

VISY BEATRIX

And what's your story?

Autofikció és hibriditás

A kortárs irodalmi irányzatok közül a magyar irodalomban is jelentős vonulatot képez az autofikció műfaji keretei közé illeszthető művek sora. Ez egyfelől annak is köszönhető, hogy a (leegyszerűsítően) szövegirodalom fókuszú posztmodern irodalom – tehát a szerzői éntől eloldott zárt(abb) műalkotás és szövegértés – időszaka után irodalmi gyakorlatainkban élet és művészet viszonya ismét előtérbe került. A múltbeli és kortárs valóságreferenciák fontosságának felismerése, a szubjektum visszatérése a szövegbe, azaz az úgynevezett „szubjektív fordulat” az író személyének, pozíciójának (mint valóságreferenciákhoz szorosan kapcsolódó személynek) újragondolásával párhuzamosan új prózai megszólalásmódokat generált, régi és új műfajokat hozott játékba. Ám mindezek a változások korántsem a posztmodern előtti modernség szemléletéhez és alkotásmódjához való visszatérést jelentik, hanem a történetmondás igényével, vágyával, az újrealizmus, őszinteség, intimitás jegyeivel jellemezhető irányzatokat épphogy a posztmodernről elsajátított szkepszis, a (narratív) identitás megalkothatóságával kapcsolatos fenntartások, műfaji, szerkezeti és nyelvi határátlépések, valamint a közvetlen, szépirodalminak tartott regisztereket számtalan módon kimozgató beszédmódok is meghatározzák. Az utóbbi évtizedben a magyar prózában is a múlt eseményeit, időszakait ábrázoló, kollektív és egyéni traumákat egyaránt feldolgozó, a jelen társadalmi és globális jelenségeire reflektáló újrealista, biografikus, autofikciós műfajok népszerűsége regisztrálható mind alkotói, mind befogadói oldalról. Továbbá ezt a tendenciát érzékelteti a tényirodalom keretein belül az interjú- és vallomáskötetek, valamint az életművek „paratextusaiként” kiadott naplók, levelezések iránti érdeklődés is.

Másfelől a kortárs trendeken belül az autofikció épp fogalmának képlékenysége, tágassága, kétirányú „zavarossága”, s nem utolsósorban a szubjektum „trükkös” előtérbe helyezhetősége miatt válhat(ott) számos irodalmi mű hívószavává, interpretációs ernyőjévé. Mindez valóban kényelmesen elfogadható, mivel az autofikció teoretikus meghatározása szintén szélsőségek, tág műfaji keretek közt mozog, s bár terminus technicusként csak néhány évtizede „találták fel”,¹ az autofikció műfaji jegyeivel jellemezhető prózai művekre bármely korszakban találhatók példák, természetesen a kategória meghatározásának szigorúságától függően. Előljáróban tehát annyit érdemes kiemelni, hogy a műfaj iránti elméletírói érdeklődés, valamint világirodalmi

¹ Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001.

szintű népszerűsége azt mutatja, hogy az autofikció a 21. század első felének egyik meghatározó regényműfaja, mivel jelenleg a klasszikus önéletrajzzal, önéletrajzi regénnyel szemben sokkal érvényesebb módon képes reagálni a kor kihívásaira, „hiszen nem csak felvállalja, hanem egyenesen hirdeti is az (elbeszélői) én szétesettségének, kiismerhetetlenségének és fiktív tételezettségének tényét, azt nem akarja egy lineáris és totalizáló narratíva keretei között domesztikálni és reprezentálni”.²

Az autofikció bármely meghatározásával is dolgozunk, a műfaj legmeghatározóbb vonása, hogy a szerző életének referenciái önéletrajz és szépirodalmi fikció kettősségében, valamifajta összedolgozásként artikulálódnak. Akár a regény felől, akár az önéletrajz felől közelítünk a műfajhoz, ahogy a fogalom meghatározói és értelmezői is rendszerint egyik vagy másik felől indulnak, mindenképpen műfaji határsávban találjuk magunkat, s a szövegek hibriditását tapasztaljuk (s a kettősségek a recepció – időnként termékeny – bizonytalanságát is eredményezik). Ez még abban az esetben is így van, amennyiben a legtágabban kezeljük az autofikció műfaját, amely szerint az „önélet” bármiféle nyelvi reprezentációja eleve fikciós elmozdulásokat eredményez. Ez a posztmodern irodalomra és nyelvszemléletre jellemző „pánfikcionalista” megközelítés minden emberi reprezentáció közvetítettségét hangsúlyozza, s azt, hogy ezek a nyelvi, társadalmi és kulturális konstrukciók alapvetően narratív és retorikai mintákra épülnek.³ A megismerés során nemcsak fikciós minták alapján modellezük a valóságot, hanem a megismerés hézagait szintén fikcióval töltjük ki, így e szélsőséges – és számos kérdést rövidre záró – szemlélet alapján „fiktív és faktuális megkülönböztetése értelmét veszti, a közöttük lévő határ elhalványodik”.⁴ Ez az álláspont erősebben kezdi ki a hagyományos „önéletírás” műfaját, mint annak kortárs válfaját, transzformációját, az autofikciót. Azonban, megközelítésmódtól függően a valóságfikció széles spektrumának valamely pontján a szerzőhöz köthető referenciák egészen biztosan „zavart” okoznak a szövegben.

Az elméleti írások álláspontjainak részletes bemutatása jelen esetben mégsem célom, s talán – felvezetésként – nincs is különösebb szükség rá; a teoretikus diskurzus ismertetése és avatott értelmezése elolvasható Z. Varga Zoltán már hivatkozott tanulmányában.⁵ A magyar irodalmi mezőben végzett autofikcióval kapcsolatos vizsgálódásaim és példáim elsősorban az eddigiekben is kiemelt kettősségekre, a fiktív és referenciális közötti határátlépésekre, ideiglenes felfüggesztésekre, az önfikcionalizálás, önfabulálás szerkezeti, poétikai megoldásaira és a műfaji, beszédmódbeli – valós és fiktív kettősségén túlterjedő – hibridizáció jelenségeire fókuszál. E szempontok előtérbe helyezésével valamennyire túljuthatunk azon az alapvető „problémán”, hogy egy mű mennyiben felel meg a szerző életének, vagy – a másik irányból – a fiktív szerző mennyire hozható fedésbe a valós személlyel, s talán láthatóvá válik a szövegek

² URBÁN Bálint, *Az ezer fennsík és a dobozok (Bartók Imre: Jerikó épül)*, Műút, 68, 2018, 67–75.

³ Vö. Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közlöny, 2020/2, 20.

⁴ *Uo.*

⁵ *Uo.*

diszkurzivitása, működésük mikéntje is. Ugyanakkor, mivel autofikcióként mint az autobiográfia önreflexív, posztmodern vagy poszt-posztmodern eseteiként (is) közelítem meg őket, mégis a két beszédmód eldöntetlen és nehezen körvonalazható együttállásának, a kettősségeknek és a folyamatos oszcillációknak a jelenlétével mindvégig számolni kell.⁶

A következőkben vizsgált regények tehát egyáltalán nem légüres térbe, a műfaj szempontjából nem ismeretlen közegbe érkeztek. Mai nézőpontból az autofikcióval összefüggésbe hozható, a korabeli recepcióban az önéletrajzi regény „gyanújával” illetett, a regény műfaji kereteit, határait feszegető művekkel nagyobb számban már a 70-es évek második felétől, a prózai átalakulás (úgynevezett prózafordulat) időszakától találkozhatunk. Esterházy Péter *Termelési regényének* (1979) bizonyos szövegrétegei, illetve Kertész Imre *A kudarc* (1988), Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényeinek egy-egy szála és elbeszélői szövegei említendők példaként. Az utóbbi kettő az általam tárgyalt művek szempontjából is figyelemre méltó, hiszen mindkettőnek egy-egy cselekményszála a regényét író írókat ábrázolja, s a metafikció eljárásaival él. Ezáltal mindkettő beilleszthető Ana Casas tematikus tipográfiájában a *művészi önarckép* átfogó csoportjába,⁷ amelyben az elbeszélő-szereplő felfedi saját írói eszközeit, munkamódszerét, szöveggel való küzdelmének részleteit. Az ilyen regények gyakran több elbeszélés-szálat mozgatnak fikció és „valóság” ütköztetésére, metalepszisekkel, mise en abyme-mal élnek, illetve jellemzőik lehetnek a humor, a paródia, az önlefozkodás különféle alakzatai is. Mindezek az eljárások megtörik az elbeszélés transzparenciáját, (látványosan) megkérdőjelezzik a referenciális diskurzus és az egységes identitás létét. A legújabb művek közül Mán-Várhegyi Réka *Vázlat valami máshoz* című prózakötetének negyedik elbeszélése zárhatja aktuálisan e tematikus sort.

De szintén autofikcióként közelíthetők meg azok a művek is – szintén Ana Casas tipológiáját szem előtt tartva –, amelyek a gyerek- és fiatalkor elmesélését állítják a mű centrumába.⁸ Nyilvánvaló, hogy ez a terület rendelkezik a legismertebb és legmesszebb hatoló világ- és magyar irodalmi gyökerekkel, az elmúlt évtizedek magyar irodalmát tekintve Bereményi Géza *Legendárium*, Nádas Péter *Egy családregény vége*, Lengyel Péter *Cseréptörés* című műveitől indulva Garaczi Lemúr-sorozata, Németh Gábor *Zsidó vagy?* című műve, Borbély Szilárd *Nincstelenségje*, Barnás Ferenc regényei (*A kilencedik*, *Másik halál*, *Életünk végéig*), de az utóbbi évtizedből Nádas Péter *Világoló részletek* című

⁶ Ezt a fajta eldöntetlenséget hirdeti Philippe GASPARI, aki *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (Paris, Seuil, 2004) című monográfiájában a két beszédmód vagy megnyilatkozási forma teljes hibriditását és eldöntetlenségét, illetve az önéletrajzi és a fikciós olvasásmód szimultaneitásának gondolatát képviseli. Szerinte az önéletírás és a fikció között elterülő „műfaji térben” az „elbeszélések [...] kettős befogadásmódot kódolnak, egyszerre fikciósat és önéletrajzit, függetlenül a kettő közti aránytól”. Z. VARGA, 20. Más, befogadói oldalt is vizsgáló teóriák azonban a referenciális kód felülkerekedését tapasztalják.

⁷ Ana CASAS, *Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága*, ford. BÄDER Petra, *Filológiai Közöny*, 2020/2, 74.

