minden töredék talált szöveg, hiszen a töredékes írásmód, különösen pedig az eredményként kapott szöveg közlése nagyon is lehet egy szerző tudatos (esztétikai és filozófiai) választása, mint azt a korábbiakban Susini-Anastopoulos könyve alapján kifejtettem. A tétel fordítottja sem igaz: nem minden talált szöveg töredék, elég csupán Kafka regényeire gondolni. Másodsorban könyvemben csupán az önéletrajzi voltukat „önéletrajzi paktummal” hangoztató szövegekkel foglalkozom. Nem veszem tehát számításba azokat a műveket, melyek befejezetlenek, töredékesek ugyan, esetleg nem is áll szerzői szándék közlésük mögött, ám az önéletrajzi olvashatóság csupán lebegtetett, de határozottan el nem ismert lehetőség az olvasó számára (mint például Proust regényénél), vagy pedig döntően fikciós paktum irányítja olvasásukat (ilyenek Kafka regényei vagy Musil *Tulajdonságok nélküli embere*). Harmadszor pedig gondolatmenetem érvénye leginkább az irodalmi közegben elismert szerzők, szerzői névvel rendelkező, vagyis többé-kevésbé ismert és olvasott szövegek korpust jegyző írók befejezetlen, önéletrajzi jellegű írásaira terjed ki. E megkötések látszólag leszűkítőnek tűnnek, de még így is terjedelmes, bizonyos szempontból poétikailag is jelentős, főként pedig sajátos befogadási szituációt teremtő szövegegyüttesről van szó, mint azt a műelemző fejezetek remélhetőleg bizonyítják majd.

12 Louis Aragon: „Kihívás a festészethez.” In. Uő.: *A kollázs*, Corvina, Budapest, é.n., 29. (Ford. Bajomi Lázár Endre)

Genetikus kritika, előszöveg, a szöveg mint módszertani mező

A töredékek, piszkozatok, műhelyforgácsok – köztük az önéletrajzi töredékek – iránti érdeklődés persze korántsem új keletű. A kutatók a művek keletkezéstörténetének vizsgálata során gyakran fordulnak a szóban forgó alkotások félbemaradt, végül elvetett változataihoz. Ezek összevetése a kész művel sajátos értelmezési kontextust teremt, melyben az elvetett variánsok hangsúlyosabbá teszik a végső változat megtartott megoldásait. A genetikus kutatás egyben a szerzői intenció tételezésével is jár: a keletkezéstörténet kutatása a kész szöveg mögötti szövegekre hivatkozva felnyitja a lezárt műalkotást, s alkotói ötletek, tervek, intenciók konfliktusaként magyarázza azt. A kéziratok és a különböző változatok összevetése, az újírás és az öncenzúrázás szabályosságainak megfigyelése révén rekonstruálható egy, a változatok különbségeiben és kapcsolataiban kirajzolódó szerzői terv, pontosabban annak módosulásai, alakulásának logikája.

Az utóbbi években az autobiográfia elméletéhez, illetve az önéletrajzi művek elemzéséhez – főként francia nyelvterületen – legeredetibb módon valószínűleg az ún. *genetikus kritika* járult hozzá. A szövegek keletkezéstörténetét az irodalmi stúdiókban sokoldalúan (filológia, kritikai kiadások, értelmezés stb.) felhasználó genetikus kritika az írói kéziratok, szövegvariánsok, piszkozatok stb., vagyis – az irányzat szakkifejezését használva – előszövegek (*avant-texte*) vizsgálatával foglalkozik.¹³ A kritikai irányzat az irodalmi mű zártságának poszt-strukturalista bírálatát (Eco, Barthes, Kristeva, Derrida stb.) felhasználva az irodalmi szövegek eredendő többértelműségét, jelentéshorizontjuk lezárhatatlanságát a művek keletkezéstörténetét alkotó *előszövegek*ben véli megtalálni. Az előszöveg a művek keletkezéstörténetének szövegyszerű vizsgálata során rekonstruált, rendezett és osztályozott piszkozatok, vázlatok stb. együttese. Kritikai, elméleti konstrukció, amely a szöveg létrejöttéről tanúskodó dokumentumok rendszerezése révén jön létre. Az előszöveg nem a valós (történeti) alkotási folyamat rekonstrukciója, hanem a meglévő dokumentumokból kiolvasható keletkezéstörténet logikai modellje.¹⁴

Ezen előszövegeket a genetikus kritika a végleges szöveg értelmezéséhez támpontokat adó, illetve azzal egyenrangú, önálló poétikai potenciált magában hordozó szövegekként kezeli. Az előszövegek műértelmezésbe való bevonása közvetlenül kapcsolható Philippe Lejeune-nek az „önéletrajzi tér” elméletében megfogalmazott gondolatához, miszerint az egyes művek „önéletrajziséga”, a szövegekben megfogalmazott személyesség mértéke, csakis az egya-

13 A genetikus kritika magyarországi recepciójáról lásd többek közt Kelevéz Ágnes: „Az írás folyamatától a létrejött szövegig. (A Szabad ötletek jegyzéke a genetikus textológia szemszögéből)”, ItK 1992/3., Kelevéz Ágnes: *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1998, illetve a Helikon textológia-számaiból. Vö. Helikon: *A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata* (1989/3–4), *Textológia vagy textológiák?* (1998/4), *(Új) filológia* (2000/4)

14 Vö. Jean Bellemin-Noël: *Le Texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Librairie Larousse (coll. « L »), Paris, 1972

zon szerzői névhez tartozó szövegek hálózatában ragadható meg¹⁵. E tekintetben nincs különbség a szerző által publikált művek vagy az általa különböző okok miatt az „íróasztal fiókban” hagyott szövegek közt. Sőt az öncenzúra, a közzététel halogatása, vagy éppen a vélelmezett művészi kudarc hangoztatása nagyon is fontos felvilágosításokkal szolgálhat a kutató számára a szerzői szövegüniverzumot irányító esztétikai, poétikai, de erkölcsi vagy politikai elvekről is, és így a mű esetleges személyes vagy önéletrajzi karakteréről is. Az önéletrajzi töredékeket vizsgáló kutató számára módszertani példával szolgál a genetikus kritika kéziratokat és szövegváltozatokat szövegértelmezésbe bevonó módszertana, a szövegpoétikát az írás poétikájával¹⁶ társító megközelítésmódja, melyben előremutató javaslatokkal gondolja újra a szerző, a műalkotás és a szöveg fogalmának posztstrukturalista kritikáját. Az irányzat egyik legismertebb szerzőjének, Pierre-Marc de Biasnak kiáltványszerű megfogalmazása szerint ugyanis „[a genetikus kritika] lényege, hogy a lehető legnagyobb figyelmet szentelje az író munkájának, gesztusainak, érzelmeinek, bizonytalankodásainak: a genetikus kritika a mű szövegének újrafelfedezését kínálja, azon vázlatokon és fogalmazványokon keresztül, melyekből e szöveg született, melyek elvezettek a végleges formához. Mi ennek a célja? Hogy jobban értsük a művet: belülről ismerni meg a kompozícióját, az író rejtett intencióit, módszereit, megismerni, hogy miként talál ki dolgokat, megismerni a végül elvetett, ám türelemmel felépített részeket, és azokat, melyeket megőrzött és kidolgozott; megfigyelni az elakadás pillanatait, a nyelvbtlásokat, az újrakezdéseket, hipotéziseket állítani fel a munkamódszerre, megtudni, hogy tervek alapján dolgozik vagy rögtön fogalmazni kezd, megtalálni a felhasznált dokumentumok és könyvek pontos nyomait stb.”¹⁷

