

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

TEÓRIA ÉS PRAXIS

**FANTOM ÉS FIKCIÓ MARIE DARRIEUSSECQ
REGÉNYEIBEN ÉS ELMÉLETI ÍRÁSAIBAN**

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Írta: Lipták-Pikó Judit

Témavezető: dr. habil. Gyimesi Timea, egyetemi docens

2018

Tatának

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	7
BEVEZETŐ	8
I. rész – A FIKCIÓ DICSEÉRETE	15
I. 1. Az önfikcióról	15
I.1.1. <i>Philippe Lejeune és az önéletrajzi paktum</i>	16
I.1.2. <i>Serge Doubrovsky és az önfikció első definíciója</i>	18
I.1.3. <i>Gérard Genette műfajrendszerezése</i>	20
I.1.4. <i>Jacques Lecarme és az igaz-hamis paradigma kérdése</i>	24
I.1.5. <i>Marie Darrieussecq és az önfikció kiterjesztése</i>	26
I.1.6. <i>Philippe Gasparini és az önnarrálás</i>	31
I.1.7. <i>Összegzés</i>	34
I.2. Valóság és fikció viszonyáról	36
I.2.1. <i>Plágiumvádak, avagy a fikció morális felügyelete</i>	36
I.2.2. <i>Jean-Marie Schaeffer fikcióelmélete</i>	45
I.2.3. <i>A valószerűtől a fantasztikumig</i>	59
I.2.4. <i>Összegzés</i>	68
II. rész – AZ ÍRÁS ÖKONÓMIÁJA	70
II.1. A stílusról	70
II.1.1. <i>Mi a stílus?</i>	71
II.1.2. <i>Marie Darrieussecq stílusdefiníciója</i>	74
II.1.3. <i>Gilles Deleuze és a stílus (1)</i>	78
II.1.4. <i>Gilles Deleuze és a stílus (2)</i>	90
II.1.5. <i>Összegzés</i>	94
II.2. A kliséről	97
II.2.1. <i>Gilles Deleuze és a klisé</i>	99
II.2.2. <i>Perceptumok, affektumok és érzettömbök</i>	104
II.2.3. <i>Marie Darrieussecq és a klisé</i>	110

II.2.4. Összegzés	113
III. rész – A FANTOM DINAMIKÁJA	115
III.1. Az eltűnt férj nyomában (<i>Naissance des fantômes</i>)	120
III.1.1. Az esemény.....	120
III.1.2. Kronosz és Aión	122
III.1.3. Paradoxon és szkizoid leendés	126
III.2. A redőzött tér (<i>White</i>).....	131
III.2.1. A sima tér.....	132
III.2.2. Fantomok és tudatredők	134
III.2.3. Az antarktiszi tér kihajtogatása	137
III.3. A figyelem esztétikája (<i>Le Pays, Le Mal de mer</i>)	140
III.3.1. Yves Citton figyelemökológiája	140
III.3.2. Jean-Marie Schaeffer és az esztétikai figyelem	141
III.3.3. <i>Divergens</i> olvasás.....	145
III.3.4. <i>Divergens</i> írás.....	147
KONKLÚZIÓ	151
BIBLIOGRÁFIA	156
A TÉMÁBAN KÖZÖLT CIKKEK JEGYZÉKE	167
KONFERENCIÁKON VALÓ RÉSZVÉTEL	168

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm

mindenekelőtt Gábornak a kitartást, a szeretetteljes támogatást, az ösztökélést és a biztatást,

Timeának, hogy témavezetőm és szellemi társam volt,

Juditnak, hogy meghallgatott és biztatott, amikor elcsüggedtem,

Ramonának az értékes tanácsokat és a noszogatást,

családomnak a folyamatos érdeklődést,

barátaimnak a türelmet,

és végül, de nem utolsó sorban Colette Troutnak, hogy volt olyan kedves és rendelkezésemre bocsátotta Marie Darrieussecq-ről írt monográfiáját.

BEVEZETŐ

Pár nappal azelőtt, hogy befejezem az értekezés első verzióját, felfedezem, hogy Marie Darrieussecq-nek új honlapja érhető el a neten (www.mariedarrieussecq.com). (Addig az amerikai Arizona University-n oktató Alain-Philippe Durand által létrehozott – és egy ideje megszűnt – oldalon voltak elérhetőek a különböző cikkek, interjúk.) Ritka alkalom, hogy az ember ilyen igényes honlappal találkozék, amely mind szerkesztettségében, mind atmoszférájában tükrözi az író univerzumát: a habbuborékok hangyabolyszerű nyüzsgése, a tenger tajtékszása, a hullámozás hangja, az erdei forrás csörgedezése, a fák lombjának susogása, az eső kopogása a leveleken, a tengeri rózsák lengedezése az akvárium vizében, a háttérben nyüzsgő látogatók morajlása. A szöveg, a kép, a montázs, a hang, a film különböző médiumainak együttese valamilyen ismerős „darrieussecq-i” hangulatot közvetít. Az érzet Darrieussecq-je mellett fel-felvillan a humoros Darrieussecq is: váratlanul egy kacsa totyog el vagy egy fóka siklik tova a képernyő alján. A honlapon keresgélve, a témára jellemző módon, már nem is tudom milyen tekervényes úton egy „dugványok és rizómák” fülbe botlok, ami által újfent megbizonyosodom arról, hogy Darrieussecq és Deleuze rezonálnak egymással. A honlapon megjelenő levél fotója elgondolkodtat: a levélhez közel hajolva láthatóvá válnak annak finom hajszálerei, amelyek távolról nézve nem látszódnak, mert távolról nézve inkább a levél szélére, formájára, a fő érezetre vagyunk figyelmesek. És arra gondolok, talán sikerült elemzéseimben egy kicsit közelebb hajolnom Darrieussecq regényeihez, annak finom érezetéből valamit meglátni. Ebben nagy segítségemre volt Deleuze, akit akár több nyelven újra- és újraolvasva próbáltam megérteni, és örülök, ha ez akár részben sikerült. Gyimesi Timea erre a közelhajolásra tanított engem Deleuze-ön keresztül, ami egész személyiségemre, világhoz való viszonyulásomra kihatással volt.

Marie Darrieussecq nevével először egy mesterszakos kiselőadás kapcsán találkoztam, ebből nőtte ki magát mesterszakos szakdolgozatom, majd ez a doktori értekezés. Az utóbbi két év, amelyet kisebb megszakításokkal kizárólag az olvasásnak és a

gondolkodásnak tudtam szentelni, életem eddigi legkreatívabb éveinek bizonyult. Először élhettem át, milyen huzamosabb ideig egyedül, egy adott témáról sürgetés és a figyelem megosztásának szükségessége nélkül gondolkozni – annak napos és árnyoldalaival együtt. Az egyedül gondolkozás, a megértés elmaradásának veresége, a hipotetikus tökéletességre való törekvés által okozott frusztráció, a tehetetlenség, a feladás mind az önbizalomhiány mélyére tudja rántani az embert. Annál nagyobb az elégedettség, ha sikerül valamit megérteni és azt írásba foglalni, amit képességeimhez mérten igyekeztem minél érthetőbben megtenni. Kár lenne tagadni vagy hagyni, hogy az idő megszépítse: az értekezés megírása távolról sem hasonlított diadalmenethez. Izzadságos, kemény munka eredménye az, amit most a kedves olvasó a kezében tart.

A doktori tanulmányokra kevésbé jövedelmező mivoltuk miatt mindig is mint a személyes fejlődés egy igen elmélyült módjára tekintettem: egyfajta kis szellemi műhelyet alkottunk Gyimesi Timeával és Karácsonyi Judittal, akikkel támogattuk, segítettük egymást, ahol és ahogyan csak lehetett. A mai környezetben furcsa, úri kedvtelésnek, sőt hóbortnak tűnhet, ha valaki irodalmi tanulmányokra fordít három, négy, esetemben öt évet. Nem egyszer megfordult a fejemben: mivel nem sok továbblépési lehetőség áll előttem, ugyan mi értelme az egésznek? Talán segített ráébrednem arra – nem tudom biztosan, csak halványan érzem –, hogy dolgom van még az írással.

Témaválasztás

A Franciaországban megvédett doktori disszertációk adatbázisa, a www.theses.fr honlap tanúsága szerint Marie Darrieussecq-ről kevés értekezés született eddig.¹ A dolgozatcímeiből kiderül, hogy az író neve leginkább olyan tematikus elemzések kapcsán merül fel mint a trauma, az identitáskrizis, a test, az anyaság, a gyermek, a női írás stb. Vagyis ezek az írások megfelelnek látszanak arról, hogy Darrieussecq nem csupán szépirodalmi, hanem elméleti szerző is. Az értekezés újszerűsége elődeihez képest leginkább abban ragadható meg, hogy Marie Darrieussecq egyes kritikai és szépirodalmi szövegeit egy kereten belül, egymás mellé rendezve mutatja be. A kettő összeegyeztetése természetesen nem mindig lehetséges, hiszen az irodalmár Darrieussecq más pozícióból ír, mint az regényíró. Mégis, az értekezés arra törekszik, hogy elmélet és gyakorlat ne váljon el sarkosan egymástól, hanem *transzverzálításokat* keresve összekapcsolódjon: saját elrendeződésén belül, de más elrendeződésekkel is. Ilyen módon kerül kapcsolatba az értekezés keretén belül az önfikció franciaországi recepciója, a plágium, Jean-Marie Schaeffer fikcióelmélete és figyelemesztétikája, a fantasztikum, a stílus, a klisé és Gilles Deleuze művészetfilozófiája Marie Darrieussecq írásaival.

Marie Darrieussecq – életrajzi adatok²

Marie Darrieussecq 1969-ben született a dél-nyugat franciaországi Bayonne-ban. Baszkföld, a baszk nyelv, a tenger közelsége mind referenciaértékkel bírnak számára, formáló erővel hatnak képzeletvilágára. Hat évesen ír és olvas. Korán megtudja, hogy „Distilbène-gyerek”.³ Iskoláit Bayonne-ban és Bordeaux-ban végzi, 1988-ban elnyeri a *Le Monde* ifjúsági díját *La Randonneuse* című novellájáért. 1990-ben felvételt nyer a párizsi École Normale Supérieure-be, ahol irodalmat hallgat, doktori értekezését 1997-

¹ A keresés összesen 24 találatot ad, lásd: <http://www.theses.fr/?q=marie+darrieussecq>. A szakdolgozatok száma valószínűleg több, de azoknak nincs központosított adatbázisa, ugyanakkor a www.mariedarrieussecq.com oldal készítői a fellelhető dolgozatok alapján készítettek egy mini adatbázist: http://www.mariedarrieussecq.com/travaux_universitaires.

Darrieussecq poétikájáról eddig két monografikus mű jelent meg: az angliai University of Hull oktatója, Helena Chadderton (*Marie Darrieussecq's Textual Worlds. Self, Society, Language*, Oxford, Peter Lang, 2012) és az amerikai Ursinus College oktatója, Colette Trout (*Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, Boston, Brill Rodopi, 2016) tollából. Ez a tendencia azt sejteti, hogy az író egyetemi körökben népszerűbb az angol-szász országokban.

² Lásd: <http://www.mariedarrieussecq.com/dates>.

³ A dietilsztilbesztrol (DES) egy olyan hormontartalmú készítmény, amelyet várandós anyáknak írtak fel a '60-'70-es években, nem számolva annak a magzat reprodukciós szerveire kifejtett negatív mellékhatásaival. Marie Darrieussecq 2002 óta a franciaországi DES-hálózat nagykövete.

ben védi meg. 1996-ban robban be a francia irodalmi köztudatba *Malacpúder* című regényével, amelynek megfilmesítési jogait Jean-Luc Godard veszi meg, és amit a mai napig mintegy 40 nyelvre fordítottak le. Műveit azóta is első kiadója, a P.O.L. gondozza. Óraadói állását a Lille 3-as egyetemen a *Malacpúder* sikerének köszönhetően felmondja, ezután kizárólag az írásnak szenteli magát. 2006-tól pszichoanalitikusként pácienseket fogad. Regényei mellett művészeti folyóiratokba, kiadványokba ír, fordít, mesekönyvet, színdarabot, publicisztikát, novelláskötetet, esszékötetet, életrajzi könyvet jelentet meg, hangoskönyvet mond fel, kiállítást szervez. 2013-ban *Il faut beaucoup aimer les hommes* című regényével elnyeri a Médicis-díjat.

Marie Darrieussecq eddig megjelent főbb művei

Truismes, Paris, P.O.L, 1996.

(magyarul: *Malacpúder*, ford. Gyimesi Timea, Budapest, Magvető, 1998.)

Naissance des fantômes, Paris, P.O.L, 1998.

Le Mal de mer, Paris, P.O.L, 1999.

Précisions sur les vagues, Paris, P.O.L, 1999.

Bref séjour chez les vivants, Paris, P.O.L, 2001.

Le Bébé, Paris, P.O.L, 2002.

White, Paris, P.O.L, 2003.

Le Pays, Paris, P.O.L, 2005.

Zoo (novelláskötet), Paris, P.O.L, 2006.

Tom est mort, Paris, P.O.L, 2007.

Le Musée de la mer (színdarab), Paris, P.O.L, 2009.

Rapport de police (esszékötet), Paris, P.O.L, 2010.

Clèves, Paris, P.O.L, 2011.

Il faut beaucoup aimer les hommes, Paris, P.O.L, 2013.

Être ici est une splendeur (életrajz), Paris, P.O.L, 2016.

Notre vie dans les forêts, Paris, P.O.L, 2017.

Marie Darrieussecq helyzése a francia regényírói hagyományban

Blanche Cerquiglini Jean-Yves Tadiével közösen jegyzett könyvében⁴ hét nagyobb regénytípust azonosít be a második világháborútól egészen napjainkig terjedő időintervallumban. Csoportosítása nem nevezhető egységesnek: hol tematikus, hol műfaji, hol stílusbeli megkülönböztetést alkalmaz, így a megállapított csoportok között átfedések alakulnak ki. Cerquiglini tematikus alapon különíti el a *shoah* tragédiáját első- vagy másodkézből feldolgozó írók körét, a társadalom aktuális problémáival, mítoszaival foglalkozó írókat, valamint a rövidhírekre (*fait divers*) alapuló műveket, amelyek valóságot és fikciót vegyítve mintegy az újságírás konkurenseivé válnak. Műfaji alapon különbözteti meg az életrajzi regény és az önéletírás különböző formáit (önéletrajzi regény, önfikció). Cerquiglini az általa „disszidens” regénynek nevezett csoportba olyan műveket sorol, amelyek között stílusbeli hasonlóság figyelhető meg: játékos módon, különböző műfajok határán egyensúlyozva próbálják kibillenteni megszokásaiból az olvasót. Ugyancsak a stílus által fejezhető ki azon szerzők hasonlósága, akik az *écriture blanche*, azaz a fehér írás kategóriájába tartoznak. Ide sorolhatjuk Marie Darrieussecq-et is.

Az *écriture blanche*-ot,⁵ az írás blanchot-i fehér terét érzelemmentesség, egyszerűség, sőt hidegség, semlegesség, szenvtelenség, egyfajta minimalizmus, a szubjektív narrátorral szembeni objektív, leíró pozíció felvétele jellemzi. Az *écriture blanche* stílusát képviselő regényekben a szereplők nem hősök a szó hagyományos értelmében: az apró események, a banális, a mindennapi dolgok kerülnek a cselekmény központjába, ebből kiindulóan pedig bármi, a végtelenül apró részlet is a regény tárgyát képezheti. Ebből a tekintetből az *écriture blanche* valójában nem is egy stílust, hanem a fikció mindenható, mindenre kiterjedő koncepcióját jelöli. A narrációra jellemző gazdagság kontrasztban áll a szereplők és a környezet viszonylagos meghatározatlanságával. Cerquiglini emiatt a fehér írást az új regény (*nouveau roman*) vonalába illeszti. Szintén mind a kettőre jellemző az olvasó értelmezési feladat elé állítása.

A *Malacpúder* sikere után Darrieussecq szakít a történetmeséléssel és a *Naissance des fantômes*-mal egyfajta önreflexív írásmód felé fordul, ami több könyvében (*Le Mal de mer*, *Bref séjour chez les vivants*, *White*, *Le Pays* és *Tom est mort*) uralkodó

⁴ Jean-Yves Tadié, Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012. (A hivatkozások az elektronikus könyvváltozatra vonatkoznak.)

⁵ *Idem*, 387–405.

szemléletmóddá válik. Szövegeire poétikusság, tág szókészlet használata, a mondatok alapos megmunkálása, sajátos mondatritmus és szintaxis létrehozása jellemző. Ezt az időszakot Darrieussecq „fantomkorszakánk” nevezhetnénk a regényeit körbelengő fantomalakok okán. *Clèves* című regényétől kezdve azonban mintha leszámolni látszana a fantommal: egyfajta visszatérés figyelhető meg a hagyományos történetmesélés felé (*Il faut beaucoup aimer les hommes, Notre vie dans les forêts*).

Az értekezés felépítése

Az értekezés három fő részből álló ívet alkot, amely a kritikai recepciótól a szépirodalmi elemzésekig húzódik. E kettő között az alkotás mozzanatának két fontos fogalmára való rákérdezés alkot hidat, ami kapcsolatot képez az elméletíró és a regényíró Darrieussecq között. E felépítettségnek köszönhetően az olvasó a harmadik részhez már azon elméleti eszközökkel felvértezve érkezik meg, amelyeket fontosnak vélünk és felhasználunk a darrieussecq-i poétika elemzéséhez.

Az első rész (*A fikció dicsérete*) két fejezetre bomlik. Az *I.1. Az önfikcióról* című fejezet az önfikció műfajtörténete körüli elméleti vitákat mutatja be, amelynek keretén belül olyan szerzők szövegei kerülnek szóba, mint Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Jacques Lecarme, Philippe Gasparini és Marie Darrieussecq, akinek két írását is vizsgálat alá vesszük. Az *I.2. Valóság és fikció viszonyáról* című fejezet a Marie Darrieussecq és Marie NDiaye, illetve Camille Laurens viszonylatában kirobant plágiumvita kapcsán gondolkodik el a fikcióolvasás módjáról, majd Jean-Marie Schaeffer fikcióelméletének bemutatásával felállít egy pragmatikai keretet. A fejezet szintén vizsgálja a valószerűség és a fantasztikum kérdését, valamint azt, hogy ezek milyen szerephez jutnak Darrieussecq regényeiben.

A második rész (*Az írás ökonómiája*) szintén két fejezetre bomlik. A *II.1. A stílusról* című fejezet azt vizsgálja, miben tér el a Darrieussecq szövegeiből, interjúiból és a Gilles Deleuze művészetfilozófiájából kibontakozó stílusfogalom a stílus klasszikus felfogásától, ami a stílusra mint az író állandó jellemzőjére tekint. „A stílus az ember” hagyományos koncepciójához képest Darrieussecq-nél a stílus egy folyamatos variációban lévő megfogalmazódása figyelhető meg, amelyet Deleuze a maga módján „nem-stílusként” definiál. A *II.2. A kliséről* című fejezet egy másik, az alkotói folyamat szempontjából alapvető fontosságú fogalmat, a klisé vizsgálatát vizsgálja Gilles Deleuze filozófiáján keresztül, majd kitér arra, hogy a klisé lebontásához a valódi művész az érzet, a nem

személyes individuációk kifejezésére törekszik. Darrieussecq az állandó formakeresés, a sajátos szintaxis kidolgozásában látja a klisék leépítésének módját.

A harmadik rész (*A fantom dinamikája*) három fejezetre, tulajdonképpen három tanulmányra bomlik, amelyeket a fantom alakja köt össze. A fantom az, ami lehetővé teszi az alkotást (akár Darrieussecq, akár regényszereplői számára, akik sokszor az író avatárjainak tekinthetőek, ugyanis maguk is írnak), ugyanakkor felbukkanása ugyanolyan esetleges, mint a spontán gondolatoké: egyfolytában alakot vált, rögzíteni nem lehet, és pontosan ez az, ami folyamatos mozgásban, egyensúlytalanságban tartja a Darrieussecq-regényeket. A III.1. *Az eltűnt férj nyomában* című fejezet Darrieussecq második, *Naissance des fantômes* című regényének elemzését tűzi ki célul Gilles Deleuze *Logique du sens* című könyvének tükrében. A III.2. *A redőzött tér* című fejezet Darrieussecq *White* című regényének üres terében megszólaló hangokat vizsgálja, ehhez Gilles Deleuze filozófiájának egyes fogalmait segítségül hívva. A III.3. *A figyelem esztétikája* című fejezet Darrieussecq *Le Mal de mer* és *Le Pays* című regényeit elemzi Jean-Marie Schaeffer figyelemesztétikájának segítségével.

A dolgozat nyelve magyar, mégpedig azon megfontolásból, hogy ezzel elősegítse az író népszerűsítését a hazai közönség körében. Emellett bizonyos hiányt igyekszik pótolni, ami az érintett elméleti kérdések magyarországi recepcióját illeti. A nyelvi választás tette indokolttá az értekezésben előforduló idézetek magyarra fordítását (kivéve természetesen azokat a szöveghelyeket, amelyeknek már létezett magyar fordítása), ezek eredetijét minden esetben lábjegyzetben közöljük. A művekre visszakereshetőségük érdekében mindig eredeti címükkel utalunk.

I. rész – A FIKCIÓ DICSÉRETE

I. 1. Az önfikcióról

Marie Darrieussecq fikcióelmélete nagyon tömören az „Én – az mindig valaki más” (*Je est une autre*) rimbaud-i ihletettségű tételmondatában foglalható össze, a határozatlan névelőt nőnemben használva, így sűrítve egyúttal ebbe a pár szóba nézeteit a francia nyelv sovinizmusáról is. E tételmondat, amelyet Darrieussecq írói *ars poeticájának* tekinthetünk, több irányba kihajtogatható. Magában foglalja egyrészt az én megírásának problematikáját, annak lehetőségességét vagy lehetetlenségét, másrészt azt az írói célkitűzést, hogy a világot új, addig nem ismert megvilágításban mutassa meg az olvasóknak a Másik pozíciójába való helyezkedéssel:

Én is azokhoz tartozom, akik új területeket törnek fel. Új szemeket, új füleket, új bőrt akarok adni az olvasóknak. Mert mire való az a könyv, amely nem képes úgy megmutatni a világot, mintha az először fedné fel magát? Ennek megvalósításához új mondatokra, új formákra, új írói hozzáállásra van szükség.⁶

Ahhoz, hogy a fikcióról alkotott nézeteit úgy tudja formába önteni, ahogy azt a 2010-ben megjelent *Rapport de police*-ban tette, Darrieussecq-nek végig kellett járnia az önfikcióról való reflexión keresztül vezető utat. Már doktori disszertációját is az önéletírás, fikció, önfikció kérdéses témakörében írta *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec* címmel.⁷ Értekezésének

⁶ „Je participe au mouvement permanent des défricheurs. Je veux ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. A quoi sert un livre qui ne propose pas de voir le monde comme s'il se dévoilait pour la première fois ? Pour ce travail, il faut des phrases nouvelles, des formes nouvelles, de nouvelles postures d'écriture.” Becky Miller, Martha Holmes, *Entretien avec Marie Darrieussecq*, 2001, URL: <http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81cembre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l'E2%80%99auteur.pdf>.

⁷ Francis Marmande vezetésével 1997-ben védte meg.

önfikcióra vonatkozó tömör elméleti összefoglalóját a *Poétique* folyóirat közli 1996-ban *Autofiction, un genre pas sérieux*⁸ címmel. Magyarországon a kritika eddig keveset foglalkozott⁹ az önfikció műfaji kategóriájával, amely azonban a frankofón irodalomban az 1990–2000-es évek óta komoly elméleti viták középpontjába került, új perspektívába helyezve ezzel a műfajokról való gondolkodást. Az önfikció megjelenése ezzel egy időben az „én” irodalmi színtérre való visszatérését jelezte, amelyet az ’50-es–’70-es években mondhatni elnyomott az újregény és a szerző halálát hirdető strukturalista elméleti keret. Az újra felbukkanó „én” azonban nagyon távol áll már a rousseau-i preromantikus vagy a 19. századi lírai szubjektumtól: a pszichoanalízis irodalomba való beszivárgásának következtében a szubjektum fragmentáltként, szétesőként jelenik meg. Az önfikcióban az én elsődleges célja többé nem a magabiztos megnyilvánulás, hanem a szubjektum folyamatos megkérdőjelezése és a kizárólagos igazság gondolatának elvetése. Mindezek által az önfikció nagy népszerűsége tett szert, épp ezért érdemes részletesebben foglalkoznunk ezzel a műfajelméleti fogalommal. A témában mostanra tenger mennyiségű szakirodalom keletkezett,¹⁰ ezek közül megpróbáljuk csupán a legfontosabbakat kiválogatni, azok mentén a műfaj sajátosságait bemutatni.

1.1.1. Philippe Lejeune és az önéletrajzi paktum

Az önfikció fogalmának szükségessége alapvetően az irodalmi művek, azon belül is az önéletírás különböző típusainak rendszerezése közben merült fel. Egy olyan műfajról van szó, amely összemosza önéletrajz és fikció határait: őrzi az önéletrajz önreflexív vonását (auto-/ön-),¹¹ de részesül a fikcióból is (-fikció). A terminus evolúciójának kezdetéhez 1975-ig kell visszamennünk, amikor Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* című könyvében¹² a szerző és az olvasó között létrejövő szerződés vagy paktum tekintetében tipologizálja az irodalmi műveket. Alapvetően két fajta paktumot különít el: az önéletíróit

⁸ Marie Darrieussecq, „Autofiction, un genre pas sérieux” in *Poétique*, 107, 1996, 372–373.

⁹ A Google-ön az önfikció szóra keresve 46 találatot kapunk, az autofikcióra keresve 266-ot. Ezzel szemben, ha csak a francia oldalakon keresünk rá az autofiction szóra, több mint 41.000 találatot fogunk kapni. Emellett az ango nyelvű találatok száma meghaladja a 99.000-et. Ez még annak tekintetében is nagy aránybeli különbség, hogy a francia, illetve az angol nyelvű elektronikus cikkek száma nyilvánvalóan sokszorososa a magyarokénak.

¹⁰ URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/13/BIBLIOGRAPHIE-THEORIQUE-SELECTIVE>.

¹¹ Előfordulhat, hogy a könnyebb kezelhetőség érdekében hol autofikciónak, hol önfikciónak nevezzük a műfajt.

¹² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. Magyarul *Önéletírás, élettörténet, napló* címmel jelent meg kötet Philippe Lejeune válogatott írásaival (Budapest, L’Harmattan, 2003).

és a regényíróit. Az előbbi esetében a paktum a szerzőt igazmondásra kötelezi, aki explicite megfogadja, hogy legjobb tudása szerint beszéli el a történeteket (az életét), úgy, ahogy azok megtörténtek (ennek irodalmi prototípusa Jean-Jacques Rousseau *Vallomások* című műve).¹³ Cserébe az olvasó bizalmába fogadja a szerzőt, hajlandó valónak tekinteni a leírtakat.¹⁴ A regény esetében a szerző és az olvasó között ez a bizalmi viszony nem áll fenn, az író nem köteleződik el az olvasó felé, aki így a szerző által elé tárt szöveget mint fikciót olvassa. A paktum jellege és a szerző/főhős/olvasó hármasság instanciája által behatárolt formális viszonyrendszert Lejeune a következő táblázatban szemlélteti:

ha a főhős neve →	nem egyezik meg a szerző nevével	= 0 (nem ismert)	megegyezik a szerző nevével
ha a paktum ↓			
regényre jellemző	regény	regény	////////////////////////////////////
= 0 (nem ismert)	regény	határozatlan	önéletírás
önéletrajzra jellemző	////////////////////////////////////	önéletírás	önéletírás

A két paktumhoz formális jegyek társulnak: a regényre jellemző paktum esetében a főhős neve nem egyezhet meg a szerző nevével (1. oszlop), ellentétben az önéletírással jellemző paktummal, ahol a szerző és a főhős nevének egyezése elengedhetetlen kritérium (3. oszlop). Amennyiben a főhős neve nem ismert, teljes mértékben a paktum természete határozza meg a mű fajtát, ezt a szerzőnek kötelessége explicitálnia írásában. Ha nem egyértelmű milyen paktum áll fenn, és a főhős neve nem ismert, patt helyzet alakul ki, nem tudjuk, hogy regénnyel vagy önéletírással van-e dolgunk (2. oszlop). Lejeune két rubrika kisatírozásával jelzi, hogy lehetetlennek ítéli meg olyan mű létezését, amelyben önéletírói paktum áll fenn szerző és olvasó között, de a főhős neve nem egyezik meg a szerző nevével, illetve olyanét, ahol az önleletrajzra jellemzően a szerző és a főhős neve megegyezik, de regényszerű paktum áll fenn szerző és olvasó között.

¹³ „Olyan vállalkozásba fogok, amelynek nem volt soha elődje, s utánzója se lesz. Egy embert mutatok be a maga természetes valóságában; s ez az ember én magam leszek. [...] Szóljon meg bármikor az utolsó ítélet harsonája, ezzel a könyvvel a kezemben lépek a legfőbb bíró elé. Fennszóval mondom: Ím, itt van, amit tettem, amit gondoltam, ami voltam.” Jean-Jacques Rousseau, *Vallomások*, ford. Benedek István, Benedek Marcell, Budapest, Magyar Helikon, 1960.

¹⁴ Lejeune önéletírás-definíciója: „Prózában írt retrospektív elbeszélés, melyet egy valós személy saját létezéséről ad, miközben a hangsúlyt egyéni életére, különösképpen pedig személyiségének történetére helyezi.” Philippe Lejeune, *Az önéletírás meghatározása*, ford. Z. Varga Zoltán, Helikon, 2002/3, 272–285.

1.1.2. Serge Doubrovsky és az önfikció első definíciója

E két kisatírozott rubrikát kísérli meg betölteni a két olvasási paktumot ötvözve Serge Doubrovsky, akit sokan a műfaj atyjának tekintenek. 1977-ben megjelent *Fils* című regényének¹⁵ hátoldalán szerepelt először az „önfikció” kifejezés a következő kontextusban: „Önéletrajz? Nem. Szigorúan valós eseményekből és tényekből szőtt fikció. Ha úgy vesszük *önfikció* arról, hogy a kaland nyelvének helyébe lép a felszabadult nyelv kalandja.”¹⁶ Doubrovsky önfikció-definíciója három kritériummal jellemezhető: (1) vállaltan valós eseményeket beszél el, de a fikció által összefűzve; (2) a pszichoanalitikus kúra hatására kísérletezik a nyelvvel (asszonánc, paronomázia, rím, anafóra, poliszémia stb. használata); és (3) feltételezi a szerző, a narrátor és a főszereplő explicit nominális azonosságát.

Auto: mert könyvem anyaga teljes mértékben önéletrajzi (egyetlen részlet sem valótlán, ideértve az álmokat is). *Fikció*: mert könyvem anyaga teljes mértékben regényszerű (Joyce módjára egy napba összesűrítve mondom el életem, az elbeszélés végig jelen időben zajlik, még azok a részek is, amelyek a nagyon távoli múltban történtek, tudatfolyamokat, párbeszédet írok le, amelyek szükségszerűen fiktívek).¹⁷

Más szóval: a narrátor-főhős különféle asszociációi valóságok, de ahhoz, hogy a töredékeket összefüggő egészé lehessen formálni, szükségszerűen létre kell hozni egy történetet, amely az emlékek szelektálásával, kiegészítésével, újrastrukturálásával, tehát fikcionalizálásával jár együtt.^{18,19} „A szöveg és az írás abszolút elsőbbséget élvez a

¹⁵ A névelő hiánya miatt a cím kétértelmű, a szó jelentése egyes számban: (valakinek a) Fia, többes számban: Szálak (pl. egy történeté).

¹⁶ „Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.” URL: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Fils>. Itt némi utalást vélünk felfedezni Jean Ricardou *újregény*-definíciójára, amely a következőképpen hangzik: „Az elbeszélés többé nem egy kaland megírása, hanem az írás kalandja.” („Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture”) Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

¹⁷ „*Auto* : la matière de mon livre était entièrement autobiographique (pas un détail, y compris mes rêves, qui ne fût véridique). *Fiction* : la matière est entièrement romanesque (une vie condensée en une journée façon Joyce ; narration toujours au présent, même du plus loin passé ; courant de conscience, dialogues, forcément fictifs, etc).” Serge Doubrovsky, „Inventer un langage de notre temps” in *Le monde des livres*, 2010, URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html.

¹⁸ Ezt már Rousseau is megjegyezte *A magányos sétáló álmodozásai* című művében: „Emlékezetből írtam; emlékezetem gyakran kihagyott, vagy csak tökéletlen adatokkal szolgált, s én a hézagokat olyan részletekkel töltöttem be, amelyek képzeletemből születtek ugyan, de sohasem mondtak ellent az

megélt felett. [...] Az önfikció eszköz arra, hogy az írás által újra megalkossuk, újraszabjuk megélt tapasztalatainkat, saját életünket, de ez semmiképp sem reprodukció vagy fénykép... Ez szó szerinti és irodalmi értelemben újra kitalálás”.²⁰

Kezdetben Doubrovsky önfikciója inkább egy sajátos írásmódhoz, mintsem irodalmi műfajhoz hasonlított, ugyanis jóformán csak önnön műveire lehetett vonatkoztatni a definíciót. Mégis, tett egy fontos megfigyelést, mégpedig azt, hogy a Freud utáni szubjektum többé nem írható le naiv őszinteséggel, ugyanis az teljes mértékben soha meg nem ismerhető. Idővel, ahogy könyveiben elhalványul a pszichoanalízis szerepe, önfikció-definíciója módosul, és egyben alkalmazhatóvá válik más művekre is. *Un fils russe, l'autofiction d'Alain Bosquet* című írásában kifejti,²¹ hogy Alain Bosquet *Une mère russe* című könyvének műfaji besorolása leginkább önfikció annak ellenére, hogy a szereplő-narrátora anonim, és nem esik szó pszichoanalízisről, sőt stílusa mondhatni klasszikus. Doubrovsky ezt a lineáris történetvezetés felforgatásával, a szövegben belső kommentárként folyamatosan megjelenő kétely hangsúlyozásával indokolja, amik meghiúsítják az én kizárólagos igazságra való törekvését.

A klasszikus és a posztmodern szubjektumfelfogás tesz különbséget önéletrajzi elbeszélés és önfikció között, vallja Doubrovsky. Míg az önéletrajzi elbeszélés vagy önéletrajzi regény egy klasszikusabb szubjektumfelfogásról ad számot, addig az önfikció a Freud és Lacan utáni, pszichoanalízisen átesett szubjektum önreprezentációját kísérli meg. „Freud bebizonyította, hogy múltunkat az elfojtás, áthelyezés, sűrítés, emlékezetképernyők, családi legendák tudattalan folyamatai által rekonstruáljuk. Ezért a szubjektum, Lacan terminusával élve, mindig „egy fikciós vonalat követ”.²² „Az

emlékeimnek.” Jean-Jacques Rousseau, *A magányos sétáló álmódosásai*, ford. Réz Ádám, Budapest, Magyar Helikon, 1960, 91.

¹⁹ Paul Ricœur ezt az elbeszélésben létrejövő identitást nevezi „narratív identitásnak” (*identité narrative*). Az önéletrajz dekonstruktív elméleteiről (pl. Derrida, Paul de Man) lásd Bókay Antal „Önéletrajz és szelf-fogalom a dekonstrukció és pszichoanalízis határán” című tanulmányát (in Mekis D. János, Z. Varga Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, Budapest, L'Harmattan, 2008, 33–65.). E dolgozat a keretek szűkössége miatt nem tud az írott identitás és az önéletrajz kapcsolatának kérdésével foglalkozni.

²⁰ „Il y a un primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. [...] L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.” Serge Doubrovsky, „Les points sur les i” in Jean-Louis Jeanelle, Catherine Viollet (szerk.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. Au cœur des textes, n°6, 2007.

²¹ Lásd Philippe Gasparini, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, 2010, URL:

<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.

²² „Freud avait démontré que nous reconfigurons notre passé selon des procédures inconscientes de refoulement, de déplacement, de condensation, de souvenirs-écran, de roman familial. C'est pourquoi, selon les termes de Lacan, le sujet « suit une ligne de fiction ».” *Ibid.*

önéletrírás alanya mondandóját és történetét a tudat ellenőrzése alá helyezi. Ezzel szemben az önfikciót nevezhetnénk a tudattalan önéletrajzának, ahol az én lemond uralkodási vágyáról és hagyja szóhoz jutni az ösztön-ént.”²³

Isabelle Grell *Roman autobiographique et autofiction* című írásában²⁴ megállapítja, hogy mindkét műfaj (az önéletrajzi regény és az önfikció) esetében a szerző és a narrátor-főhős nominálisan megegyeznek. Az önéletrajzi regény struktúrája lineáris, témája jellemzően valamilyen családi esemény vagy szerelmi történet, célja, hogy az olvasó azonosulni tudjon a narrátorral, alapvetően egy igaz-hamis rendszerben foglal helyet. Ezzel szemben az önfikció szerkezete nemlineáris, a történetszakok pókhálószerűen összegabalyodnak, amelynek következtében az olvasó inkább elveszik a történetben, mint magára talál benne. Az önéletrajz igaz-hamis paradigmájával szemben az önfikció a szubjektum által megélt valóst kísérli meg leírni, így elveti egy kizárólagos igazság meglétét, mondanivalója egyetemesebb. Hozzá csatlakozik Arnaud Genon, aki *Note sur l'autofiction et la question du sujet* című szövegében azt írja, „Az önfikció több egy új műfajnál. Az önfikció eszköz a szubjektum kezében ahhoz, hogy megkérdőjelezze önmagát, hogy visszautasítsa a kizárólagos igazság gondolatát és követelje annak széttörését”.²⁵

1.1.3. Gérard Genette műfajrendszerezése

Az eddigiekből kitűnik, hogy az önfikció műfaj-elméletileg azért problémás, mert egyrészt a szerző és az olvasó között nem jön létre egyértelmű paktum, másrészt mert faktuális és fikciós szövegekre jellemző formai kritériumok keverednek benne. Mit érthetünk részletesebben ez utóbbi alatt? Gérard Genette a francia narratológia egyik legismertebb képviselője narratív tipológiai szempontból elemzi irodalmi művek

²³ „Le sujet de l'autobiographie entend placer sa parole et son histoire sous le contrôle de sa conscience. A l'inverse l'autofiction serait en somme une autobiographie de l'inconscient, où le moi abdique toute volonté de maîtrise et laisse parler le ça.” Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes : L'Autofiction*, 2003, URL: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.

²⁴ URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>. Isabelle Grell és Arnaud Genon az *autofiction.org* oldal létrehozói.