⁸ *Vö. uo.*, 72.

memoárja, Bereményi Géza *Magyar Copperfield* című önéletrajzi regénye is szorosabb-lazább összefüggésekbe hozhatók a tárgyalt műfaj, s ezen belül a gyerekkor-kamaszkor témájával. De saját életrajzi elemeket felhasználva egy korszakot, történelmi eseményt és családtörténeti elemeket ábrázol Tompa Andrea *A hóhér háza* című műve; szintén történelmi korszakok, családi kapcsolatok látteleit, személyes tapasztalatait ábrázolja Györe Balázs dokumentumokkal alátámasztott, mégis szubjektív vallomásossággal jellemezhető regényei (*Boldogkönyv, Halottak apja, Apám barátja, Halálom után eltűzeln!*); de ugyanúgy az autofikció hatókörében helyezhető el a 2000-es évek társadalmi jelenségeit előtérbe helyező Kun Árpád *Megint hazavárunk* című regénye is.

A továbbiakban három olyan szerzőnél vizsgálom az autofikció lehetőségeit, akik az utóbbi években jelentkeztek nagyregényekkel. Láng Zsolt *Bolyai* (2019), Tompa Andrea *Haza* (2020), Bartók Imre *Lovak a folyóban* (2021) című regényei bizonyos mértékben közösnek mutatkoznak abban, hogy – az autofikció műfaját eleve meghatározó hibriditáson, kettős identitáson túl – regényeik szerkezete, narrációja, elbeszélsmódja a pluralitás és hibriditás jelenségeivel közelíthető meg. Ugyanakkor előjáróban az is elmondható, hogy a műfajok, elbeszélsmódok, narratív és nyelvi regiszterek egymás mellé illesztése, kever(ed)ése, transzformációja más-más céllal, más módon (és eltérő eredménnyel) történik, illetve ezek a művek az autofikciónak más-más vonását, arcukat mutatják meg. Bartók Imre esetében nemcsak a legutóbbi, *Lovak a folyóban*, hanem a szorosan hozzá kapcsolódó, szintén önéletrajziként, autofikcióként „besorolt” *Jerikó épülre* (2018) is kitekintéssel kell lenni.

Láng Zsolt: *Bolyai*

Láng Zsolt *Bolyaija* sűrű szövésszerű nagyregény, ami elsősorban tematikai és gondolati gazdagságának, összetettségének köszönhető, ám mindehhez a komplexitáshoz hozzájárul a regény szerkezete, elbeszélsmódja, különböző epikai műfajok játékba hozása, valamint a mű metafikciós vonulata is. A valóban rengeteg értelmezési szempontot kínáló regényt az eddigi recepció leginkább kettősségek, párhuzamok és dichotómiák viszonyaként értelmezte, s ez kézenfekvő módon adódik a mű kettős szerkezetéből, amely nemcsak két, térben és időben eltérő cselekményt, főszereplőt mozgat, hanem a két világ eltérő világlátását, tudáskeretét, szenzuális és érzelmi tapasztalatait is határozottan, reflexíven tárja az olvasó elé, ugyanakkor a kapcsolódási pontokat, áthatásokat, párhuzamokat is megteremti. A *Bolyai* a szerteágazó felvetésekkel, dualista alapvonással együtt is egységes, harmonikus mű, melyben a műfaji, poétikai, tematikus, ismeretelméleti kérdések, filozófiai problémák szétválaszthatatlanul, szervesen épülnek egymásba, a két szál termékeny párbeszédben áll egymással.

A regény alaphelyzetét és szerkezetét az adja, hogy egy Herr Láng nevű író Svájcban – napjainkban – töltött ösztöndíjának idejét Bolyai János kéziratának tanulmányozásával, kutatásával tölti, azzal a nem titkolt céllal, hogy megírja Bolyai történetét,

regényét. A másik szál pedig Bolyai János 19. században játszódó, a matematikus életének egy-egy szakaszát megjelenítő regénye, vagy ennek a (készülő, lehetséges) regénynek bizonyos fejezetei. Már ennyiből is egyértelműen látszik, hogy a jelen idejű szál kapcsolódik az autofikció műfajához, a megírandó Bolyai-regény pedig számtalan dilemmát vet fel – ha nem is az *önéletrajzzal*, de – egy valós személy *életrajzának* megírhatóságával kapcsolatban. S ezzel rögtön be is lépünk a valóság–fikció, tények–képzlet, tudomány–művészet dichotómiákkal átjárt erdejébe: ezek a kérdések, teoretikus felvetések már csak azért sem félretehetőek Láng regényének esetében, mert a formai és tartalmi, implicit és explicit kétely, a felépítés és lebontás, az azonosulás és távolságtartás, a felszínen mozgatott kutatás és nyomozás az olvasó előtt zajlik, a mű metafikciós eljárásai, változó intenzitással, végig jelen vannak.

Ennek kapcsán érdemes röviden a regény kezdetére fókuszálni. A mű egy Bolyairól szóló Esterházy-mottóval, majd a saját fikcionalitására vonatkozó bejelentéssel indul: „A legjobb, ha itt az elején kijelentem, a könyvbeli valóság merő fikció.”⁹ E megszorító állítás felidézheti az autofikció fogalmát először bevető Doubrovsky meghatározását: „kizárólag valós cselekményeken alapuló fikció, vagy ha úgy tetszik, autofikció”, amellyel *Fils* (1977) című regényét vezette fel. (E részlet a hátsó borítón olvasható.)¹⁰ De hasonló meghatározással él Borbély Szilárd is *Nincstelének* című regénye esetében, ahol a fülszövegben „[a] könyv életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció” kitétel olvasható.¹¹ Ismereteim szerint Borbély műve volt az első kortárs magyar mű, amely *önéletrajz* és fikció kettősségét, problematikáját – Doubrovskyhoz mérhető karakterességgel – a szöveg felvezetésként, kvázi előre, felveti. Látható, hogy míg Láng és Doubrovsky a valóság, a valós tények elmondhatóságában kételkedik, és narrációjukat ezért a fikció irányába terelik, Borbély a fikció megszorításaként, részleges visszavételeként érti az életrajzi jegyek felhasználását. Mindenesetre mindhárom részlet jelzi az autofikcióként bevezetett fogalom alapvető vonását, mely szerint ezek a művek olyan hibrid szövegek, amelyek valahol félúton találhatók a regény és az (ön)életrajzi szöveg között. A fikció hangsúlyozása pedig azért vált fontossá, mert a hagyományos, teleologikus, az önéletet transzparensabb módon elbeszélő narrációt illető kételyek felerősödésével az autofikció olyan írásmód lehetőségét kínálja, amely az én igazságát a hagyományos beszédmódoknál autentikusabb, összetettebb formában tudja közvetíteni.¹² A téma egyik teoretikusa, Gasparini az autofikciót egyenesen az *önéletrajzi* regény művésziesebb alakmásának tekinti, ahogy ezt Z. Varga összefoglalóan kiemeli.¹³ A fikció mint varázsszó bevetése azért válik fontossá Láng (és Borbély) esetében is, mert a realista ábrázolás – és a realista alapon nyugvó (ön)életrajz – konvenciói épp a valóság komplexitásának megragadását akadályozzák, s egy

⁹ LÁNG Zsolt, *Bolyai*, Budapest, Jelenkor, 2019. (előzéklap)

¹⁰ DOUBROVSKY, hátsó borító.

¹¹ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelének*, Budapest, Kalligram, 2013.

¹² Vö. Z. VARGA, 6.

¹³ *Uo.*

emberi élet mibenlétének elgondolása és ábrázolása – manapság – a valóságosság új kritériumát igényli. Mindezek az igények Lángnál nemcsak a Bolyai-történetet érintik, amelynek megírásával (ami – nem árt még egyszer hangsúlyozni – nem önéletrajz) a svájci, fölérendelt történetiszál látványosan küzd, hanem a *Bolyait* író szerző történetiszálát is, ahogy majd látható lesz.

A mű a *Bibliotheca Telekiana* című szövegrésszel indul, amelyben rövid passzusok olvashatók a Bolyai-irodalomból. Ez a rész az idézett paratextusnál erősebben jelzi valóság és fikció kettősségének bonyolult és a szerző számára nem elhanyagolható kérdését, hiszen az idézetek mindegyike a Bolyairól (vagy Bolyaiakról) készült életrajzi és/vagy tudományos művekből származik. A részletek – kommentárok nélküli – egymás mellé helyezése egyrészt felkínálja egy megengedő, „mellérendelő”, „ésleges” olvasat (olvasatok) lehetőségét, a tudománytörténeti, fikciós és szépirodalmi megközelítések egymásba csúszásának elkerülhetetlenségét, másrészt jelzi, hogy minden információ másodlagos, hogy a következtetések, ok-okozati viszonyok és a kikerekített narrációk szerzői-olvasói értelmezések függvényei, melyeknek száma végtelen. Az ezt követő, 2. (azaz a legkisebb prismszámmal jelölt) fejezet pedig a narratív „kikerekítésnek”, a szerző általi téma pozicionálásának ironikus kiforgatását mutatja meg a gyakorlatban. A „Hölgyeim és uraim” megszólítással kezdődő rész egy olvasó felé intézett propositio, javaslat, amely némileg megsejteti a regény munkamódszerét, a regényírás közegét, megnyitja tehát a metafikciós regényteret. De ennél fontosabb, hogy rávilágít az építés-lebontás írói módszerére, amikor az elbeszélő az első oldal fogalmazványát fellengzősnek és hazugnak minősíti, és rögtön önbírálat alá veti saját kifejezéseinek fennhéjázó mivoltát, állításainak hamisságát vagy legalábbis bullshit-jellegét. Mindez a rálátás, a távolság, a saját témához való viszony tudatosságát, reflektáltságát is jelzi a szerző részéről, s némileg talán rámutat arra a csapdára is, miként kerülhet az író túlságosan elragadtatott viszonyba témájával, főszereplőjével. A későbbiekben a jelenbeli történetiszál a Bolyai-kéziratok tanulmányozása köré szerveződik, a svájci városban bontakozó krimiszál pedig párhuzamba állítható a Bolyai-életmű kutatásának módszerével: a nyomozás ez esetben a részletek kutatásának, összeillesztésének, összességében a megismerésnek klasszikus metaforájaként értelmezhető.