Nem véletlenül keresi tehát gyökereit az újabb genetikus kritika a posztstrukturalizmusban és a dekonstrukcióban, noha az irányzat látványos elméleti tűzijátéka olykor a filológus elméleti kisebbrendűségi érzését tűnik kompenzálni. Anélkül, hogy egyelőre elmélyednénk az önéletrajzi töredékek olvashatóságának a műalkotás elméletét érintő problémáiban, érdemes kijelölni azokat a határokat, melyek a genetikus kritika *mű* fogalmát (előszöveg) elválasztják a posztstrukturalizmus *mű* fogalmától (az olvasás során képződő intertextuális szöveg mint módszertani mező), s mindkettőt az önéletrajzi töredékek korábban meghatározott korpuszában megjelenő műfogalomtól. Alapvető és döntő különbség a szövegszerű rögzíthetőség szempontja. A genetikus kritika az értelmezés kiindulópontjaként szolgáló kanonizált, véglegesnek tűnő betűhalmaz változ(hat)atlanságát vizsgálja felül. A szöveg azonosságának kritikájával azonban nem az értelmezés és a jelentés pluralitását hangsúlyozza, hanem a szerzőhöz, mint az értelmezés végső horizontjához tér vissza. Igaz, ez a szerző már nem a pozitívizmus kultikus, paternalista figurája, hanem a

15 Vö. Philippe Lejeune: „Gide és az önéletrajzi tér”. In: Uő: *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, L'Harmattan, Budapest, 2003, 47-75 (Ford. Bárdos Zsuzsanna), illetve „Az önéletírói paktum”. In: Im. 17-46, különösen 42-44! (Ford. Varga Róbert)

16 Raymonde Debray-Genette: „Génétiqve et poétique: le cas Flaubert”. In: Uő: *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, 1979, 23-67.

17 Pierre-Marc de Biasi: *La génétique des textes*, Armand Colin, Paris, 2005, 7.

szövegei között munkálkodó „mesterember író”¹⁸, de a leírt, vagy éppen törölt és aztán rekonstruált betű tekintélye mintha módszertani elsőbbséget élvezne a más kontextusokból kiinduló értelmezésekkel (irodalomtörténet, ideológiai-kritika, pszichoanalízis stb.) szemben. A genetikus kritika „materializmusa” olykor az értelmezések érvényének megítélésére is jogot formál, sőt mintha saját módszertanát és kontextusát kivonná a műértelmezés történetiségéből és egy adott műalkotás befogadás-történetének történelmi dinamikájából.¹⁹ A genetikus kritika célját a zseniből mérnökké váló szerző rejtett intencióinak feltárásában jelöli ki, tudományos érvényét a betű tekintélyére alapozza, argumentációját pedig – a filológiához hasonlóan – időrendi, ritkábban életrajzi és pszichológiai érvekre, ok-okozati összefüggésekre alapozza. A genetikus kritika a rögzítettnek tűnő szöveg filológiai esetlegességére, illetve az abból kiinduló értelmezések érvényességének határaitra hívja fel a figyelmet: az értelem a betűből következik, s ha a betű megváltozik, akkor az értelemnek is módosulnia kell.

A kizárólagos olvasat és jelentés (életrajzi, történelmi, filológiai stb.) kritikája fontos jellegzetessége a dekonstruktív és a posztstrukturalista irodalomkritikának is. Vannak olyan, a dekonstruktív kritikához köthető gondolkodók, akik az egyes értelmezések módszertani előfeltevéseinek megkérdőjelezettségéből fakadó „félreolvasásokat”, sőt értelmezői „vakságot” ismerik fel, mások viszont az olvasói aktivitást és szabadságot hangsúlyozzák, illetve az értelmezések érvényességének megállapítását hatalmi kérdésnek (is) tekintik, melyet kulturális, történelmi és társadalmi törvényszerűségek alakítanak. Ebből pedig – ha elfogadjuk, hogy bizonyos mértékig minden olvasat félreolvasás is – az is következik, hogy tulajdonképpen nincsenek „hibás”, érvénytelen olvasatok: ami a szövegértelmezésben érdekes, az épp a kontextuális dinamika, belső értelmezéskényszer. A szövegszerző rögzítettség vagy rögzíthetetlenség kérdésében kifejtett dekonstruktív álláspontra később, a töredék problémájának tárgyalásánál még visszatérek Jacques Derrida kapcsán, előjáróban annyit, hogy a mű többértelműsége, a jelentés rögzíthetetlensége ezen irodalomelméleti iskolák szerint nem elsősorban a szöveg betű szerinti azonosságának kérdésességéből, az „előszöveg” elsőbbségéből adódik. A hetvenes évek elején Barthes és Kristeva a magyarul talán *jelentésképződésként*, jelentésképző folyamatként fordítható „signifiance” fogalmával azt hangsúlyozza, hogy a jelentés dinamikája és poliszémiája *kötött és főként egyedi textuális konfiguráción alapul*, melyet az olvasás és az olvasó hoz mozgásba. Az olvasásban keletkező szöveg, az „írható” (szembeállítva a művel, az „olvashatóval”), nem zárt betűhalmazból álló képződmény, hanem jelentések sokaságát magába foglaló „módszertani mező”, amely az olvasás mindig egyedi aktusában vesz

18 „A genetikus kritika célja, hogy a kéziratok fényében megújítsa a szövegek megismerését, mégpedig azáltal, hogy a kritikai kérdésfeltevést a szerzőről az íróra, a leírtról az írásra, a struktúrától a folyamatra, a múltól annak keletkezésére irányítja” olvashatjuk de Biasi tanulmányában. Im. 9.

19 Laurent Jenny „Genetic criticism and its myths” (in. *Yale French Studies*, no. 89, „Drafts”, 1996, 9-25) majd később „Hypertexte et Genèse – naissance d’un grand récit” (in. *Littérature*, no. 125, mars 2002, 55-65) című tanulmányaiban egyenesen értelmezés-ellenességet tulajdonít az irányzatnak.

fel valamilyen egyedi alakzatot.²⁰ Vagyis a posztstrukturalista megközelítés szerint az értelmezés, az olvasás nyitottsága nem vitatja, hanem inkább feltételezi az értelmezésben lévő szöveg betű szerinti azonosságát, a mű eredendő többértelműsége nem szövegszerű rögzíthetlenségéből származik.

Textológiai és poétikai megfontolások

A posztumusz kiadott önéletrajzi töredékek, feljegyzések, naplók befogadása a műalkotás egész-ségének és azonosságának a kérdését is élesen veti fel. Részben ugyanis éppen az autorizált nyilvánosságra hozatal, a szerző jóváhagyása kelti a mű megváltoztathatatlanságának, lezártságának, befejezettségének érzetét, így ennek hiánya bizonytalanná teszi a szöveg azonosságát és következésképpen értelmezhetőségét is. Az önéletírás teoretikusa, Philippe Lejeune az önéletírói paktum elméletében az önéletírás konstitutív részének tekinti a közzétételt²¹, hiszen egyéb szövegszerű megkülönböztető jegy híján éppen a szerző és az olvasó között kifejtett vagy kifejtetlen formában megkötött – és a szerző által kezdeményezett! – egyezés szavatolja egy írás önéletírás voltát. Lejeune azonban sem *Az önéletírói paktumban*, sem annak újragondolásaiban²² nem foglalkozik azokkal a szövegekkel, melyek megfelelnek ugyan a paktum elvárásainak, ám nem szerzőjük közli őket. Az önéletírói paktum e szövegek esetében is megáll, a nagy kérdés csupán az, hogy jogosan nevezzük-e írójukat szerzőnek. A szerzőség kérdése ugyanis ezen szövegek esetében korántsem olyan evidens, mint azt a kiadói gyakorlat alapján képzelhetnénk. Vajon különbséget tesz-e a hivatásos író az írás különböző szinterei között? Elhatárolja-e nyilvános, közönségnek szóló, önmagát szerzőként felléptető írásmódját egy ettől különböző, magánjellegű írásmódtól? Ha pedig igen, akkor milyen viszonyban áll vajon az a (legalább) két típusú szubjektivitás, amely az írás különböző területein jön létre?²³ Továbbá tartanunk kell-e magunkat az író ezen felosztásához, elfogadjuk-e saját alkotásainak teljhatalmú bírjaként? Manapság közhelyszámba megy, hogy a műalkotásnak nem csupán egyetlen jelentése van, s hogy a szerző által tulajdonított jelentés csupán egy a többi között. Elmegy-e vajon odáig a

50

20 Vö. Roland Barthes: „Egy Poe-mese textuális analízise”; in. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, (szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László), Osiris, 2002, 137-153 (Ford. Z.Varga Zoltán)