²⁵ „L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture.” Arnaud Genon, „Note sur l'autofiction et la question du sujet” in *La Revue des Ressources*, 2007, URL: <http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>.

struktúráját *Figures III* című művében.²⁶ Genette az önfikcióról először az 1991-ben megjelent *Fiction et diction*-ban tesz említést,²⁷ amikor – Lejeune szerző/olvasó/főhős hármásával ellentétben – a szerző/narrátor/főhős alakjai által behatárolt háromszögekben tipologizálja a különböző elbeszélésformákat. Az alábbiakban a homodiegetikus narrátor olyan narrátort jelöl, aki része az általa bemutatott diegézisnek (az elbeszélés téri-idejének), ez általában egyes szám első személyű elbeszélést von maga után („én-elbeszélés”), ezzel szemben a heterodiegetikus narrátor nem része az általa bemutatott diegézisnek, azon kívül áll (egyes szám harmadik személyű elbeszélés jellemző rá, „ő-elbeszélés”).²⁸

A	// \ \ →	önéletrajz
$N = C$		(homodiegetikus = E/1)
A	// ✗ →	történelmi elbeszélés (például életrajz)
$N \neq C$		(heterodiegetikus = E/3)

²⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. Genette összetett rendszert hoz létre, amelynek segítségével számos szempontból elemezhetjük egy adott szöveg narratív felépítettségét. E szempontrendszert foglalja össze a következő táblázat.

kategóriák	alkategóriák	al-alkategóriák				
narratív mód	távolság	közvetett beszéd	áttételes elbeszélés, közvetett stílus		áttételes elbeszélés, közvetett szabad stílus	narratívizált elbeszélés
	a narrátor funkciói	narratív	ellenőrzés	kommunikáció	vallomástétel	ideológiai
narratív instancia	narrátori hang	homodiegetikus narrátor		heterodiegetikus narrátor		autodiegetikus narrátor
	a narráció ideje	jövőbeli narráció	múltbeli narráció		szimultán/jelen idejű narráció	közbeiktatott narráció
	narratív perspektíva	nullfokalizáció		belső fokalizáció		külső fokalizáció
narratív szintek	közbeiktatott elbeszélés	extradiegetikus	intradiegetikus		metadiegetikus	meta-metadiegetikus, etc.
	metalepszis	a narratív szintek áthágása				
az elbeszélés ideje	sorrend	analepszis	prolepszis		kihatás	amplitúdó
	narratív sebesség	szünet	jelenet		összegzés	kihagyás
	események gyakorisága	egyszeri		repetitív		iteratív

Forrás: Lucie Guillemette, Cynthia Lévesque, *La narratologie* in Louis Hébert (szerk.), *Signo*, Rimouski (Québec), URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.

²⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 65–93.

²⁸ Az ábra rövidítéseinek feloldása: A mint author/szerző, N mint narrator/narrátor, C mint character/főhős.

$\begin{matrix} A \\ \times \neq \rightarrow \\ N = C \end{matrix}$ homodiegetikus fikció
(E/1)

$\begin{matrix} A \\ \times \neq \rightarrow \\ N \neq C \end{matrix}$ heterodiegetikus önéletrajz
(E/3)

$\begin{matrix} A \\ \times \neq \rightarrow \\ N \neq C \end{matrix}$ heterodiegetikus fikció
(E/3)

Az első két esetben a szerző és a narrátor személye megegyezik, ergo vállalja a felelősséget az általa leírtakért, ezért ezeket faktuális elbeszéléseknek hívjuk. Az utolsó három esetében viszont a szerző és a narrátor nem egyezik meg, vagyis a leírtakhoz az olvasó nem mint faktuális, hanem mint fikciós szöveghez viszonyul. Hogyan illeszthetnénk be az önfikciót ebbe a sémába? Az előbb elmondottakból kiindulva az önfikciót egy olyan háromszög írhatná le, amelyben a szerző, a narrátor és a főhős nominálisan megegyeznek, mégis fikciós szövegnek tekintjük az így létrejövő elbeszélést. Genette szerint az önfikció „státusza paradox”, mivel

„a rá jellemző paktum szándékosan önellentmondó („Én, a szerző egy olyan történetet fogok elmondani, amelynek magam vagyok a főhőse, de amely sosem történt meg velem”). Ebben az esetben kétség kívül az önéletrajz képletét kellene alkalmaznunk (szerző = narrátor = főhős), de az egy olyan furcsa művelet lenne, amelyben a főhőst egyszerre két komponensre lehetne osztani: egy autentikus személyiségre és egy fikciós sorsra, de bevallom, ódzkodom attól, hogy ilyesfajta műveletet hajtsak végre [...]”²⁹

Csak zárójelesen jegyeznénk meg, hogy a genette-i problémafelvetés az önfikció rendszerbe illesztéséről teljes mértékben értelmét veszti abban a pillanatban, hogy Jacques Lecarme diagnosztizálja a műfaj mondhatni rákos elterjedését azáltal, hogy „az önfikció elnevezést olyan szövegekre is alkalmazzák, amelyekben teljes heteronimitás uralkodik a szerző és a narrátor – főszereplő között”.³⁰ Vincent Colonna *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* címmel 1989-ben megvédett doktori

²⁹ „Pour celui-ci, j'avoue que cette réduction au droit commun rend mal compte du statut paradoxal ou, pour mieux dire, du pacte délibérément contradictoire propre à l'autofiction (« Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »). On pourrait sans doute, dans ce cas, adapter à la formule de l'autobiographie, $A = N = P$, une prothèse boiteuse où P se dissocierait en une personnalité authentique et en un destin fictionnel, mais j'avoue répugner à ce genre de chirurgie [...]” *Idem*, 86–87.

³⁰ „Le terme autofiction est imposé à des textes où règne le plus parfait hétéronymat entre l'auteur avoué et le narrateur – protagoniste.” Jacques Lecarme, „Origines et évolution de la notion d'autofiction” in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 13–23, 15.

disszertációjában³¹ szintén megállapítja, hogy számos önfikciónak tekintett szövegben a szerző/narrátor/főhős hármasa nominálisan nem egyezik meg.

Genette minden bizonnyal azért tartja „szörnyetegnek” az önfikció műfaját, mert az a fikciós és a faktuális vegyítésével egy másik fontos rendszerezési elvet is áthág, mégpedig a műnemek témán és formán alapuló felosztását. Vegyük vizsgálat alá a következő genette-i táblázatot,³² amely a szövegek irodalmiságának (*littéarité*) megítéléséhez kínál modellt.³³

rendszer→	konstitutív	kondicionális
kritérium↓	(alapvető)	(feltételes)
téma	fikció	
réma	dikció	
(nyelvhasználat/forma)	költészet	próza

Egy adott szöveg két módon lehet irodalmi Genette szerint: vagy a fikció okán, tehát a témája eleve irodalmivá teszi (ez egy Arisztotelészig visszanyúló hagyomány), vagy a dikció okán, azaz a szöveg olyan stíluselemekkel rendelkezik, amelyek miatt azt irodalminak tekintjük. Láthatjuk, hogy a fikció és a költészet konstitutíve, tehát mintegy tételszerűen, eleve adott, esszenciális módon, úgymond objektíve irodalmi. Ezzel szemben a próza, amennyiben nem fikciós (tehát referenciális) és értelem szerint nem versben íródott, csak kondicionális módon lehet irodalmi, ami azt takarja, hogy a szubjektív esztétikai megítélés értékeli irodalminak. Ide tartozik példának okáért az egyes szám első személyű faktuális elbeszélés, vagyis az önéletírás. Darrieussecq az *Autofiction, un genre pas sérieux*-ben szellemesen megjegyzi, hogy az önéletrajz az önfikció cselével próbál „átkelni a vámon”, bekerülni a „nagyok”, a konstitutíve irodalmi műfajok közé. Gondoljuk végig: az önfikciót, amennyiben az önéletírás felől közelítjük meg, csak szubjektíve, kondicionálisan lehetne irodalminak tekinteni, de mivel fikcióként is olvasható, ezért egy időben konstitutíve is irodalminak tekinthető. Talán beilleszthetnénk az üresen hagyott, „kondicionális fikció” négyzetébe, de mivel az önfikció sem nem tisztán faktuális, sem nem tisztán fikciós, tulajdonképpen nem igazán

³¹ Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse EHESS (témavezető: Gérard Genette), 1989.

³² Genette (1991), 32.

³³ Azt a kérdést, hogy egy szöveg mitől tekinthető irodalminak természetesen először nem Genette, hanem az orosz formalisták, pontosabban Roman Jakobson vetette fel az 1910-es évek végén.

illeszthető be a fenti táblázat egyik rubrikájába sem. Az önfikció leginkább minden egyszerre: konstitutív és tematikus (fikció), kondicionális (referencialitás) és a dikció kritériumát is kielégíti, ha szem előtt tartjuk, hogy Doubrovsky definíciójában fontos szerepet kap a nyelvvel való játék.³⁴

1.1.4. Jacques Lecarme és az igaz-hamis paradigma kérdése

Jacques Lecarme, az önfikcióról való kritikai gondolkodás egyik fontos szereplője³⁵ eredendően két kritérium megvalósulását tartotta elengedhetetlennek ahhoz, hogy egy művet önfikciónak lehessen tekinteni: a „regény” paratextuális műfaji besorolását és a szerző/narrátor/főszereplő homonimitását. Ehhez képest *Origines et évolution de la notion d'autofiction* című tanulmányában³⁶ kiterjeszti az önfikció határait és meglepően liberális módon a fogalomba belefoglal önéletírástól kezdve regényig minden műfajt (homonimitásra, műfaji besorolásra tekintet nélkül), amivel követi azt az „általános tendenciát, amely az „összfikció” és a regénynek az élő irodalom feletti monopóliuma felé tart. De ebben az esetben” – folytatja Lecarme ironikusan – „meg kell sokszoroznunk a fikción belüli alkategóriákat és tagadni a nem-fikció létezését az irodalmon belül, amely nem logikátlan, amennyiben az irodalmat autotelikusnak tekintjük [...]”.³⁷ Lecarme rendszerezése a következőképpen néz ki (nem reprodukáljuk a teljes táblázatot, csak egy-egy példával illusztráljuk az egyes kategóriákat):

önfikció			
igaz elbeszélés	szűk definíció (Doubrovsky-féle)	tág definíció	regény
önéletírás = igaz elbeszélés	szoros értelemben vett homonímia	kódolt vagy enyhe homonímia	regény egyes szám első vagy harmadik személyű fikció
pl. Jorge Semprún: <i>Írni vagy élni</i>	pl. Roland Barthes: <i>Roland Barthes – írta Roland Barthes</i>	pl. Georges Perec: <i>W vagy a gyerekkor emlékezete</i>	pl. Marcel Proust: <i>Az eltűnt idő nyomában</i>

³⁴ Pusztán elméleti szinten eljátszhatunk az önfikcióvers gondolatával, amely a dikció szempontjából kétségkívül konstitutíve irodalmi lenne. De nem tartjuk valószínűtlennek, hogy született már ilyen mű.

³⁵ Neki köszönhető, hogy 1984-ben az önfikció fogalma belép az *Encyclopedia Universalis*-ba.

³⁶ Lecarme (2004).

³⁷ „C'est la tendance générale du goût moderne, qui tend au tout-fiction et au monopole du roman sur la littérature vivante. Mais dans ce cas, il faudrait multiplier les sous-ensembles de la fiction, et dénier l'existence d'un hors-fiction dans la littérature, ce qui serait logique dans une vision autotélique de la littérature [...]” *Idem*, 19.

Lecarme azzal, hogy az önéletrajzot az önfikció főkategóriája alá helyezi, úgy tűnik, egyetért azon nézettel, amely szerint az „ént” elbeszélni kizárólagos érvénnyel nem lehet.³⁸ Ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy „az én radikális fikcionalizálása ahhoz vezethet, amit *örületfikciónak* nevezhetünk, ahol az én saját maga lerombolását, a saját magától való elidegenedést kockáztatja”.³⁹ Tanulmányában végig érezhető ez a belső ellentmondás, amely az önfikció kategorizálásánál is tetten érhető: míg a táblázat utolsó három oszlopában a narratív instanciák homonimitásával vagy anonimitásával operál, addig az első oszlopban visszatér az igaz-hamis paradigmához („igaz elbeszélés”). Mi több, javasolja Genette műfajrendszerezésének kiegészítését egy harmadik elemmel, a *véridiction*-nal, azaz az igazmondással. Az ebbe tartozó elemek – úgymint az önéletírás – sem fikcionálisak, sem dikcionálisak nem lennének, vagyis Lecarme egész egyszerűen kizárja az önéletírást az irodalmiság teréből, hogy azt ne hogy bekebelezhesse a fikció.

Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy az önfikció műfaji besorolásán keresztül nem lehetséges a teljes irodalomtörténet újraértékelése, ugyanis az szorosán kötődik a szubjektum posztmodern, fragmentált képéhez. Philippe Gasparini fogalmazza meg a kérdést frappánsan *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* című tanulmányában: meg kell határoznunk, hogy az „önfikció egy olyan műfaji kategóriát jelöl-e, amely már régóta létezik, csak eddig nem sikerült azonosítani, vagy egy teljesen új kifejezőmódról kell beszélnünk. Hogy ez egy műfaj aktuális neve, vagy egy aktuális műfaj elnevezése”.⁴⁰ Ha feltételezzük, hogy Dante *Isteni színjátékában* vagy Rousseau *Vallomásaiban* referenciális és fikciós elemek keverednek, véleményünk szerint helytelen lenne őket önfikciónak nevezni, mert más korok szubjektumfelfogása tükröződik bennük. Doubrovsky szavaival élve:

A nagy keresztény, kommunista és más elbeszélések halottak. A Rousseau vagy Chateaubriand féle nagy önéletrajzok szintén. Az élet alkonyán megalkotott szép stílusú összefoglalóknak leáldozott az ideje. Az úgynevezett posztmodern korba léptünk. *Életem története nem létezik. Ugyanúgy nem létezik, ahogy középpontja sincs* – mondta Duras. [...]

A klasszikus introspekcióval világosan megismerhető ének vége. Azóta színre lépett a tudattalan. Az ént nem lehet megragadni, mert felettes énre, énre és

³⁸ E nézet képviselői pl. Maurice Blanchot (az önéletírás lehetetlen), Jacques Derrida (az önéletírás eldönthetetlen) és Jacques Lacan (az önéletírás mindenképpen fikcióba ágyazódik).

³⁹ „La fictionnalisation radicale de soi risque alors d’approcher ce qu’on pourrait appeler une *folie – fiction*, où le moi risque sa destruction ou son aliénation.” Lecarme (2004), 23.

⁴⁰ „Il reste notamment à déterminer si « autofiction » recouvre une catégorie qui existait déjà et ne demandait qu’à être identifiée ou désigne un moyen d’expression totalement nouveau, propre à notre époque. Si c’est le nom actuel d’un genre ou le nom d’un genre actuel.” Gasparini (2010).

ösztönénre oszlik. Az én töredezett, össze nem illeszhető darabokra tört. Maga az emlékezet keveri össze a valóságot a fikcióval.⁴¹

1.1.5. Marie Darrieussecq és az önfikció kiterjesztése

Marie Darrieussecq *Autofiction, un genre pas sérieux* című tanulmányával térünk vissza a Lejeune által felvetett paktum problematikájához. Lejeune kiinduló problémája az egyes szám első személyű regény és az önéletrajz közötti különbségtevés lehetetlensége volt: „Be kell látnunk, hogy ha a szöveg belső elemzésére szorítkozunk, nincs semmi különbség a kettő között.”⁴² De van különbség, mégpedig a szerzői szándék szintjén, ezt Darrieussecq John L. Austin és John R. Searle által kidolgozott beszédaktus-elmélettel⁴³ támasztja alá. Nagyon röviden ismertetve a beszédaktus három mozzanatból áll: (1) a lokúciós aktusból (a megnyilatkozás); (2) az illokúciós aktusból (a cselekvés, amelyet a kimondással végre hajtok, például állítás, kérdés, tagadás, ígéret, parancs, bocsánatkérés, esküvés, kérés, felszólítás, fenyegetés, előremondás, kiátkozás stb.); és (3) a perlokúciós aktusból (a hallgatóra tett hatás, például meggyőzés, megszegyenítés, untatás, lelkesítés stb.).⁴⁴ Ilokúciós szempontból semmi nem különbözteti meg az önéletrajzot (faktuális) az önéletrajzi regénytől (fikció), ugyanis ez utóbbi úgy akar tenni, mintha faktuális lenne – színlel – ezért ugyanazokat a beszédaktusokat hajtja végre, mint az önéletrajz. Az önéletrajzban tett állításokhoz azonban látatlanul (vagy akár explicit módon) mégiscsak párosul egy kérdés, amely a regény „képzeld el” modalitása helyett a „higgye el” modalitását vezeti be (gondoljunk csak Rousseau *Vallomásainak* már idézett bevezető mondataira). Az önéletrajzi kijelentés (mint például „ekkor és itt születtem”) egyszerre állítás és kérdés az olvasótól, arra vonatkozóan, hogy higgye el a leírtakat. Ez az, amit Lejeune önéletrajzi paktumnak nevez. Darrieussecq ezután Genette-hez fordul, aki a *Fiction et diction* „*Les actes de fiction*” című alfejezetben kétfajta kijelentést (*énoncé*) különböztet meg: a tényszerű kijelentést (*énoncé de réalité*) és a fiktív kijelentést (*énoncé de fiction*). Míg az előbbi objektív tényállásokat közöl, addig az utóbbi mentális

⁴¹ „Les « grands récits » (chrétien, communiste et autres) sont morts. Les « grandes autobiographies » à la Rousseau ou Chateaubriand aussi. Les belles récapitulations, au soir d'une vie et dans un beau style, sont d'une autre époque. Nous sommes à l'ère dite postmoderne. « *L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre* », disait Duras. La mémoire, dans *L'Amant*, n'illustre plus que des instantanés photographiques. Finie, la connaissance lucide de soi par l'introspection classique. Depuis, il y a eu l'inconscient. Le moi s'échappe à lui-même, se brise en Surmoi, Moi et Ça. Il est fragmenté, schizé, cassé en éclats disjoints. La mémoire elle-même emmêle réalité et fiction.” Doubrovsky (2010).

⁴² „Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence.” Lejeune (1975), 26.

⁴³ Lásd például: John L. Austin, *Tetten ért szavak*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990 (1962), és John R. Searle *Beszédaktusok*, Budapest, Gondolat kiadó, 2009 (1969).

⁴⁴ Lásd: <http://enciklopedia.fazekas.hu/retorika/Beszedaktus-elmelet.htm>.

állapotokat ír le. Genette szerint ezek ilyen-olyan mértékben, de keverednek a fikciós elbeszélésekben. A nem fikciós elbeszélésekben (mint például az önéletrajz) viszont csak tényszerű kijelentéseket találunk. Darrieussecq az én kimerítő jellegű megismerésének lehetetlensége mellett érvelve rámutat arra, hogy az önéletrajzban is „patchwork módjára keverednek a tényszerű kijelentések és a többé kevésbé szándékosan vagy tudatosan fiktív kijelentések”.⁴⁵ Az önéletrajz, habár faktuális elbeszélés, inkább ír le egy mentális állapotot, mint objektív tényállásokat. Itt találja meg Darrieussecq az önéletrajz és az önfikció közötti legfőbb különbséget: az önfikció önszántából elfogadja azt, amit az önéletrajz nem hajlandó belátni, tudniillik, hogy „egy életrajzot lehetetlen objektív tényállásokra, életrajzi, tudományos, történelmi, orvosi adatokra redukálni”.⁴⁶ Az önfikció vállalja, hogy lehetetlen feladat teljes őszinteségre és objektivitásra törekedni. Ez a nézet pedig a Freud utáni szubjektumelmélet letéteményese, ezen a ponton tehát Darrieussecq kapcsolódik a Doubrovsky, illetve Grell és Genon által elmondottakhoz. Az önfikció beszédaktusa kétszeresen is kétarcú: tesz egy kijelentést, majd a látatlanban hozzá társított kérdés arra invitálja az olvasót, hogy azokat higgye is el, meg ne is. Az önfikció ötvözi az önéletrajz illokúciós elköteleződését és az egyes szám első személyű regény „elkötelezetlenségét” vagy éppen színlelt elköteleződését, így az olvasó kezébe nem ad értelmezési kulcsot ahhoz, hogy különbséget tudjon tenni tényszerű és fiktív kijelentések között. Amennyiben az illokutíve elkötelezett szövegeket komolyaknak nevezzük, úgy az önfikció „komolytalan” műfaj. Tegyük hozzá, a bizonytalanságérzés megszűnik, amennyiben a szöveg valószerűtlen tényállásokat közöl, hiszen akkor biztosak lehetünk benne, hogy fikcióval és nem önéletrajzi elbeszéléssel van dolgunk. „Az önfikció tudatosan rájátszik az önéletrajz és az egyes szám első személyű regény közötti kétértelmű hasonlóságra, ez utóbbit Käte Hamburger is jelezte.”⁴⁷ Definíció szerint tehát egy önfikciós műben nem lehet különbséget tenni tényszerű és fiktív kijelentések között, ugyanis azok egyike sem sérti meg a valóságosság (*vraisemblance*) elvét. Az igaz-hamis paradigmában ragadt olvasót ráadásul az is félrevezetheti, hogy – ahogy mondani szokás – a valóság sokszor túltesz a fikción... Annyi biztos, a 20. századi szubjektummodell színre lépésével a naiv önéletrajzok kora leáldozott, helyébe az

⁴⁵ „Je ne saurais le dire, mais il est clair que l’autobiographie peut, elle aussi être envisagée comme un « patchwork » d’énoncés factuels et d’énoncés plus ou moins volontairement ou consciemment fictifs.” Darrieussecq (1996), 377.

⁴⁶ „[...] cette impossible réduction de l’autobiographie à l’énoncé de réalité, à l’énoncé biographique, scientifique, historique, clinique [...]” *Ibid.*

⁴⁷ „L’autofiction jouera ainsi sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l’autobiographie et le roman à la première personne telle que la signale Käte Hamburger.” *Ibid.*

önfikció lépett, amely felbolygatja és megkérdőjelezi eddigi olvasási gyakorlatainkat.

Doubrovsky ezt a következőképpen fogalmazza meg:

Az önéletrajz tulajdonképpen mindig önfikció. Az írónak meg kell találnia saját korának nyelvezetét ahhoz, hogy megírhasssa önmagát [...]. Ahhoz, hogy jelentéssel ruházhassuk fel életünket a jelen posztmodern korban, amelyből minden nagy klasszikus elbeszélés eltűnt [...], regényként kell megírunk az.⁴⁸

Darrieussecq több mint tíz évvel később kitágítja az önfikció műfaji kereteit. Míg '96-ban még úgy véli, Vincent Colonna definíciója⁴⁹ eltér a kritika által elfogadott önfikció-definíciótól; addig 2007-ben *Je est une autre* című tanulmányában már maga is hasonló definíciót alkalmaz, amely határozott elmozdulást mutat a fikció javára az auto- előtag felől:

Számomra az önfikció ez: a könyv lapjain, a saját nevem alatt, a saját bőrömben kibontakozó fantazmagória, de ez a bőr papírbőr, mentális bőr. [...] Az önfikcióban nemcsak regényszereplőként ábrázoljuk magunkat, de el is hisszük magunkról, hogy regényszereplők vagyunk. Saját nevünk alatt képzelünk és mesélünk el regényes vagy akár egyenesen lehetetlennek tűnő történeteket.⁵⁰

Ilyen például Jacques Lacarrière *Le pays sous l'écorce* című regénye,⁵¹ amelyben a szerző egyes szám első személyben rovarrá változik és egy fa kérge alatt él. A '96-os szöveggel szemben – amely még a következő definícióval operált: „[...] olyan egyes szám első személyű elbeszélés, amely fikciónak tekinti magát (ezért sokszor a *regény* megjelölést találjuk a borítón), de ahol a szerző homodiegetikus módon a saját neve alatt jelenik meg, és ahol a valóságosság benyomását un. „élethatások” tartják fenn [...]”⁵² – kikerül a

⁴⁸ „L'autobiographie est toujours, en fait, une autofiction. Pour se ressaisir, l'écrivain doit inventer un langage de notre temps [...]. Donner sens à sa vie, dans une postmodernité où tous les grands récits ont disparu, c'est la saisir [...] comme un roman.” Doubrovsky (2010).

⁴⁹ Miszerint az önfikció „a megélt tapasztalat fikcionalizálása”, amely az írónak akár azt is lehetővé teszi, hogy „A-tól Z-ig fikcionalizálja magát, azaz kitalált darabokból állítsa össze önéletrajzát.” („[...] se « fictionnaliser » une vie de A à Z, c'est-à-dire de s'inventer de toutes pièces une « autobiographie ».”) Darrieussecq (1996), 369.

⁵⁰ „Pour moi l'autofiction c'est ça : un fantôme filé sur la page, sous mon nom, dans ma peau, mais une peau de papier, une peau mentale. [...] L'autofiction, c'est se prendre soi-même comme personnage de roman, c'est aussi se prendre *pour* un personnage de roman. C'est, sous son nom, imaginer et raconter des histoires romanesques, voire impossibles.” Marie Darrieussecq, „Je est une autre” in Annie Oliver (szerk.), *Écrire l'histoire d'une vie*, Roma, edizioni Spartaco, 2007, 105–121, URL:

<http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2018-01/confe%CC%81rence%20donne%CC%81e%20a%CC%80%20Rome%20a%CC%80%20un%20colloque%20sur%20l'autofiction.pdf>.

⁵¹ Jacques Lacarrière, *Le pays sous l'écorce*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

⁵² „[...] je dirais que l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie » [...]” Darrieussecq (1996), 369–370.

Alexandre Gefen „biografémáknak” (*biographèmes*) nevezi ezeket az élethatásokat. Lásd: „Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine” in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel Marc Dambre (szerk.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 305–319.

kritériumok közül a valóságosság megőrzése: Darrieussecq szerint az önfikció szándékosan paradox, önellentmondó helyzeteket teremt, „lerombolja a valóságosságot”. A műfaji definíció hangsúlyos módosításáról van szó tehát, de egyes elemek továbbra sem változnak, gondolunk itt például a Lecarme-nak oly fontos igaz-hamis paradigmára. Ezt Darrieussecq továbbra is elveti:

Nem arról van szó, hogy feltétlen „hamis” dolgokat írunk – egyébként is, mit jelent az igazság az önéletírás esetében? Hogyan ellenőrizhetjük, hogy valami igaz-e? –, hanem, hogy szándékosan valóságostól dolgokat írunk egy életrajzi szövegben, vagy akár ki is jelentjük, hogy hazudunk, és ezzel elküldjük az ördögbe az állítólagos valóságosságot az egész realista, naturalista ballasztal együtt, amely beárnyékolja az írás, az „őszinteség”, a „hitelesség” stb. fogalmát. Ki kell jelentenünk, hogy az irodalom ezen túl van, hogy a szavak nem arra szolgálnak, hogy hozzátapadjanak a valósághoz. Ez az eljárás pedig forradalmibb, mint gondolnánk.⁵³

Az önfikció esetében érvényét veszti az igaz-hamis paradigma, amely az igazságot a valósággal egy episztemológiai alapra helyezi, ugyanis az olvasó nem tud dönteni a műfajt illetően. A „higgyen is meg ne is” szerzői-olvasói paktuma értelmezhetetlenné teszi, kiüresíti a hazugság „morális kategóriáját”. A valóságosság, amely Darrieussecq olvasatában nem más, mint a jauss-i elvárás horizont⁵⁴ (*horizon d'attente*), nem áll távol a „narratív közhelyektől”, a „konfekcionizált irodalmi gondolatoktól”, sőt az irodalom egy úgymond „felügyeleti” víziójától. Minden olyan kritika, amely nem tud elszakadni az igaz-hamis paradigmájától, tehát tudni akarja, hol mond „igazat” és hol „hazudik” az író (eleve értelmezhetetlen fogalmak ebben a rendszerben), rossz ízlésre vall. A közhelyek, a sematikus gondolatok kijátszásában, a valóságosság felrúgásában találja meg Darrieussecq az önfikció egyik fontos jellemzőjét. Az önfikció „egy alapvetően mulatságos és szabad műfaj, még akkor is, ha a legsötétebb dolgokról mesél”. Darrieussecq például *Le Pays* című regényét pontosan azért tartja önfikciónak, mert – azonkívül, hogy a főszereplő/narrátor/szerző nominálisan megegyeznek, vagyis

⁵³ „Il ne s'agit pas forcément d'écrire des choses « fausses » – qu'est-ce que ça veut dire, la vérité en autobiographie ? Comment la vérifier ? – mais d'écrire des choses délibérément invraisemblables dans un contexte autobiographique, ou bien d'affirmer même que l'on ment, et d'envoyer paître toute la prétendue vraisemblance, tout ce bagage réaliste et naturaliste qui encombre l'écriture, les notions de « sincérité », « d'authenticité », etc. Affirmer que la littérature est au-delà de ça, que les mots ne servent pas à coller au réel. C'est plus révolutionnaire qu'on ne pense, comme démarche.” Darrieussecq (2007).

⁵⁴ „Az elvárás horizont ugyanis olyan előzetes megértést jelent, amellyel az olvasó közelíti a szöveghez, s az olvasás ideje előtti irodalmi tapasztalatai és ismeretei alapján azt irodalminak, avagy köznyelvinek, fiktívnek, avagy dokumentumszerűnek, és mindenképpen valamilyen műfajhoz tartozónak is érzékeli. Természetesen különböző olvasók eltérő ismervek alapján érzékelnek és sorolnak egy-egy szöveget bizonyos műfaji osztályba. Az elvárás horizont fogalma tehát műfajként, olvasási modellként viselkedik.” Lásd: Jency Éva, „Műfajtan-e az elmélet?” in *Helikon*, 2016/3. 355–360, 357. Lásd még: Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 137. (A hivatkozás az elektronikus könyvváltozatra vonatkozik.)

mindegyiket Marie-nak hívják, illetve további „élethatások” erősítik az önéletrajzi illúziót (például Baszkföld mint helyszín, a főhős foglalkozását tekintve író stb.) – felrúgja a valóságosság azzal, hogy sci-fi elemeket sző az elbeszélésbe (például halott nagyanja hologram formájában jelenik meg).

Darrieussecq önfikció-definíciójának tehát három fő kritériuma van: (1) a három narratív instancia onomasztikus/nominális hasonlósága, (2) a valóságosság kibillentése és (3) a „higgyen is meg ne is” paktuma szerző és olvasó között. Habár az olvasó a valóságos elemeket a „képzeld el” olvasói modellje szerint fogja értelmezni, a valóságos elemeket továbbra is a „higgyen is meg ne is” önfikciós paktumán keresztül fogja olvasni. Ez az eldönthetlenség folyamatos bizonytalanságban tartja az olvasót, amelyet sokakban kellemetlenség érzést kelt, mindenképpen helyre akarják hozni a szerző által megteremtett szétzilált, ellenőrizhetetlen rendszert (a szereplőket valós személyekkel megfeleltetni, a velük történeteket szó szerint érteni). Darrieussecq viszont pont ebben a bizonytalanságban találja meg az irodalom legfőbb funkcióját: „kételyt, nyugtalanságot kelteni”, „megzavarni nyelvi szokásainkat”⁵⁵ és az abból eredő álmodóságot, figyelmetlenséget felrázni.⁵⁶ A bizonytalanság tehát több irányból támadja az olvasót: egyrészt a klasszikus, naiv önéletrajz végével a „bíz bennem” paktumát felváltja a „ne bíz bennem” paktuma. Az élet és az önéletrajzi leírás megfeleltethetőségének lehetetlenségét fejezi ki az „én – az mindig valaki más” formulája is. Másrészt a szövegbeli valóságosság megbotlyogtatják a nyilvánvalóan fikciós elemek, ezáltal az önfikció részesül a genette-i konstitutív irodalmiságból. Harmadrészt pedig a nyelvvel való kísérletezés éber, elemző olvasásra készíti az olvasót.

Azt a fajta írásmódot, amelyről Darrieussecq beszél, tudniillik, amikor az író akaratlagosan olyan fantasztikus vagy csodás helyzetekben ábrázolja magát, amelyek egyértelműen valóságosnak, Vincent Colonna *ön-* vagy *autofabulációnak* nevezi.⁵⁷ Philippe Gasparini *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* című tanulmányában – számunkra tetszetős módon – gyakorlatilag nem is műfajnak tekinti az önfabulációt (az önéletrajz meseszerűsítését), inkább irodalmi alakzatnak,⁵⁸ narratív technikának, a

⁵⁵ „Or cette perturbation n'est pas un simple jeu. Une des fonctions de la littérature est de semer le doute, de générer de l'inquiétude au sens propre : de perturber les habitudes de langage, et la somnolence qui en découle...” Darrieussecq (2007).

⁵⁶ Arról, hogy a nyelvi és fogalmi klisék kimozdítása mennyire fontos Darrieussecq számára, arról a II. rész 2. fejezetében lesz szó.

⁵⁷ Gasparini (2010).

⁵⁸ Ez Paul de Man-t juttatja eszünkbe, aki a maga részéről az önéletrajzot tekinti műfaj helyett irodalmi alakzatnak *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmányában (in *Pompeji*, ford. Fogarasi György, 1997, 93–107). Lásd erről szintén: Pál-Kovács Ramona, *Cartographie de la mémoire : pour une lecture*

metalepszis⁵⁹ egy változatának, ahol az író megzavarja a Genette által felrajzolt narratív szinteket és ezzel mintegy kiszól az olvasónak: „Ne hidd el, amit mondom”. Ami Darrieussecq-nél a valószerűtlen, az Colonna olvasatában az önfabuláció.⁶⁰ Colonna és a későbbi Darrieussecq önfikció-definíciójában tehát már nem az a kérdés, hogy milyen mértékben keverednek a referenciális és fikciós részek (ez egyébként sem lehet kérdés, hiszen kiléptünk az igaz-hamis paradigmából), hanem, hogy a fikciós részek milyen mértékben szakadnak el a valószerűségtől,⁶¹ átbillen-e az olvasás a „higgyek is meg ne is” önfikciós modelljéből a „képzeld el” regényolvasási modelljébe.

1.1.6. Philippe Gasparini és az önnarrálás

Philippe Gasparini 2008-ban *Autofiction* címmel megjelent könyvének utolsó fejezetében⁶² megkísérli összefoglalni, hogy mely jegyek jellemzik sajátosságosan és megkülönböztető jelleggel az önfikció műfaját. Az önfikció „szemantikailag viszkózus”,⁶³ többértelmű, így problémát jelent a kritikai gondolkodás számára. A „fikció” utótag ugyanis egyszerre jelöli azt, hogy a szöveg fikcionális kijelentéseket tesz, hogy irodalmi szándékkal lép fel, és hogy el akar szakadni az önéletrajz olvasási paktumától. Gasparini szükségesnek tartja az önfikció és az önfabuláció kettéválasztását, ahol ez utóbbi a szerző elképzelt szituációkba való belehelyezését jelenti, amely inkább narratív eljárás, alakzat, mint műfaj, ugyanis ritkán terjed ki a mű egész terjedelmére. Az önfikcióban és az önéletrajzi regényben alkalmazandó olvasási módozat összekuszálja az addig meglévő két olvasási paktum határát: az önéletrajzot mozgató valós paktumot és a fikciót mozgató fikciós paktumot, e kettőt ötvözve magában, állandó kétértelműséget tartva fenn.

géocritique de l'autobiographie de Michel Tremblay, doktori értekezés, Szeged, 2017, 39, URL: http://doktori.bibl.u-szeged.hu/3999/1/Pal-Kovacs_doktori_ertekezes_2017.pdf.

⁵⁹ Genette-nél a narratológiai táblázatban már találkoztunk a fogalommal, egy történet diegetikus szintjei közötti áthágást jelenti.

⁶⁰ Így fordulhat elő, hogy Darrieussecq Colonnával összhangban önfikciónak tekinti Dante *Isteni színjátékát*, Cervantes *Don Quichotéját*, Blaise Cendrars, Hervé Guibert egyes regényeit. Lásd: Darrieussecq, *Rapport de police*. Amennyiben Darrieussecq így tesz, úgy megfelel az arról a gondolatmenetről, amelyet fentebb a szubjektum kérdéséről vázoltunk, ezért nem tartjuk szerencsésnek ilyen merészen más irodalmi korokra kiterjeszteni az önfikció műfaji megnevezést.

⁶¹ Gasparini szerint az önfikció nem szükségeltet újfajta olvasási paktumot. Egyes önfikciókat önéletrajzként, másokat regényként (főleg azokat, amelyekben az önfabuláció eszközéhez nyúl a szerző), a legtöbbjüköt viszont önéletrajzi regényként olvassuk.

⁶² Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 295–327.

⁶³ „Le néologisme s’est révélé un obstacle à la réflexion théorique pour une autre raison : sa polysémie, ou plutôt sa viscosité sémantique.” *Idem*, 296.

	olvasási paktum	azonosság szerző és szereplő között
önéletrajz	igazmondási paktum	homonimitás
önéletrajzi regény	kétértelműség	sugallt azonosság
önfikció	kétértelműség	homonimitás

E táblázat alapján Gasparini kijelenti, hogy az önfikció félúton van az önéletrajz és az önéletrajzi regény között, hiszen olvasási paktuma az önéletrajzi regényhez hasonlóan kétértelmű, de a szerző és a szereplő homonimitása viszont az önéletrajzhoz hasonlítja. Definícióját tekintve viszont – és ellentétben azzal, amit neve sugall – közelebb áll az önéletrajzhoz, mint az önéletrajzi regényhez. Gasparini szerint az önfikció definícióját nem alapozhatjuk a szerző/szereplő homonimitására, ugyanis sok olyan művet találni, amelyek nem tartják tiszteletben ezt a szabályt. Más megkülönböztető jegyek után kell nézni. Gasparini amellet érvel, hogy a nyelvvel való munka,⁶⁴ a jellemző tematika (test, trauma, vallomás), a fragmentált és heterogén szerkezet⁶⁵ (az önéletrajz lezártágával, linearitásával szemben), a belső kommentár intenzív használata (az önéletrajznál és az önéletrajzi regénynél is megtalálható) olyan jellemzők, amelyek habár más műfajoknál szintén megtalálhatóak, az önfikcióra is jellemzők. A következő megközelítő jellegű definícióját adja a műfajnak: „*olyan önéletrajzi és irodalmi szöveg, amelyre szóbeliség, formai újítások, narratív összetettség, töredezettség, másság, heterogenitás és önkomentár jellemző, amelyek mind az írás és a tapasztalat kapcsolatának problematizálását célozzák.*”⁶⁶ Gasparini megjegyzi, hogy egy önfikció annál inkább elhatárolódik az önéletrajztól és az önéletrajzi regénytől, minél több jellemző vonatkozatható rá a felsoroltak közül. A fikció utótag miatt az önfikció elnevezést nem tartja szerencsésnek, ezért új elnevezést ajánl, az Arnaud Schmitt által megalkotott önnarrációt (*autonarration*). Ez utóbbi szerint önnarrálni annyi, mint „egy olyan regény

⁶⁴ „A regényíró célja nem életének elmesélése, hanem egy művészi szöveg „kivésése”, kimunkálása, amihez csak kifogás az életrajz, annak szükségszerű alapanyaga. Elsősorban a nyelv poétikai funkciójára koncentrálnak, míg az önéletrajz ezzel szemben főként a referenciális, az informatív funkciót helyezi előtérbe.” („Le romancier ne se fixe pas pour priorité de raconter sa vie mais de ciseler (ouvrer) un texte artistique, dont sa biographie n’est que le prétexte, la « matière première » contingente. Il met d’abord en jeu la fonction poétique du langage, alors que l’autobiographie mobilise essentiellement sa fonction référentielle, informative.”) Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 239.

⁶⁵ A fragmentáltság és a heterogenitás különböző technikák által ölthet alakot: egyetlen epizód feldolgozása, szabad asszociációs belső monológ, a szakaszok önkényes (pl. ábécés) sorrendben való egymás mellé helyezése, fotó vagy más dokumentum beszúrása stb. Lásd Gasparini (2008), 308.