Láng regénye több szempontból is párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macskakő* című művével. A legszembeütőbb a szerkezeti egyezés: két szálon, két idősíkbán bonyolított cselekményvezetés, ahol a múltbeli szálat a jelenben mindennapjait élő regényíró hozza létre. Az autofikciós keret azonban mindkét esetben túlnő önmagán, hiszen a jelen idősíkját nemcsak a szerzővel azonosítható szereplő alakja, (azonos) foglalkozása, valamint az írással kapcsolatos reprezentációelméleti, poétikai, nyelvi és gyakorlati kérdések szervezik, hanem ezek a cselekményszálak is teljes világokat, életeteket és „saját” történetet állítanak elő. Valamint mindkettőben a nyomozás válik a tapasztalat- és ismeretszerzés fő tevékenységévé, hiszen Lengyel „Most”-beli nyomozása a Föld keletkezésének történetére, a millenniumi város épülésének nyomon

követésére és az akkor játszódó kasszabetörés megírásának lehetőségeire irányul. A múltbeli szál pedig csavaros módon a kasszabetörők történetét meséli el a rejtélyes Negyediknek nevezett mackós, tehát a bűnöző első személyű narrációjában, míg a klasszikus detektívtörténetek nyomozójáról, Dajka vizsgálóbíróról és nyomozásának menetéről csak „fonákjáról” értesülünk. Ugyanakkor Lengyelnél az író-elbeszélő alakja hol a detektív, hol a kasszabetörő nézőpontjával és figurájával csúszik össze, sőt bűnöző és nyomozó alakja szintén sok helyen fedésbe kerül, azonosítódik az elbeszélés folyamán, a szerepek és az értékrend pedig kiasztikus felcserélődésekben mozog. Láng *Bolyaija* hasonlóan komplex eljárásokkal él, és sokrétűen, reflexíven szövi bele a krimiszálat történetébe. Nála a nyomozás főként a jelen idejű történetre jellemző, bár Bolyai ismeretelméleti, matematikai töprengései, a *Világtannal* kapcsolatos feljegyzései szintén felfoghatók a világ működésére irányuló nyomozásként, a svájci történet gyilkossági szála és Herr Lángnak Paul Gyss nyomozóval kötött barátsága, bizalmas viszonya detektív és tanú, detektív és író tevékenységének párhuzamait emeli ki. Ráadásul a számítógépen található, beszkenelt Bolyai-kéziratok is a bűnügyi szál részévé válnak, s a gyilkos szintén megírja Bolyai – erdélyi Drakula-környezetben játszódó – horrorregényét. Fontos mindehhez hozzátenni, hogy mindkét – két elbeszélőszállal dolgozó – mű háttérbe szorítja azt az autofikciók esetében általában mindvégig jelenlévő dilemmát, amely a kettős, egyszerre szimultán referenciális és fiktív olvasói stratégiák – sok esetben – termékeny feszültségét megteremtik és fenntartják. Láng és Lengyel regényei, valamint más, hasonló szerkezettel operáló mű esetében (pl. Kertész Imre: *A kudarc*) a fikció, a regényszerűség (s a fikciós olvasói élmény) felülkerekedik az önéletrajziság valóságpányvaín.

Már az eddigiekből is látható, hogy a *Bolyai* nemcsak valóság és fikció bonyolult viszonyának explicite tematizálásával, valamint két – párhuzamos, de helyenként egymást metsző – történetszál mozgatásával teremti meg a maga kevert műfajúságát, hibriditását, hanem tudományos, esztétikai, irodalmi kérdéseinek, felvetéseinek elmélyítése, kidolgozása érdekében egyszerre több műfajjal is dolgozik. A krimi és az (ön)életrajzi regény mellett a *Bolyai* a múltbeli szálat illetően olvasható portré- és aparegényként, a szerelmes regény műfaji jegyei mindkét idősíkot jellemzik, a kortárs elbeszélés a krimin túl az útirajz, naplóregény, metaregény műfaji jegyeit hozza játékba. A *Bolyai*ban a létezés, az emberi sors kitartó firtatása, a figyelmes odafordulás, ráhangolódás, az alkotás szabadsága, a nyelv fesztelensége hozhatja létre azt a komplex narratívát, amelyet a mű zárlatában olvasható Szövegek Szimfóniája elnevezésű performansz jelképezhet. A kórusként felhangzó zenei-nyelvi kompozíció („amire korábban nem volt szavunk”¹⁴) mise en abyme-szerűen sűríti magába a Láng-regény együttműködő, párhuzamos struktúráit, elbeszélőformáit.

De a Bolyai-anyag kutatása és a regényírás kérdése más módokon is a regény felszínén tartott témája. A szerző kéziratokkal és a Bolyai-hagyaték anyagaival való

¹⁴ LÁNG, 454.

kapcsolata nem mellesleg azzal kezdődik, hogy a könyvtárban ráborul az egész kupac papírhalom. Az első személyű elbeszélő mindennapi beszámolóiban sokszor említi a befotózott kéziratokkal való foglalatосkodást és ezzel kapcsolatos észrevételeit, meglátásait: „[a] nehezen olvasható részeket lemásoltam egy papírlapra, hátha ujjaim segítenek a megértésükben. Olykor a betűk nem betűknek tőntek, hanem különleges növények leveleinek, máskor meg zsírfoltokra emlékeztettek, amilyeneket a biciklilánc hagy az ember nadrágján. Hamarosan csupa papírlap volt az asztalom, az asztal körül a szoba, sőt még a főzőfülkébe is jutott”.¹⁵ De a tizenegyedik fejezet még ennél is dokumentaristább-tudományosabb „filológiai” stílusban ír le néhány kéziratlapot, és nagyjából elmeséli a hányódó Bolyai-kéziratok történetét.

Az író munkájának és a regényírás lehetőségeinek szempontjából lényeges elem, hogy az elbeszélő óriási kihívásnak, merészségnek tartja regényt írni az egyik legnagyobb magyar tudós alakjáról. Hogyan lehet a nemeuklidészi geometria egyik megalkotójának alakját, életét, gondolkodását és elméletének fő csomópontját, a párhuzamosok kérdését szépirodalmi formában, regényben ábrázolni, tehát esztétikai formába helyezni? Egy olyan tudóst és olyan életművet, akit és amelyet ráadásul már a saját korában, de azóta is tudományos, tudománytörténeti, társadalmi bizonytalanságok, kételyek öveztek. Kivettség, félreértettség, felemás, félresikerült kísérletek zsenialitásának érzékeltetésére. A magyar tudományos élet és a magyar kultúra feszítő adóssága. Valamint hogyan egyeztethető össze ez a tudomány, elméleti gondolkodás az élettel, a testtel, hogyan láttatható ez az egész a 21. századból? S ez rögvést az író problémahalmazává is válik, amint az író a Bolyai János-halommal – konkrétan és átvitt értelemben – kezdeni kíván valamit. A kételyek mindkét világban, mindkét térfélen megfogalmazódnak, Bolyainál: „Világtanon dolgozik, miközben alighanem semmit sem tud a világról. Az emberről. A testről és a lélekről. A betegségekről. A halálról. Annyit sem ért, hogy miként dagad sokszorosára a hímtagja, ha Rozál a hátát nyomkodja.”¹⁶ Herr Láng pedig, miközben Svájcban szinte minden beszélgetésében elmeséli a legkülönbözőbb embereknek, hogy mivel foglalkozik, kit kutat, mit csinál, és lényegében miniportrékat fest, sűrítményeket, rezüméket fogalmaz meg a helyzetek követelte rögtönzéssel Bolyairól mint korának meg nem értett magyar zsenijéről, szintén kételyekkel és kétségekkel küzd vállalkozása lehetőségességét, sikerességét illetően: „Nem tudom, mit csináljak. Őszintén szólva Bolyai nélkül nem hiszem, hogy valaha is igazi író leszek.”¹⁷ Az irodalmi feladat, vállalkozás nagyságát, képtelenségét, ugyanakkor kikerülhetetlenségét nemcsak a mottó és Esterházy dédelgetett, Bolyairól szóló regénytervének felelevenítése, hanem a regény jelenbeli szálának Krasznahorkai-jelenete is jelzi: „Feltámasztani? Lehet ilyet? – kérdezte Krasznahorkai, olyan halkán, hogy nem mertem megszólalni.”¹⁸ A jelenbeli szál középpontjában tehát lényegében

¹⁵ *Uo.*, 84.

¹⁶ *Uo.*, 166.

¹⁷ *Uo.*, 397.

¹⁸ *Uo.*, 67.

a Bolyai-regény megírásának kérdése, mikéntje áll, miközben az elbeszélő naplószerűen rögzíti a mindennapi események, a városban tett séták, beszélgetések részleteit, a rendre felbukkanó, ismeretlen lakók köré történeteket fantáziál, élethelyzetekre, emberi viszonyokra próbál következtetni. Az élet mindenféle területére kiterjedő, szerteágazó figyelem, a részletgazdagság és a fecsegés, jegyzetelgetés mindkét regényszál meghatározó „kognitív” eljárása, világszlelési módszere. A kutakodás, nyomozás, a minden rejtély iránti nyitottság nemcsak Bolyait, hanem a regényíró is jellemzi, ezért válhat fontossá a svájci történet krimiszála, a nyomozás menetébe beavatott író és a helyi nyomozó kapcsolata: a regényírás és a bűnjelek olvasásának, összeillesztésének tevékenysége egymásra vetül.¹⁹

Úgy tűnhet, hogy az iménti fejtegetés eltávolodik az autofikció kérdésétől, ám Láng regényében a referencialitás legnagyobb mértékben Herr Láng író-mivoltát érinti, akinek írással kapcsolatos – metapoétikai stratégiákkal előtárt – legnagyobb kérdése, vívódása, miként lehet a valós nyomokból, tényekből fikciót „gyártani”, regényt formálni, s ezáltal elevenné, jelenvalóvá tenni azt, ami máskülönben csak múltbeli, elkopott, rendezetlen, kusza feljegyzések sokasága,²⁰ vagy – a jelen helyzetét nézve – mindennapi szenzuális tapasztalatok, hétköznapi gyakorlatok, a megéltekkel kapcsolatos reflexiók önmagában érdektelen sorozata. A testi szükségletek, a mindennapi apró ügyek, bajok megélése, tehát lényegében a hétköznapiság irodalommá formálásának értelmével (értelmetlenségével) kapcsolatban hasonló alkotói kérdések merülnek fel, mint a műfaj legismertebb művelője, Knausgård esetében.

Láng regénye a szerző és szereplő nevének (közel) azonossága miatt is szorosan kapcsolódik az autofikció műfaji diskurzusához. A szereplő nevének – *Herr Láng* – distinkciója a svájci környezettel indokolható, viszont kiválóan érzékelteti a szerző és a szereplő különbségét, ám egyáltalán nem számolja fel a személy referencializálhatóságát, már csak a mű közben elmondott egyéb életrajzi vonatkozások (például romániai magyarság, más szerzőkkel való kapcsolat, korábbi írói tevékenység, de legfőképpen a magánéleti, szerelmi szál) miatt se. A szerző és a szereplő névazonossága²¹ az autofikció elméleti diskurzusának egyik legelevenebb kérdése, amelynek Lejeune az origója, aki önéletrajzról szóló elméletében kizárta, hogy a fiktív

¹⁹ A kéziratokról: „Kinyomtattam a XXIV/1 jelzésű mappa tartalmát, összesen hatvanegy kéziratoldalt. Szétpakoltam a szobában, tologattam balról jobbra és jobbról balra, lólépésben és átlósan, mert éreztem, ha megfelelő sorrendbe raknám őket, ha rekonstruálhatnám keletkezésük alaprajzát, napvilágra kerülne egy jól értelmezhető szándék. Megint előtört a nyugtalanító érzés, hogy ott van valami az orrom előtt, mégsem látom.” *Uo.*, 178–179. Valamint az eleven krimiben való résztvevőként: „Újfennt az volt a meggyőződésem, hogy egy mások számára könnyen megoldható rejtély van előttem, amely csupán attól rejtély, hogy nem látom a magyarázatát.” *Uo.*, 183.