21 „Az önéletírás problematikája nem a szövegműködés, a struktúra vagy a publikált szöveg aspektusainak belső elemzésén alapul, hanem a szerző által az olvasó számára javasolt kifejtett vagy kifejtetlen szerződés elemzésén a *közzététel* átfogó szintjén.” Ph. Lejeune: „Az önéletírói paktum”. In. Uő. Im. 45 (Ford. Varga Róbert),

22 Philippe Lejeune: „Az önéletrajzi paktum 25 év után”, in. Uő. Im. 245-259 (Ford. Z.Varga Zoltán), illetve „Az önéletírás meghatározása”, *Helikon*, 2002/3, 272-285 (Ford. Z.Varga Zoltán)

23 Kosztolányi életműve épp ezen területek elhatárolatlanságát, játékos felcserélhetőségét példázza. Még jobban látható a dilemma és gordiuszi megoldása Csáth Géza naplója esetében, ahol az önmagára polgári nevén (Brenner József) hivatkozó író naplóit és leveleit a kiadó(k) aggályok nélkül jelenteti(k) meg Csáth Géza néven.

szerzői szándék kritikája, hogy a szerző vázlatait, feljegyzéseit, piszkozatait, az általa közvetlenül vagy közvetve megsemmisítendő hulladéknak minősített iratait adott esetben előnyben részesítse az irodalmi munkásságához sorolt művekkel szemben? Semmi nem látszik megtiltani ezt a lehetőséget, és számtalan példát lehetne hozni az írói oeuvre értékszempontjainak olyan történeti átrendeződésére, amely szembefordul a szerzői értékeléssel. Hatástörténeti szempontból tehát semmi okunk a talált szövegek elvetésére, csupán azért, mert szerzőjük nem irodalmi alkotásoknak szánta őket. Ám fontos megjegyezni, hogy ezen írásokban másféleképp működik a szerző-funkció, amely gyakran maga is alkotásszámba megy, és ellenőrzött formájában az életműhöz tartozhat.

A jóváhagyás nélküli közlés és következményei: a szerző eltűnése, a mű széttöredezése

A fentebb önéletrajzi töredéknek nevezett „szövegosztály” vagy „al-műfaj” három felsorolt jellemzője (önéletrajziség, töredékesség, talált szöveg) nem egyforma mértékben befolyásolja az olvasót, amikor efféle szövegeket olvas. A töredékesség korábban is sokrétűként jellemzett fogalma további pontosításra szorul: ez a szóban forgó szövegek esetében befejezetlenségükre egyszerűsödik, melyet a szerzői jóváhagyást nélkülöző közlés erősít meg. A szerzői jóváhagyás vagy beleegyezés nélkül közzé tett szövegek befogadása során sajátos helyzetbe kerül az olvasó, hiszen ezen szövegeket szerzőjük nem határozta meg műalkotásként, hiányzik belőlük az a végső aláírás és lezáró írásjel, mely a műalkotást a lezártág, a szövegszerű megváltoztathatatlan autoritásával látná el. Létrejöttük e végső soron pragmatikus körülményéből származik „talált szöveg” voltuk, ez az oka szövegszerű azonosságuk bizonytalanságának, ez határozza meg leginkább értelmezésüket.

A szerzőjük jóváhagyása nélkül nyilvánosságra hozott szövegek, más néven „talált szövegek” először éppen a szerző fogalmát ingatják meg. Az efféle önéletrajzi töredékeket olvasva az olvasott szöveg textuális alkotórészeihez képest külsődleges tudás határozza meg befogadásukat, jelesül az, hogy tudjuk, szerzői jóváhagyás nélkül olvassuk őket. Amikor szerzői jóváhagyás nélkül vagy egyenesen annak ellenében kiadott szövegeket olvasunk, és *tudatában vagyunk, hogy ezen jóváhagyás vagy engedély hiányában olvassunk*, akkor radikális módon kérdőjelezzük meg a szerző kompetenciáját és tagadjuk meg a szerző-funkció gyakorlásának egyik fontos pragmatikai feltételét, s ennek mindenképpen hatása van az olvasott szöveg műjellegéről kialakított elképzelésünkre, ezzel együtt pedig olvasói szerepünkre is. Ha a szerző szó latinus változatát nézzük, akkor sokatmondó a szójáték: ahhoz, hogy valaki egy szöveg *auktorává* váljon, előbb *autorizálni* kell szövegét, vagyis akkor válik a szöveg szerzőjévé, ha szabadon eldöntheti, mikor tekintendő befejezettnek szövege és szabadon dönthet annak első megjelenéséről. Amikor viszont befejezetlen, töredékes, kiadatlan, vagyis talált szövegeket olvasunk, akkor a szerzőt megfosztjuk attól, hogy saját alkotásának ura legyen, felülbíráljuk ízlésítéletét, szakmai jártasságát, megvonjuk az alkotás véglegesítéséhez való jogát.

Korlátozott szerző, nyitott mű

A szerző-funkció korlátozott gyakorlása érinti a műalkotás fogalmáról alkotott elképzelést is. Amint már szó esett róla, a szerzői hozzájárulással történő közlés teszi a szöveget változatlaná, teszi azt véglegessé ideális tárgyként, alapozza meg annak hermeneutikai azonosságát. A szerző soha nem is nézhet úgy a művére, mint az olvasó, legalábbis ha elfogadjuk a sartré-i megkülönböztetést a *Mi az irodalom?*-ből. Sartre szerint „az író nem olvashatja azt, amit a papírra vetett”, mert – az író, az alkotót értve a többes szám első személy alatt – „a létrehozott tárgy, még ha véglegesnek tűnik is mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem *kényszeríti ránk magát*”²⁴. Az írói műhelybe betekintő olvasó azt kockáztatja, hogy a műalkotás széttartó változataiban többé nem képes felismerni a mű hermeneutikai azonosságát, így elveszti az értelmezés lehetőségét. Abban a helyzetben találja magát, mint a szerző, aki saját művét mindig az alakulás folyamatában, lehetőségek és változtatások soraként látja, így valójában nem is képes azt értelmezni.

Ha tehát a szerzőt saját művének inkompetens olvasójaként definiáljuk (és minden, hozzájárulás nélkül kiadott és olvasott szöveg megengedi ezt a következtetést), akkor egyszerre értékeljük le a szerző és fel az olvasó szerepét az esztétikai folyamatban. Épp ez a jelenség figyelhető meg a hatvanas évektől kezdve olyan elméleti irányzatoknál, mint a hermeneutika, recepcióesztétika vagy a posztstrukturalizmus. A talált szövegek befejezetlenségére emlékeztető avantgárd művekből indul ki például Umberto Eco, aki egy sajátos, történeti periódushoz is köthető műalkotás-fogalom leírására vállalkozik, melyet *nyitott mű*-nek hív. A nyitott mű módszertani szempontból fontos útmutatót adhat a talált szövegek létmódjának megértéséhez, hiszen mindkettőt a strukturális befejezetlenség és a megnövekedett olvasói, befogadói aktivitás jellemez. Talán ez utóbbi hasonlóság az, ami fontosabb, hiszen a nyitott művek – a talált szövegekkel ellentétben – materiálisan befejezettek, sőt szerzői szándék, jóváhagyás rögzíti értelmezési nyitottságukat, ez pedig jelentős különbség a két műfogalom kirajzolta szerzői szerep tekintetében. Azt mondhatjuk, hogy míg a nyitott mű esetében a befogadói aktivitás megnövekedése tulajdonképpen nem jár együtt a szerző-funkció megkérdőjelezésével, addig a talált szövegeknél az olvasó előrelépése némileg ennek köszönhető. Hisz amikor Eco kijelenti, hogy a nyitott művek a befogadói szabadság és aktivitás nagyobb fokú gyakorlására készítetnek, mert „a nyitott művet ... az jellemzi, hogy a *mű*-nek a szerzővel közös *létrehozására* szólít”,²⁵ akkor egyúttal azt is megjegyzi, hogy ez a felhívás „nem kötelező érvényű és nem egyértelmű felhívás a szabott irányú közreműködésre, a szabad beilleszkedésre egy olyan világba, amely *azért még mindig a szerző szándéka szerinti világ marad* [kiemelés tőlem Z.V.Z.]”²⁶. A nyitott mű fogalma hű marad ahhoz az esztétikai hagyó-