⁶⁶ „*Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience.*” *Idem*, 311.

szereplőjeként tekinteni magunkra, amelynek referenciális alapja valós”.⁶⁷ Az önnarráció egyfajta „főműfajjá” lesz Gasparini értelmezésében, amely a posztmodern önéletrajzi teret öleli fel: azt a fajta „énírást” (*écriture du moi*), amely a lineáris, kronologikus, magabiztos önéletrajzzal szemben megkérdőjelezi saját validitását. Ezt bontja két alkategóriára: az önéletrajzi elbeszélésre (*récit autobiographique*), amely az önéletrajzi oldalt hangsúlyozza, és önfikcióra vagy kortárs önéletrajzi regényre, amely a fikciót hangsúlyozza, majd kiegészíti egy harmadik kategóriával, az „önesség”-vel (*auto-essai*), amelyhez olyan írókat rendel, akik idegenkednek magától a narratív formától, ezért más különböző formákhoz fordulnak (költészet, önportré, leírás, felsorolás, meditáció, napló, útinapló, levél stb.), amelyekre a töredezettség, a heterogenitás, és már-már egyfajta kollázsszerű írás jellemző. Gasparini a következő táblázatban vázolja fel, hogy meglátása szerint, hogyan változtak a fikciós műfajok a hagyományhoz képest a 20–21. századra:

	FIKCIÓ		KÉTÉRTELMŰ STRATÉGIA	REFERENCIALITÁS	
	FANTASZTIKUS	REALISTA		NARRATÍV	SPEKULATÍV
HAGYOMÁNY					
SZERZŐ ≠ SZEREPLŐ	fantasztikus regény	naturalista regény	történelmi regény	életrajz	esszé
SZERZŐ = SZEREPLŐ	önfabuláció		önéletrajzi regény	önéletrajz	napló
(POSZT)MODERNITÁS					
SZERZŐ ≠ SZEREPLŐ	mágikus realizmus, metafikció	belső monológ, újregény, modern regény	doku-fikció		
SZERZŐ = SZEREPLŐ	személyes mitológiák (képzőművészetek)		ÖNNARRÁCIÓ		önesség, napló
			önfikció	önéletrajzi elbeszélés	

Gasparini szerint az önnarráció megjelenésének voltak előjelei: az önéletrajzi regényben és az irodalmi önéletrajzban már a század eleje óta megfigyelhető volt a narratív struktúra összetettebbé válása az időkezelés, a metadiskurzus (kommentár) és az intertextus eszközei által,⁶⁸ de összefoglalva három irodalmi vonal összetalálkozásából jött létre: az egotista hagyomány, az avant-garde formalizmus és az identitásról tett vallomás (Holokauszt-szövegek, női sorsok, homoszexualitás stb.). A külső kontextust illetően

⁶⁷ „En d’autres termes, s’autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle.” Idézi Gasparini, *Idem*, 312.

⁶⁸ *Idem*, 318.

pedig öt fő faktort sorol fel,⁶⁹ amelyek hatással voltak az önnarráció létrejöttében: a pszichoanalízis, az emberiség ellen elkövetett bűntettek (Holokauszt), az erkölcsök forradalmi megváltozása ('68-ban és utána), a posztmodern fordulat és a globalizáció. Gasparini a globalizáció elszemélytelenítő diktatúrájára adott művészi válaszként tekint az önnarrációra, egyfajta ellenállásra, amelyben a gazdasági-politikai élettől szabadon kifejezhető az én.⁷⁰

I.1.7. Összegzés⁷¹

A 20. század szemtanúja lehetett a műfajok robbanásszerű megsokasodásának, bizonyos értelemben az irodalom és az „önéletrajz demokratizálódásának”.⁷² Az önéletrajzból kifejlődött önfikció-koncepció ezzel együtt benyújtotta igényét az „irodalmisságra” (*littéraryité*), azzal az érveléssel, hogy az „én” kimerítő jellegű megismerhetőségének kora leáldozott, új paradigmára van szükség a posztmodern szubjektum ábrázolásához, amely túllép az igaz-hamis bináris rendszerén, ezáltal pedig meghaladja a referencialitást. A műfajok alakulásával együtt olvasási modelljeink is megváltoztak: a Lejeune által felvázolt két olvasói paktumot zárójelbe helyezte az önfikció „higgyen is meg ne is” olvasási módozata,⁷³ amely meghaladja az olvasás „rendőrségi-felügyeleti” jellegét, így a faktuális, a valóságos helyett a megéltet, a valóst helyezi előtérbe. Az önfikció műfaján belül annak definiálása óta elmozdulás figyelhető meg az önreflexív előtag felől a fikció irányába. Míg Doubrovsky-nál és a korai Darrieussecq-nél (ebben a sorrendben) az

⁶⁹ *Idem*, 322.

⁷⁰ További reflexióra ad okot az önfikció kapcsán az álhírek (*fake news*) különböző médiafelületeken tapasztalható dömpingje, ami az információk folyamatos ellenőrzésével, megkérdőjelezésével valóságmodelljei újraértékelésére sarkallja az egyszeri befogadót. Felvetődik a kérdés, miszerint nem szorul-e a valóság mellett az önfikció is egyfajta posztmilleniális újradefiniálásra ebben a szimulákrumok által radikálisan bekebelezett világban. A válasz véleményünk szerint az értelmezési keretben rejlik: míg a híreket a valóság regiszterének megfelelően értelmezzük, az önfikciót általában a fikció, az irodalom szintjén interpretáljuk. Míg ez utóbbi egyik elsődleges célja esztétikai élvezet nyújtása, az előbbie az informálás (vagy dezinformálás). E kétfajta értelmezési keretről lásd az értekezés I.2.2 *Jean-Marie Schaeffer fikcióelmélete* című fejezetét. E roppant érdekes kérdésfelvetésért köszönet illeti Kérchy Annát, az SZTE Angol-Amerikai Intézetének oktatóját.

⁷¹ Mivel elemzésünket kizárólag francia nyelvű kritikai szövegekre alapoztuk, nem ejtettünk szót az önfikció bemutatásakor a nem frankofón irodalmakban kialakult elnevezésekről. Fontos azonban megjegyezni, hogy az én szándékos fikcionalizálása egy olyan tendencia, amely a világ szinte összes irodalmában megfigyelhető. Példaként említhetnénk a német *Ich Romant* és *Bildungsromant*, a japán *Shishōsetsu*t, az amerikai *autobiographical novel*t, a Raymond Federman által a szürrealisták nyomán használt szürfikciót (*surfiction*). Továbbá megemlíthetnénk Martin Middeke, Merle Tönnies vagy Julia Watson és Sidonie Smith nevét, akik a brit szépirodalmi narratívákban megjelenő én tudatos fikcionalizálását *biofiction*-nek, *autobiofiction*-nek vagy *autofiction*-nek nevezik. Ez utóbbi kiegészítésért köszönet illeti Kérchy Annát, az SZTE Angol-Amerikai Intézetének oktatóját.

⁷² „On a besoin de l'autofiction pour démocratiser l'autobiographie.” Doubrovsky (2010).

⁷³ A „higgyen is meg ne is” olvasási módozatának egyfajta kritikáját fogalmazza meg Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction ?* című könyvében, ezt lásd a I.2.4. *Összegzés* fejezetben.

önfikció „szigorúan valós eseményekből és tényekből szőtt fikció”, ahol a „valószerűség benyomását élethatások tartják fenn”, addig Colonnánál és az „érett” Darrieussecq-nél az önfikció „szándékosan paradox”, az önfabuláció által felrúgja a valószerűséget. Befejezésként Philippe Gasparini-re hivatkozunk, aki három típusát különíti el az én-írásnak a megélt fikcionalizálásának szempontjából: (1) a nem tudatos fikcionalizációt (hiba, felejtés, válogatás, elváltoztatás stb.), amely minden narratív rekonstitúció sajátja; (2) az önfabulációt, amelyben az író szánt szándékkal helyezi magát elképzelt vagy fantasztikus szituációkba; és (3) a szándékos önfikciót, amely tudatosan mozdítja el az önéletrajzot a fikció felé úgy, hogy mindeközben nem sérti a valószerűség elvét.⁷⁴ A szerző/narrátor/főhős homonimitásának formális kritériumai egyesek számára fellazultak (anonimitás, lásd: Doubrovsky, enyhe homonima, egyes szám első vagy egyes szám harmadik személyű elbeszélés, lásd: Lecarme), mások számára (Darrieussecq) továbbra is fontosak maradtak. A különféle fentebb említett önéletrajzi és önfikciós írási formák által alkotott kortárs irodalmi tér megnevezésére egyre elfogadottabbá vált az „én-írás” (*écriture de soi*),⁷⁵ vagy az Arnaud Schmitt által javasolt „önnarráció” (*autonarration*)⁷⁶ kifejezés.

⁷⁴ Lásd Gasparini (2010).

⁷⁵ Lásd pl. a *Magazine littéraire* 2013-as tematikus számát, URL: <http://www.cairn.info/magazine-le-magazine-litteraire-2013-4-page-44.htm> vagy a 2015-ben Cerisy-ben tartott éves konferencia címét: *Écritures de soi, écritures du corps*, URL: <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/ecritures15.html>.

⁷⁶ Arnaud Schmitt, „La perspective de l'autonarration” in *Poétique* n°149, 2007, 15–29., idézi Arnaud Genon, *De l'autofiction à l'autonarration*, URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>.

I.2. Valóság és fikció viszonyáról

Marie Darrieussecq mint kritikai gondolkodó az önfikcióról zajló diskurzus megkerülhetetlen alakja lett. Mint író azonban – saját definíciója szerint – csak egyszer alkotott ebben a műfajban.⁷⁷ Művei nagyrészt valószerű fikciók (*Le Mal de mer*, *Bref séjour chez les vivants*, *Tom est mort*, *Clèves*, *Il faut beaucoup aimer les hommes*), de találunk közöttük fantasztikus elemekkel átszőtt regényeket (*Malacpúder*, *Naissance des fantômes*, *White*, *Le Pays*, *Notre vie dans les forêts*), sőt, egy önéletrajzi szöveget is (*Le Bébé*).

Furcsa mód kétszer is meggyanúsították azzal, hogy más szövegekből merítkezett regényeinek megírásához: először „utánozó majomkodással” (*singerie*), majd „pszichikai plágiummal” (*plagiat psychique*) vádolták. A vádak által generált viták több elméleti szöveg létrejöttét eredményezték, amelyek lényegében mind a fikció és a valóság problematikus viszonyára kérdeznék rá. E kérdés már az ókor óta jelen van az irodalomkritikai gondolkodásban, így ez a fejezet nem törekedhet a probléma teljes körű és kimerítő jellegű kifejtésére. Célunk csupán annyi, hogy a plágiumvádak bemutatása után megpróbáljuk kimozdítani az arról való gondolkodást az igaz-hamis paradigma szemantikai kereteiből egy pragmatista, kognitív alapokra helyezett olvasási modell felvázolásával Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction ?* című könyve alapján. Ezután áttérünk a valószerűség és a valószerűtlenség határán mozgó fantasztikum témájára Tzvetan Todorovval, majd megvizsgáljuk, hogy a valószerűség – valószerűtlenség hogyan van jelen Marie Darrieussecq regényeiben.

I.2.1. Plágiumvádak, avagy a fikció morális felügyelete

1998-ban, a *Naissance des fantômes* megjelenésének évében Marie NDiaye, a *Rosie Carpe*⁷⁸ írónöje „majomkodással” (*singerie*), utánzással vádolta Darrieussecq-et a *Libération* hasábjain. Nem szó szerinti átemelésről beszél, inkább úgy érzi, mint „amikor valaki átdolgozott formában ráismer arra, amit saját maga írt. Egyetlen mondatot sem tudnék idézni,” – folytatja – „nincsenek konkrétumok: nem plágiumról van szó, hanem

⁷⁷ „A *Le Pays*-n kívül sosem írtam önfikciót. Ehhez az kellett volna, hogy a *Naissance des fantômes* narrátorát például Marie Darrieussecq-nek hívják [...]” („A part sans doute *le Pays*, je n’ai jamais écrit d’autofiction. Il aurait fallu pour cela, par exemple, que la narratrice de *Naissance des fantômes* s’appelle Marie Darrieussecq [...]”) Darrieussecq (2007).

⁷⁸ Maire NDiaye, *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, Femina-díj.

utánozó majomkodásról.”⁷⁹ NDiaye a későbbiekben *La sorcière*⁸⁰ és az *Un temps de saison*⁸¹ című művei kapcsán részletesebben kifejti, mire alapozza a gyanúsítását:

Az *Un temps de saison*-ban a főszereplő felesége és gyermeke elmennek tojást venni, ám nem térnek haza, a férj aggódik, keresésükre indul, később fantomként látja őket viszont. A *Naissance des fantômes*-ban a narrátornő férje elmegy baguette-et venni, de nem tér haza, a nő aggódik, a keresésére indul, s a férj végül fantomként tér vissza. Az *Un temps de saison*-ban az esőtől áztatta faluban való várakozás és a csüggedtség átalakítja a férj testét, aki úgy érzi, belülről válik folyékonyvá. A *Naissance des fantômes*-ban a várakozás átváltoztatja a narrátornőt, aki úgy érzi, teste és annak belső kémiája módosul.⁸²

Darrieussecq válaszában⁸³ tény szerint igyekszik igazolni, mely forrásokból ihletődött, majd a vita sajtóvisszhangja egy idő után elhal.⁸⁴

Kilenc évvel később, 2007-ben a *Tom est mort* megjelenésekor Camille Laurens, a szintén a P.O.L kiadónál publikáló író azzal vádolja Darrieussecq-et, hogy „pszichikailag plagizálta” *Philippe* című művét.⁸⁵ Laurens azt sérelmezi, hogy a *Tom est mort* a *Philippe*-hez nagyon hasonlóan a gyászoló anya főhős/narrátor figuráját jeleníti meg, aki egyes szám első személyben beszéli el a halott gyermek elvesztése következtében átélt gyászt. Azonban tovább megy NDiaye-nál abban, hogy *Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou* című „vádiratában” alapos összehasonlítást végez a *Tom est mort* és a *Philippe* (illetve két másik regénye: *Cet absent-là*⁸⁶ és *L'Amour, roman*⁸⁷) hasonlóknak vélt mondatai, sőt, jelenetei, kifejezései között:

⁷⁹ „Au fil des pages, je me retrouve dans la position inconfortable et ridicule de qui reconnaît, transformé, trituré, remâché, certaines choses qu'il a écrites. Aucune phrase, rien de précis : on n'est pas là dans le plagiat, mais dans la singerie.” Antoine de Gaudemar, „Marie NDiaye polémique avec Marie Darrieussecq” in *Libération*, 1998, URL: http://www.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq_231980.

⁸⁰ Marie NDiaye, *La sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

⁸¹ Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

⁸² „Dans *Un temps de saison*, la femme et l'enfant du personnage principal s'en vont chercher des œufs, ne rentrent pas, le mari s'inquiète, les cherche ; il les revoit ensuite sous la forme de fantômes. Dans *Naissance des fantômes*, le mari de la narratrice s'en va chercher une baguette de pain, ne rentre pas ; elle s'inquiète, le cherche, il revient enfin sous forme de fantôme. Dans *Un temps de saison*, le découragement et l'attente dans un village baigné par la pluie transforment le corps du mari, qui se sent liquéfié de l'intérieur. Dans *Naissance des fantômes*, l'attente transforme la narratrice, qui sent son corps changer, la chimie interne de son corps se modifier.” Anonymus „NDiaye répète ses attaques contre Darrieussecq” in *Libération*, 1998, URL: http://www.liberation.fr/culture/1998/03/06/n-diaye-repete-ses-attaques-contre-darrieussecq_232338.

⁸³ Marie Darrieussecq, „Sorguina” in *Libération*, 1998, URL: http://www.liberation.fr/livres/1998/03/10/la-reponse-de-l-auteur-de-truismes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina_232749.

⁸⁴ Míg Pierre Assouline NDiaye pártját fogja (a cikk már nem elérhető), Philippe Sollers Darrieussecq mellett áll ki (lásd: <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100107.BIB4685/darrieussecq-plagiaires-vos-papiers.html>).

⁸⁵ Camille Laurens, *Philippe*, Paris, P.O.L, 1995.

⁸⁶ Camille Laurens, *Cet absent-là*, Paris, Léo Scheer, 2004.

⁸⁷ Camille Laurens, *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L, 2003.

A mód, ahogyan a mondatokat modulálja, a kérdéseket egymás után fűzi, ahogyan egy szót megismétel annak jelentését kissé módosítva, vagy amilyen szójátékokat használ – nem jellemző Darrieussecq-re. Ott vannak aztán a „téma kidolgozásához” szükséges „kötelező” jelenetek [...]. Nem állítom, hogy a kalózkodás folyamatos lenne, de olyan gyakori, hogy általa létrejön egy bizonyos tonalitás, irodalmi és stilisztikai légkör, amelyet nem lehet nem felismerni.⁸⁸

Laurens tehát azzal vádolja Darrieussecq-et, hogy pszichikailag plagizálta őt, azaz regényeinek légkörét, hangulatát, szövegezési technikáját lemásolta, ahogy tette azt Marie NDiaye-jal is. A Virginia Woolf-i „saját szobába” történő illetéktelen behatolással vádolja Darrieussecq-et.⁸⁹ Habár Laurens nem tagadja annak lehetőségét, hogy egy író bárkinek a szerepébe belebújjon (Flaubert híres mondatát idézi: „Bovaryné én vagyok”), viszont a *Tom est mort*-t obszcénnek és cinikusnak tartja, mivel a *Philippe*-vel ellentétben az nem a megélt élményre alapul. „Nem kellene az írónak valamit magából belefoglalnia [a műbe], egyedi módon megmutatnia magát, kockára tennie magát?”⁹⁰ A történet fiktív jellegét Laurens szerint csak tetézi az egyes szám első személy „hipnotikus ereje”, „iszonyatos realizmusa”, ami egyszerűen elkerülhető lett volna az egyes szám harmadik személlyel. Laurens tiltólistára tesz bizonyos tapasztalatokat (például koncentrációs tábor, HIV-fertőzés, rák, haldoklás), amelyekről nem etikus egyes szám első személyű regényt írni, hacsak maga a szerző át nem élte őket.

Paul Otchakovsky-Laurens, a P.O.L kiadó tulajdonosa amellet, hogy Darrieussecq pártját fogja a vitában,⁹¹ Laurens logikáját némileg kifigurázva teszi fel a kérdést, vajon „[ö]lni kellene talán egy gyilkos ábrázolásához? Dosztojevszkij akkor ezt ugyancsak ügyesen kikerülte, és nem csupán ő.”⁹² Hozzáteszi azt is, hogy az irodalomban

⁸⁸ „Il y a des modulations de phrases, des façons d'enchaîner les questions, de répéter un mot en en modifiant légèrement le sens, des jeux de mots peu familiers, d'ordinaire, à l'auteur. Il y a les scènes « à faire », à développer pour « traiter le thème » [...]. Je ne dis pas que le piratage soit constant, mais les occurrences suffisent à créer une tonalité, un climat littéraire et stylistique, sur lesquels je ne peux pas me tromper.” Camille Laurens, „Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou” in *La Revue littéraire*, n°32, 2007a, URL: <http://archive.is/sa9H>.

⁸⁹ Ez a megjegyzés annál inkább is érdekes, mivel később maga Darrieussecq fordította újra franciára Virginia Woolf *A room of one's own* című könyvét. Lásd: Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, ford. Marie Darrieussecq, Paris, Éditions Denoël, 2016.

⁹⁰ „Et ne faut-il pas qu'un écrivain engage quelque chose de soi, qu'il s'expose de façon singulière, qu'il se risque ?” Laurens (2007a).

⁹¹ Philippe Lançon, „La légitime du vécu: une perversion. Interview avec Paul Otchakovsky-Laurens” in *Libération*, 2007, URL: http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/la-legitimite-du-vecu-une-perversion_100689.

⁹² „Faudra-t-il tuer pour mettre en scène un assassin ? Dostoïevski l'a échappé belle, et pas seulement lui.” Paul Otchakovsky-Laurens, „Non, Marie Darrieussecq n'a pas « piraté » Camille Laurens” in *Le monde des livres*, 2007, URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/08/30/non-marie-darrieussecq-n-a-pas-pirate-camille-laurens-par-paul-otchakovsky-laurens_949150_3260.html.

a megéltnek nem lehet legitimitása a fikció felett. Laurens válaszában⁹³ továbbra is etikátlannak tart bizonyos témákról fikciós szöveget írni, ezzel „stílusgyakorlattá” egyszerűsítve a szenvedést. Darrieussecq személyes hangvételű válaszában egy családi tragédia felfedésével hárítja el Laurens vádját,⁹⁴ majd a továbbiakban meghatározza, hogy számára mi a fikció legfőbb feladata: „Az író nyelvet talál annak leírásához, amit általában elhallgatunk. Egészen furcsa gondolat azt mondani, hogy a fikcióban vannak tabuk, tiltott témák. A fikció mindent magára tud vállalni és kell is hogy mindent magára vállaljon, még a legrosszabbat is, mert a legrosszabb pontosan a kimondhatatlan”.⁹⁵

A 2008-ban Cerisy-la-Salle-ban *Autofiction(s)* címmel megrendezésre került konferencián előadásában⁹⁶ Camille Laurens az egyszeri olvasó védelmére kel, aki nem tud különbséget tenni az önfikciós írás énje és az egyes szám első személyű elbeszélés énje között (a műfaji megjelölés általában mindekét esetben „regény”). Laurens ezzel implicite azt a kérdést teszi fel, hogy a naiv olvasónak milyen eszköz áll rendelkezésére e kettő megkülönböztetésére, vagyis milyen formai jegyek különböztetik meg a két narratív eljárást. A kérdésre adandó választ nehezíti, hogy – amint már az első fejezetben láthattuk – az önfikciónak nincs jól lehatárolt definíciója. Laurens szerint az önfikcióban megjelenik az én bizonyosságával, annak átlátható ábrázolásával szembeni kétely. Az önfikció valamiféle kimondhatatlan igazságot akar feltárni az „igazat hazudni” irodalmi mottóját követve.⁹⁷ Ami az önfikciót önfikcióvá teszi, az a szövegben elszórt biográfémák, élethatások. Az olvasók viszont eltérő mértékben ismerik az írók életét, vagy ne adj’ isten, egyáltalán nem. Ebben az esetben csak az különbözteti meg a kettőt egymástól, hogy a legtöbb önfikcióban, még az egyes szám első személyben íródottban is előbb-utóbb kiderül, hogy a narrátor/főhős neve, személye megegyezik az íróéval.

⁹³ Camille Laurens, „On ne fabrique pas un suspense avec la mort d’un enfant” in *Le monde des livres*, 2007, URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/09/06/on-ne-fabrique-pas-un-suspense-avec-la-mort-d-un-enfant-par-camille-laurens_951774_3260.html.

⁹⁴ A család első gyermeke, Darrieussecq bátyja fiatalon meghalt, a részleteket nem ismerjük. Philippe Lançon, „Ma fiction est hantée, Entretien avec Marie Darrieussecq” in *Libération*, 2007, URL: http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/ma-fiction-est-hantee_100688.

⁹⁵ „L’écrivain trouve un langage pour ce que d’ordinaire on passe sous silence. Quelle étrange idée qu’il puisse y avoir en fiction des tabous, des sujets interdits... La fiction peut et doit tout prendre en charge, même le pire, puisque le pire est précisément « indicible ».” *Ibid.*

⁹⁶ Camille Laurens, „Qui dit ça?” in Claude Burgelin, Isabell Grell, Roger-Yves Riche (szerk.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008.

⁹⁷ „L’autofiction, parce qu’elle met en scène, ici et maintenant, un écrivain aux prises avec la langue, parce qu’elle le montre en proie au doute quant à son être et au sens de sa vie, l’autofiction est aux sources de la littérature, ce mentir-vrai.” Camille Laurens, „Affronter l’épreuve du vrai” in *Le monde des livres*, 2010, URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/affronter-l-epreuve-du-vrai-par-camille-laurens_1324218_3260.html.

Igaz, és ezt Laurens is megjegyzi, hogy az önfikció a klasszikus önéletírással szemben szorosán kötődik ahhoz az ismeretelméleti kerethez, amely a pszichoanalízis szubjektumelméletét tekinti mérvadónak. Azok a művek, amelyeket az önfikció kategóriájába sorolunk, sokszor dolgoznak fel olyan tematikát, amelynek alapja valamilyen átélt trauma (betegség, erőszak, bűn, gyász). Viszont Laurens véleménye szerint az olyan traumákról, mint például egy gyermek elvesztése, lényegében csak az önfikció képes számot adni. Ezért, amikor Darrieussecq szemére veti, hogy a *Tom est mort*-ban „a gyászról ír és nem a gyász pozíciójából, mindeközben egy hamis paktum felé irányítva az olvasót az „Énnel”, a jelenlét személyes névmásával, a megtestesülés, az itt és most, benyomását keltve”,⁹⁸ az írónővel együtt magát az egyes szám első személyű regényt citálja a vád padjára. Ebből a pozícióból veti fel Laurens azt a kérdést, hogy mi értelme egy traumáról, adott esetben a gyászról írni, amelyet az író nem élt át, mi értelme elképzelni, csupán imitálni a gyász nyelvét?

Nincs ellenvetésem a képzeletbeli ellen, ellenkezőleg, nem vitatom el Marie Darrieussecq-től az képzelethez való jogot. De ebben az esetben az ő imagináriusa az én valóságom. És mi a valóság? Amit a nyelv nem képes kifejezni, egy maradék, egy lehetetlen maradék, amely „folyamatosan nem íródik le” és amely megtörtént. A valóság megtörtént, és ennek a történések helye a test. A gyászban író test váladéka a hiány nyelve, amelyet az üresség, a tehetetlenség hozott létre.⁹⁹

Laurens úgy véli, a megélt tapasztalat hiánya miatt a *Tom est mort* csupán egyszerű szimulákrum, amelyből hiányzik a szembenézés a kimondhatatlannal, a valóssal.¹⁰⁰ Érdekes módon legitimnek tartja az egyes szám első személyű fikciót, amennyiben az olyan eseményt dolgoz fel, amelyről nem készült vagy nem maradt fenn valóságos beszámoló. Erre példa Jonathan Littell *A jóakaratiúk* Goncourt-díjas könyve,¹⁰¹ amelyben a fiktív

⁹⁸ „Marie Darrieussecq écrit sur le deuil, et non depuis, tout en orientant le lecteur vers un faux pacte, le Je, pronom de la présence, un ici et maintenant, une incarnation.” Laurens (2008), 28.

⁹⁹ „Je n’ai rien contre l’Imaginaire, bien au contraire, et je ne conteste pas à Marie Darrieussecq le droit à l’imagination. Mais dans ce cas précis, son Imaginaire est mon Réel. Qu’est-ce que le Réel ? C’est ce qui échappe au langage, c’est un reste, un reste impossible, « qui ne cesse pas de ne pas s’écrire » et qui pourtant a eu lieu. Le Réel a eu lieu, le réel a un lieu, et ce lieu est un corps. Le corps qui écrit en deuil secrète une langue du manque, une langue manquante, une langue travaillée par le vide, l’impuissance.” *Idem*, 30.

¹⁰⁰ Laurens pártját fogja Annie Richard *Plagiat psychique* című cikkében. Richard szerint Darrieussecq „fabrikált” magának egy énképet a *Philippe* alapján és a *John Malkovich menet* című film mintájára belebújt Laurens fejébe, bábúvá változtatva a *Philippe*-ben ábrázolt folyton mozgó és bizonytalan ént. Darrieussecq így véleménye szerint nem más, mint ügyes bábos. Annie Richard, *Plagiat psychique*, Presses Universitaires de Lyon honlapja, az *Autofiction(s)* konferenciához kapcsolódó tanulmányok, 2008, URL: http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17. A tanulmány Annie Richard *L’autofiction et les femmes – Un chemin vers l’altruisme ?* (Paris, L’Harmattan, 2013) című könyvében is megtalálható. A könyv második fejezetét teljes egészében a plágiumvitának szenteli.

¹⁰¹ Jonathan Littell, *A jóakaratiúk*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető, 2009.

narrátor/főszereplő egy náci hóhér szerepébe helyezkedik. Littell könyvében óriási „mennységű és lenyűgözően pontos történelmi tudás halmozódott fel”,¹⁰² ellentétben a *Tom est mort*-ral, amelynek témája egy szubjektív, önreflexív szempontból bemutatott trauma, amelyben fontos szerephez jut a valóság hatása. Erről így nyilatkozik Darrieussecq a szintén az *Autofiction(s)* kötetben megjelent *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale* című tanulmányában:

Írásom metaforákból és fikcióból építkezik. [...] A regényeimből sugárzó „empatikusnak” nevezett erő abból fakad, hogy lehetőséget ad az azonosulásra. Ez a valóság hatás meglepő sikerrel kelt zavart, érzelmeket és dühöt, ez utóbbi egészen addig fajult, hogy „pszichikai plágiummal” vádoltak a *Tom est mort* miatt. Mintha meg kellene élni a gyászt, ahhoz, hogy arról valaki egyes szám első személyű elbeszélést írhasson. Ha gondoltam is valakire miközben magamra öltöttem Tom anyjának fiktív bőrét és hangját kerestem, akkor az az anyám volt, habár a *Tom est mort* története kitalált, semmi köze hozzánk.¹⁰³

Az is zavaró lehet Laurens számára, hogy a *Tom est mort*-ban egyszer sem jelennek meg csodás, meseszerű vagy fantasztikus elemek, az elbeszélés egyik momentuma sem zavarja meg a valóság rendjét. Darrieussecq ezt így fogalmazza meg:

A többi regényemmel ellentétben, ahol a fantomok így vagy úgy, de végül mindig megjelennek, a *Tom est mort*-ban nem akartam megkímélni azzal az olvasót, hogy egy fantasztikus univerzumba utalom. A fantom ugyan rémisztő, de egyben megnyugtató is. Ezért tehát nagyon erős a könyvben a valóság hatás: egy azonosulási folyamaton megyünk keresztül – mintegy beleragadunk –, amelynek következtében beleéljük magunkat a nő által elmondottakba (vagy nem).¹⁰⁴

Visszatérünk tehát a valóság kérdéséhez. Darrieussecq számára az önfikció kötelező jellegűen átlépi az önfabuláció metaleptikus figuráján keresztül a valóság küszöbét. Az egyes szám első személyű regény azonban azonfelül, hogy a szerző nominálisan nem

¹⁰² Bojtár B. Endre kritikája. URL: http://magyarnarancs.hu/konyv/amitol_a_valosag_megvaltozik_-_jonathan_littell_joakaratuak-71511.

¹⁰³ „Je suis un écrivain des métaphores et de la fiction [...]. S'il y a une force dans mon écriture romanesque, qu'on a pu dire « empathique », c'est qu'elle propose un lieu textuel d'identification. Étonnant succès de l'effet de réel, de provoquer des confusions, des émotions et des colères, qui ont pu aller jusqu'à l'accusation de « plagiat psychique » pour un roman comme *Tom est mort*. Comme si, pour écrire à la première personne le récit d'un deuil, il fallait l'avoir vécu. En me coulant dans la peau fictive de la mère de Tom, en cherchant la voix de cette aria, si je pensais à une personne réelle c'était à ma propre mère : bien que l'histoire que j'invente dans *Tom est mort* n'ait rien à voir avec nous.” Marie Darrieussecq, „La fiction à la première personne ou l'écriture immorale” in *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008, 507–525, 507–508.

¹⁰⁴ „Dans ‘Tom est mort’, contrairement à d'autres de mes livres où les fantômes finissent par apparaître, je ne voulais pas épargner le lecteur en le projetant dans un univers fantastique. Le fantôme terrifie mais il console. Du coup il y a dans le livre un effet de réel très fort, on adhère à la voix de la femme (ou on la rejette) par un phénomène d'identification dans lequel on est comme enrôlé.” Thomas Flamerion, „Les mots du vide. Interview avec Marie Darrieussecq” in *Le Figaro*, 2007, URL: <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-marie-darrieussecq-tom-est-mort-1027.php>.

azonosítja magát a narrátor/főhőssel, dönthet úgy, hogy fantasztikus elemeket sző az elbeszélésbe, vagy úgy, hogy teljességgel a valóság határain belül marad. Mi különbözteti meg akkor a *Tom est mort*-t egy faktuális elbeszéléstől? – tehetjük fel jogosan a kérdést. „Tulajdonképpen semmi, azonkívül, hogy a borítón explicit módon, paratextuálisan megjelenik a *regény* besorolás, illetve a szövegből hiányzik bárminemű játék a biográfiával vagy az elnevezésekkel. A hősnőm nem én vagyok, az egy másik, kitaláció.”¹⁰⁵ – válaszolja Darrieussecq, majd így folytatja:

A *Tom est mort* – melynek narrátora egy Ausztráliában élő bizonyos Mrs. Winter – sosem állította magáról, hogy önfikció, sem azt, hogy életrajzi elemekkel játszana. Ellenkezőleg, pontosan azért érzem magam végtelenül igazabbnak és szabadabbnak a fikcióban és a képzeletben, sőt a fantasztikumban, mert így nem tudok beletaposni a rokonaim magánéletébe vagy a sajátoméba.¹⁰⁶

Ha és amennyiben az egyes szám első személyű regény valóságos marad, akkor azzal a problémával állunk szemben, hogy az a faktuális elbeszélés (például önéletrajz) mintájára faktuális kijelentéseket utánoz, amit Käte Hamburger a *Die Logik der Dichtung*-ban „a valóságos kijelentés mimézisének” nevez.¹⁰⁷ Ugyancsak ezt a Platónig visszavezethető gondolatot elemzi Darrieussecq Platón mimézisfelfogásával szembehelyezkedve a már említett *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale* című tanulmányban. Platón imitációfogalma szerint az utánozó költészet (vagyis a fikció) a valóság plagizálása, erről *Az államban* olvashatunk.¹⁰⁸ Kétszeres másolásról van szó, hiszen a világ tárgyai az ideák másolatai, a fikció pedig e tárgyakat utánozza. Platón egyenesen

¹⁰⁵ „Rien en effet, si ce n'est, explicitement, le mot *roman* en couverture ; et l'absence de tout jeu biographique ou onomastique. Mon héroïne, ce n'est pas moi, c'est bien une autre, imaginaire.” Darrieussecq (2008), 520.

¹⁰⁶ „*Tom est mort*, dont la narratrice est une Mrs Winter habitant en Australie, n'a jamais prétendu être une autofiction ni un jeu avec ma biographie. Au contraire : c'est aussi de ne pas empiéter sur la vie privée de mes proches (et la mienne) que je me sens infiniment plus vraie, et libre, dans la fiction et l'imaginaire, voire dans le fantastique.” *Idem*, 522.

Ezt akár Laurens felé irányzott fricskának is vehetjük, ugyanis Laurens volt férje a bíróságon *L'Amour, roman* című könyvének betiltását kérte arra hivatkozva, hogy a regényszereplők nevei megegyeznek a valóságos személyek neveivel, akiről Laurens mintázta őket. A bíróság a kérést azzal az indoklással utasította el, hogy a nominális megegyezések ellenére a mű fikcionalitásához és ezáltal esztétikai értékéhez kétség nem fér. URL:

<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-19/sa-vie-est-un-roman/1038/0/54558>.

¹⁰⁷ „une mimésis de l'énoncé de réalité” Idézi Gasparini (2004), 143.

¹⁰⁸ „Ki kell mondanom, bárha visszatart a gyermekkoromtól fogva bennem lakozó szeretet és tisztelet Homérosz iránt. Hiszen ő volt mind e nemes, szép tragédiaköltők első tanítómestere és vezére. De nem értékelhetünk többre egy embert az igazságnál, így hát ki kell mondanom. [...] De még nem hoztuk föl az utánozó költészet ellen a legnagyobb vádat! A legszörnyűbb az, hogy képes a tisztességeseket – kevés kivétellel – megméltelyezni! [...] Tudatában vagyunk ugyanis, milyen kevésbé vehető komolyan az ilyen költészet, amely igaznak és komolynak adja ki magát, ám hallgatójának inkább óvakodnia kell tőle, féltvén a lelke alkotmányát, és azt kell helyeselnie, amit mi mondtunk a költészetéről. Platón, *Az állam*, ford. Jánósy István, Magyar Elektronikus Könyvtár, Tizedik könyv, URL: <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm#163>.

kiúzná ideális államából a költőket, annyira veszélyesnek tartja a költészet megtévesztő, káros hatását, élethű, de hamis valóságutáncát. Különösen veszélyes pedig az egyes szám első személyű fiktív elbeszélés, ahol nem világos, milyen távolság van szerző és narrátor között. Ez a zavar nem áll fenn az egyes szám harmadik személyű elbeszélés esetében, épp ezért Platón számára az még a megtűrhető kategóriába esik.

Arisztotelész ezzel szemben *Poétika* című művében magasztalja a fikciót. A tehetséges költő ugyanis képes olvasójában „emberi érzéseket” kelteni. A fikció során a költő „úgy tesz, mintha”, azaz olyan hitelesen írja meg történetét, mintha maga is átélte volna őket.¹⁰⁹ Darrieussecq számára a regény ennek az arisztotelészi mimézisnek a folytatása. Hiszen véleménye szerint nem az a lényeg, hogy átélte-e az író a bánatot, a szenvedést, hanem hogy képes-e úgy elmondani azt, hogy mindenkit megérintsen. A mimézis nem az egyén szenvedését másolja, hanem történetet talál ki, amely egyetemes alapra épül, tipikus szereplőkkel. A mimézis képessége az ember azon fontos szellemi adottságai közé tartozik, amelyek megkülönböztetik őt az állattól, és e képességnek köszönhetően lehetséges az emberi tudás generációkról generációkra történő közvetítése.¹¹⁰

Laurens etikai alapokra helyezett vádaskodása Darrieussecq szerint nemcsak Platón mimézisfelfogásának, de a középkori skolasztikának is letéteményese amennyiben abban Arisztotelész logikai és pszichológiai valószerűsége helyett a morális valószerűség kritériuma kerül előtérbe. Eszerint a fájdalom imitálása nem tartozik az erkölcsösnek mondható elbeszélésmódok közé: az egyes szám első személyben írt regény csak sikertelen utánczása lehet az önéletrajz vagy az önfikció hiteles kiáltásának. Az egyes szám első személyű fikciós elbeszélés ebben a megvilágításban „vámpirként”,¹¹¹ a valóság kizsigerelőjeként jelenik meg. E logika mentén azonban minden megélt történet magának követelhetné a szerzői jogokat a regénytől.

¹⁰⁹ „Amennyire lehetséges, a szereplők magatartásába is bele kell helyezkednie a költőnek; a legvalószerűbb hatást ugyanis – a természeti azonosság következtében – azok keltik, akik maguk is az illető szenvedély állapotában vannak, és így az izgatott izgat fel, és a haragos kelt haragot a legvalóságosabban. Ezért a költészet inkább a született tehetség, mint a megszállottság dolga; mert amazok jó képzelőtehetségűek, emezek meg csak eksztatikus hajlamúak.” Arisztotelész, *Poétika*, ford. Sarkady János, Magyar Elektronikus Könyvtár, URL: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>.

¹¹⁰ „Úgy látszik, a költészetet egészében két ok hozta létre, mégpedig természetes okok. Az utánczás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánczóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánczás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánczásban.” *Idem*, IV.

¹¹¹ Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L, 2010, 16. (A továbbiakban: *RP*.) A hivatkozások az elektronikus könyvváltozatra vonatkoznak. Lásd továbbá Anne Strasser, „Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du « plagiat psychique » à la mise en questions de la démarche autobiographique”, *Contextes*, 2012, URL: <http://journals.openedition.org/contextes/5016>.

A polémia utolsó felvonása 2010-ben zajlik le. Ekkor jelenik meg Camille Laurens tollából az *Romance nerveuse* című regény/önfikció,¹¹² Darrieussecq-től pedig a *Rapport de police – Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, amelyben az irodalom híres plágiumvádjainak történetét veszi vizsgálat alá.¹¹³ Darrieussecq többek között megjegyzi¹¹⁴ – mintegy válaszként NDiaye-nak –, hogy vannak korokra jellemző témák, de különböző korszakokon és társadalmakon átvonuló témák is, amelyek egyetemlegességük révén újra és újra felbukkannak (Maupassant *Une partie de campagne* és Steinbeck *Érik a gyümölcs* című könyvének hasonlósága csak egy példa a sok közül).^{115,116} Megjegyzi továbbá, hogy „egy könyv nem csupán egymás mellé helyezett

¹¹² A főhős/narrátor (Camille L.) viharos szerelmi kapcsolatot folytat egy Luc nevű paparazzóval. E központi történet mellett a narrátor folyamatosan beszéli el a 2007-ben kirobbant plágium történetét is, azonban a Georges-ként szereplő Otchakovsky-Laurens-szal való személyes kapcsolatán kívül nem tudunk meg újabb részleteket az ügyel kapcsolatban. Laurens konokul ismételve saját igazát megmarad korábbi érvei mellett, miszerint csak a megélt legitímálhatja az írást: „Néha csak a megéltnek van értelme.” („Parfois, le sens n’advient que du vécu”); „Nem tudtam volna ennél jobban elmondani, hogy mire is való az irodalom – hogy milyen lényegi kapcsolat van közte és a fájdalom között: ki nem szenvedett, ne is írják” („Je n’aurais su mieux dire à quoi sert la littérature – ce qu’elle doit être dans le rapport qu’elle entretient par essence avec la douleur : pourquoi des livres si l’on n’a pas souffert ?). Camille Laurens, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2010, 10; 156. A hivatkozások az elektronikus könyvváltozatra vonatkoznak.