²⁰ „A mappa mintegy kétharmada, közel negyven feljegyzés lényegében palimpszesztként készült, vagyis egy korábbi, halványabb szövegre íródott rá. Vagy fordítva, a halványabb tónusú tintával írt szöveg készült később.” *Uo.*, 179.

²¹ A szerző és szereplő névazonossága miatt került fókuszba az autofikció műfaja Kun Árpád *Megint hazavárunk* című művével kapcsolatban, amely aztán a regény egész recepcióját meghatározta.

szereplő viselje a szerző nevét, mivel számára önéletrajzi és szépirodalmi/fikciós paktum összeegyeztethetetlen.²² A Leujene-t „provokáló” Doubrovsky és más teoretikusok jóval megengedőbbek a tulajdonnév-egyezés kritériumával kapcsolatban. Jelen esetben az is bonyolítja a kérdést, hogy Láng Zsolt nem kizárólag saját élettörténetére fókuszáló művet ír, (s e szempontból szintén párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macskakőjével* és Kertész Imre *A kudarcával*) ennek legkézenfekvőbb jegye, ahogy erről már szó volt, hogy a keletkező (vagy a svájci tartózkodás előkészületei után megírt) regényt (fejezeteit) is tartalmazza az elkészült munka. (S címe, *Bolyai*, egy másik ember tulajdonneve, ami további kérdéseket is felvet szerző-szereplő-név viszonyrendszerében.) De a jelen idejű történet is regényes cselekményt kap, rejtélyekkel, gyilkossággal, nyomozással, és ez Vincent Colonna tág műfaji megközelítése szerint még nem rekeszteni kívül az autofikción Láng művét. A *Bolyai* meglátásom szerint egész sikeresen beilleszthető Colonna négy típust és módozatot elkülönítő tipológiájába, s olvasható *fantasztikus autofikció*ként, amikor a szerző áll a mű középpontjában, de az elbeszélte történet irreális és valószerűtlen, s ennek a hőse maga a szerző lesz.²³ A *Bolyai*ban a svájci krimiszál és a krimi jól ismert műfaji jellegzetességei épp eléggé regényszerűnek bizonyulnak.²⁴

Az iménti felvetések is láttatják, hogy a *Bolyai* esetében az autofikció műfaji kategóriája érvényesen működtethető, ám a regény eljárásainak, narrációjának, témájának egésze nem vonható be az autofikció oly elasztikus kategóriája alá, hanem csak bizonyos vonásai közelíthetők meg a műfaj segítségével. S mivel az irodalomban elég gyakori jelenség, felmerül a kérdés, hogy mennyire nevezhetők autofikciónak az olyan (ön)tükörfő eljárásokkal élő művek, melyek szerzője nem vagy nem teljes mértékben foglalja el a (fő)szereplő helyét: ehelyett vagy metairodalmi „tevékenysége” által fejezi ki jelenlétét, vagy – e mellett vagy ezzel együtt – kettős (többes) struktúrát létrehozva csakis az egyik cselekményszálban van jelen (valós életrajzi jegyekkel rendelkező) író formáló szereplőként, aki éppen a másik szálon futó történet, elbeszélés, regény, alkotás létrehozásán fáradozik, amely ily módon az „írói”, úgynevezett metapoétikai

²² De Lejeune számára a szerzői névhasználat az önéletrajzi regény és az önéletírás megkülönböztetésében is fontos szerepet játszik. „Az azonosság (önéletírás) és a hasonlóság (önéletrajzi regény) szigorú szétválasztásának egyik alapja a szerzői tulajdonnév szövegbeli szerepeltetése. A valós (szerzői) tulajdonnév szövegbeli felbukkanása vagy hiánya nem csupán az önéletírást és az önéletrajzi regényt különbözteti meg, hanem az önéletrajzi regényt és az autofikciót is, hisz előbbi szemérmesen sugallja, ám nem vállalja az önéletrajzi viszonyt, míg utóbbi épp a tulajdonnév szövegbeli beírásával és fikcionalizálásával, magát a paktumot, a vallomáshelyzetet bírálja, és játékosan próbál kitérni az olvasási trendek és az irodalmi intézményrendszerek hatalma alól.” Z. VARGA, 13.

²³ Vö. CASAS, 67. Colonna hivatkozott műve: VINCENT COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

²⁴ Ugyanakkor az elméletírók inkább az autofikció valószerűségét hangsúlyozzák, például Doubrovsky is, aki az autofikciót a pszichoanalitikus önéletíráshoz kapcsolja: „a történet hőse az író, ő a narratív anyag szerveződésként tengelye, de létezését valós tényekből kiindulva színezi ki, nagyon közel maradván a valószerűséghez, szövegének pedig legalábbis a szubjektív – de olykor annál többnek tűnő – igazság hitelével látja el”. COLONNA, 93. Idézi Z. VARGA, 23.

szálnak alárendeltje lesz. Ebbe a sorba illeszthető például – a „prózafordulatként” emlegetett időszaktól – Hajnóczy Péter *A Halál kilovagolt Perziából* című műve, a már többször említett *Macskakő* és a *Kertész-regény*, valamint Mán-Várhegyi Réka idén megjelent kötete. De távolról szintén e strukturális, metapoétikai, önreprezentációs vonulathoz köthető Szilasi Lászlótól a *Luther kutyái*, s némi engedménnyel még az *Iskola a határon* is, nem vitatva az utóbbiak regény mivoltát.

Bartók Imre: *Lovak a folyóban*

A kortárs művek között egészen másként merül fel az autofikció kérdése Bartók Imre és Tompa Andrea esetében. Bartók Imre *Jerikó épül* című regényével kapcsolatban már az eddigi recepció is körültekintően tárgyalta a műfaji kérdéseket, s ezek között az önéletrajz és az autofikció tárgyalása az elsők között van.²⁵ A *Jerikó* sokirányú értelmezésének lehetőségeit azonban éppen az adja, hogy a hatalmas szövegkorpusz kisiklatja a fülszövegen felkínált önéletrajzzal, önéletrajziséggel kapcsolatos elvárásokat, s különböző típusú, státuszú, műfajú szövegeket, narrációs formákat ütköztet a fikciós–dokumentarista, szépirodalmi–publicisztikai, hagyományosan szépirodalmi–populáris irodalmi, sőt irodalmon kívüli „egyéb” narratívák tengelyein. Mindezeknek az eltérő szövegtípusoknak az összeillesztésére nem az egybedolgozás, a rések elsimítása jellemző, hanem éppen a differenciák, ütközési felületek megmutatása, fenntartása, az elkészült szövegkorpusz hibriditásának felmutatása, a varratok felszínen hagyása.

A *Jerikó épül*höz viszonylag szorosan kapcsolódó következő Bartók-mű, a *Lovak a folyóban* pedig a korábbi műből is ismert életrajzi, önreferenciális jegyeket is felhasználva, s szintén a műfajok, narratív formák ütköztetésére építve az autofikció divatos műfaját is reflexió alá vonja, s erős gesztusokkal, szellemesen forgatja ki/fel az autofikcióra jellemző műfaji jegyeket. Tompa Andrea *Haza* című regénye – egészen másfajta céllal és téttel, mint Bartók –, de szintén az autofikció szubverzióját végzi el, s szintén látványosan, mondhatni pimaszul kezdi ki a szöveg referencialitását, az önéletrajzi vagy autofikciós olvasat esélyeit. Úgy vélem, hogy az autofikcióval kezdett műfaji párbaj mellett más prózapoétikai vonások, narratív és strukturális megoldások is rokonítják egymással a két művet, amelyeknek köszönhetően mindkét mű kortárs világirodalmi tendenciákba is beilleszthető.

A *Lovak a folyóban*nak szintén egy író figura az énelbeszélője, ahogy ez a regény felütésében rögtön artikulálódik: „Ha még egyszer valaha regény írnék, alighanem...”²⁶ S ez az író rögtön az első fejezetben gyanúba keveredik, amikor váratlan éjszakai

²⁵ BALAJTHY Ágnes, *A radír titka, a feleslegtermelés poétikája: Bartók Imre: Jerikó épül*, *Alföld*, 2019/8, 100–107; BENE Adrián, „Végre van egy másik életem.”: *A szolipszista dialógus olvashatósága (Bartók Imre: Jerikó épül)*, *Műút*, 68, 2018, 64–67; URBÁN, 67–75; BÁRÁNY Tibor, *Schopenhauer és Riefenstahl együttléte: Bartók Imre: Jerikó épül*, *Jelenkor*, 2019/5, 594–601.

²⁶ BARTÓK Imre, *Lovak a folyóban*, Budapest, Jelenkor, 2021, 9.

látogatója feldönt néhány könyvkupacot, amelyek az író *magnum opus*ának a halmái, amelynek a címe történetesen *Jerikó* (sic!). A gyanú természetesen az autofikciót illeti, hiszen a szerzőnek *Jerikó épül* címmel jelent meg korábbi regénye. Az erős felütés és a tálcán felkínált műfaj – autofikció – azonban egy másfajta gyanút is kelt, legalábbis óvatosságra int, hiszen ismerve az eddigi életművet, Bartók Imre prózája a műfaji, narrációs kódok (ön)ironikus kimozzgatásával, szubverziójával jellemezhető. E regény befogadása során az elbizonytalanítás eljárásai és az ironikus viszony azok számára is egyértelművé válik, akik esetleg nem olvasták az életmű korábbi darabjait. A *Lovak a folyóban* olyan önironikus, szatirikus válságregény, amelynek elbeszélő-szereplője saját alkotói és magánéleti válságát írja meg az autofikció műfaji jegyeinek látványos díszletei közt. Az elbeszélő párbeszédbe lép saját írói múltjával, elsősorban korábbi regényével, a *Jerikó*val. S ha felülünk az önéletrajziság és referencialitás hullámvasújtjára, jelentős szempontnak tűnik, hogy a korábbi regény is az autográfia és autofikció határterületein bolyong, kitéve elbeszélőjét (önmagát) az „önélettel” kapcsolatos kényes műveleteknek: úgy mint önmagával, gyerekkorával való szembenézés, traumák felfedése, önmaga kitakarása, önanalízis, önutálat stb. A *Jerikó épül*, ahogy utaltunk rá, beilleszthető a gyerekkort, kamaszkort tematizáló önéletrajzi fikciók sorába, amelyekben a szerző-elbeszélő nem az életének egészét, hanem retrospektív módon a múlt egy időszakát, kitüntetett pillanatait emeli ki, tehát szekvenciákban gondolkodik és összesűríti az idősíkokat, s mindez mindenképpen a fikcionalitás irányába tereli az egyébként is a szerzőtől már távoli és szükségszerűen eltávolított gyerekkor eseményeit. Ám, ahogy erről Urbán Bálint és Balajthy Ágnes is értekezett már, a *Jerikó épül*ben a referenciális(nak tűnő) emlékképek áramlását hol „a szöveg fikcionalitását egyértelműen feltáró, groteszk, látomásos epizódok, hol pedig különböző, irodalmi műveket tárgyaló metatextuális reflexiók tagolják. Az emlék ezáltal folyamatosan fikcióként lepleződik le, maga az emlékezés pedig elválaszthatatlan a fikcionalizáló írástól”.²⁷ Az elbeszélő emlékei főleg az elbeszélő gyerek- és kamaszkorát meghatározó – irodalmi és filmes – fikciós művek cselekményeivel, jellegzetes világával, hangulatával gabalyodnak össze. Bartóknál „a fikcionalitás és önéletrajziság közötti határ fellazítása [tehát] nem a hiperrealista eljárás módok rafinált alkalmazásában mutatkozik meg”,²⁸ mint gyakran az autofikció más (világirodalmi) szerzőinél, hanem a fikciós formák kihívó, látványos felhasználása, bevetése által. A *Lovak a folyóban* hasonló eljárásokkal él, legalábbis a referencialitás és fikcionalitás kettőssége, illetve a különféle narratív formák egymás melletti működtetése, tehát a hibridizáció tekintetében.