24 Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969 (Ford. Nagy Géza, Vigh Árpád), 56 és 55 (a fordítást kísé módosítottam, ZVZ)

25 Umberto Eco: *Nyitott mű*. Európa Kiadó, Budapest, 1998 (Ford. Dobilán Katalin), 103.

26 Uo. 101.

mányhoz, melyben „mikor műről beszélünk, nyugati esztétikai tudatunk megkívánja, hogy személyes alkotásra gondoljunk, amely különböző befogadásokon keresztül is megtartja organizmusjellegét, és bárhogyan értelmezzük vagy terjesszük is ki, megmutatja azt az egyéni ujjlenyomatot, amelynek jóvoltából fennáll, érvényben van és kommunikál”.²⁷ De vajon mi a helyzet a talált szövegek szerzőinek „egyéni ujjlenyomatával”, miféle – kétségkívül létező – intencionalitás az, amely mintegy a lejeune-i paktum ellentétéként, megnyilvánul e művekben? Miféle intencionalitás őriz meg valamit a szerző nem vállalt, sőt megtagadott arcképéből, olyankor, amikor aláírásról – s bizonyos tekintetben szerzői névről sem – beszélhetünk? Jogosan soroljuk vajon e „műveket” a szerzői névhez, és ha igen mi ennek az alapja? Vagy ha Paul de Man nyomán a szövegek által kirajzolt arckép illuzórikusságában, ám kikerülhetetlenségében hiszünk, akkor miképpen építik, majd rombolják le *másként* a talált szövegek ezt az arcképet?²⁸

A talált szövegekben megnyilvánuló intencionalitás megismerése nem csupán a szerzői szándék sikeres vagy sikertelen kommunikálásán múlik, hiszen az intencionalitást tulajdonítjuk is. A szerzői jelenlét milyensége kölcsönhatásban áll a mű strukturális szerveződésével és a hozzájuk kapcsolódó lehetséges befogadói magatartással. A talált szövegek példája mutatja, hogy miképpen áll összefüggésben a szerzői jelenlét visszahúzódása az olvasói aktivitás növekedésével, hogy miként íródik a műbe (nem csupán szövegszerű alkotóelemeket értve ezen) az implicit olvasó és szerző képe. A talált szövegek igényelte befogadói magatartás meghatározásához fontos irányelvet nyújt a nyitott mű poétikája, azonban a szerzői jelenlét különbözősége és a talált szövegek belső, szövegszerveződésének eltérő volta miatt érdemes más elméleti szempontokat is bevonni a vizsgálódásokba.

A töredék értelmezésének módszertani nehézségei

A talált szövegek korlátozott szerzőségének fényében érdemes újra megvizsgálni e művek töredékességének kérdését. Ekkor a töredék a törmelék, a

27 Uo. 102.

28 Nyilvánvaló, hogy a talált szövegek esetében nem a vak véletlen és a pusztá önkény létrehozta betűsorozatok, ecsetvonások, esetleg fényképfelvételek esetében fennálló intencionalitásról van szó. Filozófusok (mint például Nelson Goodman) időnként eljátszanak a gondolattal: mi történne, ha egy írógép elé ültetett majom érthető, emberi nyelven írott szöveget, mondjuk egy verset adna ki a kezéből? Művészeti akcióként pedig elfordult már, hogy egy festőállvány vagy kamera mögé állított csimpánz a kép évszázados hagyományához szokott szemünk számára festményhez vagy fényképhez hasonló tárgyakat produkált. Ez a gondolatkíséret, ezek a művészi happeningek arra hívják fel a figyelmet, hogy ha a „szerzői szándék” fogalmát nem csupán antropomorf, csak az ember számára fenntartott kategóriának tekintjük, akkor vagy az értelmezés önkényét bizonyítjuk provokatívan és parodisztikusan, vagy a műalkotás teljes ontológiai függetlenségének, az emberi értelmező- és felfogóképessegen túli magábanlétének és azonosságának már-már platóni tételét állítjuk. Vö. Laurent Jenny: „Présentation : Retour sur la notion d'œuvre”, *Littérature*, No.125, mars 2002, 3-12. Jenny az írógép elé ültetett és irodalmi szöveget létrehozó majom példáját Nelson Goodmantól veszi át.

maradvány, a torzó értelmében egy elveszett, vagy inkább megsérült egész képzetét idézi fel. Az épség képzetének megbomlása feltételezi egy elképzelt eredeti értelemegész létét, melyhez a talált szöveg, mint rész viszonyul, s melyet az értelmezésnek kellene helyreállítani. Ennek az eredeti jelentés-összefüggésnek a hozzáférhetősége, egyáltalán léte azonban bizonytalan. Jacques Derrida, aki számára „a fragmentum fogalma már nem megfelelő, mivel túlságosan is totalizáló kiegészítést von maga után”,²⁹ Nietzsche kiadatlan töredékei kapcsán írja, hogy „a maradvány nem valamilyen körpályán vagy eredete és célja közötti saját útvonalon halad. Mozgásának semmilyen közép-pontja nincs. Mivel megszabadult minden élő jelentéstől, mindig lehetséges, hogy semmit sem jelent, hogy semmilyen eldönthető értelme nincsen, hogy parodisztikusan játszik az értelemmel, céltalanul/vég nélkül, túl minden kontextuális testen vagy véges kódon. Ez az írásként olvasható kiadatlan lehet, hogy mindig titok marad, nem azért, mert egy titkot tart birtokában, hanem azért, mert lehet, hogy semmilyen titok sincs birtokában, és csak színleli, hogy redői közt igazság rejtőzködik.”³⁰ Derrida tanulmányában radikálisan kontextus nélküli töredékekből indul ki,³¹ melyek az életmű nagy témáival, stilisztikai, nyelvi és retorikai eszköztárával szinte összeegyeztetetlenek. Ezeknek a kiadatlan töredékeknek az életműhöz sorolása, kiadatlan voltuknak firtatása valóban bravúros és egyben önkényes értelmezői mutatványt igényelnek. Az itt tárgyalt önéletrajzi töredékek azonban több szállal is kapcsolódnak irodalomtörténeti és esztétikai kérdésekhez, filozófia és eszmetörténeti problémákhoz. Ezen kapcsolódási pontok hangsúlyozása elhárítja az önkényesség vádját, míg az interpretációs célok tudatosítása, részlegességük elismerése a totalizáció kísértésétől óvhatja meg értelmezést.

54

E mellett a töredékesség, mint azt korábban láttuk, nemcsak a véletlen műve lehet, hanem tudatosan vállalt, sajátos poétikai értékekkel felruházott eljárás is. Az előre adott forma-egészről való lemondás, forma-előttiség tudatos alkalmazása – melynek mindig csak az adott korban használatos poétikai készletrendszerrel szemben van értelme – poétikai és kognitív értéket is képviselhet. Az elhallgatás és a kimondás játékán, a kihagyáson (a gondolat felvezetése, elhelyezése, kapcsolódásainak követése másodlagos jelentőségű) alapuló fragmentumok egybegyűjtése, nagyobb kompozíciós egységbe gyűjtése a műalkotás másfajta koncepciójával szembesít, ahol a rész és egész klasszikus hermeneutikai összefüggései módosulnak. A *sorozat*, a *gyűjtemény* lezártága többnyire nem valamilyen szükségszerű kompozicionális (pl. narratív, strukturális, képi stb.) megfontolásból következik, hanem valamilyen esetleges gyakorlati indokból. Az elvi befejezhetetlenség (továbbírhatóság, végtelenség) miatt a rész nagyobb önállóságot nyer az egészszel szemben. A töredék e másik értelmét programszerű töredékességnek nevezhetnénk. A jelen dolgozatban vizsgálandó „talált szövegek” majd mindegyikét olyan „algo-

29 Jacques Derrida: „Éperons- Nietzsche stílusai”, *Athaeneum*, 1992/3, 201. (Ford. Sajó Sándor)

30 Uo. 203.

31 A kiadás, a maradványok és töredékek életműhöz sorolásának nehézségeiről Derrida is megemlékezik Nietzsche hagyatékban talált mosodai számlák, vagy a „Megfeledkeztem az esernyőmről” feljegyzése kapcsán. Vö. uo. 200-206.

ritmus” szervezi, amely bizonyos törvényszerűségek mentén teszi kompozíciós elvvé a véletlent. Egy napló esetében például az adott napi bejegyzés nem esik semmilyen kompozicionális szabály hatálya alá, nem tervezhető, mivel a napi események esetlegességéhez igazodik. Viszont a naplóvezetés helyzetének kötöttségei folytán (a beszélő sajátos fokalizációja, a rövidtávú visszatekintő perspektíva, a lezárás kompozicionális kényszerének hiánya stb.) mégis szerkesztik e látszólag mindenféle kényszertől mentes írásformát. Ez, a klasszikus műfogalom lezárságát, nagy szerkezeti egységeit nélkülöző szerkesztésmód teszi, hogy úgy érezzük: ezekből a szövegekből majdhogynem tetszőlegesen módon törölhetnénk vagy akár hozzájuk írhatnánk, anélkül, hogy lényegesen megváltozna azonosságuk.