¹¹³ Pl. Sigmund Freud, Paul Celan, Oszip Mandelsztam, Vlagyimir Majakovszkij, Marcel Proust, Anatole France, Gustave Flaubert, Émile Zola, André Swartz-Bart, Miguel de Cervantes, Herman Melville, Danilo Kiš, Daphné Du Maurier stb.

¹¹⁴ Lásd *RP*, 141–176.

¹¹⁵ Ezt támasztja alá Pierre Bayard *Plagiat par anticipation* (Paris, Minuit, 2009) című könyvében. Bayard az anticipált plágium fogalmát az OuLiPo csoport egyik alapítójától, François Le Lionnais-tól veszi: a fogalom egy fordított kronológiájú plágiumot takar, amely olyan különböző korokban írt művek között létesít kapcsolatot, amelyek formailag vagy tematikájukban hasonlítanak egymáshoz, azonban nyilvánvaló, hogy mindez csupán a véletlen egybeesés műve. Voltaire plagizálta volna Conan Doyle-t? De hiszen a detektívtörténetek mestere Doyle és nem Voltaire. Bayard elmélete szerint pedig mindig a főszöveg (*texte majeur*) az, amelyet plagizáltak. Ugyanez a helyzet Maupassant esetében: egyik novellájában előre plagizálja Proust akaratlan emlékezetét (*mémoire involontaire*). Egy mű tehát módosíthatja az őt megelőző művek megítélését, ugyanúgy, ahogy századokról századokra, és mi saját jelenünk színében máshogy olvasunk, máshogy értelmezzünk egyes műveket. Így lehetséges, hogy felborul az irodalmi időrend, és bizonyos szerzők modernebbek lesznek másoknál, habár lehet, hogy századokkal előbb születtek ez utóbbiaknál. Az irodalom tehát egy örökké mozgó, soha meg nem csontosodó gépezet, hiszen az eljövendő nemzedékek olvasatai egyfolytában formálják megítélését. Bayard magának a plágium fogalmának létjogosultságát kérdőjelezi tehát meg könyvében. Hiszen minden kor alkotói ugyanabból a közös alaptól merítenek, így lehet, hogy egyes szerzőknél az a benyomásunk, korukat megelőzve, a jövőben olvasva hozták létre műveiket.

¹¹⁶ Érdekes megvilágításba helyezheti a plágium kérdését az orosz formalisták, ponotsabban a költő Khlebnikov által kitalált *arrière-texte* (háttérszöveg? anatektus?) fogalma, amelyet Elsa Triolet fordított franciára. Az intertextussal szemben az *arrière-texte* a primér szöveg mögött megbújó „háttér”, kulturális (sokszor nem tudatos) előfeltételeinket, személyes élettapasztalatainkat jelöli, amelyek mind befolyásolják az alkotás és az értelmezés folyamatát. E jellege miatt a háttérszöveg vizsgálható mind a szerző, mind a befogadó szemszögéből. Az *arrière-texte* jelenségével foglalkozik könyvében például Alain Trouvé (*Nouvelles déclinaisons de l’arrière-texte*, Paris, ENS Éditions, 2018.). Köszönjük Ádám Anikónak, a Pázmány Péter Tudományegyetem oktatójának, hogy felhívta figyelmünket e fogalomra.

szavakból áll: a könyv feszültség, egy gesztus, egy mozdulat, amelyet stílusnak nevezünk.”¹¹⁷

I.2.2. Jean-Marie Schaeffer fikcióelmélete¹¹⁸

A plágiumügy által felvetett dilemmák mind olyan alapvető, az ókor óta vitatott kérdések, minthogy hogyan lehet különbséget tenni valóság és fikció között, illetve vajon értelmezhető-e a fikció az igaz-hamis paradigma mentén. Ezek természetesen olyan komplex filozófiai kérdések, amelyek aprólékos kifejtésére ez a dolgozat nem vállalkozhat. Célunk ebben a fejezetben csupán annyi, hogy megpróbáljuk felvázolni ezeknek a kérdéseknek az értelmezési lehetőségeit az irodalom terén. Jean-Marie Schaeffer Darrieussecq-hez hasonlóan arisztotelészi alapokra helyezi érvelését, kiegészítve azt a kognitív pszichológia megfigyeléseivel.

A *Pourquoi la fiction?*¹¹⁹ elveti a Platónra visszavezethető antimimetikus fikciófelfogást, amely károsnak tekinti a fikciót, amennyiben az parazita módjára „megfertőzi” és befolyásolja a valóságról alkotott felfogásunkat. Habár elképzelhető olyan szituáció (főként a gyerekek körében), amelyben a fikció parazitálja a valóságot, tisztázni kell, milyen körülmények között fordulhat ez elő. Ennek megértéséhez olyan fogalmak tisztázását sürgeti Schaeffer mint a fikció, az imitáció, a színlelés, a szimuláció, a reprezentáció, a hasonlóság stb. Míg egyes állatfajoknál megfigyelhető a színlelés képessége mimikri formájában, illetve a játékos szimulálás is (például a kismacskák birkózása), addig fikciós reprezentációk létrehozására egyedül az ember képes. A fikciós kompetencia működése összetett intencionális attitűdök megtanulását feltételezi, ennek pedig előfeltétele, hogy fiataalkorban megtanuljunk különbséget tenni különböző mentális reprezentációink között. E tanulási folyamat egyik sarokköve a játékos megtévesztés (*feintise ludique*), amelynek során a felnőtt és a gyerek közötti interperszonális játék segítségével a gyerek megtanul különbséget tenni aközött, hogy mentális reprezentációinak mely része játék, fikció és mely része valóság, illetve, hogy a két attitűdnek – a komolynak és a játékosnak – milyen pragmatikai, szemantikus,

¹¹⁷ „Un livre c’est une tension, un seul geste, un mouvement, qui s’appelle le style.” *RP*, 155. Erre a *II.1. A stílusról* című fejezetben fogunk visszatérni.

¹¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, művészetfilozófus, esztéta a CNRS kutatója, az EHESS tanára, 2002 és 2012 között a Georges Friedmann, Edgar Morin és Roland Barthes által alapított CRAL művészeti és nyelvi kutatóközpont igazgatója. A kutatóközpont tevékenységéről szóló beszámolóért lásd: Gyimesi Tímea, „A franciaországi kognitív kutatásokról az irodalom és a művészetek összefüggésében” in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 2013/2, 264–272.

¹¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

szintagmatikai, hanghordozásbeli stb. jellemzői vannak. Ezek a későbbiekben elengedhetetlenek bizonyulnak a művészi fikció helyes értelmezéséhez, vagyis ahhoz, hogy különbséget tudjunk tenni fikció és valóság között.

Schaeffer a platóni és az arisztotelészi mimézisfogalmak szintézisének elvégzését tűzi ki célul. Egyrészt megtartja Platóntól a mimézis színlelésként való felfogását – de hozzáteszi, az csak annyiban tudja megfertőzni valóságfelfogásunkat, amennyiben nem a helyes keretek között működik, illetve, ha fikciós kompetenciánk nem elég fejlett –, viszont elutasítja azon nézetét, miszerint a fikció nem képes ismeretek átadására. A fikción keresztül megszerezhető ismeretek ugyanolyan modalitás szerint működnek, mint azok a nem reflexív, nem analitikus ismeretek, amelyeket embertársainkkal létesített interakcióink során sajátítunk el. Másrészt, mint tudvalevő, Arisztotelész számára a mimézis legfőbb funkciója a katarzis, vagyis a valós konfliktusok egy tisztán reprezentációs szintre való emelése, ezzel azok ritualizációját végrehajtva. Ezt a pragmatikai keretet, játékos eltávolítási funkciót viszi tovább Arisztotelésztől Schaeffer a fikció definiálásához. Vagyis összefoglalva a fikció színlelés, amelyet egy átfogó pragmatikai keretbe helyezünk, amely ha nem jól működik, a befogadó illúzió áldozatává válik és összekeveri a fikciót a valósággal.

De nézzük meg közelebbről, hogy mely ismeretek átadására képes a mimézis és tágabb értelemben a fikció! Schaeffer az imitációnak (vagyis a mimézisnek) öt fajtáját különíti el. Az első az állatok külsején (mimikri) vagy viselkedésében megjelenő, genetikailag kódolt imitáció. A második az újszülötteknél megfigyelhető kezdetleges automatikus motoros imitációk. A harmadik a megfigyeléses előfeszítés (*amorçage observationnel*), melynek lényege, hogy egy egyén vagy csoport cselekvéseinek megfigyelése az adott cselekvések elvégzésére ösztönöznek bennünket, vagy a cselekvés részleteibe menően (például a gyerekek pontosan leutánozzák egymás cselekvéseit), vagy csak nagy általánosságban (például a szomszédot gazolni látva eszünkbe jut, hogy nekünk is gazolnunk kell). Mind a két esetben elmondható, hogy a megfigyelt viselkedés már eleve részét képezte az alany viselkedési repertoárjának, tehát nem új ismeret tudatos megtanulásáról van szó, ahogy az első két esetben sem. A negyedik a megfigyelés alapú tanulás. Amint a neve sejteti, a megfigyelés alapú tanulás során a „tanuló” megfigyel egy addig számára ismeretlen viselkedésformát és imitálja azt. Ilyen például a nyelvvelsajátítás, de bármely technikai eljárás megtanulása is, amely során szenzori-motoros blokkokban tároljuk el memóriánkban a megszerzett információkat. Ezek a blokkok, amelyeket Schaeffer mimémáknak (*mimèmes*) nevez, két dologra

vonakozhatnak – és ez a későbbiekben a fikció szempontjából még nagyon fontos lesz: az adott viselkedés felszíni jellemzőinek imitációjára (például hangok, gesztusok utánzása), vagy az adott viselkedés felépítési vagy hierarchikus struktúrájára. A kognitív funkcióval rendelkező megfigyelés alapú tanulásnál a fő hangsúly mindig a mélyszerkezet megfigyelésére helyeződik: a viselkedési struktúra globális tevékenységére, amely egymást követő, azaz szekvenciális modulokból áll, amely modulok tovább bonthatóak motoros koordinációsémákra épülő cselekvési alrutinokra. Az elsajátított modulok a jövőben természetesen szabadon kombinálhatóak, új szekvencia hozható belőlük létre, pontosan ebben a variálhatóságban rejlik a megfigyeléses tanulás hatékonysága.

A mimézis ötödik fajtája a szimuláció vagy modellálás: ezzel modelláljuk, szimuláljuk az imitálni kívánt struktúra működési elveit, szerkezeti tulajdonságait, mintegy csak a lényegre koncentrálnak egy egyszerűsített reprezentációt hozunk létre. A szimuláción belül Schaeffer két alkategóriát különböztet meg: a nomológikus modellt és a mimetikus modellt. Az elsővel numerikus vagy matematikai szimulációkat végezhetünk el, vagyis absztrakt szabályok formájában írhatunk le például egy adott tárgyat. A második alatt a céltárgy valós megkonstruálását értjük, csak kisebb dimenzióban. Mind a két eljárási mód rendelkezik kognitív funkcióval, mivel a mélystruktúra megfigyelésére és annak homológ vagy analóg módon történő rekonstruálására vonatkozik. Előnyük, hogy valós következmény nélkül tesztelhető, milyen hatásokat fejt ki az adott struktúra működés közben. Mi több, a mimetikus blokkok alapján virtuális modelleket is létrehozhatunk, amelyek fizikai megvalósítását nevezzük találmányoknak. Mindent összevetve a virtuális szimulálás vagy modellálás az emberi tudat egyik legfontosabb képessége, ugyanis mentális reprezentációink segítségével szimulálhatjuk a világgal vagy embertársainkkal létesített interakcióinkat, azok következményeit, így egyfajta időbeli eltolódást hozva létre egy adott stimulus észlelése és az arra adott válaszreakciónk között.

Az öt mimézistípus alapján Schaeffer a mimézis három definícióját adja: 1.) a mimézis mint imitáció, amely a megfigyelt cselekvés teljes vagy részleges példányosításán (*réinstanciation*) vagyis imitálásán alapszik (például megfigyelés alapú tanulás); 2.) a mimézis mint színlelés (*feintise*), vagyis olyan homológ felszíni (azaz nem a mélystruktúrát példányosító) imitáció, melynek célja a megtévesztés (például mimikri); 3.) a mimézis mint reprezentáció, amely mentálisan vagy szimbolikusan modellezi a megismerendő valóság egy elemét (például szimulálás, modellálás). Amint láthatjuk, mind a három esetben szerepet játszik a felszíni és a hierarchikus szerkezeti hasonlóság

(Schaeffer szóhasználatával izomorfia). Míg a mimikri esetében az imitáló és az imitált dolog közötti hasonlóság funkcionális (nincs mögötte tudatos szándék), addig a megfigyelés alapú tanulásnál és a modellálásnál (például fikció) – illetve idetartozik az emberi megtévesztés is, amely legtöbbször a szimbolikus rendszer szintjén, hazugság formájában jelenik meg – a hasonlóság intencionális okozatiságon alapul. A megfigyelésen alapuló tanulás során tehát gyakorlatilag elemezzük, megismerjük az imitálandó viselkedésformát, cselekvést és megpróbálunk felállítani egy modellt, amely nem passzívan tükrözi az imitált dolgot, hanem a hasonlóságok egy intencionálisan szelektív hálóján keresztül.

Az emberi megtévesztés ugyancsak bizonyos viselkedési mimémák imitációján alapszik. A nem funkcionális, azaz intencionális megtévesztés célja minden esetben egyfajta illúzió keltése a befogadóban. Habár a megtévesztés és a megfigyelés alapú tanulás is a mimetikus blokkokat létrehozó imitáció (reprezentáció) eszközt használja, a megtévesztés csak a felszíni struktúrát imitálja (ezért gyakran hipernormális mimémákat hoz létre), míg a tanulás során a mélyszerkezetet igyekszünk reprodukálni, egy mimetikus háló vagy rendszer létrehozásával (bár előfordulhat, hogy eközben a felszíni jellemzőket is utánozzuk, de a hangsúly az előbbin van). A két cselekvés tehát eltér a létrehozási szándékban: a színlelés, a megtévesztés sosem imitálja az imitált dolog intencionális szerkezetét, csak egy látszatot hoz létre, valójában nem példányosítja az adott struktúrát.

Arisztotelész *Poétikájában* kontextus szerint a mimézis két dolgot jelenthet: nem csak imitációt, másolást, hanem reprezentációt is. Schaeffer szerint e két fogalom nem zárja ki egymást, sőt: hiszen reprezentációs eszközeinkkel mimetikusán utánozhatunk, de ez a reprezentáció egy specifikus esete. Alapértelmeben a reprezentáció fő funkciója, hogy valami helyett áll, valami másra utal (például a világról perceptív tapasztalatok útján megszerzett ismereteink mentális reprezentációk). Reprezentációs eszközeink vagy diszpozitívaink (nyelv, írott jelek, numerikus jelek, perspektivikus ábrázolás stb.) olyan ember által kitalált és a társadalom által elfogadott rendszerek, amelyek mentális reprezentációink közvetítésére szolgálnak, amik aztán szintén mentális reprezentációkat hoznak létre a befogadóban. Schaeffer a mentális reprezentációk két fajtáját különíti el: az exogén, azaz külső és az endogén, azaz belső eredetű reprezentációkat. Az első csoportba tartoznak azon reprezentációink, amelyekre tudatunkkal nincs ráhatásunk, ilyenek például percepcióink a külvilágról, indulataink, emlékeink, álmaink. Ezek – noha abból a szempontból endogén természetűek, hogy mentális reprezentációként jelennek meg számunkra – abban különböznek az endogénnek nevezett reprezentációktól, hogy míg

azokat képesek vagyunk irányítani, az exogéneket nem. Reprerentációink egyfajta membránt, kapcsolódási felületet alkotnak a valóságról kialakított objektív és a magunkról kialakított szubjektív világ között. Gyermekkorban a fikciós kompetenciák kialakulásának egy fontos lépése e két reprerentációfajta által közvetített reprerentációs tartalmak közötti különbségtevés. A vizuális percepció például kognitíve nem elérhető, automatikus folyamat, ennek evolúciós okai vannak: ha elérhető lenne, nem tudnánk gyorsan reagálni a külső ingerekre. A reprerentáció tehát először mindig mentális tartalom, még a vizuális percepció esetében is, amelyet valóságnak élünk meg. Levonhatjuk tehát a következtetést: nem az a nehéz, hogy elhiggyük, valós dolgokra vonatkoznak reprerentációink, hanem, hogy elhiggyük, nem valósokra.

A reprerentációs eszközök (diszpozitívák) között találunk olyanokat, amelyek a reprerentáció és a reprerentált entitás közötti hasonlóságra alapulnak (például színészi játék, fotó stb.). Ezeket a reprerentációkat Schaeffer mimetikus reprerentációknak nevezi. Kérdés ezek után, hogy hogyan lehet megkülönböztetni egy két tárgy között fennálló egyszerű hasonlósági viszonyt (például egy kő hasonlít egy arcra) a mimetikus reprerentációtól (amely szintén hasonlóságra épül)? Úgy, hogy a mimetikus reprerentáció esetében az utánzás, a mimézis egy pragmatikus keretbe helyeződik, valamilyen emberi intenció hozta létre. Ezt a reprerentációs viszonyt Schaeffer reprerentációs posztúrának nevezi. E pragmatikus kereteknek számos változata, modalitása létezik a művészi fikción belül, a későbbiekben részletesen ismertetni fogjuk őket.

Ahogy fentebb említettük, az imitációs vagy megfigyelésen alapuló tanulásnak kognitív funkciója van, ugyanis eladdig nem birtokolt ismereteket szerzünk meg vele. De vajon felállíthatunk-e valamiféle párhuzamot e tanulási „forma” és a fikció között? Az imitációval megszerzett mimetikus blokkok, mimémák holisztikusak, vagyis további részekre szét nem bonthatóak, absztrakt szabályokat nem tudunk belőlük levonni, mintegy minimális egységekként működnek. Schaeffer az utánzás mellett három további tanulási formát különít el: az explicit tudás átadásán, a próbálkozáson (*try and error*) és a racionális számítások elvégzésén alapulót. Egyértelmű okokból kifolyólag fiatal korban az utánozva tanulás a domináns a négy közül: a példamodellekbe mimetikusán belemerülve (utánozva) elsajátítjuk, lemodelláljuk azok működési alapelveit (mimémák), hierarchikus struktúráját és automatikus módon eltároljuk őket memóriánkban. E struktúrák a tudatos kontroll számára nem elérhetőek (például a vizuális illúziók előtt tehetetlenül állunk), de pontosan ez okból kifolyólag nagyon hatékonyak. Habár felnőttekkel űzött játékos színlelés vagy szerepjáték során a gyerekek az aktanciális struktúrát nem, csupán a

felszíni jegyeket utánozzák, mégis végbemegy egy bizonyos tanulási folyamat: e módon sajátítjuk el az alapvető társadalmi szabályokat. Ezzel pedig bebizonyítottuk, hogy a mimetikus tanulás mellett a látszatimitációs (*imitation-semblant*) viszonyra alapuló cselekvéseknek (szerepjátékok, művészi fikció) is van kognitív funkciója. Ha a fikciót egy látszatimitáció hozza létre, amelybe belemerülve egy fikciós univerzumhoz férünk hozzá, amelynek viszont nincs léte az adott univerzumon kívül, hogyan képzelhető el, hogy a fikciónak kognitív funkciója legyen? Erre a kérdésre próbáljuk megadni a választ a következőkben.

A művészi fikciók befogadásakor fikcionálisan belemerülünk a felkínált univerzumba. Ez az általános mimetikus belemerüléssel szemben – amelynek során a valóságra vonatkozó általános szabályokat vonunk le, úgymint különféle motoros reakciókat, aktanciális struktúrákat – a fikciós belemerülés során mindezen következményeket semlegesíti a játékos színlelés pragmatikai kerete. A belemerülés, a reprezentációs posztúra felvétele tehát ugyanúgy megtörténik a művészi fikció befogatója részéről, a különbség abban rejlik, hogy a fikciós belemerülés során egy külső tényező semlegesíti a modell hatásait. E folyamatos semlegesítés révén mondhatjuk azt, hogy a fikció egy homeosztatisztikus rendszer, amelynek egyensúlya dinamikus, instabil.¹²⁰ Nem lehet eléggé hangsúlyozni, mennyire kritikus a pragmatikai keret megléte a művészi fikciók esetében (például „Egyszer volt, hol nem volt” kezdőmondat a mesék esetében, a paratextus a regények esetében stb.), ennek hiányában a valóságot tényleg kontaminálhatja a fikció, és becsapás, komoly színlelés áldozataivá válhatunk. Schaeffer ezt a pragmatikai keretet megosztott játékos színlelésnek (*feintise ludique partagée*) nevezi el, a „megosztott” jelzővel utalva arra, hogy a megtévesztő szándékkal létrehozott látszatimitációval ellentétben a fikció rendelkezik egy mindenki által ismert semlegesítő pragmatikai kerettel.¹²¹ Amint látható, az igaz-hamis kérdése, a referencialitás már csak azért sem merülhet fel a fikció esetében, mivel eleve diszkvalifikálja magát a pragmatikai keret felállításával. Azaz, a fikció ugyanúgy belső reprezentációkat hoz létre, mint akármelyik más reprezentáció, de egyúttal semlegesíti a létrejövő reprezentáció azon megismerési értékét, amely normál esetben minden reprezentációs modulhoz hozzárendelődik (igaz, hamis, valószínű, lehetséges, lehetetlen stb.). Habár a regényíró

¹²⁰ A homeosztázis az élő szervezeteknek azon tulajdonsága, amelynek segítségével képesek alkalmazkodni a külső és belső körülményekhez, ezzel biztosítva viszonylagos biológiai állandóságukat. Lásd: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Homeoszt%C3%A1zis>.

¹²¹ A hit és a vallás, a mitológiák, népi hiedelmek külön kategóriákat alkotnak, hiszen azok egyesek számára mint valóság jelennek meg, mások viszont fikcióként kezelik őket.

által beszédaktusok imitálásával létrehozott mimetikus egységek valós kijelentések módjára tárgyak és események mentális reprezentációját keltik bennünk, a reprezentációs posztúra miatt azokat mégsem fogjuk valós reprezentációként felfogni.

A fikcióalkotás folyamatát Schaeffer mimetikus önstimulációnak nevezi. E folyamat során olyan virtuális modelleket hozunk létre a külvilágból szerzett tapasztalatainkból, amelyekben az imitáción alapuló tanulás által létrehozott homológ modellálással szemben (ahol a modell részeinek és egészének, tehát lokálisan és globálisan is hasonlítania kell az eredeti példamodellre, ezért hívhatjuk homológnak) csupán globális analógia működik. A kétfajta hasonlósági szint a mélystrukturális és a felszíni hasonlóság párhuzamával fejezhető ki. Akárcsak a homológ modellálás, formailag a globális analógia is képes a mentális reprezentációkon keresztül a fikciót mint a valóság egy aspektusát megjeleníteni. Látszatimitáció, illúzió (*leurre*) jön létre mentális reprezentációk formájában (ez a reprezentációs posztúra), amelyből ugyanúgy következtetéseket vonnánk le a körülöttünk lévő valóság működését illetően, mint a homológ modellekből, ha csak a fikciós pragmatikai keret, a fikciós hozzáállás nem korlátozna bennünket ebben. Mind a játékos színlelés, mind a mimetikus önstimuláció esetében a meglévő mimetikus blokkokat reaktiváljuk a fikciós belemerülés keretében. Ilyenkor megfigyelhető, hogy a fikciós világ dominánsabbá válik, mintegy háttérbe szorulnak a külvilág hatásait. Schaeffer úgy véli, a mimémák által létrehozott látszatimitációba való belemerülés annál könnyebb, minél nagyobb azok érzelmi töltete. Ahogy álmainkat, emlékeinket, úgy a mimémák által kiváltott érzelmek és mindennapi érzelmeink közötti transzfert, átvitelt sem vagyunk képesek tudatos szinten kontrollálni, vagyis figyelemelőttiek. Azaz, a miméma hatékonyságát nem csak annak mimetikus „valóságúsága” határozza meg, hanem az általa közvetített érzelmi töltet is.

Noha a fikció ugyanúgy belső reprezentációkat, modelleket hoz létre, mint a többi reprezentációs modalitás (percepció, referenciális tények, absztrakt gondolkodás), mégis, hajlamosak vagyunk külön kategóriaként kezelni. Ez leginkább a fikció szemantikai alapú definíciókísérleteiben domborodik ki, amiket Schaeffer megannyiszor megcáfol. A szemantikai szempontú definíció szerint a nyelvi kijelentéseknek különböző funkciójuk van, az egyik ezek közül, hogy a való világra vonatkoznak, ezt pedig leíró mondatokon keresztül teszik meg. A probléma azonban az, hogy pusztán nyelvi szempontból a fikció is operálhat leíró mondatokkal úgy, hogy közben ezeknek valós referense nincs, azaz denotációs értéke nulla, zéró. Míg a faktuális kijelentések nyelvi összetevőinek denotatív értéke van (például Lipták-Pikó Judit egy valós személy), addig a fikciós kijelentések

denotatív szempontból üresek (például Piroska egy a valóságban nem létező személy). E nézet egyik képviselője Gottlob Frege nyelvfilozófus volt, aki szerint a fikciós kijelentéseknek habár jelentésük (*Sinn*) van, jelöletük (*Bedeutung*) nincs.¹²² Nehezen értjük azonban, hogy mit kezd a fikció szemantikai definíciója például a történelmi regényekkel, amelyek faktuális kijelentéseket helyeznek fikciós keretbe. Ha el is képzelünk egy olyan elemzést, amely egy adott fikciós műben található denotatív és nem denotatív kijelentéseket gyűjti csokorba, felmerül a kérdés, hogy van-e egyáltalán bármilyen haszna egy ilyen jellegű vizsgálódásnak.¹²³ Schaeffer arra világít rá, hogy a különbség fikció és nem fikció között nem szemantikai, hanem alapvetően pragmatikai természetű: a megosztott játékos színlelési keret eleve érdektelenné teszi a referencialitás kérdését. A fikció működési módja, ahogy a megfigyelés alapú tanulás a mimetikus modellálás (ebből a szempontból ugyanolyan valós mind a kettő), a fikciót (a mimetikus önstimulációt és a megosztott játékos színlelést) az különbözteti meg, hogy egy speciális mentális attitűd kapcsolódik hozzá. Röviden szólva tehát, minden fikció mentális tartalom, de nem minden mentális tartalom fikció, csak azok, amelyeket a fikciós belemerülés állapotában tapasztalunk meg. Schaeffer a következő táblázatban foglalja össze a különböző reprezentációs modellfajtaikat:

modellfajta	nomológikus	mimetikus	
		homológ	fikciós
kognitív szabály	általánosító homológia	valós példányosításon vagy mentális szimuláción alapuló homológia	globális analógia
elsajátítási és reaktiválási mód	racionális számítás	mimetikus belemerülés	fikciós belemerülés
példák	matematikai, numerikus modell	megfigyelés alapú tanulás	mimetikus önstimuláció, játékos színlelés, álmodozás, művészi fikció stb.

¹²² Schaeffer (1999), 200.

¹²³ Egy másik elmélet, amelyet *lehetséges világok elméletek*ként ismerünk, azt tartja, hogy a denotatív értékkel nem rendelkező kijelentések egy-egy lehetséges vagy alternatív világra vonatkoznak. Ez a Gottfried Leibniztől származó modális logikai elmélet azonban eredetileg az Isten által teremtett világ megmagyarázására lett megalkotva. Annak a művészi fikcióra való vonatkoztatása azonban azért problémás, mert a lehetséges világokra vonatkozó szabályok nem ugyanazok, mint a fikciós világokra vonatkozóak. A lehetséges világok schaefferi kritikájáról bővebben lásd: *Idem*, 205–206.

Röviden összefoglalva a táblázatból levonható következtetéseket: a homológ mimetikus modellnek mind a nomológ, mind a fikciós mimetikus modellel van közös átfedési pontja. A nomológikus modellből átveszi a homológia szabályát, de organikus módon tartalmazza azt magában (a példányosításon keresztül). A fikciós modellel pedig abból a szempontból, hogy mindkettő modell hasonlóságon alapul, de míg a homológnál ez a hasonlóság globális és lokális (vagyis strukturális), addig a fikciós modellben ez a hasonlóság a globális analógia (vagyis felszíni hasonlóság) sokkal gyengébb törvényén alapszik. Ez azt jelenti, hogy nem szükséges, hogy a fikciós modell elemei és amit ezek az elemek modelleznek okozati kapcsolatban legyenek, vagyis, hogy a világ egy adott tényállását másolják le. A fikciós modell globális analógiája azt jelenti, hogy a fikcióhoz való hozzáférés során ugyanazon reprezentációs képességeinket alkalmazzuk, mint amelyeket a világ reprezentálásakor (nincs is más eszköz a kezünkben). Egy olyan fikciós univerzumot, amelyben nem alkalmazhatóak e reprezentációs kompetenciák, nem is értelmezhető számunkra, hiszen túl van a reprezentáción. Ebből kiindulva kijelenthetjük, hogy akármilyen nem létező entitások szerepelnek is egy adott fikcióban, azok mindig a valóság ilyen vagy olyan variációi lesznek, hiszen a reprezentációt befolyásolják reprezentációs képességeink, amelyek a valóságtól függenek. Így tehát a fikciós univerzumok bizonyos mértékben mindig a valóságra vonatkoznak, csak esetükben a referencialitás kérdését felváltja a belső koherencia kérdése, vagyis, hogy a fikciós elemeknek mennyire sikerül megfelelniük a reprezentáció belső szabályainak. Hogy e koherencia mennyire tág keretek között mozog, a fikciók sokfélesége mutatja, de minden fikció szükséges minimumfeltétele a reprezentálhatóság.

Szintén fontos megjegyeznünk, hogy a homológ mimetikus modellek esetében az egész igazságértéke szorosan függ a részekétől (az ilyen rendszereket Schaeffer izotrópoknak nevezi), és fordítva: az egész igazságértékéből következtethetünk a részek igazságértékére. Nem így a fikciós modellek esetében, ahol is a fikciós státusz magából a modell jellegéből fakad, emergál, nem az elemek igazságértékének összegéből adódik (az egész igazságértékéből nem lehet a részek igazságértékére következtetni)¹²⁴: azt csak pragmatikailag lehet megállapítani, szemantikailag nem.

Ahogy akármelyik reprezentáció, a fikció is egy adott formában, egy adott aspektualitásban adódik számunkra. Míg viszont a nem fikcionális reprezentációk által reprezentált valóságok önállóan is léteznek, addig a fikciós univerzumok kizárólag a

¹²⁴ Hiába áll egy történet látszólag csupa faktuális kijelentésből, a keret határozza meg, hogy fikciós vagy faktuális elbeszélésről van szó.

reprezentáció által léteznek, ezért a fikció esetében a tartalom sosem választható el a formától. A fikció befogadásakor a fikciós mimetikus belemerülés az aspektus által meghatározott posztúra felvételével, reaktiválásával következik be: behelyezkedünk a szerző, a művész által felkínált nézőpontba (ez lehet a narrátoré, a főszereplőé, vagy akár mindkettőé váltakozva). Amiben tehát minden fikció megegyezik, az a pragmatikai keret vagy intencionalitás, a kognitív mimetikus, a globális analógia, vagyis, hogy a létrejövő fikciós univerzum valamilyen módon hasonlít a valóságra a felfoghatóság érdekében. Amiben viszont különböznek, az az, hogy milyen formában nyilvánulnak meg az aspektus és felhasznált szimbolikus rendszer szerint (e kettő élesen nem elválasztható egymástól). Az egész fikciós univerzum modalitását meghatározó immerzív posztúrákat létrehozó mimetikus „csalikat”, ösztönzőket (*amorce mimétique*) Schaeffer immerzív vektoroknak (immerzív hordozóknak) nevezi és szám szerint hetet állapít meg belőlük szemléletes módon e táblázatba foglalva:

	1. eszköz	2. eszköz	3. eszköz	4. eszköz
immerzív vektor	mentális aktusok nyelvi szimulációja	illokúciós aktusok szimulációja	narratív identitás behelyettesítése	homológ mimetikus reprezentációk szimulációja
immerzív posztúra	belső nyelvi szubjektivitás	természetes narráció	természetes narráció	vizuális percepció
példa	például Molly monológja az <i>Ulysses</i> ben, tudatfolyam, homodiegetikus	például „XY aznap korán kelt fel.” heterodiegetikus	például fiktív önéletrajz homodiegetikus	fotó, festmény
	5. eszköz	6. eszköz	7. eszköz	
immerzív vektor	kvázi-perceptív mimémák szimulációja	események szimulációja	fizikai identitás behelyettesítése	
immerzív posztúra	multi-perceptuális élmény	megfigyelői státusz	allo-szubjektív aktanciális identifikáció	
példa	film	színházi néző	színész játéka (színház, film)	

A fikciós elbeszélésekre – csak erről a fikciós keretről ejtünk itt szót, mivel ez kötődik szorosan vizsgálatunk tárgyához – természetesen minden, amit a fentiekben elmondtunk

teljes érvénnyel vonatkozik. Ennek értelmében tehát csakis a pragmatikai keret és az általa indukált intencionális attitűd határozzák meg egy szöveg faktuális vagy fikciós voltát: ugyanis hiába alkalmaz egy fikciós mű kizárólag faktuális kijelentéseket, a pragmatikai keret (például a paratextus) határozza meg reprezentációs posztúránkat, amelyet a művel szemben magunkra öltünk. Schaeffer meglátása szerint a táblázatban leírt vektorokat egy adott művön belül is váltogathatja szerző (lásd erre példaként Darrieussecq-től a *Bref séjour chez les vivants* vagy *Le Pays* című regényét). A Schaeffer által elkülönített első három eszköz tulajdonképpen különböző narratív aspektusokat takar: az első eszköz segítségével a szereplő által átélt mentális állapotokról kapunk leírást egyes szám első személyben (Gérard Genette fogalmaival: belső fokalizáció, homodiegetikus). A második eszköz az egyes szám harmadik személyű természetes narráció (külső fokalizáció, heterodiegetikus), amelyre a következő jegyek jellemzőek a szöveg szintjén: belső folyamatokat leíró igék (például gondol, hisz, érez, remél stb.) használata minden szereplőre; helyzetjelölő igék (például felkel, megy, ül, bemegy stb.) használata távoli múltban történő cselekményekben; sok dialógus (akár távoli múltban történő cselekmények esetében); helyhatározók használata stb. Érdekes kérdést vetnek fel a heterodiegetikus narrációba szőtt belső fokalizációs passzusok: ezeket közvetett szabad beszéd használatával lehet a legjobban érzékeltetni, ilyen esetekben az olvasó a narrátorral és a szereplővel is azonosul, vagyis az első és a második eszköz együttes használatáról van szó. A második eszközhöz hasonlóan a harmadik eszköz, a homodiegetikus elbeszélésbe (a narrátor és a főszereplő ugyanaz a személy) is szöhetünk belső fokalizációs részeket (első eszköz), de ez magától értetődőbb, mint a második eszköz esetében.

Jean-Marie Schaeffer két további tanulmányában (*De l'imagination à la fiction*¹²⁵ és *Quelles vérités pour quelles fictions ?*¹²⁶) némiképp más megközelítésmódot alkalmaz a fikciós értelmezési (esetünkben olvasási) módozat meghatározására és tovább finomítja a fikcióról alkotott képünket. David Hume *Tanulmány az emberi értelemről* című munkája (1751) nyomán a fikciókat két kategóriára bontja: olyan fikciókra vagy endogén

¹²⁵ Jean-Marie Schaeffer, „De l'imagination à la fiction” in *Vox poetica*, 2002, URL: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

¹²⁶ Jean-Marie Schaeffer, „Quelles vérités pour quelles fictions ?” in *L'Homme*, 2005/3 (n° 175–176), 19–36, URL: <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-19.htm>.

reprezentációkra, amelyek „tudják magukról”, hogy nem valósak, és olyanokra, amelyek nincsenek ennek tudatában. Vegyünk pár példát az első kategóriára! Ide sorolhatóak a természettudományok terén az olyan hipotetikus entitások, amelyek rendelkezésre álló eszközeinkkel nem megfigyelhetők, de létezésük elméletben bizonyított (például ilyen volt az elektron, amíg J. J. Thomson 1897-ben ki nem mutatta tényszerűen a létezését). Vagy a filozófiai gondolat kísérletek, amelyek habár virtuális helyzeteket teremtenek, végig az általunk ismert valóságra vonatkoznak (például Searle „Kínai szoba” elnevezésű gondolat kísérlete). De ide tartoznak az olyan matematikai fogalmak, mint az imaginárius vagy más néven komplex számok, amelyeket valós számok kiszámítása közben használunk. A felsorolt példák mindegyikére igaz, hogy olyan reprezentációk, amelyek nem feleltethetők meg valós tárgyakkal, ugyanakkor elengedhetetlenek az olyan mentális műveletek elvégzéséhez, amelyek valós tárgyakra vonatkoznak. Más szavakkal: ezek olyan fikciós reprezentációk, amelyek „komoly” reprezentációs keretben működnek. Ezeket Schaeffer instrumentális fikcióknak nevezi, mivel eszközként szolgálnak a referenciális reprezentációk számára. Ezzel szemben a játékos fikciók és a művészi fikciók, amelyek ugyancsak „tudatosan” fikciósak, de nem eszközszerűek és nem is referenciálisak, hanem zárt, globális világot alkotnak (azaz önmagukon kívül nincs más céljuk), amelyben nem az igaz-hamis paradigma, hanem a koherencia szabályai a mérvadóak. A második csoportba a kognitív illúziókat sorolhatjuk, amelyek illuzórikusan, de mint valós referenciával rendelkező reprezentációk jelennek meg számunkra. Ilyen például az egységes énkép vagy az okozati viszony tudatelőtti kognitív illúziója, ezekben Hume meglátása szerint hittételszerűen (vakon, megkérdőjelezés nélkül) hiszünk. Az egyén saját kognitív illúzióival soha nincs tisztában, ellentétben az instrumentális vagy a játékos fikciók fikciós voltaival.