A *Lovak a folyóban* ugyanakkor némileg más módon kezdi ki az autofikció műfaji határait, mint a szerző előző műve. Egyrészt témájában is eltér, hiszen nagyvonalúan kezelve a fogalmat a *művészi önarcképek* csoportjába illeszthető, ahogy a korábban tárgyalt Láng (Lengyel, Kertész) regénye is, mivel az író-elbeszélő szereplő az írást,

²⁷ URBÁN, 69.

²⁸ BALAJTHY, 104.

a regényírást, az irodalmi siker és kudarc kérdéseit és a kortárs irodalmi életet állítja vívódásainak előterébe, amit az elbeszélő magánéleti-családi válsága egészít ki. A regény, leegyszerűsítve, nem más, mint az elbeszélő *Jerikó* című regényének fiktív utóélete, recepciótörténete, a válságba került alkotó pokolra szállása, s alkotáshoz, irodalomhoz való viszonyának analízise. S ebben az esetben nemcsak a korábbi regény megidézése az autofikció része, hanem a korábbi művekből átvett szövegek is. Az intratextualitás eddig is a szerző ismert eljárása volt, s csúcsra járatása – eddig – minden bizonnyal a *Jerikó épület*ben történt meg, különösen a tanulmányok, esszék kritikák „nyers” beültetése által, amelyek során a korábban mást tematizáló, Másra irányuló szövegek önreflexív, önértelmező funkciót is kapnak. Az irodalom mint művészet, az író mint létmód számtalan aspektusának előtérbe helyezése jóval komplexebb problémahalmazként áll előttünk, mint akár Láng, akár Lengyel regényében, mert azokban „mindössze” egy-egy mű megírásának kérdései-kételyei, a viszonylag jól ismert „elbeszélés nehézségei” adják az írás tematizálásának és metapoétikájának kérdéseit.

Bartók regénye látványosan bontja le maga alatt az autofikció őszinteség dallamaira zsongított, vallomásos, intim, önHITELESÍTŐ műfaját, az olvasó együttérzésére apelláló elbeszélésmódját, hőse a műfaj öngyötrő, önostorozó, szenvelgő alakváltozatára játszik rá, meglehetősen túlzásokkal, öniróniával. Az egyik legszembetűnőbb eszköz az önmegvetés és az önsajnálát kettőssége. A művészi önarcképek közül számos autofikciós szöveg a szatirikus nézőpontot alkalmazva kérdőjelezi meg a szerző referencialitását: olyan képet fest az íróról, amely meglehetősen nevetséges vagy túlzó, ám mindeközben kitarulkozóan őszintének tűnik. A *Lovak a folyóban* többek között épp az ilyen módon torzított (ön)portré miatt válik roppant szórakoztatóvá. A műfaj aláadásának további kézenfekvő eszköze az alapvető szerzői személyiségadatoknak a felforgatása, hiszen a Budapesten élő író Réka nevű felesége, Vilmos nevű gyermeke könnyen referencializálható tény, ugyanígy, a *Jerikó* című regény is, amely módosított címváltozata ugyan a korábbi Bartók-regénynek, ám megjegyzendő, hogy a recepció és az olvasók is gyakran *Jerikó*ként emlegetik. Ezeket az életrajzi, az autofikciós olvasat lehetőségét felkínáló csalikat azonban sorra el-átrajzolja az elbeszélés, és az elcsúsztatott referenciákra, a tényekkel szintén szembeállítható szubjektív elbeszélői meglátásokra, viszonyulásokra számos példa kínálkozik, az elcsúsztatás, félreértés eljárását a regényben a *Jerikó–Gericault* címpár, a megjelent sikertelen és a kéziratban maradt – más által írt – remekmű kettőse is érzékeltetheti.

Az önéletrajzi szövegek, bildungsromanok tipikus kezdeteinek tónusára, beszédmódjára és vallomásos hangvételére játszik rá a második fejezet, de csak azután, hogy a fejezet felütésében rákérdez a valóság ábrázolhatóságának lehetőségeire, valóság és történet viszonyára: „Melyik történet képes rá, hogy elfeledtesse a valóságot?”²⁹ Az olvasó elé tárt „tények” pedig a curriculum vitae-k sablonjait működtetik és forgatják ki:

²⁹ BARTÓK, 20.

„1985-ben láttam meg a napvilágot Budapesten, és bár a születésem után felmerült, hogy elköltözünk, végül maradunk, miután Apa állást kapott a Tárhely nevezetű informatikai cégnél”. Ám már a szövegrész elejétől sejthető iróniát az első bekezdés vége egyértelműsíti, amikor szó szerint idézi apja intelmeit: „Ez itt a tudás. És egy napon majd te is birtokosa leszel ennek a tudásnak.” Később iskolai dolgozatokat idéző mondatok is erősítik a műfajparódiát: „Hosszú éveig szerető, védett közegben nevelkedtem. Számos emléket őrzök közös kirándulásokról, az asztalra terülő fehér abroszról, amely átvette anyám érintésének melegét”.³⁰ A vallomásos iskolás-lányregényes hangvétel hasonló paródiája a szövegrész további bekezdéseiben is olvasható, s ez akár, a *Jerikó* kudarcának ismeretében, ha komolyan lehetne venni, még a valóban dilettáns, tehetségtelen író karakterét is megrajzolhatná: „Mivel nem lettek testvéreim, és egyébként is zárkózott gyerek voltam, hamar a könyvekhez fordultam. Faltam a kísértettörténeteket, a fiatalabb korosztálynak szóló detektívtörténeteket, a high fantasyt”.³¹ Bárány Tibor meglátása szerint a *Jerikó épül*ben ábrázolt traumatizáló család a *Lovakban* „fogyaszthatóbb” fikciót kap: az apa abba hagyta az ivást, az anya megértéssel fogadja fia nagyregényét,³² s a család egy új, szerepjátékos narratívában folytatja életét, történetét.

A regény előtérbe helyezett témáját, az íráság, az irodalom (miben)létét és az autofikciót egyaránt érinti a *Jerikó* műbéli pozíciója, pontosabban szerzőjének saját művéhez való viszonya. A *Jerikó* kritikai fogadtatásában, a regény nehezen befogadhatóságának (befogadhatatlanságának, olvashatatlanságának) folyamatos tematizálásában akár a *Jerikó épül* (felszíni) recepciójára is ráismerhetnénk, ám, ahogy a *Lovak*ról szóló írások több helyen kiemelték,³³ a *Jerikó épül* fogadtatása – reálisan – nem kifejezetten értelmezhető kudarcként. A kortárs irodalmi életről festett megsemmisítő kép kapcsán pedig „[m]i sem tűnik egyszerűbbnek, mint a regény főhősének keserűségét és művészi dilemmáit ráolvasni a *Jerikó épül* állítólagos kudarcára!”.³⁴ Az irodalmi közeg működésének, alakjainak ábrázolása vitriolos, pontos és roppant szórakoztató, ám résztvevői (szerzők, kritikusok, kiadók), díjainak jellemzése és odaítélésnek módja, eseményei épp annyira elrajzoltak, eltoltak, hogy semmiképpen se lehessen referenciális tényeket azonosítani.

Az autofikciós vagy ál-autofikciós olvasat lehetősége azonban a *Jerikó épül*höz hasonlóan más módokon is felszámoltatik, mivel a szerző fiktív műfajok sokaságát működteti ismert markereik, jellegzetességeik kidomborításával; az irodalmi műfajok,

³⁰ Mindhárom részlet, *uo.*, 21–22.

³¹ *Uo.*, 22.

³² Vö. BÁRÁNY Tibor, *Imitáció, hatásesztétika, honoráriumok: Bartók Imre*: *Lovak a folyóban*, Jelenkor, 2022/5, 594.

³³ Bárány Tibor kritikája például kifejezetten elutasítja, hogy a *Jerikó épül* bukás lett volna: „a *Jerikó épül* történetesen nem bukott meg: alapos, mély, elemző írások jelentek meg a könyvről, a megjelenés híre pedig a tágabb nyilvánosságot is elérte (interjúk a szerzővel, olvasói reakciók a közösségi médiában stb.). Igaz, a könyv nem került fel a Libri-díj shortlistjére; érdekes módon három évvel később a *Lovak a folyóban*nak ez is sikerült”. *Uo.*

³⁴ *Uo.*

a bűnügyi-, a középkori lovag-, az összeesküvésregények jegyei, kliséi mellett horror-filmes, thrilleres zsánerklisék, társasjátékok, szerepjátékok narrációs mintái, valamint a különféle tudatállapotoknak – álom, képzelődés – betudható leírások szintén részt vesznek a hibrid szövegvilág létrejöttében és felforgató, elbizonytalanító játékában. Ezek közül (bár talán több is az elemzésbe vonható lenne) a regény krimivonulata azért tűnik jelentősnek, mert a detektívtörténetek műfaji jegyeit mozgató, a nyomozás és írás korábban már tárgyalt egymásra vetítésének, azonosításának irodalmi hagyományával kezdett párbeszéd erőteljesen kapcsolható be a valóság – fikció, a megismerés – megismerhetetlenség, az írás mint nyomozás ismert kérdéseinek körébe. S a *Lovak a folyóban* e vonásában erősen köthető Lengyel többször említett *Macskakőjéhez* (de *Mellékszereplők* és *Cseréptörés* című regényeihez is), valamint Láng Zsolt korábban tárgyalt *Bolyaiához* is.