Illetéktelen olvasó, töredékes írás, nyitott mű

A töredékesség azonban nemcsak mint szövegszervező elv, vagy mint alkotói eljárás jelenik meg, hanem a befogadást is befolyásolja. Némileg patetikusan fogalmazva, a töredékesség „felszabadítóan” hat az olvasásra. A lineáris, egyirányú, teljességre törekvő olvasásmóddal szemben a poszt-strukturalista, dekonstruktív olvasásmódoknak kedvez. A töredékes szöveg ezer bejáratú szöveg. Olvasását bárhol elkezdhetem és bárhol abbahagyhatom. Az olvasatok mércéje nem egy ideális totális olvasat, amelyhez képest minden megvalósuló olvasás szükségszerűen részleges, hibás, vak. „Nincs egyéb *bizonyítéka* egy olvasatnak, mint szisztematikája minősége és tartóssága, más szóval az, hogy működőképes.”³² Barthes egyik utolsó esszéjében hívja fel a figyelmet a napló azon jellegzetességére, hogy a végtelenségig törölhetőek belőle a bejegyzések: egyik bejegyzés törlése sem változtatja meg a napló egészét, ugyanis önmagában semelyik rész sem szükségszerű, mindegyik jelentéktelen.³³ A napló és végső soron bármely töredékes írás olvasója ugyanígy járhat el (és a gyakorlatban többnyire így is jár el): olvasatát nem a teljesség logikája irányítja, nem kell az összes töredéket végigolvasnia. A fragmentumok közötti kalandozást nagyfokú szabadság jellemzi, különösen az olvasás első szakaszában, amikor az efféle írások egyik legfőbb szervezőelve, az ismétlés és a variáció még nem orientálja az olvasót valamilyen tematikus olvasat felé. A töredékek és naplók olvasója bizonyos értelemben az olvasott szöveg társszerzőjévé lép elő, munkája hasonló, ahhoz, amit Umberto Eco ír le a nyitott mű poétikája kapcsán: a Berio vagy Stockhausen említett zenedarabjaihoz hasonló művek természetesen kevésbé metaforikus, sokkal kézzelfoghatóbb értelemben nyitottak. Vagyis befejezetlenek: a szerző többé-kevésbé mint egy építőjáték elemeit bízza őket az interpretátorra. Igaz ugyan, hogy az eco-i nyitott mű szerzője szándékosan hozza létre ezt a játékot – a műalkotás terve az értelmezés potenciális végtelenségét célozza – ám hasonlóképpen a talált szövegekhez, a szerző itt sem képes kezében tartani a játék lefolyását. *A mozgásban lévő mű* poétikáinak párhuzamos elemei produktívak lehetnek az értelmezői szabadság, a mű végalakjának szerencsés meghatározatlansága, a

32 Roland Barthes: *S/Z*, 22.

33 Roland Barthes: „Tűnődés”, *Kalligram*, 2001/7-8, 9, (ford. Z.Varga Zoltán)

szükségszerűség hatálya alól kivont döntések diszkontinuus előreláthatatlansága tekintetében, az a *lehetőség* azonban, amelyre *kinyílik* a mű, egy relációs *mezőn* belül válik lehetőséggé.³⁴ A talált szövegek, a piszkozatok, szövegváltozatok, a lezárt művekből összeálló életművekhez kapcsolódó töredékek olvasásakor az értelmezés végtelenségének lehetőségével kell számolnunk, s ez a végtelenség nem csupán az értelmezés időbeli változásából ered, hanem a töredékek korábban bemutatott szövegszerű szerveződéséből.

A társszerzőség gondosságot és körültekintést igényel az olvasótól. Különösen a szöveg első olvasóitól, akik a kéziratokból könyvet szerkesztenek, mivel olvasatuk más értelmezések kiindulópontjává lesz³⁵. Dilemmáik jórészt hasonlóak a már korábban megidézett textológiai és etikai apóriákhoz: mindent kiadni (de beletartoznak-e még ebbe a mindenbe például a hagyatékban talált mosócédulák?) vagy csak ami az életműben körvonalazódó jelentéstartomány alapján relevánsnak tűnik (ez viszont hatástörténeti folyamat függvénye). Az itt vizsgált szövegek ebből a szempontból példamutatóak, talán csak az 1912/13-as Csáth naplót érheti elmarasztalás filológiai igényesség tekintetében. A nyilvános térben elhangzó megszólalás felelőssége azonban minden interpretációra vonatkozik. A talált szöveg olvasásakor egyrészt az olvasás „kéretlenségéből” fakadó morális dilemmákkal szembesülünk: mivel végső soron nem a nyilvánosság előtt vállalt nézeteket, eszméket olvasunk, így az olvasó morális és esztétikai ítéletei is csak korlátozottan érvényesíthetők. Már maga az elolvasás ténye meggyengíti a morális ítélkezés fensőbbes pozícióját, ráadásul a kiadatlan jegyzetek gyakran az alakulóban lévő véleményt, álláspontot vagy gondolatot mutatják, melyeket később szerzőjük elvetett vagy megtagadott. Különös körültekintést igényel tehát a nyilvános és nem nyilvános írások viszonyának tisztázása, hiszen a publikálatlan, „apokrif” jegyzetek újdonsága könnyen a kanonizált szerzői univerzum stilisztikai, eszmei és esztétikai jellegzetességeinek átírására, sőt felforgatására csábítják az értelmezőt. Az életmű alakulástörténetének és a talált szövegek keletkezéstörténetének szem előtt tartása csökkentheti annak veszélyét, hogy a kontextusából kiragadott „kiadatlan” alapján meghamisítsuk az életmű arányait.

Az olvasó másik feladata a szövegek bizonytalan irodalomtörténeti státuszából és érték helyzetéből fakad. A talált szövegek elhelyezésére és poétikai jelentőségük, ha van, értékeik felmérésére és méltánylására ez idáig – mind az egyes írói oeuvre-ekben, mind a modernség történetében – csupán szórványosan történt kísérlet. A hazai irodalmárok elméleti érdeklődése mostanában fordult az ötlet-elvű, konceptuális művészet, a minimalizmus, a készen

34 Umberto Eco: *Im*. 75 és 101 oldalak

35 Óriási a különbség például a Füst napló 1976-os és 1999-es kiadásai között, s az első kiadás hamis arányaiból kiinduló értelmezések jó része a második kiadás felől újraolvasva, önhibáján kívül, megalapozatlannak bizonyul (Horváth Márton, Kispintér Imre). Egy másik példa Márai élete utolsó éveiben vezetett naplójának német kiadása lehetne, mely a szerkesztők egyoldalú válogatása miatt egyfajta „halálnaplónak” tűnik (Dózsai Mónika szíves felvilágosítása alapján.)