A fentiekből kiderül, hogy a fikciós kijelentéseknek (például instrumentális fikció, de a későbbiekben látni fogjuk, hogy a játékos és a művészi fikcióknak is) ugyanúgy lehet kognitív funkciója, mint a valós kijelentéseknek, azaz segíthetnek bennünket a körülöttünk lévő világgal létesített interakcióinkból nyert információkat értékelni. Az így nyert információkból valóságmodelleket alakítunk ki, amelyek tökéletesítésével interakcióink a világgal egyre sikeresebbek lesznek. A kognitív funkció kiterjesztésével tehát a reprezentáció szemantikai modelljének helyét átveszi a pragmatikai modell, amelyben már nem mentális modelljeink igazságtartalmára, hanem azok megbízhatóságára, alkalmazhatóságára helyeződik a hangsúly a körülöttünk lévő világgal létesített interakcióink során. A reprezentációs folyamatok ugyanakkor a kognitív funkció

mellett több más funkcióval is rendelkeznek, vagyis az egyénben létrejövő reprezentációs univerzumok mindig komplexek és homeosztatikusak. Adott esetben a kognitív funkció segítségével információt szerzünk a külvilágról, a kognitív illúzió által létrejön egy egységes énkép, mindeközben az endotelikus funkció¹²⁷ gondoskodik mentális állapotunk optimalizálásáról, stabilizálásáról úgy, hogy csökkenti az ellentmondásos reprezentációk közötti feszültséget, optimalizálja érzelmi reakcióinkat stb.¹²⁸

Amint láthatjuk a képzelet belső reprezentációk formájában sokfajta feladatot lát el. A játékos és a művészi fikció is egy a belső reprezentációk közül. Azonban míg az instrumentális fikcióval szemben attitűdünk úgymond „komoly” (úgy tekintjük, hogy a külvilágot igyekeznek leírni referenciális erővel), addig a játékos és a művészi fikcióval szemben attitűdünk „komolytalan” abban az értelemben, hogy saját döntésünk eredményeképpen merülünk el bennük (úgy tekintjük, kijelentéseik nem rendelkeznek a külvilágra vonatkozó referenciális erővel).^{129,130} A játékos fikció *mimézis* (más szóval imitáció) útján működik, amely három mimetikus mechanizmust kombinál, ezek a játékos tettetés, a mimetikus elmerülés és az analóg modellálás. A túlélést elősegítő komoly tettetésekkel szemben (például a mimikri képessége egyes állatoknál) az egyéni vagy társas játékos tettetések során „úgy csinálunk, mintha” attitűdöt veszünk fel és mimetikus „csalik” (*amorce mimétique*) (például játék baba) által belemerülünk a fikciós univerzumba. E fikciós kompetencia nem csak fajfejlődési szempontból jelentett fontos előrelépést az ember számára a társas élet kialakítása során, hanem az egyedfejlődés szempontjából is fontos szerepet játszik azáltal, hogy segíti a gyermek érzelmi és kognitív fejlődését.¹³¹ A mentális önstimulációk (belső reprezentációk spontán létrehozása) és a

¹²⁷ A görög *endon* (belső), és *telos* (cél) szavakból.

¹²⁸ Schaeffer szerint hasonló funkciója van annak a reprezentációs hálónak, amit világnézetnek hívunk. Ez belső vágyaink és a külvilág tapasztalatai által generált euforikus és diszforikus állapotok között próbál egyensúlyt tartani, így elkerülve, hogy az egyén folyamatos stresszhelyzetben legyen. Az endotelikus funkció ugyanakkor nem csak stabilizálni, hanem dinamizálni is képes mentális univerzumunkat, pl. utópisztikus vagy disztópikus reprezentációk kivetítésével, amelyek mintegy ellensúlyozzák a reprezentációk kognitív túlzott használatát. Lásd: Schaeffer (2002).

¹²⁹ Ezt a mentális folyamatot, amely a fikciós szövegek olvasásának egyik alappillére Samuel Taylor Colridge *Biographia Literaria* című könyvében (1817) a hitetlenség felfüggesztésének nevezi (angolul: *willing suspension of disbelief*). A hitetlenség felfüggesztésével az olvasó a fikciós univerzumba való belemerüléskor a szöveg élvezetének céljából hajlandó mindent elhinni a leírtak realitásra tekintet nélkül, feltéve, hogy a létrehozott „lehetséges világ” következetes és koherens marad.

¹³⁰ Philippe Lejeune ezt a komoly – komolytalan attitűdöt a *débrayé* (kikapcsolt), *embrayé* (bekapcsolt) szó párral igyekszik visszaadni, ahol a kikapcsolás a hiszékenység felfüggesztésére (fikcióolvasás), a bekapcsolás a hiszékenység fenntartására (önéletrajz-olvasás) vonatkozik. Lásd: https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/1_autobiographie_philippe_lejeune.1504.

¹³¹ Az imitáció mellett az együttes figyelem (*attention conjointe*) fontosságára hívja fel a figyelmet mind a faj- mind az egyedfejlődés szempontjából François Flahault. Lásd: „De la vie en société à la vie dans la

játékos színlelés (*feintise ludique*) segítségével megtanuljuk elkülöníteni, hogy mely belső reprezentációk rendelkeznek referenciális erővel, melyek a komoly fikciók és melyek a komolytalanok. Ennek magától értetődő módon fontos funkciója van mentális higiéniánk fenntartásában.

A mimézis platóni értelme szerint a mimetikus vektorok által létrehozott fikciós mimetikus elmerülésben a reprezentációkat fikciónak tekintjük, de úgy kezeljük őket mintha egy faktuális reprezentáció kijelentései lennének, illetve az elmerülés közben magunkévá tesszük a fikciós univerzumot introjekciós¹³² és identifikációs folyamatokon keresztül. Igaz, hogy a mimetikus csalik/vektorok által létrehozott mimetikus elmerülést a magunkból való kilépés érzése kíséri (megfeledkezünk a körülöttünk lévő világról), de a teljes azonosulást természetesen megakadályozza a játékos tettetés „mintha” paktuma. Amennyiben figyelmen kívül hagyjuk a paktumot, a fikció „megfertőzheti” a valóságot. A művészi fikció célja sem más, mint hogy olyan reprezentációs rendszereket hozzon létre, amelyek mimetikus vektorokon keresztül eléri a befogadónál (olvasónál, nézőnél, hallgatónál) a mimetikus elmerülés állapotát.¹³³

A mimézis arisztotelészi értelme szerint – amelyet Schaeffer analóg modellálásnak nevez (lásd: globális analógia) – a fikciós folyamat legfőbb funkciója nem az imitálásban rejlik, hanem hogy általa olyan fikciós univerzumokhoz férünk hozzá, amelyek a valóságot modellezik. Pontosabban nem közvetlenül a valóságot, hanem az arról alkotott modelljeinket. Felmerül a kérdés: mi különböztetheti meg egymástól a valóság reprezentálására alkotott modelljeinket a valóságmodelljeinket imitáló fikciós modelljeinktől? Egyrészt a befogadó komoly vagy komolytalan hozzáállása az adott reprezentációhoz, például egy adott elbeszélésben egyes olvasók a pragmatikai keretet figyelmen kívül hagyva a valóság „komoly” reprezentációját látják, mások viszont „komolytalan” módon, fikcióként értelmezik.¹³⁴ A fikció esetében a „komolytalan” befogadási paktum olvasási módozatában nem támasztunk referenciális elvárásokat, az elbeszélés igazságtartalmára vonatkozó vizsgálódásaink nem relevánsak. Másrészt a fikciós modelleknek nem szükséges szorosan illeszkedniük az imitált valóságmodellhez, az analógiát csupán egyfajta globális szinten kell fenntartaniuk ahhoz, hogy sikeres

culture. Le rôle de l'attention conjointe et l'émergence de réalités autoréférentielles” in *L'Homme* 2015/2 (n°214), 107–124, URL: <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2015-2-page-107.htm>.

¹³² Az introjekció során az egyén külső élményeket, tulajdonságokat magára vonatkoztat.

¹³³ Ilyen mimetikus vektor pl. a regény esetében a természetes narráció vagy éppen a történelmi leírás narratív struktúráinak utánzása. Lásd: Schaffer (2002).

¹³⁴ Francois Flahault, „Récits de fiction et représentations partagées” in *L'Homme*, 2005/3 (n° 175–176), 37–55, 37, URL: <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-37.htm>.

legyen a mimetikus belemerülés. Az így létrejövő virtuális modell univerzumában történő dolgoknak nem feltétlenül kell logikusnak vagy funkcionálisnak lenniük a való világban, viszont ki kell elégíteniük azokat a feltételeket, amelyeknek a valóságról szerzett tapasztalataink alapján valóságrepresentációinknak meg kell felelniük. Következésképpen a fikciós modell határait nem a reprezentálható világ határai jelentik, hanem a reprezentálhatóság határai.¹³⁵

A fikciós univerzumban megismert reprezentációs modellek nem valóságosak, de hasonlóságuk révén segíthetnek bennünket a valósággal való jövőbeni interakcióinkban, ugyanis olyan kezelési mechanizmusokat ismertetnek meg velünk, amelyeket bármikor aktiválhatunk, legyen szó mentális vagy teljesen valóságos helyzetről. Minél koherensebb egy ilyen modell, annál erősebb immerzív hatása van. A benne megszerzett virtuális tapasztalatok kognitív és kompenzáló funkcióval rendelkezhetnek: segítségükkel átélhetünk érzelmeket, mérlegelhetünk morális döntéseket, anélkül, hogy ezeket a tapasztalatokat szenvedés, frusztráció vagy stressz árán szereznénk meg a való világban. Fikciós reprezentációs modelljeink segítségével így paradox módon a valóságot is megismerhetjük.

1.2.3. A valószerűtől a fantasztikumig

Amint az előző fejezetben láthattuk, Schaeffer végrehajtotta a fikció szemantikai modelljének elmozdítását egy pragmatikai modell felé, amelyben alapvető szerepet kap a fikciós pragmatikai keret (fikciós elbeszélés esetében például ilyen a paratextus) és az ebből következő olvasói mentális attitűd. A szemantikai modell homológ referencialitásának helyét átveszi a pragmatikai modell globális analógiája, azaz a reprezentációs kompetenciák általános belső logikájának való megfelelés (ok-okozatiság, narratív logika stb.) vagyis a *koherencia*. Amint már említettük, a koherencia szabályai igen szabadak, és amennyiben a fikciós modellálás szabályai a reprezentációs felfoghatóság szabályaival esnek egybe, annyiban a fikciónak csak a reprezentálhatóság szab határt.

A faktuális kijelentéseket utánozó fikciós kijelentéseknek – amelyeket a szerző természetesen nem a megtévesztés szándékával, hanem a megosztott játékos színlelés

¹³⁵ Roland Barthes valami hasonlót fogalmazott meg 1968-ban: „A valós ellenállása a struktúrának igen limitált a fikciós elbeszélés esetében, amely definíció szerint olyan modellre épül, melynek nincs más szabálya, mint az érthetőség (*intelligibilité*).” Roland Barthes, „L’effet de réel” in *Communications*, 11, 1968, 84–89, 87, URL: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

keretében hoz létre – a koherencia mellett a valóságosság feltételének is meg kell felelniük. A valóságosság szintén egyfajta koherenciarendszer, ugyanis például a történelmi regények esetében tér-idejét egy adott történelmi kor környezete, a miliő reáliái, történelmi eseményei, társadalmának szabályai határozzák meg. Az e szabályoknak való nem megfelelés, mint például az anakronizmus – feltéve persze, hogy nem szándékos, például komikus hatás keltése érdekében hozza létre a szerző – megzavarhatja a befogadók esztétikai élményét,¹³⁶ de természetesen függ a befogadó ismereteinek részletességétől vagy az adott korról elfogadott általános diskurzustól is. A valóságosság hatásának eléréséhez azonban nem elégséges, csupán szükséges feltétel a létrehozott fikciós világnak a valóságban tárgyi referenciával rendelkező jelölőkkel való benépesítése. Ami valóban valóságosvá teszi a fikciós univerzumot, az emberi kapcsolatainkban keresendő, vagy, hogy Arisztotelészt idézzük: „a színház témája – és tágabb értelemben minden fikcióé – nem az igaz és nem is a lehetséges, hanem a valóságos”.¹³⁷ Ez pedig társadalmakról társadalmakra, korokról korokra és műfajtól függően is változik.

François Flahault *Récits de fiction et représentations partagées* című tanulmányában¹³⁸ kifejti, hogy a valóságról alkotott képünket sokszor befolyásolja, hogy a közösség, amelyben élünk, mit tekint valóságosnak. Azon reprezentációkat például, amelyeket egy adott közösség valóságosnak fogad el, pedig érzékeink által nem felfoghatóak, azaz, denotációs erejük, tárgyi referenciájuk a valóságban zéró, Flahault *megosztott önreprezentációknak* nevezi. Ilyen például a naptár, a dátum vagy éppen az euró (vagy akármelyik másik fizetőeszköz), amelyek megléte teljességgel közmegegyezésen alapul – de Flahault ide sorolja a beszédaktusokat (például Megígérem.) és ebből adódóan az interszubjektív, azaz személyközi kapcsolatokat is.¹³⁹ Ezek a megosztott hiedelmek vagy önreprezentációk (közvélekedések, szokások, konvenciók, törvények, intézmények) Flahault szavaival élve „lakhatóvá teszik a

¹³⁶ Pl. A valóság és a fikciós univerzumok között előforduló következtetési konfliktusokról lásd: Schaeffer (1999), 225–227.

¹³⁷ Gérard Genette, „Vraisemblance et motivation” in *Communications*, 11, 1968, 5–21, URL: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154.

¹³⁸ Flahault (2005).

¹³⁹ Flahault a „cél nélküli” fikciókat – mint a művészi fikciók (mese, film stb.) – ugyanúgy interszubjektív kapcsolatként definiálja, mint a beszédaktusokat (ezek egy olyan valóság konstruálásában játszanak szerepet, amely elől nem tudunk elbújni), de játékos interszubjektív kapcsolatként határozza meg őket (abból a meglátásból kiindulva, hogy ezek csak addig az ideig érvényesek, ameddig beléjük merülünk). Lásd: *Idem*, 41.

világot”¹⁴⁰, módosítják a valóságról alkotott képünket, annak ellenére, hogy e reprezentációk nem utalnak a valóság egy kézzel fogható elemére. Ezek viszonylagosságát jól jelzi, hogy míg egy adott kultúrán belül egyes megosztott önreprezentációk teljesen természetesnek, „valósnak” tűnnek, addig egy más kultúrából származó, külső szemlélő számára ezen elemek kitaláltsága – „fikcionalitása” – szembeszökő.

Megosztott reprezentációink fikciós elbeszéléseinkben is megjelennek, valamilyen szinten még a legvalószínűtlenebbekben is: Mickey egér, öltön akármilyen formát, viselkedésmódja, érzelmei, szándékai nagy vonalaikban az általunk mindennapi interszubjektív kapcsolatainkban megtapasztaltakhoz hasonlatosak, vagyis antropomorf. És ez ugyanígy igaz akármelyik fikcióra, legyen az a valóságtól mégoly elrugaszkodott is, vázának egyes elemei elkerülhetetlenül a fentebb felsorolt megosztott reprezentációinkra fognak alapulni.¹⁴¹

De térjünk vissza a művészi fikciók valóságosságának kérdéséhez! Amint már említettük, az általunk ismert valóság modelljéhez való hasonlóság nem elegendő, ha csak tárgyi szinten valósul meg. Meg kell felelnie a többség által elfogadottnak, általánosnak tekintett normáknak, szem előtt kel tartania megosztott hiedelmeinket – egyfajta pszichológiai valószínűséget kell megvalósítania. Julia Kristeva szavaival élve: „Az irodalmi elbeszélés a természetes elbeszélés tükrében tud valószínű lenni. A természetesség ezen elve nem más mint a józan ész, a szociálisan elfogadott, a norma [...]”.¹⁴² Corneille *Cidje* és Mme de Lafayette *Clèves hercegnője* is azért szítottak vitát saját korukban, mert a karakterek viselkedése nem felelt meg az illendőség (*bienséance*) morális normájának, így ugyan lehetséges, de sokak számára nem valószínű történetet közvetítettek – hívja fel a figyelmet tanulmányában Gérard Genette.¹⁴³ Egy fikciós történet akkor valószínű, ha az nem a lehetőséget, hanem a valószínűt teszi meg témájául: vagyis, ami igaz, még nem biztos, hogy egy fikciós elbeszélésben a valószínűség hatását fogja kelteni. Gondoljunk csak azokra az esetekre, amikor „a valóság tútesz a képzeleten”. Így igaz, hogy Chimène feleségül ment Cidhez, „semmiképpen sem valószínű, hogy egy tisztességes lány hozzámenjen apjának gyilkosához”.¹⁴⁴ A mindenkori morális normákat az adott kor közvéleménye, értékrendszere, előítéletei

¹⁴⁰ *Idem*, 41.

¹⁴¹ Flahault ezzel a tulajdonképpen a reprezentálhatóság alapvető elemeit definiálja.

¹⁴² Julia Kristeva, „La productivité dite texte” in *Communications*, 11, 1968, 59–83, 62, URL: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1157.

¹⁴³ Genette (1968), 5–6.

¹⁴⁴ *Idem*, 5.

határozzák meg. Ezek a konvenciók és értékrendszerek mivel mindenki által ismertek, maguktól értetődőek, nem szorulnak magyarázatra, implicit módon képezik az elbeszélés részét – jegyzi meg Genette – ebből kifolyólag pedig a legtöbbször láthatatlanok maradnak.

A valószínű elbeszéléseknek sokszor generikus, vagyis műfaji normáknak is meg kell felelniük, úgymint a detektívregény¹⁴⁵ vagy a westernfilm esetében. James Bond karaktere például valószínű egy akciófilmben, de igencsak valószínűtlen lenne egy pszichológiai drámában. Az adott műfaj sajátosságai közé tartozik szereplőinek pszichológiai valószínűsége, ami műfajról műfajra változhat.¹⁴⁶

A történelmi regény, de tulajdonképpen bármely szövegben a faktuális kijelentéseket utánozó kijelentések célja az elbeszélés belső koherenciájának növelése.¹⁴⁷ Az olvasónak a faktuális kijelentésekről kialakított sémáit teszi próbára a valószínű és a valószínűtlen határterületén mozgó fantasztikum, amelynek mai napig releváns elemzését adta Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című művében.¹⁴⁸ Meghatározása szerint a fantasztikus történet olvasása során az olvasó habozik, bizonytalan. De milyen szempontból is habozik? Todorov azt írja: „A fantasztikus, mint láthattuk, csak a habozás idejét tölti ki: e habozás egyszerre az olvasóé és a szereplőé, akiknek el kell dönteniük, hogy amit észlelnek, az annak a „valóságnak” része-e, amelyet általánosan ismerünk.”¹⁴⁹ Todorov azt is mondja, hogy a fantasztikus műfaj egyik jellemzője a „különböző olvasási módok (és szintek) közötti választás”,¹⁵⁰ de ez természetesen nem a komoly vagy komolytalan olvasási modell közötti hezitálás, hanem aközött, hogy az adott kijelentések lehetnek-e faktuális kijelentéseket utánozók vagy sem. A kételkedés Todorov szerint két irányba dőlhet el ezzel elhagyva a fantasztikum területét: amennyiben az olvasó úgy dönt,

¹⁴⁵ Tzvetan Todorov tanulmányában kifejti, hogy a detektívregény abból a szempontból sosem a valószínűt mutatja be, hogy az igyekszik csapdába csalni az olvasót: aki ártatlannak tűnik bűnös és vice versa. A detektívregénynek egyszerre kell lehetségesnek és valószínűtlennek lennie. Tzvetan Todorov, „Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter” in *Communications*, 11, 1968, 1–4, URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_2203.

¹⁴⁶ A műfaji valószínűség egy sokkal tágabb kérdés, a „Mi a műfaj?” kérdéséhez vezet el bennünket. Erről lásd: Jean-Marie Schaeffer, „Du texte au genre. Notes sur la problématique du genre” in *Poétique*, 53, 1983, 3–18.

¹⁴⁷ Francois Flahault szerint a referenciális értékkel rendelkező kifejezések eszközével – például a történelmi regény esetében – az író növelheti az elbeszélés konzisztenciáját. Lásd: Flahault (2005), 37.

¹⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002 (1970).

¹⁴⁹ *Idem*, 39.

¹⁵⁰ *Idem*, 32.

hogy „a valóság törvényei változatlanok maradhatnak, és lehetővé teszik a leírt jelenségek magyarázatát”,¹⁵¹ úgy a különös területére tértünk át. Ha azonban az elbeszéltek megmagyarázásához „új természeti törvényeket kell elfogadnunk [...] a csodás műfajába léptünk”.¹⁵²

Todorov a műfajok közötti átmeneteket bemutatandó egy a különöstől a csodásig terjedő skálát rajzol fel a következőképpen:

tiszta különös	fantasztikus-különös	fantasztikus-csodás	tiszta csodás
----------------	----------------------	---------------------	---------------

A fantasztikus-különöst és a fantasztikus csodást Todorov alműfajoknak nevezi, amelyek olyan eseményeket beszélnek el, amelyek természetfelettinek tűnnek, de vagy racionális magyarázatra lelnek (különös) vagy „a természetfölötti elfogadásával járnak” (csodás).¹⁵³ A csodáson belül Todorov további alcsoportokat különít el: a túlzó csodást, az egzotikus csodást, az instrumentális csodást és a tudományos csodást vagy tudományos fantasztikumot, azaz a sci-fit. A fantasztikum tehát játék, a faktuális látszat határainak feszegetése.

Marie Darrieussecq legtöbb regényéről elmondható, hogy bennük a valószerű elemek vannak túlsúlyban, (*Tom est mort, Bref séjour chez les vivants, Le Bébé, Clèves, Il faut beaucoup aimer les hommes*). Egyes regényeibe azonban fantasztikus, különös, csodás, tudományos fantasztikus elemek keverednek. A *Malacpúder*-ben például egy nő malaccá való átváltozásának lehetünk szemtanúi, aki intim kapcsolatba kerül egy vérfarkassal, mindemellett a cselekmény egy nem túl távoli disztópikus jövőben játszódik. A tudományos fantasztikumra példa a *Le Pays*-ben megjelenő halottasház, amelyben a halottakkal való kommunikáció a belőlük létrehozott hologramok által válik lehetővé, vagy a *White*-ban leírt szintén hologram alapú kommunikáció, de ide sorolható az *Notre vie dans les forêts* tudattal rendelkező klónjainak története is.

Klasszikusan a fantasztikus-különösbe sorolható a *Naissance des fantômes* cselekménye, amelyben férje eltűnése után a feleség az örület szélére sodródva fantomok egyre valóságosabb megjelenését véli érzékelni. Todorov a pszichoanalitikus hagyományokra támaszkodva megállapítja, hogy az *én-témák* általában passzív helyzetek formájában valamiféle pszichózist tükröznek (a valósággal való kapcsolat elvesztését,

¹⁵¹ *Idem*, 39.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Idem*, 48.

teveszmék, érzékcsalódások létrejöttét), addig a *te-témák*ban a neurotikus elfojtás miatt létrejött szorongás fejeződik ki valamilyen akció, a környező világgal létesített cselekvő kapcsolat formájában. A *Naissance des fantômes* ez alapján tehát az *én-témák* jellegzetességeit mutatja, így például meghatározó benne „az észlelés, a külvilággal való kapcsolat [...] szerepe”.¹⁵⁴

A pszichoanalízis szóba kerülésével említést kell tennünk Sigmund Freud *A kísérteties* (eredeti címe: *Das Unheimliche*) című esszéjéről,¹⁵⁵ de jegyezzük meg, Todorov óva inti az olvasót attól, hogy közvetlenül a szerzőre vonatkoztassa az irodalmi szövegből kiolvasott analitikus összefüggéseket. A kísérteties, vagy más fordításban, a nyugtalanító idegenség – akárcsak a fantasztikus – valószerű és valószerűtlen elmosódó határán mozog. Freud megállapítja, hogy a bennünk lévő érzelmi affektusok elfojtásuk által beteges szorongássá változnak. A szorongás kísérteties jelleget ölt, amennyiben „a szorongást keltő elfojtott jelenség visszatérő jellegű”.¹⁵⁶ „A szándékolatlan ismétlés mozzanata az, ami a különben ártalmatlant kísértetiesé teszi és ránk kényszeríti a végzetes és elodázhatalan érzését ott, ahol különben csak véletlenről beszéltünk volna”.¹⁵⁷

Lássunk pár példát a különös vagy nyugtalanító idegenség megjelenésére a regényből! Mindegyik példa valamilyen fény-árnyék játékkal kapcsolatos jelenség, amelynek láttán mind a főszereplő, mind az olvasó hezitál, hogy vajon adható-e természetes magyarázat, vagy a természetfelettihez kell-e folyamodnia a jelenség megmagyarázására, esetleg csak az elhatalmasodó örület az, amely érzéki csalódásokba kergeti a főszereplőt.

Szemetelt az eső és minden párássá, csillogóvá vált, a falak formája szétesett, a háztetők elhomályosodtak, a bogarak belevesztek a ködbe. Akkor megpillantottam a férjemet, hazafelé tartott hosszú, kissé féloldalas lépteivel, görnyedt vállaival, magas termetével, rajta kabát. Lerohantam a lépcsőn. Az utca kihalt volt.¹⁵⁸

A nap már régen felkelt, a lakás világos volt, habár még egyetlen napsugár sem sütött be közvetlenül, [...] a fény egyöntetűen gyöngyházszerű és szürke volt, mint egy üres befőttesüvegben. Ebben a mozdulatlanságban, ebben a fagyottságban, amely

¹⁵⁴ *Idem*, 128.

¹⁵⁵ Sigmund Freud, *A kísérteties* (1919), ford. Bókay Antal, Erős Ferenc in Erős Ferenc, Argejő Éva (szerk.), *Sigmund Freud Művei*, IX. (Művészeti írások), Budapest, Filum, 2001, 245–281.

¹⁵⁶ *Idem*, 267.

¹⁵⁷ *Idem*, 264.

¹⁵⁸ „Il pleuvait maintenant un petit crachin mouillé qui rendait tout vapoureux et luisant, chaque mur décomposé autour de sa propre forme, les toits troubles, les insectes confits dans le brouillard. Alors j’ai vu mon mari qui revenait, son pas long et un peu bancal, son manteau, ses épaules voûtées, sa silhouette haute. J’ai descendu l’escalier en courant. La rue était déserte.” Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, Paris, P.O.L, 1998, 24. A továbbiakban: *NF*.

már-már megnyugtatóan merev volt, vettem észre egy lassan formálódó árnyat. [...] Az árny alig volt árnyak nevezhető: a körvonalán remegő fényre kellett koncentrálnom ahhoz, hogy ki tudjam venni [...]. A vele való szembenézés azonban csak még homályosabbá tette az árnyat. A térnek valamiféle sűrűsödése volt, amely mintha szűrő módjára lelassította volna a napfényt; megvastagodott levegő, közvetlenül előttem, karnyújtásnyira. Lassan mozgott, a szél bele-belekapott, de szét nem foszlott a lomha légmozgástól. Megfordultam, nem saját árnyékom vagy valami másnak az árnyéka volt; felemeltem a kezemet, de az árny nem mozdult; ráfűjtam, de a helyén maradt. Felálltam, bár csak óvatosan, nehogy megzavarjam a szoba új egyensúlyát, mereven az árny mellé néztem, nehogy szem elől tévésszem, olyan tiszta volt és hullámzó a fényben; óvatosan megkerültem ezt a légből létrejött levegőoszlopot, mely a levegőtöbblet, a nitrogén- és oxigénmolekulák összehúzóódása révén súlyra, árnyéka tette szert, egy lépéssel egyszerre csak a közepében termettem, körbevett és egy nyomást, egy szorítást éreztem, majd eltűnt.¹⁵⁹

A júoangi kezének remegése végigfutott a bevásárlókocsi fémszerkezetén, melynek hangja értésemre adta, hogy ezúttal nem egyedül voltam szemtanúja annak, amit láttam. Valami létrejönni látszott a neon villódzó fényében. A lámpa ritmusára villogott, hevesen, és nehezemre esett megállni, hogy ne pislogjak; mégis, megpróbáltam tekintetemmel nem elereszteni azt, ami mégis megszökött előlünk, mint éjjeli lepkét odaszegezni ezt a remegő valamit, ami minden irányba szétfoszlott.¹⁶⁰

A kocsiban ültünk, anyám már sebességbe tette az autót, amikor megláttam, hogy a férjem kilép a gőzfürdő épületéből, a két hatalmas lengőajtó pumpálta körülötte a gőzt, ő felhajtotta a kabátja gallérját és éppen kilépni készült a szokatlan hidegbe, mikor a kapu egy páratüszentés közepette újra bekebelezte, állj! kiáltottam anyámnak, de ő azzal csitítgatott, hogy butaságokat beszélek, aznap nem volt társas fürdőzés, a férfi nap pedig csak másnap volt esedékes.¹⁶¹

Akkor a szoba végében lévő ajtó lassan kinyílt [...]; azt hittem, csak én láttam, ahogy belépett a férjem, de anyósom kiáltása rögtön megcáfolta ezt a feltevésemet.

¹⁵⁹ „Le soleil s’était largement levé, l’appartement était clair bien qu’aucun rayon direct n’y pénétrât encore, [...] la lumière était uniformément perlée et grise, une lumière de bocal vide. Dans cette immobilité, dans ce gel qui prenait et devenait presque rassurant de fixité, j’ai vu une ombre se former doucement. [...] L’ombre était à peine une ombre : je dus [...] me concentrer sur le tremblement de la lumière à son pourtour. Regarder l’ombre en face l’occultait. C’était une sorte de densification de l’espace, qui aurait ralenti l’effet du soleil comme à travers un filtre ; un épaississement de l’air, devant moi, à le toucher. Ça bougeait doucement, ça donnait légèrement prise au vent, mais sans se défaire, c’était seulement du vent un peu plus lourd. Je me suis retournée pour voir si ce n’était pas mon ombre, ou l’ombre de quelque chose ; j’ai écarté la main, mais il n’y avait pas d’effet de miroir ; j’ai soufflé mais ça n’a pas bougé. Je me suis levée, lentement pour ne pas perturber ce nouvel équilibre de la pièce, je regardais soigneusement juste à côté de l’ombre pour ne pas la perdre de vue, elle était si claire, si fluctuante dans la lumière ; j’ai fait le tour doucement, c’était une colonne d’air dans l’air, un peu plus d’air à cet endroit alors ça faisait du poids, de l’ombre, les molécules d’azote et d’oxygène se resserraient, j’ai avancé juste d’un pas au centre d’elle, elle s’est rassemblée autour de moi et j’ai senti une pression, une prise, elle a disparu.” *Idem*, 51–53.

¹⁶⁰ „Un léger tremblement métallique, propagé des mains du yuoangui aux armatures du chariot, me donna à entendre que, cette fois, je n’étais peut-être pas seule à voir ce que je voyais. Quelque chose naissait dans le rayonnement hésitant des néons. Cela clignotait à leur rythme, vivement, et il était difficile de ne pas battre des cils ; je m’efforçais cependant de fixer du regard ce qui nous échappait ainsi, d’épingler comme un gros papillon de nuit ce machin flageolant qui s’éparpillait en désordre.” *Idem*, 106.

¹⁶¹ „Dans la voiture, alors qu’elle enclenchait la marche avant je vis mon mari sortir du hammam, les deux larges portes battantes puisant de la vapeur autour de lui, il remontait le col de son manteau et s’apprêtait à affronter le froid anachronique du dehors, la porte le ravala d’un coup dans un éternuement de buée, arrête ! criai-je à ma mère ; mais en réponse à ma supplique elle m’assura que je disais n’importe quoi, on n’était pas un jour mixte, les hommes c’était le lendemain.” *Idem*, 122.

Miközben a vendégek ájult anyósom köré sereglettek, férjem habozni látszott, imbolygott a küszöbön. Határozottan éreztem az őt megelőző huzatot, pedig egyik lámpaernyő sem mozdult, ahogy a terítő sem, és senki nem követelte, hogy csukják be az ajtót, már abban az esetben, ha a figyelem egy pillanatra is elterelődött volna az anyósomról. A férjem engem nézett, tekintete furcsa volt, mint azokon a fotókon, amelyeken mintha az objektív mögé nézne. Próbáltam elkapni tekintetét, feltartóztatni, mielőtt túl távolra siklott volna a láthatatlan célkereszt, amit tekintete keresett. Tettem egy lépést feléje, a férjem nem mozdult. Lassan kinyújtottam a kezem [...] Körvonala szétfoslott, kabátja habszerűen kibolyhosodott körülötte, haja feje felett lebegett, mintha szétporladt volna, és arcán a bőr vakító fehér és gőzszerű árnyalatot vett. [...] Egy utcalámpa fénye átszűrődött testén, mint reggeli napfény a hideg ködpárán; szeme, amely nem engem nézett, hanem rajtam keresztül, tele volt ezzel a párával. Férjem világító bőre ellenére idegesnek és színevesztettnek tűnt. [...] Már csak karnyújtásnyira voltam a fogastól, egy lépésre a bejárattól, már szinte karomban éreztem, egy rúgással be akartam csukni az ajtót, nehogy a huzat megint szétfújja a szélrózsa minden irányába. A szőnyeg széléhez léptem. Férjem visszahátrált. Valami vele együtt mozgott, egyfajta fényár, ahogy ment, úgy nézett ki, mintha egy régi számítógép képernyőjén mozgó kép lenne, ami pixelekből uszályt húz maga után [...]. De a férjem továbbra is remegett, zavaros és nehezen kivehető volt, mintha rosszul állították volna be létezése paramétereit.¹⁶²

Az ablak felé fordultam és megpillantottam a férjemet, a korláton gubbasztott. Felálltam, hogy kinyissam neki az ablakot, lábát átemelte az ablakpárkányon, levetett kabátját elvettem tőle. Mondtam neki, hogy régóta vártam. Nem válaszolt. Az ágy szélén ült, cipője a padlószőnyegen, úgy tűnt, vár valamire, mintha azt várta volna, hogy köszöntsem, és megkérdezzem tőle, nem is tudom mit, talán, hogy jól utazott-e. [...] Előbbi homályos benyomásomhoz most valamiféle súlyosság érzete társult, szokatlan súlyosságé, ami ahelyett, hogy megszilárdította volna, még inkább eltorzította a képét: mozdulatlanságában vagy, ahogy az előbb volt kabátban, férjem elfogadható házastárs képét nyújtotta, de ha csak pislantott egyet, úgy tűnt, ami ott tartja, személye középpontjára nehezedett, anyagát besűrítette, egy pontba tömörítette és szélein gyakorlatilag kiüresítette [...]. Férjem, ahogy az ágy szélén ült, jól ismert nadrágjában, boksolt cipőjével a szőnyegen dobolva, félig meglazult nyakkendőjével, borostásan, pontosan ugyanúgy, amikor elment baguette-et venni, bántotta a szememet, és úgy szétáradt, hogy gondolatban kezemet könnyedén átnyújtottam testén és hátában integettem egyet. Az, hogy megöleljem, először

¹⁶² „Alors la porte du fond s’ouvrit très lentement [...] ; je crus alors être la seule à voir entrer mon mari, mais le cri que poussa ma belle-mère démentit tout de suite cette hypothèse. Pendant que les convives se pressaient autour d’elle évanouie, mon mari sembla hésiter, vacillant sur le seuil. Je sentais distinctement le fort courant d’air qui le précédait, pourtant aucun abat-jour ne bougeait, la nappe restait tranquille, et personne, à supposer que l’attention ait pu se détourner une seconde de ma belle-mère, ne réclamait que l’on ferme la porte. Mon mari me regardait, d’un regard étrange, comme sur ces photos où il semblait fixer un point derrière l’objectif. Je tentai d’attraper son regard, d’intercepter avant qu’elle ne glisse trop loin la mire invisible que ses yeux cherchaient. Je fis un pas en avant, mon mari ne bougea pas. Je tendis très doucement la main. [...] Son contour s’éparpillait, son manteau peluchait en mousse autour de lui, ses cheveux flottaient au-dessus de sa tête comme une pulvérisation ; et la peau de son visage était saupoudrée en un teint vaporeux et très blancimü [...] Un lampadaire dehors filtra à travers lui comme le soleil sous la brume, le matin, quand il fait très froid ; ses yeux qui ne me regardaient pas, qui regardaient à travers moi, étaient pleins de cette brume-là. Mon mari, malgré son teint lumineux, avait l’air anxieux et comme délavé. [...] Il ne restait qu’une brasse jusqu’au portemanteau, une largeur de plancher, une enjambée jusqu’à l’entrée, j’allais l’enlacer et d’un coup de pied je ferais la porte, et le courant d’air ne menacerait plus de le disperser aux quatre vents. Je crus atteindre la frange du tapis. Mon mari recula. Quelque chose bougea avec lui, un reflux de l’air, il s’était déplacé comme les images sur les vieux écrans d’ordinateur, qui laissent une traîne dans les pixels [...]. Mais mon mari continuait de trembloter, brouillé et mal défini, comme soumis à un réglage défectueux de l’existence.” *Idem*, 139–143.

békítő és egyszerű megoldásnak tűnt, körvonala nagyjából határozott maradt, habár tartalma oszcillálva vagy túláradt vagy összehúzódott; félttem, ha belekapaszkodok kiderül, nincs is ott, hogy csak a belőle lecsapódó párát tudom markomba zárni, az őt tömörítő tömény fosszíliát, fantom DNS-t, egy bugyuta tekervényt, amit csak egy polcra, porfogónak lehet feltenni. [...]

Lassan felállt. Ahogy mozdult, a tér valamiféle széthajtogatódását vettem észre, mintha a teste, amellet hogy felegyenesedett, áthelyezte volna a dimenziókat is, hogy ott egy problémás helyet találjon. Úgy tűnt, a tér összecsoportosul körülötte, szinte újrarájzolta, elfogadta őt a hosszúság, a szélesség és a mélység; mégis, a falak tanácstalannak tündek a felöltendő pozíció tekintetében. Ami megmaradt, mint egy meteorit nyoma, a hátában lebegett, egyfajta ragyogást formálva a nehéz levegőben, ami melegséget sugárzott [...].¹⁶³

A férj megjelenései az utolsó idézetet kivéve minden esetben valamely mindenki számra ismert légköri jelenséggel kapcsolatosak (fényjáték, porfelhő, Tyndall-jelenség,¹⁶⁴ pára, gőz, szél). A történet előrehaladtával a férj egyre határozottabban körvonalazódik, amellyel párhuzamosan csökken annak az esélye, hogy természetes magyarázatot lehessen adni a különböző jelenségekre, amelyeket a főhős az elharapódzó örület jeleként rendre „túlinterpretál”. A főhős mindent elemző és atomjaira szétszedő tekintete, belső, szubjektív, intim tere bekebelezi a külvilág eladdig jelentéssel nem rendelkező részeit. A főhős Másik nélkül maradt, szubjektív tekintete új értelmezési keretbe helyezi a mindennapit, a banálisat, amelynek ismétlődései a nyugtalanító idegenség érzetét keltik. A *Naissance des fantômes*-ban megjelenő egyes szám első személyű elbeszélésmód az

¹⁶³ „Je me tournai vers la fenêtre, et je vis mon mari, perché sur la rambarde. Je me levai pour lui ouvrir, il enjamba le rebord, enleva son manteau que je lui pris des mains. Je lui dis que cela faisait longtemps que je l’attendais. Il ne répondit pas. Assis au bord du lit, en chaussures sur la moquette, il semblait attendre quelque chose, comme si c’était à moi de l’accueillir, de lui demander, que sais-je, s’il avait fait bon voyage. [...] À ma première impression de flou s’ajoutait maintenant une certaine pesanteur, une pesanteur hors du commun, qui loin de stabiliser son image la diffractait encore : immobile ou, comme auparavant, couvert de son manteau, mon mari faisait encore un époux acceptable ; mais s’il remuait ne fût-ce qu’une paupière, ce qui le maintenait là tout de même semblait peser au centre de sa personne, densifier sa matière, le rassembler en un seul point central qui le laissait pratiquement vide sur les bords [...]. Mon mari, tout assis sur le lit qu’il était, avec son pantalon que je connaissais bien, ses chaussures cirées piétinant la moquette, sa cravate à demi détachée et sa barbe de la journée, exactement comme lorsqu’il était descendu chercher la baguette, mon mari me faisait mal aux yeux, et se répandait tant, que je m’imaginai facilement lui passer la main à travers le corps, et lui faire coucou dans le dos. Le prendre dans mes bras m’avait d’abord semblé une solution pacifiante et simple, son contour restait à peu près défini même si son contenu semblait alternativement le déborder ou rétrécir ; mais j’avais peur en l’agrippant de découvrir qu’il n’était pas là, et de me retrouver serrant le poing sur un précipité de lui, une concentration fossile qui l’aurait résumé, un ADN pour fantôme, un tortillon idiot que je n’aurais su que poser sur une étagère, à prendre la poussière. [...] Il se mit lentement debout. Aussi lent que fût son mouvement je n’enregistrai qu’une sorte de dépliement de l’espace, comme si son corps, en plus de se dresser, avait déplacé les dimensions pour y trouver un lieu problématique. L’espace sembla se regrouper autour de lui, le dessiner à nouveau à peu près, l’admettre sur la longueur, la largeur et la profondeur ; pourtant les murs avaient l’air perplexes quant à la position à prendre. Ce qui restait, comme la trace d’un météore, flottait dans son dos, modelant dans l’air plus lourd une sorte de brillance qui irradiait de la chaleur [...]. *Idem*, 153–157.