A szövevényes narratív komplexumba illeszkedő krimiszál (lovagregényes beütéssel) az ismeretlen metrós gyilkos köré épül, akinek (egyik?) áldozatát megmenti a regény főszereplője. Ezzel az epizóddal lépünk bele egy bűnügyi történetbe, ám furcsa dolgok, rejtélyességek, titkok már az ún. metrós eset előtt is szép számmal akadnak. A krimiszál pedig egy (őrült) álrendőrt, egy szimpatikus, de inkompetens nyomozót, egy vonzó (női) áldozatot és egy megoldhatatlan ügyet (háttérben összeesküvést) sorakoztat fel. A regény (és a krimi) szempontjából a nyomozó és az áldozatot megmentő elbeszélő viszonya válik érdekessé. Ez Láng művéhez hasonlóan alakul, a két fél lényegében partnerként kezeli egymást, a nyomozó beavatja az elbeszélőt hipotéziseibe, közösen gondolkoznak az ügyről, s egyre személyesebb témákat érintenek beszélgetéseikben, sőt, olyan is előfordul, amikor az elbeszélő teszi fel a tipikusan detektívekre jellemző kérdéseit Kovács Lehel hadnagynak. Tehát író és nyomozó alakja ebben a műben is egymásba oltódik, olyannyira, hogy írás és a nyomozás is felcserélődik, hiszen Kovácsnak is először detektívregényeket kellett olvasnia, s csak utána kerülhetett kapcsolatba *valós* bűntényekkel, s alkalmazhatta rajtuk a detektívregények sémáit, megoldóképleteit.³⁵ Ha írás és bűnügyi nyomozás egymásra vetíthető valamely mértékben Bartók esetében, elmondható, hogy a szkepticizmus ezt a regényszálat is jellemzi, a bűn üldözője sem hisz abban, hogy az elkövető megtalálható, sőt, hogy egyáltalán a bűnügyek megoldhatók lennének.³⁶

³⁵ „Tudja, korábban én is irodalommal foglalkoztam. Detektívregényeket kellett olvasnom. Igen, pont úgy, mint a filmben a Robert Redfordnak és a kollégáinak. Jól ment, mégis leváltottak. [...] Folyamatosan körbe-körbe járunk a részlegek közt. Először volt az olvasgatás, aztán járőröztem, utána leküldtek aktákat tologatni, most pedig nyomozó vagyok. Egy szép napon akár körbe is érhetek, és megint kiköthetnék az irodalomnál, bár attól tartok, nem fogok addig élni.” BARTÓK, 263–264.

³⁶ „Bízhat manapság még bárki abban a képtelenségben, hogy egy rejtély megoldódik? Hiszen ehhez egy bevégezhetetlen munkát kellene elvégezni, mert nem elég rábökni a tettesre, de fel kell tární és össze kell kötni a motivációit a körülményekkel, az okok rengetegét a következmények végtelenével. [...] Ebben a helyzetben a nyomozás elsődleges célja nem is a megfajtás, mint inkább a pusztá tudomásulvétel, a bűncselekmény minél pontosabb regisztrációja és dokumentálása. Mindenki tudja, hogy az esetek többsége megoldhatatlan.” *Uo.*, 98.

Az egyre gyakrabban és képtelenebb módon sejtetett vagy feltárt apró összefüggések, nyomok pedig az összeesküvés-történetek műfaji jegyeit hozzák játékba. A metrós eset, az álrendőr, a műkezet viselő Kovács nyomozó, a szerepjátékok fordulatai,³⁷ kártyaüzenetei, megfejtett rejtvényei, a *Kulmhof* nevű nácik által készített társasjáték (eredetileg német haláltábor Lengyelországban), a szülők egyre furcsább viselkedése, az apa egykori munkahelyén, a rejtélyes Tárhelyen zajló kutatások és kísérletek mind komoly összefüggéshálózatot sejtetnek, ám ez is csak a narráció játszómája, a tények elcsúsztatásának, fikciósításának lehetősége és gyönyöre, a dolgok és a világ kiismerhetetlenségének parodisztikus hitvallása.

Az irodalmiság kiterjedt kérdésének ironikus kezeléséhez tartozik a visszatérő, megfoghatatlan és szándékosan homályban hagyott „narratív analízis” fogalma is, amelyről csak annyi derül ki, hogy a szintén titokzatos Tárhely vállalatnál foglalkoznak ezzel a „szakterülettel”, s az elbeszélő azzal fokozza a narráció kibogozhatatlanságát, hogy a Tárhelyhez több elbeszélői szálát is odafuttat. A metrós eset háttérében álló összeesküvést is e céggel összefüggésben sejteti, még nyugdíjas apját is gyanúba hozza ennek kapcsán. A narratív analízis nemcsak azért bizonyul fontosnak, mert az elbeszélő regényírásra vonatkozó fejtegetései, a már megírt és a majdan megírandó művekre vonatkozó metafikciós és ars poeticus kitérői a – sikeres, elrontott, tervezett, ideális stb. – narráció működés módját vizsgálják, hanem mert a felhasznált különféle – nem csak irodalmi – narratívák, irodalmi kapcsolódások azt érzékeltetik, hogy az én csakis különböző elbeszélés módok által, narratív rétegekből, elfedettségekből tűnhetne elő. A szöveg, az elbeszélés – látszólag – ki is bontja, ugyanakkor el is rejti az identitást. S Bartók művének a narrációra vonatkozó, a válság érzelmi hullámvásárát kihasználó, ezért egymásnak ellentmondó, plasztikusan elővezetett reflexiói szintén elegendőek ahhoz, hogy az autofikció mint műfaj aktuális és általános érvényességét kétségessé tegyék. A narratív analízis és narratív kriminalisztika meghatározhatatlan rejtélye és játéka egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő személye, valamint a narrációs eljárások utáni kutakodásnak, vizsgálatnak, így fiktiiv és valóságos, álom, képzelet és valóság, normalitás és örület, konkrét és mitikus-szimbolikus szétszalazásának nincs és nem is lehet értelme és eredménye. A narratív analízis a regény metapoétikai vonásának legerősebb jegye, felhívja a figyelmet az elbeszélés folyamatosan áramló öntükröző, önértelmező mivoltára.³⁸ A metapoétikai jegyek és eljárások – nem meglepő módon – szintén iróniával, kritikával kezelt elemei a műnek, a regényírás időnként feltételként, tervként,³⁹ többféle lehetőség gondolatkísérleteként, máskor pedig az időközben az olvasó előtt artikulálódó mű

³⁷ A regénybeli *Zothique* játék egyébként Clark Ashton Smith két világháború között írt rémtörténeteinek gyűjteménye, amelyek az utolsó emberlakta kontinensen, Zothique-on játszódnak.

³⁸ Vö. BETHLENFALVY Gergely, *A gnosztikus lektűr kísértése, Bartók Imre*: Lovak a folyóban, *Litera*, 2021. október 30. <https://litera.hu/magazin/kritika/a-gnosztikus-lektur-kisertese.html> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 17. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

³⁹ A regény felütése: „Ha még egyszer valaha regényt írnék, alighanem egyetlen motívum körül forogna az egész, jól szerkesztett, világosan határolt képpel kezdődne és érne véget.” BARTÓK, 9.

„valóságaként”, megvalósultságaként tűnik fel. S ha ez utóbbiként kezeljük a művet, az írás, alkotás önmagának szerzett örömként, önkielégítésként, önterápiaként, a kudarc feldolgozásának folyamataként is értelmezhető. Mindez összefüggésbe hozható az autofikciót általánosan jellemző – lacani gyökerű – „extimitás” fogalmával,⁴⁰ amely a – lelki, testi – intimitás előtérbe helyezésének, kitárásának késztetését jelenti. A *Lovak a folyóban* összes műfaji és metapoétikai játszámája, az elbeszélőszálak elvarratlansága és végső szétírása, destrukciója a karneváli fináléban, a *Dream Nation* társasjáték-fesztiválon (ami mellesleg egy elektronikus zenei fesztivál) érzékelteti, hogy nemcsak az én és/vagy a világ nem beszélhető el, hanem a különféle narratívák sem működnek megnyugtatóan, kioltják, elbizonytalanítják egymást: a hibriditás mindent felszámol, még önmagát is. Mindennek az autofikció éppúgy áldozatul esik, mint a többi műfaji-elbeszélői vonulat.

Kétségtelen, hogy az autofikciós művek középpontjában legtöbb esetben a szerző alakja, az alkotó rögeszmés keresése áll. A műfajba tartozó szövegek éppen arra kérdeznak rá, hogy mi választja el a szerzőt a műtől, vagy éppen mi köti őt hozzá. Ana Casas egészen addig vezeti e gondolatmenetet, hogy az önfikciós művek a személyiség kultuszára, a „művész magamutogatására” reflektálnak, s ezekben az alkotó élete mintha mindig érdekesebb, értékesebb lenne a műnél: „egyfajta szerzői hipertrófiáról van szó, még hozzá a fogyasztói társadalom kontextusában, amelyben az írói tevékenység csupán szimulákrum”.⁴¹ Mindazok alapján, amit eddig elmondtunk Bartók *Lovak a folyóban* című regényéről, az elbeszélő-szerző előtérbe helyezése és szerzői-magánéleti válságának ábrázolása értelmezhető a hipertrófia alakzatával, ahogy a *Jerikó épül* is, ám kizárólag az alakzat parodisztikus, ironikusan kiforgatott formájaként. Ennek (további) jele a mű több helyén is ábrázolt autofelláció, mely igen szépen rímelt az autofikció kifejezésre is. A szájjal történő önkielégítés az „önfarkába harapó kígyó” figurája által jelképezheti a Bartók-regény belső struktúrákat, összefüggéseket, jelentéseket létrehozó és leromboló (beomlasztó) öngerjesztő narrációját,⁴² ugyanakkor a gyakorlat – „háziakrobatika” – az önmegtermékenyítés kudarcra ítélt próbálkozásaiaként, örök, hiábavaló körforgásaként is értelmezhető. Továbbá az orális tevékenység a történetmondás, a narrálás „eredeti” – antropológiai meghatározottságú, örömelvű – tevékenységét is felidézheti, ám Bartóknál az elbeszélés, írás folyamata, egésze mintha egyszerre lenne önbeteljesítés (gyönyör) és önmegsemmisítés, már amennyire esetében élhetünk jelentéstulajdonítással. Az autofelláció egy helyen az új regény írásának elodázása, helyettesítése, ám mégiscsak a betűk, szavak által kiteljesedő gyönyör esete:

⁴⁰ Vö. CASAS, 71.

⁴¹ *Uo.*, 77.

⁴² „Az önkielégítés hagyományosabb formái hidegen hagytak, ezt azonban nagy szorgalommal és egyre hatékonyabb technikával gyakoroltam.” „Egyszerre volt köze ennek az egészséges anyagcseréhez és az elemek összességéhez.” BARTÓK, 24, 25.