talált művek, a töredékek, a piszkozatok és vázlatok poétikája felé³⁶. Ezért és a szerzői életműhöz sorolás korábban említett nehézségei miatt ezeket a szövegeket többnyire vagy a szerzői életrajz dokumentumának tekintették, vagy a műalkotás keletkezéstörténetének rekonstruálása során juttattak szerepet számukra, nem pedig önálló poétikai potenciállal rendelkező írásművekként olvasták. A következő tanulmányokban és elemzésekben ez utóbbi feladatra szeretnék vállalkozni. Az értelmezés, az olvasás műveletében létrehozni ezen bizonytalan körvonalú, talált szövegek azonosságát és egyúttal elhelyezni őket az irodalomtörténeti kontextusban és a hatástörténeti folyamatokban. Rávilágítani, hogy miben áll az e szövegek által előidézett sajátos hatás, melyet talán nem túlzás az irodalmi vizsgálatok hatókörébe sorolni. Más szavakkal feltárni azokat az irodalomtörténeti, narratológiai, retorikai folyamatokat, melyek révén az empirikus fikció és az imaginárius átszövődése a történetben a megélt *elbeszélést* a dokumentáló feljegyzésből, emlékeztetőből, levélből, naplóból művészi szövegbe fordítja át, és ezzel bekapcsolja a beszédművek, hangvételek, alakzatok sorába, az irodalom folyamatába.³⁷ Az értelmezések során megalkotni ezen nyitott művek azon hermeneutikai azonosságát, amely Gadamer szerint a pillanat formáit használó táncelőadások vagy hangversenyek sajátjai is³⁸, s amely lehetővé teszi a különböző interpretációk párbeszédét, hogy több értelmezése létezhessen *egyazon műnek*.

A talált szövegek olvasásának etikai problémái

Posztumusz, a szerzőség funkciójának gyakorlását az életmű és a hagyaték gondozóira átruházó kiadást forgatva nem hagyhatjuk figyelmen kívül az etikai megfontolásokat sem. Szerzői közzététel hiányában az elolvasás sért(het)ti a még a néhai szerzőt is megillető emberi méltóságot és etikailag kényes, kellemetlen helyzetbe hozhatja az olvasót. Babits Mihály, József Attila, Csáth Géza efféle szövegeinek közelmúltbeli megjelentetése kapcsán el is hangzottak az indiszkréción, az ízléstelenség vádjai.³⁹ Még ha el is fogadjuk az embert az emberi művek értelmezésének központjába helyező évszázados gondolkodásmód kritikáját, s jótékonynak és ösztönzőnek tekintjük a „szerző halálá-

36 Lásd Thomka Beáta *Glosszárium*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003, illetve *Prózai archívum – Szövegközi műveletek*, Kijárat, Budapest, 2007 című kötetei. Utóbbiban a szerző a Kalligram kiadónál 2007-ben megjelent Mészöly műhelynaplók kiadásának poétikai tanulságait összegzi, kommentálja.

37 Thomka Beáta: *Glosszárium*, 79.

38 Hans-Georg Gadamer: -A szép aktualitása, in. uő: *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1995, 11-84. (Ford. Bonyhai Gábor)

39 Lásd Lengyel Balázs cikkét a *Beszélgetőfüzetek* kapcsán (-Új Babits-mű?, *Élet és irodalom*, 1980, aug. 16, illetve Beney Zsuzsa állásfoglalását a *Szabad ötletek jegyzéke* kiadásáról (-Miért fáj ma is?, *Kortárs*, 1992/10). Mindkét írás a költői nagyság, a kulturális közkinccs megtépzésének tekinti e szövegek közlését. Lengyel a *Beszélgetőfüzeteket* a test szellem fölötti győzelmét hirdető dokumentumnak tartja, mely szembeáll az egész Babits életmű szellemiségével és magatartásformájával. Beney Zsuzsa pedig általános emberi jogi kérdéseket feszeget, és felveti a szakmai felelősség kérdését is.

nak” és a szövegszerűség elvének az irodalmi elemzésekre tett hatásait, akkor is számolnunk kell a „halott” szerző szöveg mögötti kísértetével. Ráadásul az olvasói helyzete, szöveghez fűződő viszonya is módosul az ilyen körülmények között megjelentetett szövegek befogadása során. A szerzői megfontolásokat figyelmen kívül hagyva, sőt annak ellenében kiadott írásokat olvasva (ilyenek például Kafka Max Brod által kiadott regényei és naplói, vagy Füst megtagadott művei, illetve naplója) nemcsak a szerző poétikai ítéletét vizsgáljuk felül, hanem, úgy tűnik, a magánélet elidegeníthetetlen jogát is elvitatjuk az írótól. A modern poétikai iskolák, melyek kivétel nélkül bírálják az életrajzi háttér felhasználását a műelemzés során, e tekintetben mintha egyetértenének a konzervatív, az alkotó személyiségét a művek kulcsának és központjának tekintő megközelítésekkel. A magánélet írásos maradványainak közlése pedig, úgy tűnik, az életrajzi ideológia erősödésének kedvez. A probléma azonban talán mégsem ilyen egyszerű, hiszen a magánélet „írott” változatával van dolgunk, az író pedig különleges szerepet játszik kultúránkban. Hozzászoktunk, hogy az irodalomtörténet, az oktatás vagy az írásművészet az életmű fogalmán keresztül az idő múlásával szépen lassan bekebelezi a közügyggyé, pontosabban egy közösség értékévé emelt szerző minden sorát, sőt az életrajzon keresztül kísérletet tesz az író élettörténetének és jellemének felhasználására a művek magyarázatakor. Ez a folyamat persze többé-kevésbé diszkrétan megy végbe, s a kényesebb írásokat bizonyos idő elteltével, az érintett kortársak halála után szokás a szélesebb közönség számára is hozzáférhetővé tenni. Pontosan ez történt a könyvemben tárgyalt szövegekkel is.

58

A kíváncsiszkodás, voyeurizmus története összefügg a személyes jellegű műfajok iránti növekvő érdeklődéssel, ezen műfajok történeti felértékelődésével, az olvasói közösség „morálja” pedig együtt alakul az adott társadalom szokásaival. Manapság például amikor a mindennapos bizalmasság és vallomás inflációja egyre közönyösebbé teszi a közönséget a „megtörtént”, a „megélt” műfajai iránt, a bizalmas jellegű, nem feltétlenül kiadásra (vagy legalábbis vélhetően nem a fennmaradt formában) szánt írások megjelentetése kevésbé botránkoztat meg, rombolja a közösség író-hőseinek bálványát (noha például az irodalomtanításban továbbél az esztétikum és az etikum összefonódásának tétele). Ellenben a „privát” és a „nyilvános” viszonyainak változása, a magánélet „elidegenítése”, áruba bocsátása terjedő gyakorlatának perspektívájában érhetően összeütközésbe kerül egy klasszikus, humanista irodalmi közösség olvasói szokásaival, ízlésével, a közösségi értékekről vallott nézeteivel.

Az olvasó és a kritikus következetes elutasítással és nem-olvasással akár bojkottálhatja is az így megjelenő műveket. Ez az álláspont tiszteletre méltó, ám némileg paternalista színezete van: az elutasításhoz szükséges ismeret vagy előítéletekre alapozza (ha tényleg nem olvasta (végig) a szöveget), vagy magának tartja fenn a jogot annak megszerzéséhez (miután elolvasta, kijelenti, hogy nem szabad elolvasni).

Ready-made, konceptuális műalkotás

A nyitott mű poétikája részben a talált szövegek befogadásának problémáját is megvilágítja. Van azonban két további fogalom, melyek megkerülhetetlennek tűnnek a talált szövegek létmódját taglaló elméleti reflexió számára.

Mindkettő a képzőművészetek területéről származik, a *ready-made*-ről és a *konceptuális műalkotásról*⁴⁰ van szó.