¹⁶⁴ Fényszóródási jelenség, bővebben lásd: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Tyndall-jelenség>. Visszatérő motívum Darrieussecq írásaiban, a *Naissance des fantômes*-on kívül megtalálható a *Le Pays*-ben (10. o.), illetve Bernard Faucon fotóalbumába készített szövegében is (szerk. Christian Caujolle, *Bernard Faucon*, Actes Sud, 2005, 21–23, 21.).

én-témájú elbeszélésekre jellemző – jegyzi meg Todorov –,¹⁶⁵ ezen keresztül „egy pozíciót, a világ egyfajta észlelését”¹⁶⁶ jeleníti meg a szerző. A narratológia ezt *belső fokalizációnak* nevezi, és a következőképpen definiálja: „csak arról számol be, amit érzékel, tud és gondol. Az elbeszélés mezeje nem lépi túl a tudat mezejét. Ami a tudaton kívül történik, és főként, amit a többi szereplő gondol, arról csak annyit mond el, amennyit természetesen úton megtudhatott. Az elbeszélés egy szubjektív szűrőn megy át.”¹⁶⁷ Természetes tehát, hogy az észlelés eszközeire, az érzékszervekre, azon belül is a látásra helyeződik a hangsúly. A bizonytalan észlelés érzetét közvetítő igék (például *tűnik/sembler* ige gyakori előfordulása a regényben), határozószavak és a feltételes igeidők tovább erősítik a bizonytalanságérzést és hozzájárulnak egyfajta szubjektív tér-idő létrejöttéhez. A főhősnő észleléseit módosítja, eltorzítja, végtelen spirálba taszítja a férj eltűnése által keltett szorongás. A torzított észlelést a különböző képi kifejezőmódok, hasonlatok (például *mint/comme*, *mintha/comme si*) hivatottak érzékeltetni.¹⁶⁸

I.2.4. Összegzés

Ahogy azt Jean-Marie Schaeffer a *Pourquoi la fiction ?* konklúziójában¹⁶⁹ kifejti, a fikciós önstimuláció és a fikciós belemerülés legfőbb hatása, hogy lehetővé teszik, hogy a külvilág negatív hatásai nélkül tapasztaljunk meg belső reprezentációkat és a játékos színlelés állapotában éljünk át pozitív vagy negatív érzelmeket. Illetve, fordított irányban képessé tesz bennünket az agresszió fikciós eszközök általi átélésére ahelyett, hogy azt közvetlenül a másikon töltenénk ki. Ebből a szempontból tehát a fikciós belemerülés, az önstimuláció segít távolságot tartani az érzelmi valóságtól. Másrészt, a fikció mint a reprezentációkkal való játék esztétikai élvezetet nyújt. Amint mimetikusan belemerülünk a felkínált univerzumba, a megértés részeként értékeljük az adott univerzum aspektuális koherenciáját, ezt Schaeffer esztétikai figyelemnek nevezi.

Milyen következtetéseket vonhatunk le Schaeffer elméletéből a plágiumvitára vonatkozóan? Ami Darrieussecq regényét illeti, annak kiválósága az írás pszichológiai

¹⁶⁵ „Másodszor, és ez egyenesen a fantasztikum meghatározásához kapcsolódik, a „mesélő” első személy teszi leginkább lehetővé az olvasó azonosulását a szereplővel, mivel, mint tudjuk, az „én” névmás bárkit jelölhet. Sőt, hogy az azonosulást megkönnyítse, a narrátor egy „átlagos ember”, akiben minden (vagy majdnem minden) olvasó magára ismerhet. Így hatolunk a lehető legmélyebbre a fantasztikus univerzumba.” Todorov (2002), 74.

¹⁶⁶ *Idem*, 105.

¹⁶⁷ Gasparini (2004), 142.

¹⁶⁸ A regény további, részletesebb elemzéséért lásd a *III.1. Az eltűnt férj nyomában* című fejezetet.

¹⁶⁹ Schaeffer (1999), 317–335.

koherenciájában rejlik, amely által hatékonyan működik az érzelmi transzfer. Laurens a szemantikai alapú fikciódefiníció módszereit idézi meg, amikor a *Tom est mort* minden mondata mögött a valós tapasztalatot, az érzelmi referenciát követeli. Reakciójából arra következtethetünk, hogy Darrieussecq-nek sikerült fenntartania a pszichológiai koherenciát, vagyis a gyászoló anya érzelmi konstellációjának globális analógiáját, ami – mint láttuk –, művészi fikciók esetében átveszi a faktuális szövegek homológ referencialitásának helyét. A valóság látszata erős, de ez nem tévesztheti meg az olvasót, hiszen a könyv elején ott található a „regény” műfaji megjelölést. (Nem így Laurens *Philippe*-jén! Legalábbis, ami az elektronikus könyvformátumot illeti, azon ugyanis nem találtunk műfaji megjelölést. Ez azért probléma, mert az olvasó nem tudja, hogy milyen attitűdöt kell felvennie a szöveg olvasásához.)

Érdemes lenne visszakanyarodnunk az önfikció kérdéséhez és azt a pragmatikai olvasási modell szemszögéből megvizsgálunk. Schaeffer olvasási modellje az önfikciós olvasási modellt (a hiszen is meg ne is kétértelmű módozatát) abból a szempontból érvényteleníti, hogy kétértelmű paktum meglétét nem teszi lehetővé: a leírtakat vagy faktuálisnak vagy fikciónak tekintjük, nincs középút. Ugyanakkor az előző fejezetben említett narratív modalitások, illetve az a tény, hogy az önfikciós művek paratextuális megjelölése általában „regény” szokott lenni (valószínűleg azért, mert az „önfikció” mint paratextus nehezen értelmezhető a naiv olvasó számára) arra engednek következtetni, hogy az önfikció esetében alkalmazott olvasási modell a megosztott játékos színlelés regiszterén és nem a faktuális olvasásén működik.

II. rész – AZ ÍRÁS ÖKONÓMIÁJA

II.1. A stílusról

„Valamilyen értelemben a jó könyvek mindig idegen nyelven íródnak.” (Marcel Proust)¹⁷⁰
„A stílus az [...], ha idegenként beszéljük az anyanyelvünket.” (Gilles Deleuze)¹⁷¹
„Író az, akinek a nyelv problémát jelent.” (Roland Barthes)¹⁷²
„Egy mű attól értékes, hogy fellázad a saját nyelve ellen.” (Danilo Kiš)¹⁷³

A fenti idézetek Darrieussecq *Rapport de police* című esszékötetéből származnak, amelyben az író a Marie NDiaye és Camille Laurens részéről őt ért plágiumvádakat cáfolja meg. A fenti idézetek igencsak hasonlítanak, egymás viszonylatában mégsem vádolta plágiummal senki e szerzőket. Talán azért, mert mind Proust, mind Deleuze, Barthes és Kiš egy olyan, az írás legbensőbb természetével kapcsolatos egyetemes, bár megfoghatatlan dolgot próbálnak megragadni, amit talán a „stílus” vagy az „írás” (a deleuze-i kisebbségi írás, a barthes-i *écriture*) fogalma fejezhet ki. Ebben a fejezetben Darrieussecq *Qu'est-ce que le style ?* című tanulmányának gondolatvezetését követve végigtekintjük, hogy a stílus mely értelmezési módjait veti el az író, majd egy következő fejezetben különböző forrásokat megidézve megkíséreljük kibontani, hogy milyen stílus-/íraskoncepciót tart a magáénak. Hogy tudatosan, vagy sem, Darrieussecq stílus-meghatározásának fogalmi sejtelmes visszhangot találnak Gilles Deleuze francia filozófus (1925–1995) irodalomesztétikájának számos elemével. A deleuze-i életművet olvasva a stílus és az írás egy pragmatista, dinamikus szemlélete bontakozik ki, nem feltétlen programszerűen, hanem a Deleuze egész filozófiájára jellemző rizomatikus módon. Végül az egyik legismertebb deleuzeiánus, Anne Sauvagnargues elemzésének

¹⁷⁰ „Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.” Idézi Marie Darrieussecq in *RP*, 158.

¹⁷¹ „Un style [...] c'est être comme un étranger dans sa propre langue.” *Ibid.*

¹⁷² „Est écrivain celui pour qui le langage fait problème.” *Idem*, 159.

¹⁷³ „Toute œuvre de valeur est un acte de révolte contre sa propre langue.” *Ibid.*

segítségével szembeállítjuk a stílus Darrieussecq által is elvetett felfogását a stílus deleuze-i koncepciójával.

II.1.1. Mi a stílus?

Mi a stílus? – teszi fel a kérdést Darrieussecq azonos című tanulmányában.¹⁷⁴ A szó értelme – állapítja meg – „olyan homályos, hogy lyukat fúr a nyelvbe”.¹⁷⁵ A nyomtatott sajtó nyelvhasználatából megfigyelhető, hogy a stílus szó mindig pont akkor kerül elő, amikor meg kellene nevezni azt, hogy miben is áll ennek vagy annak az írásnak a sajátossága, a kérdés által hagyott űrt ezzel a „nemjelentő” szóval betömve. „Mintha e szó helyén csak a nyelv hiánya állna” vagy ellenkezőleg, egyszerre túl sok jelentése lenne.

A stílus fogalmának meghatározásbeli relatív bizonytalansága szorosan kötődik a 20. század változó nyelvkoncepcióihoz. A strukturalista Tzvetan Todorov a *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* „stílus” szócikkében¹⁷⁶ megállapítja, hogy a stílus jelentheti egy korszak vagy művészeti irány megkülönböztető jegyeit; egy mű egységét, koherenciáját; a normától való eltérést;¹⁷⁷ de lehet nyelvi funkcionalitás is (újságírói, adminisztratív stb. stílus). Todorov a stílust „a nyelv rendelkezésre álló elemei között meghozott választások összességéeként”¹⁷⁸ határozza meg – ezzel tulajdonképpen a stilisztikának feleltetve meg azt („egy nyelvi kijelentés stílusa nyelvi tulajdonságainak leírásával egyezik meg”).¹⁷⁹ Todorov szerint „a stílus a nyelvben van és nem

¹⁷⁴ Marie Darrieussecq, „Qu'est-ce que le style ?” in Yves Michaud (szerk.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Odile Jacob, 2001, 810–819. (A továbbiakban: *QQS*). Előadás formájában meghallgatható a következő linken:

https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/qu_est_ce_que_le_style.1217.

¹⁷⁵ „Ce mot de « style » m'intrigue, parce qu'il semble si flou qu'il creuse un trou dans le langage.” *QQS*, 810.

¹⁷⁶ Tzvetan Todorov, „Style” in Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 383–388.

¹⁷⁷ A stílust mint eltérést (*écart*) definiálja a Leo Spitzer, Jen Cohen és Michel Riffaterre neve által fémjelzett kritikai irányzat, jegyzi meg Darrieussecq. Cohen az eltérés alatt a nyelvi kód megsértését, eltérítését érti. Ez a nézet egy olyan nyelvfelfogást feltételez, amelyben a stílus nem más, mint eltérés a hipotetikus semleges köznyelvtől.

¹⁷⁸ „Nous définirons plutôt le style comme le choix que tout texte doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue.” Todorov–Ducrot (1972), 383. Ez a megfogalmazás a nyelv poétikai funkcióját juttatja eszünkbe, amelyet Roman Jakobson egy paradigmaticus és egy szintagmaticus tengely által meghatározott koordináta-rendszerben képzel el. A poétikai funkció a paradigmaticus tengely kivetülése a szintagmaticus tengelyre, ahol is az első egy függőleges tengely, amely a nyelvben található összes elérhető virtuális választást és lehetséges szubsztitúciót tartalmazza taxinomikusan, míg az utóbbi egy vízszintes tengely, amely a beszéd konkrét megvalósulását, a választások aktualizálódását jelöli. Lásd: Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, illetve még URL: [https://hu.wikipedia.org/wiki/Paradigma_\(nyelv%C3%A9szet\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Paradigma_(nyelv%C3%A9szet)).

¹⁷⁹ „Et la description stylistique d'un énoncé n'est que la description de toutes ses propriétés verbales.” Todorov–Ducrot (1972), 383.

felhasználóinak pszichéjében”,¹⁸⁰ eszerint a stílus pusztán egy a megannyi operátor között a nyelv roppant struktúrájában.¹⁸¹

A nyelvtudományi enciklopédia több mint húsz évvel később újragondolt változatában (*Nouveau dictionnaire des sciences du langage*) már a pragmatista Jean-Marie Schaeffer jegyzi a „stílus” szócikket.¹⁸² Schaeffer, definícióját továbbra is stilisztikai alapokra helyezve azt írja, hogy a stílus „azon választások kombinációjából jön létre, amelyet minden szövegnek meg kell tennie a nyelvben található elérhetőségek közül”.¹⁸³ A stílus mint kontinuum két pólusán az idioszinkretizmus, vagyis az egyénre jellemző nyelvi kombinációk, és a kollektív regiszterek helyezkednek el. A stilisztikai jellemzés nem más, minthogy leírjuk, az adott szöveg milyen nyelvi sajátosságokra ad példát. Egy szerző szövegei íródhatnak eltérő stílusban, és különböző szerzők szövegei íródhatnak ugyanabban a stílusban. Pragmatikus fordulatot véve, Schaeffer azt írja, nincs olyan mű, amelynek ne lenne stílusa, valamint, hogy a stílus nem csak az irodalmi szövegek sajátja (nem szinonimája az irodalmiságnak). Ennek megfelelően Schaeffer – ahogy Darrieussecq is – elveti a stílus eltérésként (*écart*) való definícióját (milyen normához képest eltérés az eltérés?, hogyan lehet meghatározni magát az eltérést?).¹⁸⁴ Schaeffer a „stilisztikai területek” (*domaines stylistiques*) című alfejezetben jakobsoni mintára a stílust mint „nyelvi példányosítást” (*exemplification verbale*)¹⁸⁵ határozza meg, ez tulajdonképpen nem más, mint a paradigmatis és szintagmatikus tengely egymáshoz mért viszonya.¹⁸⁶ A paradigma aktualizációja három szinten – fonetikus, szintaktikai és lexikális – történhet meg. Látható módon tehát, habár a semleges nyelv koncepciójának elvetésével bekövetkezik egyfajta pragmatikus szemléletváltás, továbbra sem távolodunk el a stílus stilisztikaként való definiálásától.¹⁸⁷

¹⁸⁰ „[...] les styles sont dans la langue, et non dans la psyché des utilisateurs [...]” *Idem*, 384.

¹⁸¹ Todorov szisztematikusan felsorolja, hogy a szöveg mely komplex elemeit, a nyelvi kijelentések mely tulajdonságait kell vizsgálat alá venni a stílus meghatározásához. Ezek szerint a szöveget meg kell vizsgálni nyelvi (a fonémák elhelyezkedése, a szavak hosszúsága, azok ritmusa, dallama, a szöveg tördelése), szintaktikai (mondatszerkezet, illetve a mondatok közötti logikai, időbeli és térbeli viszonyok), szemantikai (mondatok denotációja, figuralitása, konnotációja) és narratív szempontokból.

¹⁸² Jean-Marie Schaeffer, Oswald Ducrot, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 543–553.

¹⁸³ „On peut définir le style comme résultant de la combinaison du choix que tout discours doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue [...]” *Idem*, 543.

¹⁸⁴ *Idem*, 544–545.

¹⁸⁵ *Idem*, 545.

¹⁸⁶ Lásd az előző oldalon megjegyzésünket Roman Jakobsonról.

¹⁸⁷ Lásd még: „Stilisztika” szócikk, *Idem*, 152–161.

Némiképp új megvilágításba helyezi a stílus kérdését Gérard Genette a *Fiction et diction* utolsó tanulmányában (*Style et signification*)¹⁸⁸ azzal, hogy kifejti, a szöveg stílusa nem csupán az író akaratától, intenciójától függ, hanem a befogadó figyelmétől is. Így valójában a szövegnek létrejön egy intencionális és egy figyelmi aspektusa. Ez utóbbi az adott szöveg reaktualizációjának szempontjából lehet érdekes: egy Racine-darabot stilisztikai szempontból másként olvastak saját korának befogadói és a modern kor olvasói. Genette az olvasó szemszögének bevonásával Schaefferhez hasonlóan pragmatikus szempontok szerint vizsgálja a stílus kérdését.

Darrieussecq a stílus stilisztikaként való felfogását nem tartja kielégítőnek, ez a technikai megközelítésű rendszeralkotás ugyanis az emberi összetevő kiküszöbölésére tesz kísérletet. Darrieussecq Roland Barthes stílusdefinícióját sem tartja kielégítőnek, aki a *Degré zéro de l'écriture* „Mi az írás?” című esszéjében¹⁸⁹ az irodalmi alkotás három tengelyét vázolja fel: a nyelvet, a stílust és az írást. Barthes szerint a nyelv társadalmi kód, egyben a lehetséges horizontja, amely az összes lehetséges nyelvi megoldást magában foglalja.¹⁹⁰ A stílust az író „biológiai” meghatározottságának tekint („az író testébe zárt emlék”)¹⁹¹ és a különböző képeket, szövegritmust, szókészletet érti alatta.¹⁹² Az írás az, ahol a szerzői szabadság meg tud nyilvánulni, de csak a történelem és a társadalmi kontextus függvényben. A nyelvre és a stílusra az írónak nincs ráhatása, mind a kettő csak

¹⁸⁸ Genette (1991), 95–151.

¹⁸⁹ Roland Barthes, *A szöveg öröme: irodalomelméleti írások*, ford. Babarczy Eszter et al., Budapest, Osiris Könyvtár, 1996.

¹⁹⁰ „A nyelv a Természethez hasonlóan teljesen áthatja az író beszédjét, bár semminemű formát nem ad neki, s még csak nem is táplálja: igazságok elvont köréhez hasonlít, amelyen kívül kezd csak sűrűsödni lerakódni egy magányos nyelvezet.” *Idem*, 8.

¹⁹¹ *Idem*, 9.

¹⁹² „A nyelv tehát az Irodalmon innen helyezkedik el. A stílus viszont mintegy az Irodalmon túl: a képek, az előadásmód, a szókincs az író testéből és múltjából születnek, s apránként művészete automatizmusává változnak.” *Ibid.*

A *Degré zéro de l'écriture* (1953) Barthes-ja a nyelvet, ami az irodalmon innen van (*en-deçà*), ideológiák által uralt közegnek tekinti (amely birkaszellemet (*grégarité*) követel meg használójától). A stílusról, ami az irodalmon túl van (*au-delà*), pedig úgy vélekedik, hogy az a korok, a társadalom befolyásoltsága alatt álló személyes. Kódolt volta miatt egyik sem képes szabadságot biztosítani az alkotónak. Ebből a meghatározottságból, a nyelv fasizmusából való kiutat a semleges (*neutre*), a nullfok (*degré zéro*), a harmadik értelem (*troisième sens*), az írás (*écriture*), az irodalom, az utópia fogja jelenteni számára. A nyelv, a jelölő/jelölt binarizmusából annak kijátszása (*tricherie*), a harmadik értelem jelenti a kiutat. Lásd: Gyimesi Timea, „Du tournant linguistique au tournant discursif” in Kovács Ilona (szerk.), *Introduction aux méthodes de la critique littéraire*, Magyar Elektronikus Könyvtár, 2006, 112–144, 125–127, URL: <http://mek.oszk.hu/05300/05324/05324.pdf>.

adódik számára – állítja Barthes.¹⁹³ Míg a stílus belülről fakadó tulajdonságként jelenik meg, amelyet nem tudatos szándék vezérel, az írás döntés, intenció kérdése, annak a módja, ahogyan az író az irodalomról gondolkodik – habár „a szavak másodlagos jelentései” által terhelt. Mérimée-t és Fénelon-t másfél évszázad választja el, „nyelvezetük iránya mégis azonos”¹⁹⁴ annak ellenére, hogy „nyelvi jelenségek és stílusbeli esetlegességek választják el egymástól”¹⁹⁵ a két írót.

Amit Darrieussecq valójában Barthes-nál sérelmezni látszik, az az a feltételezés, miszerint az írói produktumban lenne egyfajta meghatározottság, amelyre nincs hatással. Ezzel szemben Darrieussecq-nél az írás csakis a stílus aspektusán keresztül, a mondanivaló és a forma szétválaszthatatlanságában tud megvalósulni, amely alapos munka eredménye, nem automatizmus vagy biológiai meghatározottság.

II.1.2. Marie Darrieussecq stílusdefiníciója

Darrieussecq stílus-meghatározása távol áll bármiféle stilisztikától, szorosan összekapcsolódik az írás folyamatának koncepciójával, így ebből a szempontból inkább hasonlít a barthes-i *écriture* definíciójához. Darrieussecq számára a stílus egy belső, zsigeri, elfojthatatlan „vágy az írásra, a világ megmutatására”,¹⁹⁶ mégpedig olyan módon, mintha az „először mutatkozna meg”.¹⁹⁷ A világ őszinte megmutatásának belső szükséglete csak egy olyan nyelvi kifejezésben valósulhat meg, amely kifordítja magukból a nyelvi és gondolati kliséket, sztereotípiákat. A regényeiben testet öltő hangok eleinte „hebegő-dadogó, magzati állapotban”, mintegy „magukon kívül vannak”, ugyanis elfedik őket a nyelvi klisék és a társadalmi közhelyek. E hangok a regény cselekményének előrehaladtával átalakulnak, megpróbálják lerázni magukról a társadalom által rájuk aggatott sztereotípiákat, hogy új és friss módon tudják megmutatni

¹⁹³ „A stílusban mindig van valami nyers elem, ha még annyira kifinomult is: a stílus rendeltetés nélküli forma, természetes növekedés, nem pedig tudatos szándék terméke, mintegy a gondolkodás függőleges és magányos dimenziója.” Barthes (1996), 9. Továbbá: „A nyelv horizontja és a stílus vertikálitása az író számára bizonyos értelemben olyan, mint a természet, mivel sem az előbbit, sem az utóbbit nem választja.” *Idem*, 10.

„A nyelv és a stílus előzetesen adott minden nyelvezeti kérdéshez képest, lévén nyelv és stílus az Idő és a biológiai személy természetes terméke [...]. *Ibid.*

¹⁹⁴ *Idem*, 11.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ „Le style n'est peut-être qu'un désir qui dure : désir d'écrire, désir de donner le monde à voir.” *QOS*, 816.

¹⁹⁷ „L'enjeu est de donner voix aux fantômes, et, par ce biais, donner à voir le monde comme si c'était la première fois qu'il se dévoilait.” *Idem*, 817.

magukat. Az írás célja nem más, minthogy „határt, teret és koherenciát”¹⁹⁸ adjon a megtalált hangnak. A hangadás koherenciája maga a stílus. A könyv nem szavak pusztán egymásutánja, hanem „feszültség, egyetlen gesztus, egy mozdulat, amelyet stílusnak nevezünk.”¹⁹⁹ A könyv mozdulatként, zenei tételként való elgondolása többször visszaköszön:

Jérôme Lindon két dolgot tanított meg nekem: fontos, hogy egy könyv bármely lapját olvasva tudjuk, hogy azt a könyvet olvassuk, azaz a hangnak koherensnek kell lennie. [...] A hang gondolatát, vagyis azt az elképzelést, miszerint a könyvet egy egységes mozdulatnak kell átjárnia, neki köszönhetem.²⁰⁰

A könyveim írás közben keresik a formájukat. Várom, hogy meghalljam zenéjüket a fejemben: az új könyv hangzása sosem ugyanolyan, mint a már megírtaké.²⁰¹

Tekintet, zenei kifejezés, amely felfedi, amit eddig nem tudtam magamról és a világról. Nevezhetjük ezt stílusnak. Nevezhetjük ezt írásnak.²⁰²

A megtalált hang mindig egy adott testben lakozik, ezért a hangadás egyben testadással is jár.²⁰³ Paradox módon a testadást Darrieussecq számára a testből kilépés extatikus élménye kíséri:

Amikor írok, magamra öltöm a szereplőim testét. A saját testem eltűnik, egy másik test ír. Láthatatlanná válok. [...] Felfal a könyv, átszellemít az, amiről írok. A testem rávetül a papírra, szöveggé válik [...]. Valami átjár – nevezük ezt a valamit világnak – szétszed, és a papíron újra összerak. Extázisba esek [...].²⁰⁴

¹⁹⁸ „Le style qui est mien, « ce que je tiens quand j'écris », c'est cette force qui veut donner voix – limite, espace et cohérence – à un balbutiement; à des voix embryonnaires qui en début de livre sont en dehors d'elles-mêmes, prises par le « on-dit » des mots des autres.” *Idem*, 816.

¹⁹⁹ „Un livre c'est une tension, un seul geste, un mouvement, qui s'appelle le style.” *RP*, 155.

²⁰⁰ „Mais Jérôme Lindon m'a appris deux choses. Il faut qu'à n'importe quelle page d'un livre on sache que c'est ce livre-là, c'est-à-dire qu'il faut qu'il y ait une cohérence de la voix. [...] Cette idée d'une voix, je la lui dois, cette conscience en tout cas qu'il faut qu'un livre soit tenu par un même mouvement.” Jean-Marc Terrasse, „Comment j'écris, Entretien avec Marie Darrieussecq” in Paul Gifford, Marion Schmid (szerk.), *La Création en acte*, Amsterdam, Rodopi, 2003, 253–268, 265.

²⁰¹ „Chacun des livres que j'écris cherche sa forme quand je l'écris. J'attends d'entendre sa musique dans ma tête : le son de ce livre-là, qui n'est jamais exactement celui des livres que j'ai déjà écrits.” *RP*, 163.

²⁰² „Un regard, un phrasé. Qui va m'apprendre ce que j'ignorais de moi et du monde. On peut appeler ça un style. On peut appeler ça une écriture.” *RP*, 253.

²⁰³ A Darrieussecq regényeiben megjelenő különböző testekről lásd: Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, Boston, Brill Rodopi, 2016. 3. fejezet: *Le corps dans tous ses états*, 81–120.

²⁰⁴ „Quand j'écris, je deviens le corps de mes personnages. Mon corps n'est plus là, c'est un autre corps qui écrit. Je deviens invisible. [...] Je suis avalée par le livre, traversée par ce que j'écris. Mon corps est délégué à la page. Il devient le texte, [...]. Quelque chose me traverse, on peut appeler ça le monde, ce quelque chose me désintègre et me recrée sur la page. C'est de l'ordre de l'extase, [...]” Robert Solé, „L'écriture physique de Marie Darrieussecq. Entretien” in *Le Monde des Livres*, 2010, URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/20/l-ecriture-physique-de-marie-darrieussecq_1360601_3260.html.

Az írás számomra nagyon hasonlít egy zen gyakorlathoz, egyfajta semmittevéshez, amelyből a pszichikai ént kiköltöztetem. Írás közben megfeledekzem magamról, rezonálok, átereszttem magamon a világot.²⁰⁵

Az írás pillanata képes elérni azt az extázist, amelyben elszakadunk magunktól: ebben a pillanatban valósul meg a másikkal és a világgal, a stílussal való találkozás.²⁰⁶

Írni: porózusnak lenni a világra. A pórusokon keresztül hallgatni, mintha innánk, belelegeznénk a világot. Átjárható testté válva felfedezni ezt az átjárható világot. Letenni az én-t, ahogy a fegyvert teszi le az ember, hagyni, hogy elragadjon a világ, halvány tudatponttá válni, amelyből feltörhet a többiek felé tartó írás.²⁰⁷

Az írás extázisának időélményét Darrieussecq szintén egyfajta zenei rendszerben értelmezi: „A stílus talán pont az a mód, ahogy ez az idő telik, ahogy felvesszük ritmusát, ugyanakkor ellenállva annak, hogy teljesen magába szippantson; magunkból való kilépés, melyet egyfajta ritmus vezényel.”²⁰⁸ Az elkalandozás tapasztalatában az „írói test”²⁰⁹ (*corps d'écrivain*) nem egyezik meg az író testével. Az író teste ír és ezzel beleíródik egy másik, elképzelt testbe, térbe. Az írás tétje, hogy ez által a másik test által mondott ében „az olvasó – egy másik én – fel tudja-e ismerni magát”²¹⁰

Az irodalom a testnek íródik. Abban az értelemben, ahogy Deleuze értette, amikor azt mondta, az „állatoknak írni”. Nem helyettük, hanem feléjük. Nekik. Mert nem beszélnek, de ott vannak, és nélkülük nem boldogulunk, nem létezőnk. Ugyanez áll a testre is. Nem abban az értelemben, hogy az állat bennünk van. [...] Hanem abban az értelemben írni a testért, a test felé, ami nem beszél bennünk. Megmutatni azt, amit eddig valójában nem érzékeltünk.²¹¹

²⁰⁵ „Et l'écriture est très porche pour moi d'un exercice zen, d'un « rien faire » où le moi psychologique est évacué. Écrire c'est être absent à soi-même, c'est résonner, être poreux au monde, posé là.” Amy Concannon, Kerry Sweeney, *Entretien avec Marie Darrieussecq*, 2004, URL: http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20avec%20Amy%20Concannon%20et%20Kerry%20Sweeney%20en%20mars%202004_0.pdf.

²⁰⁶ „Le moment de l'écriture, de toute écriture, peut porter à ce point d'extase qu'est le décrochement hors du moi : il constitue, en permettant la rencontre avec l'autre et avec le monde, le style.” *RP*, 309.

²⁰⁷ „Écrire : être poreux au monde. Une écoute par les pores, comme on boirait le monde, comme on le respirerait. Explorer le monde en devenant un corps traversable dans un monde traversable. Déposer son moi comme on dépose les armes, se laisser prendre par le monde et devenir un point ténu de conscience, un point d'où peut jaillir une écriture vers les autres.” *RP*, 203.

²⁰⁸ „Le style n'est peut-être qu'une façon de passer le temps, d'épouser son rythme tout en échappant à son emprise, une absence à soi-même prise par une cadence.” *QOS*, 819.

²⁰⁹ „Ce qui est à elle, son style – son corps d'écrivain –, personne ne peut le lui prendre.” *RP*, 204.

²¹⁰ „Par le je d'un autre, dans lequel le lecteur – un autre je – peut se reconnaître.” *RP*, 253.

²¹¹ „La littérature s'écrit pour le corps. Au sens où Deleuze disait : « écrire pour les animaux ». Pas à leur place, mais vers eux. Pour eux. Parce qu'ils ne parlent pas, mais qu'ils sont là, et qu'on ne peut faire ni être sans eux. Le corps, c'est pareil. Non que le corps soit l'animal en nous. Je ne crois pas avoir jamais écrit sur « notre côté ani-mal » (encore moins sur « le côté animal des femmes »). Mais écrire pour le corps, vers le corps, au sens de ce qui ne parle pas en nous. En d'autres termes, on écrit pour donner à voir ce qui, jusque-là, n'était pas réellement perçu.” Robert Solé, *Op.cit.*

A hangadást és a testadást „a bennünk rejlő néma zónák keresésének” szüksége kíséri, amelyekhez „a szavak eddig még nem találtak utat”.²¹² A rossz könyv ismertetőjegye, hogy nem próbál e néma zónákba behatolni, azokat klisékkel fedi el. Darrieussecq olvasatában jó író az, aki az ént félretéve a benne lévő ismeretlent keresi. Ennek eszköze pedig Darrieussecq számára a fikció:

A képzelet szerepe, hogy megmutatja, hallhatóvá teszi a Másik helyét: általa kitalálunk magunknak egy életet, amely senkié és így mindenkié lehet. Ezt a képzelet általi határátlépést [...] fantáziálásnak nevezem. Regényíró az, aki fantáziálásokról ír.²¹³

„Az írás célja, hogy hangot adjunk a fantomoknak.”²¹⁴ tételmondata egyszerre játék a fantasztikummal abban az értelemben, hogy Darrieussecq regényeiben többször valódi fantomok is megjelennek, másrészt annak a kifejezése, hogy az írás tétje az ismeretlen felfedezése.

A fantomoknak való hangadás nem azt jelenti, hogy a Másik helyett beszélünk. Senki nem tud szó szerint a Másik helyébe lépni. [...] Beszélni valakiért, ez az irodalmi tanúskodás. Beszélni azért, aki nem tud beszélni, akitől megvonták a beszéd képességét. A gyerekekért. A megfosztottakért. A bolondokért. A halottakért. Nem a halottakat beszéltetni, vagy helyettük beszélni, hanem értük. Feljűk. Ez megkövetel egyfajta írást. És az írás egyfajta etikáját. Alapvetően azért írunk, aki nem ír. Nem feltétlen humanista vagy nagylelkű indíttatásból. A Másik felé való elmozdulásról van szó, amely nélkül be lennénk zárva. Ha én én maradok – koponyámba, bőrömbébe zárva – lehetetlen lenne megtennem ezt a Másik felé való elmozdulást. Az Én Másik lesz: Én ír. Az azért való írás, aki nem ír, egyben az olvasóért való írás. Nem helyette, nem azért, hogy tessék neki, hanem hogy helyet csináljunk neki: egy lyukat a könyvben, az azonosulás és a kérdésfeltevés lehetőségét [...].²¹⁵

²¹² „– En réalité, tous les livres des écrivains parlent du corps.

– Oui, tous, sauf les mauvais livres [...]. Entendez par « mauvais » ceux qui utilisent des clichés, ne vont pas chercher les zones de silence qui sont en nous et que les mots n'ont pas encore atteintes.” *Ibid.*

²¹³ „L'imagination a un rôle à jouer si l'imagination c'est donner à voir et donner à entendre la place de l'Autre : s'inventer une vie qui n'appartienne à personne et puisse être celle de chacun. Ce franchissement imaginaire, [...] s'appelle un fantasme. Le romancier est celui qui *écrit* les fantasmes.” *RP*, 267.

²¹⁴ „Écrire, c'est donner voix aux fantômes.” Miller–Holmes (2001).

²¹⁵ „Donner voix aux fantômes, ce n'est pas parler à la place de l'Autre. Nul ne peut être à la place de l'Autre. [...]

Parler *pour*, voilà ce que peut être le témoignage imaginaire. Parler pour celui qui n'a pas la parole, pour celui qui est empêché de parole. Pour les enfants. Pour les dépossédés. Pour les fous. Pour les morts. Non pas faire parler les morts, ni parler à leur place, mais parler *pour* eux. Vers eux. Cela demande une écriture. Et une éthique de l'écriture. Fondamentalement, on écrit pour celui qui n'écrit pas. Ce n'est pas forcément un mouvement humaniste, généreux. Il s'agit de ce mouvement vers l'Autre sans lequel on est enfermé. Si je reste je – enclos dans sa boîte crânienne et dans son sac de peau –, impossible de procéder à ce mouvement vers l'Autre. *Je* devient Autre: *je écrit*. Écrire pour celui qui n'écrit pas, c'est, aussi, écrire pour le lecteur. Ni à sa place, ni pour lui plaire ; mais pour lui *faire une place* : un creux dans le livre, une possibilité d'identification et de questionnement.” *RP*, 255.

A fentiek alapján összefoglalva elmondható, hogy Darrieussecq stílus- vagy írásfogalma a következő szegmensek mentén szerveződik: 1) az új kifejezésformák keresése, amelyek a néma zónák, az addig meg nem nevezett területek megnevezésére szolgálnak;²¹⁶ 2) ebből adódóan a klisék, sztereotípiák elvetése; 3) az íróban annak énjét félreállítva megszólaló hang,²¹⁷ amely a Másik, a nyelvhez hozzá nem férő entitás, azaz maga a világ megszólaltatása; 4) mindennek közege pedig a fikció, amely szintén az én kiürítésének, eltávolításának eszköze.

II.1.3. Gilles Deleuze és a stílus (1)

Darrieussecq többször elmondta nyilatkozataiban,²¹⁸ hogy irodalmi mintájának Nathalie Sarraute-ot és Marguerite Duras-t tekinti (ez utóbbi előtti tisztelgés 2013-ban megjelent regényének címe – *Il faut beaucoup aimer les hommes* –, amely idézet Duras *La vie matérielle*-jéből). A *Rapport de police*-ban azonban egy harmadik érdekes referenciára bukkanhatunk:

Írni kell arról a benuátlásérzésről, amelyet az a személy kelt bennünk, aki már „mindent megírt”. Mindig is lesznek elődeink (és a legjobb, amit remélhetünk, hogy lesznek követőink). Hányszor és hányszor emlegették már fel nekem Virginia Woolfot a *Le Mal de mer* kapcsán? Pedig akkor még nem is olvastam őt. És amikor felfedeztem Deleuze-t (minden új olvasó felfedező) – az állattá-leendést, a deterritorializációt, a szervek nélküli testet, a redőket és a rizómákat – megállapítottam, ha nem is azt, hogy deleuze-i író vagyok, hanem hogy Deleuze olvasott engem még mielőtt írni tudtam volna, hogy Deleuze már születésem előtt megírt engem, ugyanis sem Derrida, sem Foucault, sem Barthes nem teoretizálta meg olyan pontosan és ennyire idő előtt, hogy milyen is lesz a képzeletvilágom.²¹⁹

²¹⁶ Vesd össze a később tárgyalandó deleuze-i affektummal és perceptummal, illetőleg a megkülönböztetetlenségi zónákban létrejövő leendéssel.

²¹⁷ Ezt a testetlenülési (*disembodiment*) élményt fogja tipologikusan is megjeleníteni a *Le Pays* perjellel szétválasztott é/n-je.

²¹⁸ „Marguerite Duras és Nathalie Sarraute kísértenek engem [...]” („Marguerite Duras et Nathalie Sarraute me hantent [...]”) Nelly Kapriélian, *Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec Marie Darrieussecq*, 2006, URL: <http://books.openedition.org/bibpompidou/1136?lang=fr>. Vagy lásd rövid írását Duras-ról „MD. Années 80” címmel in *Europe*, n°921–922, 2006, 162–165.

Sarraute kapcsán megemlíthetjük a tropizmusokat, Duras esetében pedig gondolhatunk a paragrafusnyi egységekre bomló regényre, vagy a névmások használatára *A szeretőben*, de Duras-ról is ugyanannyira elmondható, hogy a kimondatlan megfogalmazására törekedett a maga módján, mint Sarraute-ról. Duras-t hasonlították Virginia Woolf-hoz, ahogy Darrieussecq-et is. A három írónőnek egy közös elemzésbe való belefoglalása izgalmas, ám egyben igen nehéz terepre vezetne bennünket, amelyre a jelen értekezés nem vállalkozhat.

²¹⁹ „On peut donc écrire d’être pétrifié par celui qui a déjà « tout écrit ». Mais nous sommes toujours précéder (et le mieux que nous puissions espérer, c’est d’être suivis). Combien de fois m’a-t-on cité Virginia Woolf pour *Le Mal de mer*, alors que je ne l’avais pas encore lue ? Et quand j’ai découvert Deleuze (tout nouveau lecteur est un découvreur) – le devenir-animal, la déterritorialisation, le corps sans organes, les plis et les rhizomes –, j’ai constaté, pas tant que j’étais un écrivain deleuzien, mais que Deleuze m’avait lue avant même que je sache écrire, que Deleuze m’avait écrite dès avant ma naissance, car ni

Hogy Darrieussecq hogyan értelmezi ezeket a deleuze-i fogalmakat, nem tudni. Célunk mégis az a következőekben, hogy a fenti idézetből kiindulva, illetve a megemlített fogalmak mentén röviden bemutassuk Deleuze művészetfilozófiáját – különös tekintettel a stílusra vonatkozó részekre.