Ehelyett az ágyon fekszem, körben a lepedőre halmokba rakott köteteimmel. [...] Elhelyezkedem az ágyon, majd mindegyik könyvet találomra kinyitom valahol, és durva mozdulatokkal megtöröm a gerincet úgy, hogy nyitva maradjanak. Hátradőlök, és elégedettség tölt el, amikor a vér, anélkül hogy megmozdulnék, lassan, de annál inkább feltartóztathatatlanul a farkamba zúdul. Amíg telik a tömlő, a tekintetem végigjárom a nyitott oldalakon. Bekezdések, sorok, szavak. *Ez az igazi létélmény. Bárhová is pillantok, a gyönyör néz vissza rám.*⁴³

Mindez csak látszólag zárja ki az én, a személy írás általi eltörlésének igyekezetét, főleg, hogy egy másik szöveghely az önéletírás, az én reprezentációjának szépségét egyértelműsíti egy onanizálási gyakorlatot követően:

Elengedem az ágytámlát, és visszaereszkedem a lepedőre. Hiszem Gollam és Empedoklész ugyanazt az utat járta be! Felismerés, elváltozás, majd a fantazmák igazolásának keresése a halálban. És mindehhez *a vágy, hogy láthatatlanná váljunk*, eltűnjünk először mások tekintete elől, majd eltűnjünk általában a létezés színpadáról is. *Mindennek talán az irodalomhoz is van köze, hiszen mi másért ez a számtalan absztrakciós gyakorlat, ez a rengeteg átvitel és szublimáció, ha nem azért, hogy eltöröljük a saját nyomainkat?*⁴⁴

Tompa Andrea: *Haza*

Ahogy erre a korábbiakban több utalást tettem, Tompa Andrea legutóbbi regénye, a *Haza* is egyedi módon bánik az autofikció műfajával. Tompa művének értelmezésébe is számos műfaji kategóriát vont be az eddigi recepció. A szöveg valóban különféle elbeszélésmódok, formák, műfaji kódok jegyeit mutatja, s a szövegnek ez a hibriditása a fejezetek változatos különféleségében, egymásmellettségében mutatkozik meg. S bár rögzíthető egy fő szólam, épp az autofikciót játékba hozó, ám a különböző múltbeli időpontokat, helyszíneket felelevenítő és ábrázoló fejezetek összességében egy sokféle irányba nyitott regényszerkezetet hoznak létre. A *Hazát* tehát (szintén) nagyfokú nyelvi, műfaji hibriditás jellemzi, a kevertnyelvűség önkéntelenül is megnyitja a mű világát, a határokat. Az alapvetően magyar nyelvű szövegbe beékelődő elsősorban angol, orosz, de időnként más nyelvekből vagy dialektusokból vett szövegdarabok, szavak, kifejezések, és összességében a nyelv, anyanyelv, nyelvváltás, fordíthatóság kérdései, ahogy majd látható lesz, az autofikcióval is összefüggésbe hozhatók.

⁴³ *Uo.*, 306. (kiemelés tőlem)

⁴⁴ *Uo.*, 113–114. (kiemelés tőlem)

Tompa Andrea műve többek között hazatéréstörténet, utazóregény, határokat lép át térben és időben, konkrét és átvitt értelemben is, valamint mindvégig nyelvi, kulturális határhely(zet)ekben, határvidékeken bolyong. A *Haza* olyan kortárs globális jelenségeket ábrázol, mint például az egyre gyorsuló migrációs folyamatok, a multikulturalizmus és az azon is túlhaladó nyelvi és etnikai diverzitás; és ezek mind beilleszthetők az úgynevezett transznacionális fordulatba.⁴⁵ A regény a transznacionális jelenségek közül nemcsak a deterritorizáció, transzlokáció hatásaira, az utazás és kommunikáció új formáira vagy legfőképpen a nemzet, állampolgárság kérdéseire reagál rendkívül sokrétűen és érzékenyen, hanem mindezt egyrészt kelet-közép-európai kontextusból is szemléli,⁴⁶ másrészt a közismert globális jelenségeket mindig az egyén nézőpontjából, egyéni élettörténeteken, identitáskérdéseken keresztül közelíti meg, mivel a szöveg tanúsága szerint másképpen nem lehet. Tompa műve mindezek alapján azon autofikciós művek közé sorolható, amely az irodalom „szubjektív fordulatának” szemléletmódját előtérbe helyezve az egyéni élmények, tapasztalatok felől tartja ábrázolhatónak, elmondhatónak a kollektív, mindenkit érintő történelmi, társadalmi vagy globalizációs kérdéseket. Ugyanakkor a szubjektivitás és az én fikcionalizálása a szerzőség státuszát „visszaveszi” az írókat övező korábbi, tekintélyelvű pozícióhoz képest, ami egyfelől azt eredményezi, hogy az írói tekintély csökkenése, válsága (?) következtében a szerző-szereplő véleménye, meglátása csak egy a sok közül. Másfelől a „nagy igazságok”, eszmék felszámolódása miatt kizárólag az egyéni, szubjektív pozíciók kaphatnak érvényességet, lehetnek legitimek a valóságról való gondolkodás kapcsán. Ugyanakkor „ez a valóság az alkotót nem kizárólag mint egyént, hanem mint a Történelem szubjektumát is tételezi”.⁴⁷ Ehhez kapcsolódva szintén a politikai szubjektumot felépítő autofikciók gyakran a történelmi emlékezetet (is) tematizálják, s ez a vonulat a *Hazában* az Írónő apja múltja, sorsa utáni nyomozásában és a múlttal való szembenézésben érhető tetten. A bukaresti levéltárban végzett kutatás, az ügynökaktákkal való szembesülés a regény egyik kitüntetett fejezete.

A regényben az egyéni élettörténeteknek csak egyike az Írónő története, amelynek ugyan sok fontos múlt- és jelenbeli szegmense, aspektusa ábrázolást kap, s ezek jórészt fedésbe hozhatók a Tompa Andrea nevű szerző életeseményeivel, ugyanakkor mások (volt osztálytársak, barátok, a Festő) történetei koncentráltabban, sűrítettebben kapnak megjelenítést. Az egymás mellé helyezett sorsnarratívák, amelyeknek

⁴⁵ SZABÓ Gergely, *A migráció és a többnyelvűség narratívái amerikai magyarok körében*, Magyar Nyelvőr, 2018/1, 2–3.

⁴⁶ „A térváltások következtében korunk meghatározójává váló kulturális transzfer, interakció és mindezek konceptualizálása az ún. határon túli magyar irodalmi és kulturális jelenségeket is máshogyan teheti megérthetővé, mint olyanokat, amelyek esetében a 20. század elején a megváltozott politikai határok révén a térképek rétegződése, átrajzolódása szintén »mobilitást« eredményezett helyben maradt népcsoportok esetében.” DÁNÉL Mónika, *Többnyelvűség és lokalitás: Magyar és román érintkező narratívák 1989-ről, Erdélyi Múzeum*, 2020/3, 8.

⁴⁷ CASAS, 73.

gyűjtőpontját az amerikai lány mű elején feltett, felszínesnek tűnő kérdése, az *And what's your story?* adja, a nyelv, hazaválasztás, identitás összefüggéseit mutatják meg, de legfőképpen azt a dilemmát teszik láthatóvá, hogy elmondható-e, és ha igen, miként a Saját történet, milyen lehetőségei vannak az életrajzi narrációnak.

A hol első személyben, hol az elbeszélő közvetítésében harmadik személyben, hol a kettő kombinálásával elmesélt sors történetek, fiktív és szubjektív életrajzok mellett a regény – más migrációs művekhez hasonlóan – keveri a műfajokat, s azokat az irodalmi elbeszélésformákat váltogatja, kontaminálja, amelyek az utazást, mozgást, az emlékezet aktusait, továbbá az identitás kérdéseit helyezik előtérbe. Így a *Haza* is egyszerre olvasható utaztató kalandregényként, útirajzként, autofikcióként, valómásként, s ezért illeszkedhetnek bele viszonylag szervesen a narráció folyamába az irodalmi, művészettörténeti, gondolati esszébetétek is, mivel ez esetben az esszé körbejáró, a dolgokat több oldalról megközelítő, nyugvópontra nem mindig érkező műfaji karaktere jól illeszkedik a mű tartalmi-gondolati felvetéseihez és narrációs eszközkészletéhez. A narratív varratok, hegek viszont kevésbé szembetűnőek, mint a *Jerikó épül* esetében. Ugyanígy a transznacionális poétika jegyeként (is) értelmezhető a szerteágazó, történeturkokat alkotó struktúra, az ismétlések sokasága, a szöveghatárok felnyílása és lezáratlansága, mondhatni határtalansága.

A mű kapcsán a referencializálható elemek és a szembetűnő általánosítások, eltávolítások, elfedések kettőssége irányíthatja a figyelmet az autofikció szerepére. Ebben az esetben nem csupán arról van szó (mint Tompa első, *A hóhér háza* című művében), hogy a külső elbeszélő általi elbeszélés bizonyos elemei, részei a szerző életrajzi jegyeivel vonhatók párhuzamba, hanem – Bartók regényéhez hasonlóan – olyan nyilvánvaló életrajzi referenciák vannak játékba hozva, amelyek kevés háttérismerettel is egyértelműen fedésbe hozhatók a szerzővel. Az egyik országból a másikba áttelepülő Írónő alakja, az olyan emigráció, amely során a szereplő „nem vált nyelvet, csak hazát”, az orosz szakos tanulmányok, az írói pályája alakulása, a családi viszonyok, valamint mindazok az utalások és megjegyzések, amelyek konkrét megnevezések nélkül az elhagyott ország helyszíneit (köztük a meg nem nevezett Kolozsvárt, miközben Tompa Andreát „Kolozsvár írója”-ként szokták meghatározni), egykori diktatúráját, elnyomását, a besűgás „intézményrendszerét” és a fogadó ország bürokratikus nehézkedéseit, hivatali „packázásait” írják le, könnyen azonosíthatók Kelet-Közép-Európával, bizonyos országokkal és egy Tompa Andrea nevű szerző életútjával. Ugyanakkor vagy épp ezért szembetűnő a szándékos eltávolítások és elhallgatások sokasága: miért van ezekre szükség, ha máskülönben minden egyértelműen azonosítható.