A *ready-made*-hez máris régi, s máig növekvő elméleti-kritikai diszkusszió kapcsolódik, mely gyakran együtt jár a műalkotás általában vett, történeti létmódján kívüli, esztétikai jellegű vizsgálatával. A *ready-made* kapcsán felmerülő elméleti kérdések közül a teljesség igénye nélkül⁴¹ megemlíthető például a *ready-made* szerzőjének vagy alkotójának tulajdonított kvázi demiurgosz szerep, a művészeti intézmények (kiállítóterek, kritikai apparátus, műkereskedelem stb.) hangsúlyos jelentősége a műalkotássá válás folyamatában, a művek és művészet történelmi, időbeli létmódjára vonatkozó, a mű kompozíciójába beíródó reflexió, a befogadók lehetséges reakcióinak (legalábbis egy részüknek) ironikus belefoglalása a műbe, a műalkotás anyagszerű megjelenésének leértékelése, banalizálása. Gondolatmenetünk szempontjából ez utóbbi válhat fontossá, s ez ragadta meg Gérard Genette figyelmét is, aki *L'œuvre de l'art* című nagyszabású esztétikai munkájának első kötetében⁴² épp a *ready-made*-et választja paradigmaticus mű(faj)ként a műalkotás konceptuális létmódjának (régime conceptuelle) megalapozásához. Genette szerint ugyanis a *ready-made* és általában a konceptuális műalkotás befogadója számára

a műalkotás egy olyan tárgy vagy esemény műalkotásként való felkínálásának az aktusához kapcsolódik, melynek jellegzetességeit egyáltalán nem tartjuk művészinek, sőt egyenesen művészetellenesnek: sorozattermékek melyek, hétköznapiak, unalmasak, ismétlődőek, giccsesek, formátlanok, botrányosak, üresek. E tárgyak és események látható, érzékelhető tulajdonságai kevésbé fontosak, mint az őket létrehozó eljárás.⁴³

59

Bizonyos művek ezen konceptuális létmódja – mely a műalkotások Genette által transzcendensként meghatározott létmódjai közé tartozik – az olyan ideális tárgyakra is vonatkoznak, mint amilyenek a szövegek.⁴⁴ Ezen művek textuális összetevőinek semmitmondó jellege egy olyan terv, koncept létét felté-

40 A továbbiakban a konceptuális mű(alkotás) kifejezést nem művészettörténeti értelemben, vagyis nem a huszadik század második felének egyik jelentős művészeti irányzatára jellemző, történeti fogalomként használom, hanem – Genette nyomán – általános esztétikai kategóriaként, mely nem csupán egyetlen történeti korszakhoz vagy művészeti ághoz tartozik.

41 A Duchamp életművét monografikus igénnyel tárgyaló művében Házás Nikolettta három nagy kérdédirányt említ a *ready-made*-ek értelmezésével kapcsolatban. Eszerint a *ready-made*-et a művészettörténet és az esztétika vagy *tárgyként*, vagy *jelként*, vagy pedig *kijelentésként* vizsgálja. Vö. Házás Nikolettta: *A dobozba zárt gondolat – Marcel Duchamp*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 79-86.

42 Gérard Genette: *L'œuvre de l'art*, I. kötet. *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994

43 Uo. 167.

44 Genette ideális tárgynak nevezi az olyan műalkotás típusokat, melyek nem köthetők egyetlen, egyszeri anyagi (tárgyi vagy testi) megnyilvánuláshoz. Például a *Romlás virágainak* egyetlen, nyomtatott, hangzó vagy színpadon előadott példánya, változata sem azonosítható az ideális „Romlás virágai”-val.

telezi, mely a szövegpoétikai szervezettség helyett más, extratextuális szerveződésnek juttat elsődleges szerepet a szóban forgó műalkotás létmódjában. A konceptuális létmód azonban nem önálló, a szerző által tetszőlegesen választható műfaji sajátosság, vagy a mű bizonyos anyagi jegyeihez köthető tulajdonság. Genette nyomán inkább *konceptuális hatásról* beszélhetnénk, mivel „valamely mű konceptuális működése részben a *figyelmen* múlik, a befogadó által neki juttatott figyelem fajtáján”.⁴⁵ Ebből viszont részben az következik, hogy bizonyos körülmények közt minden műalkotás lehet konceptuális, mások közt pedig egy sem. Miként lehet elkerülni, hogy a művek konceptuális hatása a befogadók önkényes döntéséhez kötődjön? Genette azt sugallja, hogy a szerzői intenciónak kellene lehatárolnia a befogadó értelmezői szabadságát, majd végül azt a következtetést vonja le, hogy

a konceptuális létmód egyenként, művenként állítható (vagy nem állítható) a művekről, a szerzői szándék és a közönség, vagy inkább az individuális befogadó között létrejövő változó kapcsolat függvényében. Ez azt jelenti, hogy nem létezik konceptuális művészet, csupán az olvasó figyelmén múló, konceptuális, vagy inkább többé-kevésbé konceptuális művek.⁴⁶

60

A modern művészet történetét kutató szakemberek fenntartásokkal fogadják a művészet történeti alakulásától (ideértve a közönség ízlésének és fogékonyságának változását is) eltekintő érvelést. Ám tegyük félre a fenntartásokat, és összpontosítsunk inkább a konceptuális művek Genette által leírt működésére, illetve a talált szövegek közötti hasonlóságra. A talált szövegek konceptuális létmódja kétszeresen is meghatározza olvasójukat. Először is arról a jelenségről van szó, melyet Genette konceptuális redukcióként ír le, s amely a szóban forgó töredékeket egy *korlátozott szerző korlátozott műveiként* jelenti be számunkra. A talált szövegek sajátos intencionalitására kérdező olvasó számára egy a szöveguniverzumon kívülről származó – filológiai, életrajzi – ismeret válik fontossá. Ezen tudás alapján e szöveget eleve szembeállítja az életmű többi darabjával, hiszen a megalkotás történetét is a mű részének tekinti, ezáltal pedig másfajta státuszt biztosít neki. Ehhez jön még az hatás, hogy a szerzői beleegyezést nélkülöző közlés bizonyos mértékig maga is provokatív gesztus, a kulturális intézményeknek a létrejött műtárgy műalkotásként való jegyzésében játszott szerepének és hatalmának ironikus megmutatása. Az ilyen körülmények közt az „irodalmi mezőbe” érkező szöveg pedig felidézti a történeti avantgárd hagyományát, mégpedig azért, mert a rokon eljárásokkal – mint a talált tárgy, vagy a ready-made – létrehozott „művek” befogadási mintái aktivizálódnak a legkönnyebben.

Másodsorban a töredékek transzcendentális létmódja azt jelenti, hogy az olvasó a szövetségű összetevőkön túl egy olyan szövegalkotó mintázatot azonosít, amellyel az adott szöveg szinte tetszőlegesen folytatható, továbbítható lenne. A szöveg strukturálisan és kompozicionálisan fontosnak ítélt részei (kezdés, befejezés) és kapcsolatrendszerük egy jól körülírható szövegproduk-

45 Uo. 170.

46 Uo. 175.

ciós algoritmus rovására veszítenek jelentőségükből. Már jeleztük, hogy a naplók látványosan szemléltetik ezt, hiszen befejezésük nem kötődik poétikai vagy narratív szabályhoz vagy hagyományhoz, s – mint azt korábban Barthes nyomán megjegyeztük – az egyes napi bejegyzések tetszőlegesen törölhetőek (vagy olvasásuk kihagyható), a napló egészének szerkezete mégis ugyanaz marad.

A talált szövegek és a ready-made-ek, illetve konceptuális művészeti alkotások különbségei azonban nyilvánvalóak: utóbbiak kifejezetten igénylik a műalkotásként léteezést (még ha egyúttal át is alakítják annak tartalmát), szerzőjük pedig látványosan művészként kínálja befogadásra művét. A talált szöveg olvasása ennek épp az ellenkezőjét tételezi: a talált szövegek szerzője nem kíván produkciójának nyilvánosan vállalt szerzőjeként megjelenni, termékét pedig bevallva-bevallatlan művészi kudarcnak tartja. Olvasóként a talált szövegek szerzői státuszát valahol a ready-made és a talált tárgy szerzője közé helyezhetnénk. A talált tárgyat ugyanis nem avatják szakrálisan műalkotássá, múzeumba csak az őt megtaláló szerző más művei körül kialakult kultusznak köszönhetően kerül. Úgy tűnik, hogy a talált, töredékes szövegek leginkább a hagyományos műalkotás- és művészetfogalom tagadására épülő ellenművészet esztétikájára emlékeztetnek, és műalkotássá avatásuk, műalkotásként olvasásuk is e tradícióból merít. A talált szövegek azonban – önkéntelenül – még radikálisabb módon valósítják meg az avantgárd bizonyos célkitűzéseit, hiszen belőlük hiányzik az a fajta „Kunstwollen”, amit még a legtisztább ready-made sem nélkülözhet. E ponton pedig érdemes visszakanyarodnunk a talált, töredékes szövegek önéletrajzi jellegéhez, mely segíthet annak megválaszolásában, hogy miféle mű- és szerzőfogalommal dolgoztunk e szövegek olvasásakor.