Deleuze rizomatikusan szerteágazó filozófiájában prominens helyet foglal el az irodalom, a festészet, a film és a zene. Filozófiatörténeti munkái után a hatvanas évektől kezd el irodalmi művek elemzésével foglalkozni: először Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című könyve kapcsán, majd egyre inkább közeledik az irodalom, később a festészet és a film irányába, ezzel egy, a diszkurzív jelektől a nem diszkurzív jelekig ívelő tengelyt húzva Anne Sauvagnargues meglátása szerint.²²⁰ Irodalmi művek elemzésével, magának az irodalomnak a mibenlétével, a stílus kérdésével több művében is foglalkozik, így a Kafkáról (*Kafka és a kisebbségi irodalom*), Proustról (*Proust és a jelek*), Sacher-Masochról (*Présentation de Sacher-Masoch*), Lewis Carrollról (*Logique du sens*) írt monográfiáiban. A *Critique et clinique*-ben olvashatunk Louis Wolfsonról, Lewis Carrollról, Walt Whitmanról, Herman Melville-ről, Samuel Beckettről, T. E. Lawrence-ről, de ugyanígy találunk művészetekről szóló részeket a *Mi a filozófia?*, *Mille plateaux* és a *Párbeszéd* című könyvekben is, pontosan azért, mert a filozófia, a tudományok és a művészetek Deleuze szerint egymás nélkül nem képesek a gondolkozásra, mindegyik területnek szüksége van a rajta kívülre. Ebből fakad tehát, hogy a sort akármelyik Deleuze-művel folytathatnánk, hiszen művészetesztétikája oly organikusan kapcsolódik filozófiájának többi részéhez, hogy óhatatlanul előbukkanhat bármelyik művének bármelyik oldalán.

Derrida ni Foucault ni Barthes n'avaient théorisé si bien et si à l'avance ce qu'allait être mon imaginaire !” *RP*, 152.

²²⁰ „Deleuze lépésről lépésre egy olyan jelfilozófiai programot dolgoz ki, amely nem vezethető vissza kizárólagosan a nyelvre, a nyelvi törvényekre és a nyelvészetre: a szemiotika ezentúl szilárdan áll szemben a szemiológiával vagy a szemantikával, vagyis minden olyan jelelmélettel, amely a nyelvészetenk rendelődik alá.” („Deleuze élabore graduellement le programme d’une philosophie du signe irréductible au domaine langagier, aux lois du langage et à la linguistique : la sémiotique s’oppose désormais fermement à la sémiologie, ou à la sémantique, c’est-à-dire à toute théorie du signe subordonnée à la linguistique.”) Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l’art*, Paris, PUF, 2005, 14. (A hivatkozások az elektronikus könyvváltozatra vonatkoznak.)

Deleuze-nél címszerűen először a *Proust és a jelek*ben jelenik meg a stílus,²²¹ majd sok évvel később, az 1995-ben bekövetkezett halála után 1996-ban nyilvánosságra hozott *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* című riportfilmben bukkan fel utoljára.²²² Az *Abécédaire*-ben Claire Parnet kérdésére arra vonatkozóan, hogy mi a stílus, Deleuze azt válaszolja – és egyből a *Párbeszéd*ekre utal –, hogy a stílus „[...] azok sajátja, akikről azt mondják: 'nincs stílusuk...’”.²²³ Válaszát a nyelvészet és az irodalom összehasonlításából bontakoztatja ki, amikor azt mondja: „Ahhoz, hogy megértsük, mi is a stílus, el kell felejtenünk mindent, amit a nyelvészetről tudunk.”²²⁴ A nyelvészet a nyelvet (*langue*) mint rendszert vizsgálja és mindent, ami megsértené kiegyensúlyozottságát, egyértelműségét (úgy mint az egyéni variációk, az eltérések), azt a beszédhez (*parole*), az egyéni nyelvprodukciónak rendeli, ezzel mintegy „száműzve” a szabálytalanságot a rendszerből. A saussure-i szemiotológiával²²⁵ és a chomskyánus generatív nyelvészettel²²⁶

²²¹ Második rész, ötödik fejezet: „A stílus” in Gilles Deleuze, *Proust és a jelek*, ford. John Éva, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2002 (1976).

²²² Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse, 1996. A továbbiakban csak Abécédaire-ként fogunk rá utalni. Az 1988–89-ben forgatott anyag leadásának feltétele az volt, hogy csak Deleuze halála után tárhatják a nyilvánosság elé, innen a majdnem 10 éves eltolódás. A kérdéseket Claire Parnet, Deleuze egyik tanítványa teszi fel, aki már a *Párbeszéd*ek elkészítésénél is Deleuze alkotótársaként jelent meg. Az *Abécédaire* elnevezés több dologra utal: egyrészt a formára: Parnet az ábécé minden betűjének megfeleltet egy-egy fogalmat, amelyet Deleuze kommentárral lát el. Az ábécé esetlegessége által irányított *párbeszéd* tükrözi Deleuze posztmodern filozófiájának azon vonását, amely szerint az elemek heterogének és nem hierarchikusak, azok kapcsolódása ugyanolyan szabad és esetleges, mint az ábécé betűinek sorrendje. Az ilyen rendszereket nevezi Deleuze rizómáknak.

²²³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Párbeszéd*ek, ford. Gyimesi Timea, Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit, Budapest, L'Harmattan, 2015 (1977), 9.

²²⁴ „Pour comprendre ce que c'est un style, il faut surtout ne rien savoir sur la linguistique.” *Abécédaire*.

²²⁵ Ferdinand de Saussure a *Cours de linguistique général*-ban (1916-ban posztumusz kiadott kötet) a nyelv azon tulajdonságait keresi, amelyek másra már nem vezethetők vissza, vagyis a nyelvi univerzálékat. A nyelvet az azt alkotó elemek viszonyrendszereként határozza meg, ahol az elemeknek csakis relatív értékük van (lásd: „[...] dans la langue il n'y a que des différences”. (166) https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Saussure_-_Cours_de_linguistique_g%C3%A9n%C3%A9rale,_%C3%A9d._Bally_et_Sechehaye,_1971.djvu/167).

Saussure jeleméletét vagy más néven szemiotológiáját az 1960-as években fedezte fel magának a mindent nyelvként, illetve jelrendszerként elgondoló strukturalizmus. Saussure négy dualitást határoz meg, amelyek mentén vizsgálható, leírható az emberi nyelv rendszere:

1. a nyelv és a beszéd: míg a nyelv az adott közösség által használt jelek összességét és azok rendszerét, a beszéd az egyéni nyelvhasználatot jelöli. Saussure elméletében a nyelv domináns szerephez jut a beszéddel szemben, ez utóbbit csak a nyelv rövid életű aktualizációjának tekintette.;
2. a jelölő és a jelölt: a jel két alkotóeleme, Saussure határozta meg őket először. A jelölő maga a szó, a jelölt pedig az absztrakt fogalom. Saussure a nyelvet a jelölő és a jelölt között fennálló önkényes, társadalmi megegyezésen alapuló kapcsolat által létrehozott jelek rendszereként határozza meg.;
3. a szintagmatikus és a paradigmikus kapcsolat: az előbbi a nyelvi szabályok összessége, míg az utóbbi az elemek közötti azon választás, amelyet a beszéd során végrehajtottunk.;
4. a szinkrón és diakrón vizsgálat: a szinkrónia a jelek egy adott pillanatban történő vizsgálata, míg a diakrónia a jelek alakulásának vizsgálata az időben.

A saussure-i szemiotológia sajátossága, hogy benne minden rendszerezett, ezért kiveti magából a paradoxonokat, kétértelműségeket és egyáltalán mindent, ami szembemegy az egyértelműséggel. A művészetek márpedig pontosan a nyelv egyértelműségének megkérdőjelezésére, kicselezésére törekcszenek – erre utal Deleuze az *Abécédaire*-ben.

szembehelyezkedve Deleuze úgy véli, a nyelv egy folytonos kiegyensúlyozatlanságban lévő rendszer, amely heterogén áramlatokból áll. A saussure-i szemiotológiával szemben, ami csak a nyelvi jelekkel foglalkozik, Deleuze a szemiotikát részesíti előnyben, amely különböző (nyelvi, pragmatikai, társadalmi) jelekkel, kódokkal operál. A stílust egyfajta eredeti nyelvhasználati módként határozza meg, amelyet a szintaxis szintjén kell kidolgozni, úgy, hogy az tükrözze az író akaratát, kívánságait, vágyait, szükségleteit, és ezzel végső soron „dadogásra” bírja a nyelvet.²²⁷ A nyelv dadogása azonban nem összetévesztendő az egyén dadogásával. Míg az *Abécédaire*-ben Gherasim Luca, Péguy, Céline, Proust, Kerouac nevét idézi példaként a nyelv nagy „dadogóira”, a *Párbeszéd*ekben a következőképp fűzi Deleuze ezt a gondolatot:

A stílus nem valamiféle jelentéssel bíró struktúra vagy átgondolt rendszer, nem hirtelen jött ötlet, de nem is hangszerelés vagy dallam. Hanem elrendeződés, megnyilatkozás-elrendeződés. Stílus az, ha sikerül anyanyelvünkön dadogni. Nem könnyű ez, hiszen érezni kell hozzá a dadogás szükségét. Nem a beszéd, hanem maga a nyelv dadog. Mintha idegenként beszélénk az anyanyelvünket. Szókésvonalat hozunk létre. Ott van például Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Godard. Gherasim Luca nagy költő a legnagyobbak között: megalkotott egy lenyűgöző, sajátos dadogást.²²⁸

A művész nem arról ismerhető fel, hogy megőrzi a nyelv szintaxisát, hanem épp ellenkezőleg, újat alkot, felrobbantja a megkövesedett szintaxist. A stílus az, ha sikerül anyanyelvünkön belül egy idegen nyelvet létre hozni, vagy, ahogy Proust mondta a *Contre Sainte-Beuve*-ben: „Valamilyen értelemben a jó könyvek mindig idegen nyelven íródnak.”. Másrészt ezt a dadogás által létre jött „idegen nyelvet” a végletekig kell feszíteni, egészen addig, hogy már egyfajta zeneiséghez közelítsen. Az íróban e dadogás létrehozása mindig is belső szükségletként jelenik meg: nem valami olyasmi, ami utólag hozzáadható a szöveghez, hanem ami a szöveggel együtt jön létre. Egy könyv kompozíciója szintén stílus kérdése.

A *Critique et clinique* előszava²²⁹ ott folytatódik, ahol az *Abécédaire* 'S mint Stílus' fejezete befejeződött: az írás problematikájával, egy új nyelv, egy idegen nyelv

²²⁶ Ennek kritikáját Deleuze a Félix Guattarival közösen írt *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux* negyedik, 20 novembre 1923 – *Postulats de la linguistique* című fennsíkjában fogalmazza meg (Paris, Éditions de Minuit, 1980, 95–139). A továbbiakban: *MP*.

²²⁷ A nyelv dadogásának gondolata szorosan fűződik a kisebbségi nyelv fogalmához, így az 1975-ös, Félix Guattarival írt *Kafka. A kisebbségi irodalomért* (Budapest, Qadmon Kiadó, 2009, ford. Karácsonyi Judit; a továbbiakban: *Kafka*) című kötettől kezdve a *Párbeszéd*eken át, az 1993-ban megjelent *Critique et Clinique*-ig (*La littérature et la vie, Bégaya-t-il* című tanulmányok) megtalálható.

²²⁸ *Párbeszéd*, 9.

²²⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 2013 (1993), *Idem*, 9–10. (A hivatkozások az elektronikus könyvváltozatra vonatkoznak.) A továbbiakban: *CC*.

létrehozásával a saját nyelvben. A művész új nyelvtani vagy szintaktikai erőket hoz felszínre, a nyelvet kimozdítja annak megszokott kerékvágásából, delirálásra készíti, ezzel az egész nyelv egyfajta „aszintaktikus”, „agrammatikus” határ felé sodródik. A nyelv ezen nem-nyelvi kívülije az, ami az írás látható és hallható dimenzióit adják.²³⁰ Ha azonban a nyelv delirálása átcsap a klinikai állapotba, az örületbe, úgy az alkotás nem lehetséges.

Az első fejezet, melynek címe *La littérature et la vie*,²³¹ a fentebbi gondolatokat hajtogatja ki tovább, mind inkább szövevényesebbé, szétbogozhatatlanná, elválaszthatatlanná téve a stílus és az írás fogalmát. Bataille-i húrokat pengetve Deleuze azt írja, az írás formátlan (*informe*), amennyiben az a domináns kifejezési forma, vagyis a klisé, a sztereotípa formátlanítása, kicselezése, szétforgácsolása. „Az írás leendés kérdése”:²³² nő-, állat-, növény-, molekula-leendés. Egy nőnek lehet nő-leendése, amennyiben az a kifejezés formátlan, kisebbségi (minor) módját keresi. A leendés nem imitáció vagy mimézis kérdése, hanem egy olyan, addig nem létezett és váratlanul létrejött szomszédsági, megkülönböztethetlenségi vagy differenciálhatatlansági zóna, amelyben nővé, állattá, növényé stb. leendünk. A művész atléta: abban az értelemben, hogy a művész folytonos erőfeszítéseket tesz arra, hogy az általa alkotott nyelvet kitolja annak határai felé. A rossz írásmód jellemzője az örökös „papa-mama”, az ödipuszi struktúra kivetítése emlékeken, szerelmeken, bánaton, álmokon, fantazmagóriákon keresztül – ebben Deleuze az irodalom infantilis felfogását látja megtestesülni.²³³ A

²³⁰ Vesd össze: „Van Deleuze-nek egy mondata, amit nagyon szeretek. 'Az írás nem beszédmód. Hanem a hallgatás egy módja.' Amikor írok, egyfajta üres állapotban kell lennem. Meg kell felejtenem a pszichémről. Meg kell felejtenem a férjemről, a gyerekeimről, a barátaimról, a gondjaimról. És üres térré kell válnom, amelyen keresztülhaladhat a világ. Porózussá kell válnom.” – nyilatkozta Darrieussecq a Telegraph újságírójának („There is a phrase of Deleuze that I like very much. 'Writing is not a way of speaking. It's a way of listening.' When I write, I have to be in a state of emptiness. I have to forget my psychology. I have to forget my husband, my children, my friends, my worries. And I have to become an empty place where the world can flow through. I have to become porous.”). Jasper Rees, *A writer's life: Marie Darrieussecq in The Telegraph*, 2005, URL:

<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3642812/A-writers-life-Marie-Darrieussecq.html>.

²³¹ CC, 11–17.

²³² „L'écriture est inséparable du devenir [...]” *Idem*, 11.

²³³ A freud-i pszichoanalízis kritikáját fogalmazza meg Deleuze és Guattari a *Capitalisme et schizophrénie I: L'Anti-Œdipe*-ben (1972), illetve a *Párbeszéd*ek harmadik fejezetében (*Halott pszichoanalízis, analízisjátok*). Talán jól összefoglalja a *Critique et clinique* kilencedik, *Ce que les enfants disent* című tanulmánya, hogy miből is áll ez a kritika. A pszichoanalízis freud-i megközelítése archeológikus (hierarchikus, vertikális) elgondolású abban az értelemben, hogy az a tudatalattit monumentumszerűen, vagy még inkább pontszerűen az emlékezethez köti: emberekhez, tárgyakhoz, terekhez; s azzal, hogy mindent az Ödipusz-komplexusra vezet vissza, „elnyom minden képződő kifejezést” (*Párbeszéd*ek, 67). Deleuze és Guattari ezzel szemben a tudatalattit vonalszerűen, egy útvonalakból, elágazódásokból, leendésekből álló térkép formájában képzelik el. („A csoportokban vagy egyéneken meglévő vonalak vizsgálatát más-más elnevezéssel skizoanalízisnek, mikro-politikának, pragmatikának, diagrammatikusságnak, rizomatikának, kartográfiának hívjuk.” *Párbeszéd*ek, 106). Az *Abécédaire* vágyról

művészet által létrehozott esztétikai alakokban²³⁴ „személyes vonásaik egy olyan víziót szítanak, ami egyfajta határozatlanságban – mint egy túl hatalmas leendés – magával ragadja őket: Achab és Moby Dick víziója.”²³⁵ Az irodalom meseszövvő funkciója (*fonction fabulatrice*)²³⁶ nem az én kivetítésének eszköze, hanem inkább e víziók, leendések, erők elérésére szolgál. Az emlékek kivetítése is csak annyiban lehet „egészséges”, amennyiben a művész azokon keresztül „egy hazugságai és tagadásai alá temetett eljövendő nép kollektív eredetét és célját”²³⁷ írja meg. Ez a nép²³⁸ nem domináns, ellenkezőleg, forradalmi leendésben lévő örökké kisebbségi nép: fattyú, elnyomott, folyamatos leendésben, befejezetlenségben leledzik. A népre utalva mondhatja tehát Deleuze, hogy „az irodalom kollektív megnyilatkozás-elrendeződés”.²³⁹

Az irodalom delirálása betegség, ha azzal egy magát tisztának és dominánsnak kikiáltó nép, faj, törzs emelkedik ki. De egészség, ha általa az elnyomott, fattyú faj forradalmi leendésbe kezd, s ellenáll minden elnyomásnak lyukat fúrva a nyelvbe, egy „boszorkányvonalon elszökve a domináns rendszerből”.²⁴⁰ Ekkor azonban még mindig fennáll annak a veszélye, hogy a kisebbségi többségibe fordul át, és az elnyomott elnyomóvá válik. Összefoglalásként Deleuze megismétli az *Abécédaire*-ben elmondottakat, miszerint a nyelv leendésének három aspektusa nem más, mint az anyanyelv szétbomlasztása, egy új nyelv kitalálása (sajátos szintaxis), s ezen keresztül az egész nyelv kibillentése annak határai felé, ahol a nem-nyelvi láthatók és hallhatók

szóló részében (*D comme désir*) Deleuze a következőt mondja: „A vágyat akartuk újradefiniálni. [...] A világ legegyszerűbb dolgát akartuk mondani. Azt, hogy eddig absztrakt módon beszéltek a vágyról, mert azt egy előfeltételezett tárgyra vezették vissza. [...] De mi azt mondjuk, hogy sosem valakire vagy valamire vágyunk, hanem mindig egy együttesre”. („On prétendait présenter un nouveau concept de désir. [...] On voulait dire la chose la plus simple du monde. On voulait dire jusqu’à maintenant, vous parlez abstraitement du désir, parce que vous extrayez un objet supposé être l’objet de votre désir. [...] Et nous, on disait une chose très simple, vous ne désirez jamais quelqu’un ou quelque chose, vous désirez toujours un ensemble.”) A vágy tehát mindig egy elrendeződés (*agencement*), egy konstelláció, konkrét anyagi szingularitások sokféleségeként (*multiplicité*) keletkezik. A vágy sokféleség, elrendeződés, konstelláció, redőzöttség, amely számos irányba kihajtogatható.

²³⁴ Deleuze és Guattari a *Mi a filozófia?*-ban kifejtik, hogy a filozófia fogalmi vagy konceptuális szereplőket, a tudományok függvényeket, a művészetek pedig esztétikai alakokat hoznak létre.

²³⁵ „Certes, les personnages littéraires sont parfaitement individués, et ne sont ni vagues ni généraux ; leurs traits individuels les élèvent à une vision qui les emportent dans un indéfini comme un devenir trop puissant pour eux : Achab et la vision de Moby Dick” CC, 13.

²³⁶ Vesd össze: az *I.1.5. Marie Darrieussecq és az önfikció kiterjesztése* fejezetben az önfabuláció kérdésével.

²³⁷ „On n’écrit pas avec ses souvenirs, à moins d’en faire l’origine ou la destination collectives d’un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements.” CC, 14.

²³⁸ A nép alatt érthetünk egészen konkrét embercsoportokat, de nagyon sok minden mást is, például nem-nyelvi érzeteket, amelyek az írók keresztül és az íróban jutnak kifejezésre.

²³⁹ „[...] la littérature est agencement collectif d’énunciation.” CC, 15.

²⁴⁰ „[...] une ligne de sorcière qui s’échappe du système dominant.” *Ibid.*

(*visions et auditions*) vannak, olyan „gondolatok, amelyeket az író a nyelv réseiben lát és hall”.²⁴¹

A stílus kapcsán az írás körül kibontakozó fogalmi háló tehát olyan elemeket köt össze, mint a kisebbségi írás, a dadogás, a leendés, a nyelv nem-nyelvi kívülije, a nép, a kollektív megnyilatkozás-elrendeződés. A kisebbségi nyelv²⁴² nem dialektus vagy helyi nyelv, hanem egyfajta eljárás vagy mód, amelyet az író a többségi nyelven alkalmaz – követjük tovább Deleuze gondolatmenetét a hetedik, Sacher-Masochnak szentelt tanulmányban.²⁴³ Deleuze különbséget tesz hebegés (*balbutier*) – amelyet Masochra vonatkoztatva felfüggesztésként, szuszpenszsként definiál – és dadogás (*bégayer*) között, ez utóbbit mint „ismétlés, burjánzás, elágazás, eltérés”²⁴⁴ definiál.

A tizenharmadik, *Bégaya-t-il...* című fejezetben²⁴⁵ Deleuze visszatér a saussure-i nyelvelmélet kritikájához, ami a nyelvet homogén, kiegyensúlyozott rendszerként képzei el, amelynek elemei változatlan viszonyban állnak egymással, és a variációkat a beszéd (*parole*), az egyéni nyelvhasználat oldalára utalja. Amennyiben viszont a nyelvet heterogén közegként, folytonos kiegyensúlyozatlanságként fogjuk fel, amelynek elemei variációzónákat járnak be, akkor „maga a nyelv kezd el vibrálni, dadogni”.²⁴⁶ A művész kiáltásra, dadogásra, hebegésre készíti a nyelvet és ezzel dinamizálja, poétikussá teszi. „A kreatív dadogás a közepétől növeszti a nyelvet, mint a fű, ez teszi a nyelvet fa helyett rizómává, ami folyamatos kiegyensúlyozatlanságban tartja a nyelvet [...]”.²⁴⁷ Péguy például nem nemjelentő partikulákat (*particules asignifiantes*) használ, hanem hozzáadásokkal futtatja el a nyelvet egy szökésvonalon. Vagy Raymond Roussel, aki

²⁴¹ „Ces visions ne sont pas des fantômes, mais de véritables Idées que l’écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les écarts de langage” *Idem*, 16.

²⁴² A kisebbségi irodalom a többségi nyelv deterritorializációját hajtja végre: kivonja a nyelvet a területi vagy személyiségi felügyelet alól annak érdekében, hogy nomáddá tegye és elfuttassa egy szökésvonal mentén.

Vagy, ahogy Anne Sauvagnargues-nál olvashatjuk: „Ez a stílus paradoxona: lehetetlen anélkül szeretni és csodálni egy művet, egy szerzőt, hogy ne redukálnánk azonnal merev normává, amelyet kulturális sikereink örökségének polcára helyezünk. Semmi meglepő sincs tehát abban, hogy a stílus ilyen erőszakos követője az amputáció, az alaktalanság és a kreatív anomália elvének. Minden alkotás kivonásjellegű.” („Tel est le paradoxe du style : impossible d’aimer et d’admirer une œuvre, un auteur, sans les réduire immédiatement à une norme empaillée que l’on range sur les étagères patrimoniales des réussites de la culture. Rien d’étonnant à ce que le style réclame si violemment une théorie de l’amputation, de la difformité et de l’anomie créatrice. Toute création est soustractive.”) Anne Sauvagnargues, Deleuze et les cartographies du style. Asignifiant, instensif, impersonnel in Adnen Jdey (szerk.), *Les styles de Deleuze*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015, 157–181, 172.

²⁴³ *CC*, 71–74.

²⁴⁴ „Pascal Quignard montrait comment Masoch fait « balbutier » la langue : balbutier, qui est une mise en suspens, plutôt que bégayer, qui est une reprise, une prolifération, une bifurcation, une déviation.” *Idem*, 73.

²⁴⁵ *Idem*, 135–143.

²⁴⁶ „[...] alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer [...]” *Idem*, 136.

²⁴⁷ „Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme del’herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d’un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre [...]” *Idem*, 140.

burjánzó zárójeles mellékmondataival növeszti középről a nyelvet. A formális szintaxis kimozdul, dinamikus lesz, feszültség keletkezik benne, amely dadogásra készíti a nyelvet. A művész magát a nyelvet modulálja, hajtja határai felé (lásd Artaud, Céline).

A stílus – a nyelven belüli idegen nyelv – ebből a két műveletből áll, vagy inkább nem-stílusról kellene beszélnünk, mint Proust, „egy még nem létező, de eljövendő stílus elemei”-ről? A stílus a nyelv ökonómiája. [...] dadogásra készíteni a nyelvet, és ugyanakkor annak határáig, kívülijéig, csendjéig vinni. Mint valami robbanás vagy *krach*.²⁴⁸

A megbecsült író szép stílusban elmeséli emlékeit, történeteket talál ki, kifejti véleményét. De ahhoz, hogy a történetek mögé nézzen, széthasítsa a véleményeket, elérje az emlék nélküli területeket, meg kell semmisítenie az ént. Eszközei sosem lesznek megfelelőek, a stílus nem-stílussá válik, a nyelvbe beszökik egy ismeretlen idegen, s ezzel eléri a nyelv határait, ahol töredékes víziókat tesz magáévá. A legjobb íróknak – ezt Deleuze már a következő, T. E. Lawrence-ről szóló fejezetben²⁴⁹ mondja – sajátosan szubjektív észleléseik vannak, amelyek lehetővé teszik számukra, hogy úgy dolgozzák, faragják ki esztétikai perceptumaikat, mint valódi víziókat: Melville az óceán, Lawrence a sivatag percepcióját módosítja, hogy egy víziót absztraháljon belőle.

A fentiek megértéséhez három fogalmat illene elmagyaráznunk: hogy mit ért Deleuze megnyilatkozás-elrendeződés²⁵⁰ vagy kollektív megnyilatkozás-elrendeződés,²⁵¹ rizóma és leendés²⁵² alatt. A feladat természetesen nem egyszerű, hiszen az elrendeződés, a leendés és a rizóma fogalmaival egy egész fogalmi háló mozog együtt, amelyet a *geofilozófia* vagy a *nomadológia* elnevezés fog össze.²⁵³ A filozófia geológiai alapú elképzelése a filozófiai problémákat mint nem-hierarchikus *fennsíkokat* képzelel el.²⁵⁴

²⁴⁸ „Le style – la langue étrangère dans la langue – est fait de ces deux opérations, ou bien faut-il parler de non-style, comme Proust, des « éléments d’un style à venir qui n’existe pas » ? Le style est l’économie de la langue. [...] faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence. Ce serait comme le boom et le *krach*.” *Idem*, 142.

²⁴⁹ *Idem*, 144–157.

²⁵⁰ „A stílus [...] elrendeződés, megnyilatkozás-elrendeződés,” *Párbeszéd*, 9.

²⁵¹ „[...] az irodalom kollektív megnyilatkozás-elrendeződés” („[...] la littérature est agencement collectif d’*énonciation*.”) *CC*, 15.

²⁵² „Az írás leendés kérdése [...]” („L’écriture est inséparable du devenir [...]”) *Idem*, 11.

²⁵³ Ilyen fogalmak például: a territorializáció/deterritorializáció/reterritorializáció fogalomhármasa, az államapparátus, a háborús gépezet, a nomád, a moláris vonal, a molekuláris vonal, a sima és a barázdált, a ritornália, a szökésvonal, a szegmentációs vonal stb.

²⁵⁴ Ezt tükrözi a *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux* (Ezer fennsík) cím.

Az elrendeződés fogalmát futólagosan már érintettük a pszichoanalízis kapcsán: Deleuze a freudi pszichoanalízis monolitikusságát dinamizálja, amikor Guattarival azt mondja, hogy minden vágy elrendeződés, sokaság, vagyis hogy az egyént nem pusztán magában, hanem abban a kontextusban kell vizsgálni, amelyben elhelyezkedik. Az elrendeződés tehát dinamizálja a struktúra zárt, homológ fogalmát azzal, hogy egy pragmatikus fordulat mentén kinyílik és a nyelvi-diszkurzív összetevők mellett magába fogad olyan heterogén elemeket is, mint a biológiai, politikai, társadalmi-szociális stb. jelek. Freud a vágyformálódás egyéni formáit előzetesen megállapított kategóriákra, reprezentációkra (például Ödipusz) vezeti vissza, eltörölve ezzel az esetek szingularitását, egyediségét. Deleuze és Guattari a freudi rendszer absztraktságával szemben a vágyképződés forrásaként a konkrét szociális, társadalmi, politikai folyamatokat jelölik meg. Azaz úgy vélik, az adott valóságszelet létrejöttének és kontextusának elemzése elengedhetetlen, ami egyben egy adott sokaság elemei által alkotott elrendeződés vizsgálata, kihajtogatása.²⁵⁵ E folyamatokat – például a társadalmi elrendeződéseket – gépezetként határozzák meg, amelyek működésének eredménye a folyamatos vágytermelés. A kollektív megnyilatkozás-elrendeződés fogalma először a kisebbségi irodalomról szóló könyvben jelenik meg, amelyben Deleuze és Guattari megállapítják, hogy Kafka az osztrák-magyar monarchia részét képező korabeli Csehországban uralkodó bürokrácia által meghatározott hatalomnak a kollektív (egy egész társadalomra vagy

²⁵⁵ A heterogén elemekből álló sokaság, elrendeződés geofilozófiai értelemben területet alkot, territorializál. Az elrendeződés vonatkozhat tartalmi és kifejezési formákra. Ez előbbieket olyan anyagi formákra vonatkoznak mint a testek, cselekvések stb., míg az utóbbiak például a nyelvi kijelentésekre, megnyilatkozásokra. A territorializáció azonban sosem fix vagy statikus, az elrendeződés elemeinek változásával (deterritorializációjával), régi elemek elhagyásával és új elemek hozzáadásával folyamatosan új és új területen reterritorializálódik, amellyel egy új elrendeződés jön létre. Ezért jelenthetjük ki, hogy az elrendeződés egy dinamikus rendszer. A *Párbeszéd*ekben így ír erről Deleuze (112–113): „Minden esetben az elrendeződésekben felbukkanó deterritorializáló mozgásokat és re-territorializáló folyamatokat kellene összevetni. De mit is jelentenek ezek a Félix által megalkotott szavak, amelyeket változó együttthatóként használ? Vegyük talán az emberi evolúció közhelyeit: az ember mint deterritorializált állat. Amikor azt halljuk, hogy az emberféle felemelte mellső lábát a földről, és a kéz előbb helyzetváltoztató, majd fogó kéz lett, ezek mind deterritorializációs küszöbök vagy kvantumok, de mindenkor kiegészítő re-territorializációval: a helyzetváltoztató kéz mint deterritorializált mancs az ágakon re-territorializálódik, a kéz az ágakat használva jut el egyik fáról a másikra; a fogó kéz mint deterritorializált helyzetváltoztató az eszköznek nevezett kiszakított, kölcsönvett elemeken re-territorializálódik, ezeket fogja lóbálni vagy elhajítani. Maga a bot mint eszköz szintén egy deterritorializált ág; az ember nagy felfedezéseinek előfeltétele volt a sztyeppére mint deterritorializált erdőre való kilépés; ezzel egy időben az ember re-territorializálódott a füves pusztán. A mellről azt mondják, deterritorializált emlőmirigy, amely a függőleges tartás következtében alakult ki; a száj deterritorializált pofa, amely a nyálkahártyák kitüremkedésének következtében alakult ki (ajkak): ehhez kapcsolódóan történik meg az ajkak re-territorializációja a mellen és fordítva, olyannyira, hogy a testeket és a helyeket különböző deterritorializáló sebességek, differenciális sebességek futják be, amelyek egymást kiegészítve intenzitás-kontinuumokat alkotnak, de re-territorializáló folyamatokat szintén gerjesztenek.”

társadalmi csoportra vonatkozó) nyelvi kijelentéseit, megnyilatkozás-elrendeződéseit jeleníti meg:

A kisebbségi irodalomnak tehát három jellemzője van: a nyelvi deteriorizáltság, az individuálisnak a közvetlen politikaira történő rákapcsolódása, valamint a kollektív megnyilatkozás-elrendeződés. Következésképpen a „kisebbségi” nem bizonyos irodalmak jelzője, hanem minden olyan irodalom forradalmi feltételeit jelöli, amely a nagynak (vagy intézményesítettnek) nevezett irodalmon belül létezik. Annak is, aki szerencsétlenségére nagy irodalommal rendelkező országban született, úgy kell saját nyelven írnia, mint ahogy a cseh zsidó ír németül vagy az üzbég oroszul. Úgy kell írnia, mint egy gödrét kaparó kutya vagy odúját ásó patkány.²⁵⁶

A kollektív jelleg arra is utal, hogy az irodalmi alkotásra nem mint az író vagy a magányos zseni egyéni megnyilvánulására tekintünk (ezek elemzése a nyelvészet és a stilisztika megkülönböztetett területei), hanem mint „az irodalmi alkotás nem-egyéni, személytelen módjára”.²⁵⁷ Azaz, „az irodalmat többé nem egy kivételes egyén magánügyeként kell kezelni, aki személyes emlékeiről és más 'piszkos kis titkokról' számol be, hanem a társadalmi leendések felfedezésére irányuló kollektív vállalkozásként [...]”²⁵⁸

A rizóma²⁵⁹ – talán Deleuze filozófiájának egyik legismertebb fogalma – az elrendeződéshez szorosan kapcsolódó filozófiai fogalom, ugyanis az is egy heterogén sokaságból szerveződő alakzatot ír le. A szó alapvetően egy botanikai kifejezés, olyan növényi gyökérszerkezetet jelöl, amely főgyökök vagy mellékgyökök nélkül horizontálisan szerteágazik, mint például a tarack vagy a gyömbér. Deleuze megállapítása szerint az állatvilág egyes fajainak (például a fenti idézetben szereplő patkány) térszerveződése, a mód, ahogy földbe vájt odúik egy tetszőleges keresztmetszeten kirajzolódnak, szintén rizomatikus szerkezetet mutat. A faszzerű elágazódásokkal rendelkező, hierarchikus szerveződésű rendszerekkel (mint például a különböző intézmények: parlament, bíróság, iskola vagy gazdasági egységek, cégek, a gondolkozás klasszikus hegeli struktúrája stb.) szemben Deleuze és Guattari a rizómát hat elv mentén jellemzi. Ezek a kapcsolódás, a heterogenitás, a sokféleség, a nem-jelentő szakadás, a térképrajzolás és a képlevonás elve. Az első kettő egy olyan szerveződést határoz meg,

²⁵⁶ *Kafka*, 37–38.

²⁵⁷ „[...] le mode asubjectif impersonnel de la création littéraire [...]” Sauvagnargues (2005), 16.

²⁵⁸ „La littérature ne doit plus être considérée comme l'affaire propre d'une individualité d'exception, livrant ses souvenirs personnels et autres « sales petits secrets » mais comme une entreprise collective d'exploration des devenirs sociaux [...]” *Idem*, 16–17.

²⁵⁹ A *Rizóma* című filozófiai esszé (in Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 70–86, ford. Gyimesi Timea) először 1976-ban jelenik meg, majd az 1980-ban publikált *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux* kötetben bevezető szöveggént újra feltűnik. A továbbiakban: *Rizóma*).

amelyben akármelyik pont összeköthető akármelyik másik ponttal vagy rizómával függetlenül attól, hogy mennyire hasonlítanak egymáshoz vagy különböznek egymástól. A sokféleség nem személyre vagy tárgyra vonatkozik, hanem minőségi tulajdonságokra, magnitúdóra, dimenzióra: „A sokféleségnek nincs se alanya, se tárgya, csak határozói, méretei, dimenziói vannak, melyek nem tudnak anélkül növekedni, hogy annak természete meg ne változna [...]”.²⁶⁰ Ezenkívül a rizóma bármely pontján megszakítható, megtörhető, az természeténél fogva újra fog szerveződni (nem-jelentő szakadás elve). Végül pedig a rizómába bármely pontján beléphetünk, nincs hierarchikus struktúrája vagy közepe (akárcsak egy térkép), vagyis inkább mindenhol, mindig középen van.²⁶¹

A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, *intermezzo*. A fa leszarmazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete az „és... és... és...” kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és gyökerestől kiirtsa a létigét. Hova tart? Honnan jön? Mire akar kilyukadni? — megannyi hasztalan kérdés.²⁶²

Az elrendeződés kapcsán ismertetett deterritorizációs és reterritorizációs folyamatok ugyanúgy érvényesek a rizómára, amely így nem statikus, hanem *in progress*, folyamatjellegű: a hangsúly nem arra helyeződik, hogy milyen volt, hanem, hogy milyen leendési potenciálok, szökésvonalak rejlenek benne, amelyek a rizóma alakulását kiszámíthatatlanná teszik.²⁶³ Egy klasszikus példa a rizomatikus rendszerekre az internet felépülése, vagy egy olyan kiterjedt enciklopédia rizomatikus szerveződése, mint a Wikipédia. Mindez persze számunkra már könnyebben elképzelhető, hiszen minden nap használjuk ezeket az eszközöket, a *Rizóma* publikálása azonban megelőzte az

²⁶⁰ *Rizóma*, 73.

²⁶¹ A rizóma koncepcióját látszik csirájában magában hordozni a *Proust és a jelek* második, *Irodalmi gép* című részének ötödik, *Stílus* című fejezetében bevezetett *transzverzálítás* fogalma (John Éva fordításában *átjárószerűség*), amely szakít a szöveg központosított, hierarchikus elképzelésével és egy ezeket átlépő szelőre, az anarchikus, nem-hierarchikus kapcsolatokra helyezi a hangsúlyt.

A *transzverzálítás* átjárószerűségként való fordítása félrevezető lehet, erről lásd: „De mi is a transzverzális? Nem horizontális, nem vertikális, hanem átlósan vagy még inkább keresztben futó. Az átló két adott pontot köt össze, vagyis a pontok a vonal előtt léteznek, a transzverzálisban nincs előre megadott pont. A transzverzális haránt irányú szelő vagy húr, amely egymással nem érintkező dolgokat, lényeket, időket, helyeket és szavakat egymáshoz közel hoz, szomszédosnak mutat (mintha azok ok-okozati viszonyban lennének), anélkül, hogy e teleszkopikus közelítés és közellátás azokat átjárhatóakká tenné.” Gyimesi Timea, „Három az egyben, egy a háromban... Deleuze Proustjairól, avagy Proust Deleuze-e” in *La Revue d'Études Françaises*, Numéro hors série : Mélanges littéraires offerts à Judit Karafiáth pour ses 70 ans, 2013, 37–44, 42, URL:

<http://cief.elte.hu/sites/default/files/11gyimesitimea37-44.pdf>.

²⁶² *Rizóma*, 86.

²⁶³ Deleuze és Guattari sötét előfutárnak (*sombre précurseur*) nevezik azokat a jeleket, amelyek villámként, cikk-cakkszerűen átfutnak az egész elrendeződésen a deterritorializációt, a leendést jelzik.

internetkorszakot. Ebből a szempontból mondhatjuk tehát, hogy beigazolódott Foucault jóslata, miszerint „egyszer talán az egész század deleuze-i lesz”.²⁶⁴

A leendés (*le devenir*) röviden összefoglalva két elem nem-párhuzamos alakulását jelenti, vagyis azt, ahogy két elrendeződés összetalálkozásakor mind a két „fél” változik, leend, de nem közös egységgé olvadva, hanem külön-külön. Deleuze legtöbbször hangoztatott példája a leendésre az orchidea és a dongó kapcsolata, „násza”, amelyet Prousttól kölcsönöz.