Míg a regény mellékszereplői (barátok, régi osztálytársak, egyetemi évfolyamtársak) keresztnevekkel szerepelnek a műben, és konkrét országokban, városokban élnek, mozognak, s a múltbeli események is pontosan lokalizáltak, addig a főszereplő Írónő nagybetűs jelöléséhez hasonlóan a legfontosabb személyes kapcsolatok szintén allegorikus eltávolítottsággal jelennek meg: a Fiú, a Másik, a Festő. Ám ha alaposan megvizsgáljuk, az alapvető egyezések, tényszerűségek ellenére ezek a szereplők

időben, életkorban, sőt akár karakterben, jellemvonásokban sem egyeznek meg valós személyekkel: a viszony, az életben betöltött szerep fontosabb, mint a figurák valószínűs ábrázolása. Ugyanígy, ahogy majd látható lesz, sokkal fontosabb a főszereplő hazához, emigrációhoz, otthonhoz/otthonatlansághoz való viszonya, mint a regény fókuszába állított fogalmakhoz köthető helyszínek megnevezése.⁴⁸

Hasonló és mindezzel összefüggő eljárás figyelhető meg a nyelvek esetében is: a nyelvváltás, nyelvi emigráció, a fordíthatóság kérdései idegen nyelvű idézetekkel, részletekkel számtalan nyelvi helyzet, beszédmód ábrázolásával kerülnek kidolgozásra, s ezek szintén az emberi viszonyok sokféleségét, bonyolultságát, többféle nézőpont, lehetőség érvényességét, egyedi esetét érzékeltetik. Mindemellett a soknyelvűség parádéja kitakar egy nyelvet, amit – szándékosan – egyszer sem nevez meg az elbeszélő, és ami végül, a többi nyelv által körbevéve tátongó hiányt képez a műben. Ez a román nyelv. Látványos ki nem mondása, elkerülése jelzi jelentőségét, a főszereplő múltját, múltbeli traumáját, az egykori haza, egykori otthon elhagyásának okát, árvaságának és hazakeresésének okát. A *Haza* egyik jelentős történetvonala a bukaresti levéltárba tett utazás, ahol az Író nő kézbe veheti az apjáról szóló ügynökjelentéseket. Se Bukarest, se a jelentések nyelve nem kap megnevezést, az Író nő a levéltárban angolul kommunikál. A kézhez kapott dossziékkal való érzelmi kapcsolat pedig túl vagy kívül van a nyelven: a szereplő az ölében tartja a kétkötetes vastag könyvet, mint egy halott testet: „Egy puha, alvó lény, mozdulatlan, halott, most már semmi sem választ el minket, hazajöttünk. A gyermek tartja a kezében a szülőt, halott, de még meleg test, amely arra várakozott, hogy valaki ölebe vegye. Csak az ölelés tudja befejezni a halált.”⁴⁹ A taktilis érintkezés, az ölelés ez esetben több minden szónál, bármilyen nyelvnél. „Előbb az ölelés, utána a nyelv.”⁵⁰ S ahogy a román nyelvű jelentés is feketével kitörölt részeket tartalmaz, hasonlóan tervezi kiegészíteni, megsemmisíteni a múlt darabját a szereplő. Az első terve valóban az anyag elégetése, ennek kapcsán említést kap a román származású Mircea Eliade (akinek szintén nem mondja ki a nevét), aki azt írja egy helyen, hogy a múlthoz kétféle viszony vagy kapcsolat kötheti az embert: a feldolgozás vagy a kiegészítés.⁵¹ Tompa regénye ez esetben az utóbbi mellett dönt.

⁴⁸ „Az első három regényemben nagyon odaadtam magam Kolozsvárnak. Különböző időknek, nagyon különböző jellegű Kolozsvárnak, nagyon konkrét városnak. Ebből azért ki is akartam szabadulni. De ezek nem poétikai célok. Ezek személyes célok, amelyek érdektelenek a regény végső szempontjából. A *Haza* esetében engem nem érdekelt az, hogy mihez vonzódnunk, az érdekelt, hogy megértsem ezt a vonzódást, ezt az elszakadást, és a szinte megmagyarázhatatlan vonzalmat ahhoz a helyhez, ahova az ember megszületik. A viszony érdekelt. [...] Nem éreztem azt a hívást, hogy a hazaszeretetről beszéljek úgy, hogy ezt egy magyar közegbe lokalizáljam, Kolozsvárra vagy Budapestre. Hanem azt kerestem, hogy megértsünk valamit ebből az érzésből, attól függetlenül, honnan jövünk, hová megyünk.” Visy Beatrix, „A fonat lesz az, amit én regénynek képelek”: *Beszélgetés Tompa Andreával a Költő a nappaliban eseményén*, Prae, 2020. november 14. <https://www.prae.hu/article/11836-a-fonat-lesz-az-amit-en-regenynek-kepzelek/>

⁴⁹ TOMPA Andrea, *Haza*, Budapest, Jelenkor, 2020, 267–268.

⁵⁰ *Uo.*, 268.

⁵¹ *Vö. uo.*, 266.

S míg *A hóhér házában*, amelyben az apa ábrázolása szintén hangsúlyos, a magyar nyelvű elbeszélésbe román kifejezések és szavak keverednek, addig a *Házában* a ki nem mondott (román) nyelv, eltávolítva a konkrétól, és erőszakosan lefejtve a szerző életrajzi referenciáiról, a hatalom és a diktatúra nyelve, a felszámolt haza nyelve, a trauma nyelve. Erős jelzés ez egy olyan regényben, amely az ógörögtől kezdődően számtalan európai nyelvet, dialektust, nyelvi közeget és regisztert felvonultat. A román nyelv kiégetése a múlt eltörlésére, semmissé tételére irányul, s *A hóhér házával* ellentétben ebben a regényben a szerző leszámol a hatalmi múlttal mint társadalmi reáliával, s annak nyelvét leváltja, negligálja. Azzal a hatalommal, amely a jelentések szövegében átszírozott fekete négyzetekkel fedte el a ki nem mondhatót, s takarta el, tette semmissé átlagemberek, kisemberek életét. De a nyelv kiégetése szimbolikus gesztus, nyelvtett, az égésnyom mindig megmarad, emlékeztetőül, sebként, s ennek az elbeszélő is tudatában van.

A fekete négyzet egy puszta égésnyom, a halál nyoma, hogy a nyugalanság velünk maradjon. Mi sem bírjuk a nyelvet. Nem fogunk dossziés könyveket írni, nyugi, bármilyen irányú anyagokkal, és mi is csak kiégetni akarjuk a múltat, a fekete négyzet a mi égésnyomunk is, a nyelv halott, de ez mindegy már, de te haltál meg főleg, szerelmes apám.⁵²

Mindebből látható, hogy Tompa Andreánál az autofikció kimozzgatása ismert műfaji jegyeiből egészen más okokból történik, mint Bartók Imre esetében. A hiányok, kitarítások, sőt, a kiégetés funkciója a rámutatás; az életrajzi referenciák, az autofikció kiközlentése pedig a regény által tárgyalt téma, probléma eloldása az egyszerűtől, az életrajzától. Ugyanakkor az is jól érzékelhető, hogy az általános érvényűhöz, a társadalmi, globális problémák hiteles tárgyalásához mintha csak az egyedi példák sokaságán, a személyességeken át vezetne út.

* * *

Az én konstruált-fikcionális struktúrájának pszichoanalitikus megközelítésmódja és a tudat önbizonyosságából táplálkozó, megragadhatónak elgondolt szubjektumfelfogás felszámolódása a modernitásban rámutatott az önéletrajz ideológiai és narratív illúzióira, és mindezek a kételyek korszerűbb formá(k)ban hívták új életre az önéletírást.⁵³ Az autofikció azonban nemcsak az önéletrajzírás és a valóság, saját élet ábrázolásának elevenen érvényes kérdései miatt vált a kortárs próza innovatív

⁵² *Uo.*, 274.

⁵³ Vö. URBÁN. Az összevetés alapjául szolgáló gondolat csak az online változatban található meg: <https://www.muut.hu/archivum/30594>

műfajává, hanem a hiteles megszólalási módok keresése olyan új prózapoétikai eljárásokat, elbeszélői eszközöket tett kívánatosabbá, amelyek egyfelől más műfajokkal, elbeszélőformákkal is érintkeznek, másfelől az autofikciónak kifejezetten újszerű, innovatív és változatos poétikájú műveit eredményezik. A vizsgált műfajról általánosságban, összegzésképpen elmondható, hogy az ide sorolható szövegekben felborul az elbeszített események sorrendje, összesűrűsödnek a történések, megsokszorozódik az elbeszélői perspektíva, az énbeszédben egymás mellé kerül és összemontírozódnak az észlelés fázisai és a különböző tudatállapotok: a képzelet, az emlékezés, az álom. Jellemző a válogatás nélküli, hiperrealista részletességű elbeszélés, a lényeges, lényegtelen elemek „ömlesztése”, amelynek következtében az összefüggések olykor még a beszélő számára is rejtve maradnak. Az önreflexív technikák alkalmazása sokszor metalepsziseket és/vagy ideiglenes határfelfüggesztéseket eredményez, a humor, paródia különféle alakzatainak használata által torzul a referencia, eltérő valóságok keverednek, a kitérők jelenléte pedig szándékos. Ezáltal fellazul az egymásutániség és a jelentés, felszámolóódik az ok-okozatiság tetten érhetősége, tehát mindaz, ami a „hagyományosabb” önéletrajz esetében nagyban hozzájárulhatott ahhoz, hogy az olvasóban egységes kép alakuljon ki a történekről és a szövegben szereplő énről. Ezzel párhuzamosan az autofikcióban megkérdőjeleződik a szöveg történeti jellege, az önéletrajzi illúzió pedig lelepleződik: pusztán illúzió marad.⁵⁴ Úgy tűnik, hogy e vonások közül jó néhány a kortárs magyar autofikciós művekre is érvényesíthető, a fenti értelmezések, elemzések ezt igyekeztek megalapozottan kifejteni. Sőt, talán kimondható, hogy a tárgyalt művek kifejezetten sajátos, egyedi viszonyt kezdeményeztek a műfajjal, s mondanivalójuk, ábrázolt témájuk érdekében többféleképpen tették próbára a műfaj szakítószilárdságát.

VISY BEATRIX

tudományos munkatárs

ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet

visybeus@gmail.com

And What's Your Story?

Autofiction and Hybridity

Abstract: The paper examines the presence and forms of autofiction in contemporary Hungarian literature. It does not contain a broad theoretical discussion of the genre, as I only aim to highlight some theoretical connections that can be specifically applied to Hungarian works. After a general description of the autofictive works published in the recent decades, three contemporary pieces shall be interpreted. The double narrative structure of Zsolt Láng's

⁵⁴ Vö. CASAS, 77.

novel *Bolyai* can be associated with several literary genres. In addition to autofiction, the codes of crime fiction play a prominent role in the work, and the combining and mixing of genres, narrative forms, and discursive modes also contribute to the complexity of the novel. The works of Imre Bartók and Andrea Tompa provoke the expectations concerning the genre of autofiction in a subversive manner. Bartók has already experimented with the possibilities of autobiography and autofiction in his previous novel (*Jerikó épül*), and his „failure-novel”, *Lovak a folyóban* also ironically and parodistically uses various narrative forms, popular and high-brow genres. Its autofictive element also falls victim to the satirical reflection on literature as a whole. Andrea Tompa subverts autobiographical facts for a completely distinct purpose and in a different way in her novel *Haza*. At the centre of the novel we can find questions about the concept of homeland, emigration, homelessness, language, mother tongue and translatability. Vital tools of representation such as omission, concealment, and erasure also render any autofictional approach impossible.

Keywords: autofiction, autobiography, hybridity, genre codes, parody

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/74-97](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/74-97).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 