Kudarc és önéletrajzi tér: az írás drámája

Ha a szövegeknek létezik úgynevezett implicit olvasója, aki mintegy a szövegbe íródva kínál stratégiákat az olvasó számára a mű megértéséhez, akkor minden bizonnyal tételezhetjük egy olyan implicit szerző képét is, mely a szerzői jelenlét fontosságának mértékét jeleníti meg az olvasó számára a szövegben. A fogalmat Wayne C. Booth vezette be *The Rhetoric of Fiction*-ben, ahol az implicit szerzőt (implied author) az életrajzi szerző, vagy egyszerűen csak a szerző „második énjének” tekinti, aki „inkább valamiféle választó, értékelő személy, mintsem magáért létező dolog. Az »implicit szerző« tudatosan vagy tudattalanul választja ki, amit olvasunk; a valódi ember ideális, irodalmi, teremtett kiadásaként utalunk rá; az implicit szerző választásainak összessége.”⁴⁷ „Ez az implicit szerző mindig különbözik az »igazi embertől« – bármit is értsünk ez alatt –, aki létrehozza önmaga felsőbbrendű változatát, »második énjét«, amint létrehozta a művét.”⁴⁸

47 Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, második kiadás; 1983, 74.

48 Uo. 151.

Booth következtetéseivel összhangban az implicit szerző nem szükség-szerűen önéletrajzi jellegű. Ha mégis, úgy jelenlétének minősége és milyensége művenként változhat.⁴⁹ Másrészt viszont az azonos tulajdonévvvel jegyzett szövegek összessége nem pusztán halmazként létezik. Az életművet egymással időbeli és főként logikai összefüggésben lévő művek szerveződésének tekinthetjük. E szerveződés nem okvetlenül tudatos szerzői döntések és tervek eredménye, hanem valamilyen dinamikus, időben létrejövő intellektuális, esztétikai, poétikai, nyelv- és társadalomszemléleti elvek, problémák gyűjtőhelye, vitatere. Egy szerző egyes művei között – nem is annyira időben, mint inkább logikai szinten – kirajzolódik látszik egyfajta belső dialógus, amely más szövegekkel, eseményekkel folytatott dialógussal együtt alkotja a művek értelmezéséhez szükséges intertextuális hálózatot. A szerzőt foglalkoztató eszmék, gondolatok, tervek, magatartásformák, poétikai kérdések – legyenek azok személyesek vagy kollektívák – nemcsak az egyes művekben hagynak nyomokat, hanem az életmű darabjai közti kapcsolatban is. A korábban már említett Lejeune-féle önéletrajzi tér fogalma – mely mára talán érvényesebb elméleti hozzájárulásnak bizonyult az autobiográfia elméletéhez, mint az önéletrajzi paktum – épp az életmű egymást kontextualizáló írásainak és íráshelyzeteinek tükrében véli megragadni a személyesség és a lehetséges önéletrajziság fokozatait. Lejeune helyesen ismeri fel, hogy ebben az önéletrajzi térben szét kell választani – nem holmi osztályozási vágytól vezetettve – a megnyilatkozás lehetséges módjait, a fikciós és a vállaltan önéletrajzi megnyilatkozásokat, illetve azok különböző fokú átmeneteit, keveredéseit. Fontos módszertani útmutatás továbbá, hogy a szövegeket pragmatikai szinten kezeljük, vagyis az értelmezésben szerepet játszik a művek újírása, a különböző szövegek újracsoportosítása, a közzététel, a mű utóélete, a publikáció története is.

62

A talált szövegek különleges szerepet foglal(hat)nak el az önéletrajzi tér dialógusának rekonstruálásakor. Mint azt korábban a genetikus kritika kapcsán elmondtuk, a nem-közlés, az ön-cenzúra egyszersmind a művészi (de olykor emberi, etikai, lélektani) kudarc beismerése is, és mint ilyen, más színben mutathatja a befejezett műalkotásokat is. A következő műelemző fejezetekben mégsem az a cél, hogy az életműhöz utólag, megkésve csatlakozó szöveg fényében átértékeljük az adott életművet, hanem, hogy felfedjük azokat a szálakat, amelyek más művekben is megvannak, azokat a témákat amelyeket máshol, más kérdések és helyzetek kontextusában gondolt át és fejtett ki az adott szerző. Nem előképek, korai megfogalmazások kutatásáról van szó, hanem a nyelv, a műfaji lehetőségek és a kontextus változását követhetjük nyomon az életmű darabjainak párhuzamos olvasásakor. A következőkben tehát a „talált szövegeket” egyszerre fogjuk saját jogon, illetve az azonos szerzői névvel ellátott szövegekkel összekapcsolva olvasni, hangsúlyozva, hogy a szerzői „szemétkosárba” dobott szövegekről nem csupán esetleges életrajzi magyarázatokat követve lehet beszélni, és hogy a nem-közlésben, az öncenzúrázásban megfigyelhető szabályszerűségek a közölt művek háttérben válnak láthatóvá. A talált szövegek a szerző egymással összeegyeztethetetlen poétikai, esztétikai, ideológiai, politikai nézeteinek konfliktusából szár-

49 „Az író az egyedi mű szükségleteinek függvényében alakítja ki magát” Uo. 71.

mazó befejezetlen vállalkozásoknak tekinthetők, amelyek épp ezáltal az életmű időbeli alakulásban lévő erőhatásait fedik fel számunkra. S ha illúzióknak, utólagos kritikai konstrukciónak is tekinthető az írói témák és a kifejezőeszközök ezen dialógusából egy írói pálya alakulástörténetére, vagy még inkább egy személyiség történetére következtetni, olykor mégis valamilyen dramatisztikus folyamatként, narratív struktúraként lehet megragadni az eszmék, a nyelv és történelmi, társadalmi környezet konfliktusát egy életműben, melyet Michel Beaujour más kontextusban használt kifejezését átveve az „írás drámájának” is nevezhetnénk.

Az önéletrajzi töredék poétikája felé?

Hogyan kezdhünk neki az önéletrajzi töredék poétikájának felvázolásához? Jobb híján az önéletrajzi beszédmódok és műfajok poétikai vizsgálatából kiindulva. Az utóbbi fél évszázad irodalom-, nyelv- és szubjektumelméleti törekvései jelentősen átértékelték ezen műfajoknak és beszédmódoknak tulajdonított sajátosságokat, megváltoztatták státuszokat, s valamelyest talán az olvasók elvárásai is módosultak velük kapcsolatban. Megkerülhetetlen lesz tehát megvizsgálni az ún. személyes jellegű vagy önéletrajzi írásmódok tágabb kontextusát. E téma kutatása sokkal kiterjedtebb, és elméleti eredményei számos használható vizsgálati szemponttal, problémafelvetéssel segíthetik a talált szövegek tanulmányozását. Elsőként az általában vett önéletírás körüli kérdéseket igyekszem tisztázni, majd az elemzett szövegekkel legtöbb rokonságot mutató napló műfajának néhány, a későbbi elemzések során felhasználható, jellegzetességét kísérlem meg bemutatni. Harmadsorban az önéletírásokat ma is az életrajzi ideológia felől olvasó megközelítések bírálatát kísérlem meg, az őszinteség, áttetszőség és realizmus fogalmainak elemzésén, illetve a pozitivistá olvasási minták kritikáján keresztül. Az önéletrajzi töredékek poétikája nem új elmélet kialakítását igényli, hanem a közeli területek újabb kutatási eredményeinek áttekintését, értékelését, szempontjaiknak átültetését. A talált szövegek olvasásának módszertana hasonul tárgyhöz: készen talált elméleti szempontokból barkácsol a szövegekhez illeszkedő ad hoc módszertant.