Mert ahogyan valaki lesz valami, éppoly mértékben változik vele az is, amivé lesz. A leendés nem utánzáson vagy hasonuláson alapuló jelenség, hanem kettős rabul ejtés, nem párhuzamos alakulás, két világrend násza. [...] Az orchidea mintha magára ölténé a dongó képét, jóllehet az éppen az orchidea dongó-leendése, s egyúttal a dongó orchidea-leendése: kettős rabul ejtés, hiszen az, „amivé” mindkettő lesz, nem kevésbé változik, mint az, „aki” leend. Miközben az orchidea a dongó nemzőszerve, a dongó az orchidea ivarszerve lesz. Egy és ugyanazon leendés, egyetlen leendéstömb, vagy ahogy Rémy Chauvin mondja: „két létező nempárhuzamos alakulása, melyeknek semmi közük nincs egymáshoz”.²⁶⁵

A két heterogén (növényi és állati) elem találkozásából, rabul ejtéséből (*capture*) nem egy, a kettő összegeként leírható harmadik jön létre,²⁶⁶ hanem egy aszimmetrikus tömb, ahol mind a két elem deterritorializálódik, leend. Egy köztes terület, intermezzo. „Ilyen a kettős rabul ejtés: dongó ÉS orchidea; nem olyan dolog, ami az egyikben vagy a másikban meglenne, noha bizonyára van kapcsolat és keveredés, hanem ami valahol a kettő között, a kettőn kívül van, és más irányba folyik”.²⁶⁷

Az író nem egy ember, aki ír, sokkal inkább politizáló ember, tapasztaló ember, embergép (s mint olyan meg is szűnik embernek lenni, majomná, bogárrá, kutyává vagy egérre lesz; állattá-leendés, embertelenné, mert valójában a hang, a hangzó, egyszóval a stílus által, de mindenképpen a józanság erejével leend valaki állattá).²⁶⁸

Állattá lenni, azaz pontosan mozgásba lendülni, szökésvonalat rajzolni, annak teljes pozitívásával, átlépni a küszöbön, olyan intenzításra tenni szert, amely már csak önmagában ér valamit, rálelni a tiszta intenzítások világára, amelyben a formák, de a jelentések, a jelölők és a jelöltek is felbomlanak, nem formált anyagot,

²⁶⁴ „Une fulguration s'est produite, qui portera le nom de Deleuze... Un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien.” in Michel Foucault, „Theatrum philosophicum” in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome II, 75–99, 76.

²⁶⁵ *Párbeszéd*, 8.

²⁶⁶ Anne Sauvagnargues megjegyzi, hogy Gilbert Simondon diszparáció-fogalma, amely a retina működés módjára alapul, hasonlóképpen funkcionál. A retinán létrejövő kép, vagyis a binokuláris látás ugyanis nem írható le a jobb és a bal szem által közvetített kép összegével. Lásd: Liane Mozere, „Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation” in *Cahiers du Genre*, 2005/1 (n°38), 43–62, 44.

URL: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-43.htm>.

²⁶⁷ *Párbeszéd*, 11.

²⁶⁸ *Kafka*, 16.

deterritorializált áramlatokat, nem-jelentő jeleket keltve. Kafkánál az állatok soha nem mitológiára vagy archetípusokra utalnak, hanem csak amolyan elért fokozatoknak, felszabadított intenziásövezeteknek felelnek meg, ahol is a tartalmak kiszabadulnak formáikból csakúgy, mint a kifejezések az őket formalizáló jelölőből. Mar csak mozgások, rezgések, küszöbök a hátrahagyott anyagban: az állatok, egerek, kutyák, majmok, bogarak csupán a küszöb, az ilyen vagy olyan rezgések, illetve a rizómában vagy az odúban futó földalatti járat tekintetében különböznek egymástól. Mert ezek a járatok földalatti intenzitások.²⁶⁹

A művész forradalmi leendése pedig, amelyről Deleuze a *Qu'est-ce qu'un acte de création ?*²⁷⁰ és az *Abécédaire* Forradalom (*R comme résistance*) részében beszél, visszavisz bennünket a fejezet elejére, ahol dadogásról, kisebbségi nyelvről, a norma kijátszásáról esett szó. A művészeti alkotás nem más, mint ellenállás (acte de résistance) a homogén, domináns hatalommal szemben.

II.1.4. Gilles Deleuze és a stílus (2)

A 2011-ben *Les styles de Deleuze* címmel megjelent kötet tanulmányai a stílus deleuze-i fogalmát veszik vizsgálat alá, köztük Anne Sauvagnargues, aki *Deleuze et les cartographies du style* című szövegében talán a legközelebb jut annak megragadásához. „A stílus individuáció, ami elsöpri, megfertőzi és felforgatja a nyelv jelentő elemeit, azért, hogy új perceptumokat hozzon a felszínre, – meglepő és csodálatos individuációkat, *öt óra, egy délután a pusztán*”²⁷¹ – kezdi tanulmányát. Míg a stílus klasszikus értelemben egy, az egyénre jellemző „állandó”, addig Deleuze-nél a stílus nemjelentőként, intenzívként és személytelenként jelenik meg, abban az értelemben, hogy megkísérli a nyelvi kifejezés eszközével megragadni a nyelv moláris, homogén vonalain felbukkanó molekuláris, heterogén elemeket, amelyek individuációkat hoznak létre, észrevehetetlen perceptumokat, ezzel mozgásban, folytonos variációban, modulációban tartva a stílust, az elrendeződést.

Hagyományos értelemben stílus alatt egy, a standard hétköznapi nyelvhasználattól eltérő nyelvhasználatot értünk, amely bizonyos normatívák szerint különféle stíluszintekre különül. A „magas” és az „alacsony” stílust ugyanúgy normák határozzák meg, ezáltal ezek magát a kreativitást is szabályozzák. A tehetséges művész vagy a

²⁶⁹ *Idem*, 26–27.

²⁷⁰ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un acte de création ?* Konferencia-előadás, Mardis de la fondation Femis, 1987,

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>.

²⁷¹ „Le style et une individuation qui emporte, contamine et bouleverse les composantes signifiantes de la langue, pour faire surgir de nouveaux percepts, – des individuations surprenantes et splendides, cinq heures du soir, un après-midi dans la steppe.” Sauvagnargues (2011), 157.

kivételes zseni pedig az a személy, aki képes elsajátítani és használni ezt a normát vagy éppenséggel ő maga hozza létre azzal, hogy kisebbségi nyelve a kánon részévé válik. Deleuze elveti a nyelv azon filológiai nevezetű, a strukturalisták Saussure-értelmezéséhez köthető, bináris oppozíciókra alapuló modelljét, amely a nyelvi jelen kívül semmilyen más jelet vagy kódot nem vesz figyelembe. Ezzel szemben Deleuze és Guattari a nyelv pragmatista meghatározását helyezik előtérbe, amely szerint a nyelv sosem magában áll, azt (társadalmi, természeti és mentális) környezetével együtt kell vizsgálni. Ezt a Charles Sanders Peirce pragmatista logikáját követő nyelvfilozófiát szemiotikának nevezik, és elkülönül a kizárólag diszkurzív jeleket vizsgáló saussure-i szemiológiától. Deleuze-nél az individuáció – és ezzel együtt a stílus – nem egységes testként, szubjektumként, szervként, homogén egységként definiálható, hanem mint esemény, *hekceitás*.²⁷² Ez megmagyarázza, hogy Deleuze miért mondja azt, hogy „inkább nem-stílusról kellene beszélnünk”.²⁷³ Ezzel ugyanis megpróbálja feloldani a kisebbségi nyelv paradoxonját, azt, hogy hogyan lehetséges anélkül folytonos minorizálásban, variációban tartani a nyelvet, hogy az a normativitás szintjére lépne.

Habár Deleuze és Guattari egyetért abban a strukturalistákkal, hogy a nyelvet nemjelentő, arbitraris elemek rendszerének tekintik, velük ellentétben a nyelvet nem zárt rendszerként képzelik el. Az értelemképződés síkján relatív értéket nyernek a nemjelentő elemek, aktualizációjukon keresztül elrendeződnek, differenciálódnak, de nem a Saussure-féle bináris oppozíciók szerint és nem csupán a nyelvre szorítkozva,²⁷⁴ hanem egy olyan nyílt rendszerben, olyan kollektív megnyilatkozás-elrendeződésben, amelyet Guattari *ökozófiának* nevez.²⁷⁵ Ahogy a nyelv, a stílus is a heterogén elemek (kollektív, társadalmi, biológiai, szociális) elrendeződésének eredménye, immanens játék, folytonos variáció. A lacani RSI-rendszerrel szemben, amely a pszichét három részre (valósra,

²⁷² A szerv Deleuze-nél és Guattarinál a hierarchiát jelöli a szerv-nélküli-test (*corps-sans-organes*) ellenében, ami heterogén sokaságokkal van tele, mint például a tojás, amelyben a szervi potencialítások még masszaként úsznak.

Az esemény, az individuáció nem individuummá alakulás, hanem érzetek (perceptumok, affektumok) észrevételezése az író által, amelyek ezáltal kilépnek addigi észrevétlenségükből. Ezt a (jó) írónak újfajta mondatokra, szintaxisra van szüksége. Lásd majd erről részletesebben a *II.2. A kliséről* című fejezetet és azon belül a *II.2.2. Perceptumok, affektumok, érzettömbök* fejezetet.

²⁷³ „[...] ou bien faut-il parler de non-style [...]” CC, 142.

²⁷⁴ „[...] véleményem szerint a nyelv nem áll meg önmagában. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy nincs benne semmi jelentő. Jelekből áll, de a jeleket nem lehet elválasztani egy másik, nem nyelvészeti elemtől – ezeket nevezzük „tényállásoknak”, vagy még inkább „képeknek”. Ahogy Bergson is rámutatott, a képeknek önmagukban való létezésük van. Amit megnyilatkozás-elrendeződésnek nevezek, s végső soron a világban mozgó és áthelyeződő képekből áll.” Gilles Deleuze, Levél Unonak a nyelvről (ford. Gyimesi Timea) in *Tiszatáj*, 70. évfolyam, 9. szám, 43.

²⁷⁵ Lásd erről: Gyimesi Timea, „Kimerülés és performativitás. Deleuze, Guattari és a klinikai kritika” in *Filológiai Közöny*, LXII (4), 2016, 303–314.

imagináriusra és szimbolikusra) osztja fel, Deleuze egy kétosztatú rendszert feltételez, amely a valós két kapcsolódó, de ugyanakkor diszjunktív (*disjoint*) modalitásából áll: a jelenvaló aktuálisból és a differenciált virtuálisból. A stílus a virtuális potenciáljainak aktualizációja, individuáció. A stílus a kivonás, a differencia, a folytonos variáció, az eltérés a moláris, paradigmaticus vonaltól. A stílus a rizóma felépítését követi, amelyben heterogén kapcsolatok sokfélesége jön létre nemjelentő szakadások útján, amelyek nem a bináris opozíciók hierarchikus logikája szerint működnek.

A stílus diagram, szingularitások működésegyisége, amelynek felrajzolhatjuk térképét, leírhatjuk egyenletét, másként, felfedezzük a formai kézjegyet [...] De semmi személyes nincs ebben a térképben, nem a művész fantáziájának, életének vagy szintaxisa valamely általános vonásának függvénye. A valós, de virtuális stílus a művet személytelen módon látja el kézjeggyével.²⁷⁶

Deleuze azért nevezheti a stílust személytelennek, mert az nem az egyén, az én vertikális hierarchiájából adódik, hanem a nagy szegmentáló vonalak között, transzverzálisan, szökevényvonalak mentén, rizómaszerűen megjelenő molekuláris elemek elrendeződéséből és folytonos variációjából.

William Labov nyomán, aki a New York-i fekete közösségek nyelvhasználati szokásainak sokféleségét vizsgálta, Deleuze és Guattari megállapítják a *Mille plateaux* nyelvészetről szóló fennsíkján, hogy a nyelv sosem egy többségi, homogén, nyelvtilanilag helyes, invariáns nyelv aktualizációja, hanem ennek a nyelvnek az intenzív variációja: egy nyelvet számtalan törésvonal (politikai, társadalmi) és variáció (regionális, archaizáló, átvételek, idiolektusok stb.) tesz heterogénné. A nyelvet tehát nem vizsgálhatjuk pusztán önmagában, az nem elválasztható annak környezetétől, annak kollektív megnyilatkozás-elrendeződéseitől (ezért mondhatjuk, hogy ez a nyelvfilozófia performatív, illetve pragmatikus). A kisebbségi stílus szemiotikai feltétele ennek megfelelően, hogy kevert, heterogén minta szerint működik. A pragmatikus hozzáállás eredménye, hogy Deleuze és Guattari azt mondják, hogy a nyelv rétegeinek intenzív variációja nem csak a művészre jellemző, hanem a mindennapi nyelvhasználóra is. A rétegzettséget, redőzöttséget, a többszólamúságot (*polytonalité*) képes megszólaltatni például a szabad közvetett beszéd vagy szabad függő beszéd (*discours indirect libre*),²⁷⁷

²⁷⁶ „Le style consiste donc en un diagramme, ensemble opératoire de singularités dont on peut dresser la carte, préciser la formule, et qui revient à repérer une signature formelle, [...]. Pourtant, rien de personnel dans cette carte qui ne dépend ni du fantasme ou vécu de l'artiste, ni d'une propriété générale de sa syntaxe. Le style, réel mais virtuel, signe l'œuvre sur un mode impersonnel.” Sauvagnargues (2011), 161.

²⁷⁷ „[...] a megnyilatkozás nem utal alanyra. Nincs a megnyilatkozásnak alanya, csak elrendeződés van. Ez azt jelenti, hogy ugyanabban az elrendeződésben több szubjektívációs folyamat zajlik, melyek eltérő

ami azáltal, hogy egyszerre hordozza a beszélő személyét (névmás formájában) és az üzenetet, egy beszédet hoz létre a beszéden belül. A szabad közvetett beszéd elszemélytelenítő hatásának köszönhetően hangot kaphatnak olyan individuációk, amelyek másként nem jutnak megnyilatkozáshoz: „A hiányzó népért írni” – írja Deleuze a *Critique et clinique*-ben.²⁷⁸ Amennyiben tehát a nyelvet többségi norma, domináló minta nélkül képzeljük el, megszűnnek az olyan bináris oppozíciók mint többségi/kisebbségi, mindennapi/ kivételes nyelvhasználat, az irodalom pedig leereszkedik elefántcsonttoronyából. A stílus tehát nem más, mint a nyelv intenzív variációja: a megnyilatkozás feltételeinek transzformációja, szökésvonalak, észrevétlen, molekuláris leendések.

A stílus feszültség, ami a nyelvet annak intenzív határával hozza kapcsolatba, ami lehet formátlan anyag, zenei hang vagy nemjelentő üvöltés, vagyis az értelem deterritorizációja, ami a nyelvet annak határáig hordja. Deleuze számára a határ ugyanis nem az a terület, ahol az individuáció abbamarad, hanem épp ellenkezőleg, az a diszjunktív elágazás, ahonnan az individuáció kiindul: itt a nyelv szervek nélküli testéig jutunk, ahol az irodalom megmutatja nemjelentő erejét és szemiotikus hatékonyságát.²⁷⁹

A nyelv mint intenzív variációk rétegzettsége kisebbségi nyelvként eltörli a hatalom elemeit és egy virtuális feszültség függvényében újrászerveződik. A stílus ugyanakkor nem egyéni individuáció, az alanynak nincs előzetes pozíciója, azt maga a megnyilatkozás hozza létre, de ezek személytelen szubjektívációs módok lesznek, amik belehajtódnak a szöveg redőzöttségébe. Erőket, intenzitásokat, perceptumokat, affektumokat hoz létre a szöveg, így az irodalom a fenomenológiai tapasztalat helyébe lép és megkérdőjelezi, hogy azt egy személlyel azonosítsuk. A semleges tapasztalat egy személytelen megnyilatkozás-elrendeződés által lehetséges, a megnyilatkozás harmadik vagy „negyedik személye” (Ferlinghetti kifejezésével) és nem az egyes szám első vagy második személy által. Az írás személytelen leendése azt jelenti, hogy nem egy lényegi vagy szubsztanciális alanyt reprezentálunk, hanem hogy új individuációkat próbálunk

alanyokhoz rendelődnek hol képként, hol jelként. Ezért olyan fontos az, amit az indeoeurópai nyelveinkben „közvetett szabad beszédnek” hívunk: a kijelentésben benne rejlő megnyilatkozás, amely maga is egy másik megnyilatkozás függvénye. Például: „Összeszedi erőit, inkább meghal semhogy áruló legyen...”. Azt hiszem, minden megnyilatkozás ilyen jellegű, egyszerre több hangon is szól.” Gilles Deleuze, Levél Unonak a nyelvről, ford. Gyimesi Timea, in *Tiszatáj*, 70. évfolyam, 9. szám, 2016, 43–44, 43.

²⁷⁸ CC, 15.

²⁷⁹ „Dès lors, le style est une tension qui met la langue en rapport avec sa bordure intensive: matière non formée, son musical ou cri asignifiant, c'est-à-dire, déterritorialisation du sens qui porte la langue à sa limite. Car la limite pour Deleuze, n'est nullement l'endroit où ça cesse, mais au contraire la fourche disjonctive d'où procède une individuation: on touche ici au corps sans organes de la langue, où la littérature impose sa puissance asignifiante et son efficacité sémiotique.” in Sauvagnargues (2011), 172–173.

meg feltérképezni. A stílus abban áll, hogy az alanyon, a személyen, egy transzcendentális énen való reterritorializálódás helyett a hekkeitás, az esemény elrendeződése a mezsgyéig, a határig feszíti a személytelen szintaxist. Deleuze intenzív mondatát a határozatlan névelő + tulajdonnév + főnévi igenév képlettel lehetne felírni, amelyen keresztül az individuáció személytelen ereje jelenik meg, ami sebességből, lassúságból, erőnyalábokból ered, nem egy szubsztanciális énből. A deleuze-i személytelen mondat határozatlan névelője vagy harmadik személye személytelen individuációra utal, az ismerős alany reprezentációját elveti, a főnévi igenév a kronológikus időtől független, nem metrikus, aióni idő letéteményese. A létige hiánya, és az „és” kötőszó távirati jellege nem az alanyi létező lényegét célozza, hanem leendések variációit hajtogatja ki.

II.1.5. Összegzés

„Írni nem más, mint két világ között lenni”²⁸⁰

A darrieussecq-i stílusdiagram kulcskifejezései minduntalan és önkéntelenül „odaszöknek” Deleuze és Guattari kisebbségi nyelvről és stílusról alkotott fogalmihoz. Mert ami Darrieussecq-nél a *gesttus*, a *mozdulat*, az Deleuze-nél a *kivonás* (*soustraction*), az *n-1*, a folyamatos variáció, ami az elrendeződés és a kisebbségi nyelv sajátja. Aztán ott van a stílus mint *hang* vagy *zenei kifejezés*, ami a *Mille plateaux ritornália*-fogalmát idézi,²⁸¹ amely nem más, mint deterritorializáció:

Még a ritornália is egyszerre molekuláris és kozmikus, Debussy... A zene molekuláira szedi a hangzó anyagot, és ezáltal képes lesz rabul ejteni az olyan nem hangzó erőket, mint az Időtartam, az Intenzitás. Hangzóvá tenni az Időtartamot.²⁸²

Mindkét oldalon megtalálható a stílus *feszültségként* való elgondolása, ami a nyelvet annak határai felé hordja, feszíti, deterritorializálja. Darrieussecq-nél az *én kiűritése*, *evakuálása*, az *extázis*, a világgal való *rezonálás*, a világgal szembeni *porózusság* a deleuze-i személytelen és észrevétlen leendéshez, a szabad közvetett beszédhez hasonló. A *fantomoknak való hangadás*, az *írás mint két világ között*, a *mezsgyén* való

²⁸⁰ „Écrire, c’est être entre deux mondes [...]” Antoine de Gaudemar, „Ce livre est né de la peur du noir” in *Libération*, 1998, URL: http://next.liberation.fr/livres/1998/02/26/ce-livre-est-ne-de-la-peur-du-noir_228236.

²⁸¹ „1837 – De la ritournelle” in *MP*, 381–433.

²⁸² „Même la ritournelle devient à la fois moléculaire et cosmique, Debussy... La musique molécularise la matière sonore, mais devient capable ainsi de capter des forces non sonores comme la Durée, l’Intensité. *Rendre la Durée sonore.*” *Idem*, 423.

elhelyezkedés, vagy legalábbis arra való törekvés pedig a nyelv moláris vonalai között fel-felbukkanó molekuláris leendéseire rímel. A stílus személytelen voltában ezeket az intenzív individuációkat igyekszik rabul ejteni: „Láthatóvá tenni és nem a láthatót visszaadni vagy ábrázolni, mondta Klee”.²⁸³ Darrieussecq pedig így nyilatkozott a *Naissance des fantômes* kapcsán:

– Ez a könyv az anyagról és annak szétmállásáról szól. Egyfajta fizikai-kémiai regény. Ha valóban képesek lennénk látni például a fát, akkor azt látnánk, ahogy szétmállik, eltűnik. A szorongás, és talán a depresszió is, kiélesíti ezt a fajta észlelést. A nehézség abban rejlett, hogy hogyan lehetséges olvashatóvá tenni a tapinthatatlan érzeteket. Ez néha annyira nehéz feladat volt, hogy megpróbáltam lerajzolni: egy spirálokkal teli spirál formájában. A férjem, aki matematikus, azt mondta: „A végtelent rajzoltad le.”

[...]

– Sokat beszél a határok közöttiségről (*l'entre-deux*). A fantomok szintén két világ között vannak.

– A fantomok és a szavak. A szavak ebben a meghatározhatatlan térben vannak, a között, amit érzünk és amit meg szeretnénk nevezni. A szavak fantomok, két mondat határán. Írni nem más, mint két világ között lenni, ott, ahol semmi sem biztos, de ahol minden lehetséges, ahol a nedvek és az érzetek keringenek. A képzelet világa ez a határok közöttiség.²⁸⁴

„Ahol a nedvek és az érzetek keringenek”: mi lenne ez, ha nem a deleuze-i szervek nélküli test? A határ és a szökésvonal, ami a deleuze-i esemény helye, Darrieussecq-nél az írásé:

Az írás helye a redőhöz vagy a tengerparthoz hasonlít: ott írok, ahol a tenger a földhöz ér, abban az ürességben, abban a gördülő hullámban. Abban a rövid, megújuló, hangzó ürességben, amely akkor jön létre, mielőtt a hullám elcsendesedik. Ezt a fajta teret bárhol megtalálom. Még a hegycsúcson, a kövekre rakódott hó alatt, a gleccserek üregében is. Ott van a folyók partján, az erdők szélén, a járda padkáján és az otthonomban. Ez a hely azonban nem szédülés, nem zuhanás, nem örvény. Ez egy mozgó, mégis stabil hely, egyfajta mozgásban lévő viszonyítási pont.²⁸⁵

²⁸³ „Rendre visible, disait Klee, et non pas rendre ou reproduire le visible.” *Idem*, 422.

²⁸⁴ „– C'est un livre sur la matière, et son délitement. Une sorte de roman de physique-chimie. Si on pouvait réellement regarder un mur, on le verrait se déliter, disparaître. L'angoisse aiguise cette forme de perception, et peut-être aussi la dépression. Toute la difficulté était de rendre lisibles des sensations impalpables. C'était parfois si difficile que j'ai eu envie de dessiner cette difficulté: des spirales à l'intérieur d'une spirale. Mon mari, qui est matheux, m'a dit: « Tu as dessiné l'infini ».

[...]

– Vous parlez beaucoup de l'entre -deux. Les fantômes aussi sont entre deux mondes.

– Les fantômes et les mots. Les mots sont dans cet espace indéterminé entre ce que l'on sent et ce que l'on veut nommer. Les mots sont des fantômes entre deux phrases. Écrire, c'est être entre deux mondes, là où rien n'est certain mais où tout est possible, où circulent les fluides et les sensations. Le monde de l'imagination, c'est l'entre-deux.” in De Gaudemar (1998a).

²⁸⁵ „Le lieu d'où j'écris a la forme d'un pli, ou d'un littoral : là où la mer arrive sur la terre, dans ce creux-là, dans ce rouleau. Juste avant que la vague casse, dans le vide bref, renouvelé, sonore, j'aime penser que j'écris de là. Cet espace, je le trouve partout. Même en montagne, dans les rimayes, entre la neige et la pierre. Je le trouve au bord des fleuves, aux lisières des forêts, aux angles des trottoirs, et chez moi. Ce n'est pas le lieu d'un vertige, ni d'une chute ni d'un tourbillon. C'est un lieu mobile mais stable, un repère en

Melville Moby Dick-jének kezdőmondata kapcsán gondolkozik el Darrieussecq azon, hogyan lehet franciául visszaadni az angol nyelv ritmusát, gördülékenységét (Jean Giononak ez szerinte nem sikerült): „A jelentés ott van, de a ritmus hiányzik. És tudjuk, hogy a ritmusnak milyen nagy szerepe van a jelentésben: ezt hívják stílusnak.”²⁸⁶ A ritmus nem más, mint mozgás, sebesség, két, Deleuze számára fontos fogalom:

Fontos ez a sebességkérdés, és nagyon bonyolult. Nem azt jelenti, hogy elsők vagyunk a futóversenyen; előfordul, hogy pont a sebességből adódóan késünk. De nem jelenti azt sem, hogy változunk, előfordul, hogy a sebesség miatt marad minden változatlan, állandó. A sebesség nem fejlődés vagy evolúció, azt jelenti, hogy leendésbe kerültünk. [...] Absztrakt vonal legyünk, törtvonal, cikcakk, ami kettő „közé” csúszik. A fű: sebesség. Amit rosszul bájnak vagy stílusnak hívtál az előbb, az voltaképpen a sebesség.²⁸⁷

Rövid összefoglalásképp elmondhatjuk, hogy *Qu'est-ce que le style?* című tanulmányában az „én kiürítésének” és a „világ átérésztésének” esztétikáját magáénak valló Darrieussecq könnyen párhuzamba vonható a Deleuze és Guattari által megfogalmazott személytelen stílusfogalommal, amely elveti a stílus merev, standardizálódott koncepcióját: a stílust folyamatosan változóként, nem-stílusként fogja fel. A deleuze-guattari-i stílus-meghatározás szakít a standard/különleges nyelvhasználati felfogás bináris oppozíciójával és azt vallja, hogy a stílus kollektív megnyilatkozás-elrendeződés kérdése nem kizárólagosan a nyelvi jelek, hanem azok kívülijei, a társadalmi, szociológiai, mentális környezet függvénye is. A nyelv, illetve a stílus e pragmatista felfogása nem a strukturalisták által újra felfedezett Saussure-i szemiotológiára, hanem az amerikai Charles Sanders Peirce nevéhez fűződő dinamikus jelekkel operáló szemiotikára vezethető vissza. A diszkurzív jelektől való eltávolodás Deleuze egész filozófiájában megfigyelhető: az irodalomtól a festészet, majd a film felé távolodik el, hogy aztán a *Mi a filozófia?* című könyvében a művészetek minden területére kiterjedő megállapításokat tegyen – többek között a kliséről, erről fog szólni a következő fejezet.

mouvement.” in Gilles Fumey, „J'écris d'un monde tellurique, fleuvien. Entretien avec Marie Darrieussecq” in *Libération*, 2013, URL: http://www.liberation.fr/planete/2013/08/13/j-ecris-d-un-monde-tellurique-fleuvien_924633.

²⁸⁶ „Le sens y est, mais pas le rythme. Et on sait combien le rythme fait sens : ça s'appelle le style.” Marie Darrieussecq, „Le clin d'œil de la baleine” in *Le magazine littéraire*, n°456, 2006, 43.

²⁸⁷ *Párbeszéd*, 32.

II.2. A kliséről

„Minden igaz írás a klisék, a közhelyszerű igazságok ellen dolgozik, amelyek visszatartják a gondolat mozgását [...]”
(Marie Darrieussecq)²⁸⁸

A klisé és a sztereotípa eredetileg egy-egy technikai szabály, egy-egy tipográfiai-nyomdászati eljárás volt, amely a sorozatgyártásban játszott szerepet.²⁸⁹ Napjainkban azonban sokkal elterjedtebb a sztereotípa azon jelentése, amelyet a Grand Larousse-ban olvashatunk, eszerint a sztereotípa „egy csoport szimbolikus és sematikus karakterizációja, amely rutinszerű elvárásokra és véleményekre alapoz.”²⁹⁰ Jean-Louis Dufays a sztereotípa három szintjét különbözteti meg *Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient* című tanulmányában:²⁹¹ a nyelvi szintet (szintagma, mondat), a tematikus-narratív szintet (cselekmény, érvelési sémák, cselekvés, szereplők, díszlet) és az ideológiai szintet (kijelentések, értékek, mentális reprezentációk). Dufays megállapítása szerint a nyelvi sztereotípiákat nevezzük kliséknek, a tematikus sztereotípiákat sablonnak, az ideológiai kijelentéseket közhelyeknek, e három együttesét pedig sztereotípiának. A sztereotíp általánosításokat tehát a közmondások, idézetek, bevett mondatok közvetítik. Ezek mélyen gyökereznek nyelvünkben és kultúránkban, ezáltal pedig az irodalomban is, ebből kifolyólag hiba lenne azt gondolni, hogy egyszerűen kivonhatjuk magunkat a sztereotíp megnyilvánulások alól. A sztereotípa ugyanis a Hatalom szava,²⁹² a *doxa*, a józan ész, amely az értelem sokféleségének redukcióját, a kizárólagos értelmet írja elő.

Pierre Barbéris a Cerisy-la-Salle-ban tartott sztereotípa-konferencia kötetének bevezetőjében azt írja, a sztereotípa elleni legjobb fegyver a bevett diskurzus

²⁸⁸ „Toute écriture vraie se joue contre les clichés, les « truismes », qui retiennent en arrière le mouvement de la pensée, [...]” Miller–Holmes (2001).

²⁸⁹ Isabelle Rieusset-Lemarié, „Stéréotypie ou reproduction de la langue sans sujet” in Alain Goulet (szerk.), *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, 15–34, 15.

A klisé és a sztereotípa fogalomköréhez kapcsolódik az *image d'Épinal* kifejezés, amely egy, a 18–19. században élt épinali kártyakészítő-képrajzoló, bizonyos Jean-Charles Pellerin nevéhez fűződik, aki a 1789-es francia forradalom idején kezdte el színes, populáris témákat feldolgozó, a napóleoni mítoszt erősítő képeinek sorozatgyártását, amelyet házaló árusok terjesztettek. Lásd: URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Image_d%27%C3%89pinal. Az *image d'Épinal* átvitt értelemben a *Le Petit Robert* meghatározása szerint „egy komplex valóság sarkosan sematikus (gyakran túlságosan optimista) reprezentációja”.

²⁹⁰ „Caractérisation symbolique et schématique d'un groupe qui s'appuie sur des attentes et des jugements de routine.” URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/st%C3%A9r%C3%A9otype/74654>.

²⁹¹ Jean-Louis Dufays, „Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient” in Alain Goulet (szerk.), *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, 77–89, 78.

²⁹² Pierre Barbéris, „Introduction” in Alain Goulet (szerk.), *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, 9–13, 10.

megszakítása szójátékkal vagy a szintaxis megváltoztatásával (ez utóbbi hatása hosszan tartóbb, szervesebb, mint a szójátéké). Ugyanakkor itt is fennáll annak a veszélye – akárcsak a stílusnál – hogy a sztereotípa kikerülésének módja idővel maga is sztereotípiává válik. Ennek elkerülése lehet az előző fejezetben tárgyalt, Deleuze által fontosnak tartott folyamatos variáció.

A klisék, sztereotípiák, megszokott sémák kimozdításának kérdése egyik legfontosabbika Darrieussecq alkotói krédójának. A klisék kijátszása több szinten érhető tetten: az író egyrészt szívesen nyúl olyan témákhoz, amelyek valamiféle társadalmi vagy irodalmi tabut érintenek (problémás anya-lánya viszony, halott gyermek, nemiség, a csecsemő stb.). Másrészt ódzkodik az egyértelműsítő, pszichologizáló magyarázatoktól:

Szeretem azokat a pillanatokat, amikor az olvasó a szereplők érzelmeinek kifejtetlen, megmagyarázatlan volta ellenére képes azokba behelyezkedni. Mint a *Bref séjour chez les vivants*-ban, ahol a halott gyermek körül több nő csoportosul, mégsem találni olyan mondatokat, minthogy „az anyám sosem tette túl magát a fia halálán”, az ilyen jellegű mondatokat képtelen vagyok leírni. Számomra ezek egyszerűen obszcének. A magyarázat a regény bukása. Ellenben folyamatosan dolgozom a kliséken, a kész mondatokon, amelyeket az emberiség azért használ, hogy arról beszéljen, amiről nem tud beszélni: a halálról, különösen a gyermekek haláláról, a születésről (semmit sem borít annyi klisé, mint a szülés banális, mégis rendkívül egyedi élményét) és természetesen a nemiségről.²⁹³

Ebben a fejezetben célunk megmutatni, hogy a klisé kijátszása olyan, bármely alkotói folyamat részét képező lényegi elem, amely az összes művészeti formának, valamint a fogalmakat létrehozó filozófiai gondolkodásnak is sajátja lehet, amennyiben az a másolat, a lenyomat (*calque*) helyett a szempontok, a mozgások sokféleségének feltérképezésére

²⁹³ „J’aime surtout ces moments où le lecteur va prendre en charge une partie de l’émotion des personnages, alors qu’elle n’est ni expliquée ni même exprimée. Comme par exemple dans *Bref séjour chez les vivants* où il y a ce chœur de femmes autour de l’enfant mort, sans que jamais on lise des phrases telles que « ma mère ne s’est jamais remise de la mort de son fils » ; je ne peux pas écrire de telles phrases. Pour moi ce sont des phrases obscènes. L’explication, c’est l’échec du roman. En revanche je travaille sans cesse sur les clichés, les phrases toutes faites, celles dont les humains se servent pour parler de ce dont ils ne savent pas parler : la mort, en particulier celle des enfants, la naissance (rien n’est plus recouvert de clichés que l’expérience à la fois banale et ultra-singulière de la maternité) et évidemment le sexe.” Shirley Jordan, „Entretien avec Marie Darrieussecq” in *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, Marie Darrieussecq (Spring 2012), 133–146, 145.

Vesd össze: „Ki kell tértünk a regényre, amely gyakori félreértések forrása. Sok ember gondolja úgy, hogy egy regény létrehozásához észlelések és érzések, emlékek és feljegyzések, utazások és álmodozások, gyermekek és szülők szükségesegek, valamint olyan érdekes személyiségek, akikkel az író találkozhatott valamikor [...], végül pedig kellene azok a vélemények, amelyek mindezt egyetlen egészszé forrasztják. [...] Ebből azonban általában szedett-vedett művek születnek, amelyekben lehet, hogy sokfelé megfordulunk, ám valójában csak a bennünk bujkáló apa nyomában járunk [...] A regény nem bajlódik részletekkel, hiszen valódi művészi munkát nem végez.” Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2014 (1981), 143, URL: https://monoskop.org/images/1/10/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Az_erzet_logikaja.pdf (A hivatkozások a PDF-re vonatkoznak.) A továbbiakban: *FB*.

(*carte*) törekszik. Deleuze *Francis Bacon. Az érzet logikájában*, a Félix Guattarival közösen írt *Mille plateaux*-ban, vagy a Claire Parnet-val folytatott dialógus eredményeképpen megszületett *Párbeszéd*ekben is foglalkozik a klisé egyes vetületeivel. Ezek számbavétele után röviden összefoglaljuk, hogy maga az író nyilatkozatai alapján hogyan vélekedik a kliséről.

II.2.1. Gilles Deleuze és a klisé

A Hatalom szavaként, a Hatalom beszédeként működő sztereotípa vagy klisé működési modelljének analóg mását fedezhetjük fel a *Párbeszéd* negyedik, *Politikák* című fejezetében megjelenő vonaltipológia moláris vonalában.²⁹⁴ A moláris vonalat alkotó, bináris disztribúció elvén működő szegmensek nagyon sokfélék lehetnek: ilyenek például a társadalmi osztályok (gazdag/szegény), a nemek (férfi/nő), az életkorok (gyerek/felnőtt), a rasszok (fehér/fekete), a szektorok (állami/magán) stb. Ezek a szegmensek természetesen nem diszkrét módon, hanem párhuzamosan, egymást átfedve léteznek (senki sem csak fehér vagy fekete bőrszínű, hanem mellette férfi vagy nő, felnőtt vagy gyerek stb. is). A moláris vonalat Deleuze durván szegmentáló vonalnak nevezi azon oknál fogva, hogy annak szegmensei határozzák meg, mely nagy társadalmi halmazok metszetébe tartoznak az adott csoportok, egyedek. A különböző szegmensek különböző hatalmi diszpozíciókra utalnak, amelyek az adott szegmens kód-terület komplexumát rögzítik, ezek a kódok azonban az adott területen kívül elveszítik érvényességüket. A hatalmi diszpozíciókat felülkódolással egységesíti, vagyis homogenizálja az absztrakt hatalmi gépezet, amelynek konkrét manifesztációja az államapparátus²⁹⁵ által valósul meg.

A felülkódolás absztrakt gépezete a különböző szegmensek homogenizálását, azok átválthatóságát, lefordíthatóságát biztosítja, valamint szabályozza a szegmensek egymásba való átmenetének folyamatát és előfordulási gyakoriságát. Nem függ az államtól, hatékonysága viszont ugyanúgy függ az államtól, mint attól az elrendeződéstől, amely egy meghatározott társadalmi mezőben működött (például a különböző pénzügyi szegmensek, a különféle valutáknak valutára, illetve javakra történő átváltási szabályai, amelyek a központi banktól mint államapparátustól függenek). A görög geometria absztrakt gépezetként szervezte a társadalmi teret, de alá volt rendelve a városállam konkrét hatalmi elrendeződésének.²⁹⁶

²⁹⁴ Deleuze a *molárist* a *molekuláris*sal helyezi szembe, ahol a moláris az egészet, az egységeset, a globális jelent, míg a molekuláris a sokféleséget jelöli.

²⁹⁵ „Nincs Állam, melynek ne lenne szüksége az eszme egy képére, mely azután axiómarendszerként vagy absztrakt gépezetként működik, s cserébe az Állam biztosítja a működéséhez szükséges erőt.” *Párbeszéd*, 75.

²⁹⁶ *Idem*, 109.

Egy második, Deleuze által lágyabbnak nevezett vonalfajtába tartoznak a molekuláris vonalak, amelyek „[a]pró módosulásokat rajzolnak, kitérőket tesznek, elbuknak vagy lendületet vesznek [...]”.²⁹⁷ A molekuláris vonalak a durva szegmensek – a klisék – mögött húzódo vonzásokat és taszításokat jelentik, ahol

[...] a szegmensek közt olyan deterritorializáló áramlatok folynak, amelyek már sem az egyikhez, sem a másikhoz nem tartoznak, hanem a kettő aszimmetrikus leendését hozzák létre, a férfi és a női szexualitástól különböző molekuláris szexualitást, társadalmi osztályokba nem rendeződő molekuláris tömegeket, molekuláris rasszokat, amolyan kis leszármazásokat, amelyek nem a nagy moláris oppozícióknak felelnek meg.²⁹⁸

A művész, a gondolkodó feladata a klisé lebontásának érdekében az, hogy valamilyen eszközzel a moláris ellenében a molekulárisat láthatóvá tegye. Gyimesi Timea Kertész Imre írása kapcsán a következőt fejt ki a moláris/molekuláris vonallal kapcsolatban *Szökésvonalak* című tanulmánykötetében:

Kertész egy másik nyelv szükségessége mellett érvel, amely Auschwitzot autentikusan lenne képes kifejezni. Ezt a nyelvet „zenei műszóval” „atonálisnak” nevezi. Míg a tonális az „egységes hangnem” kifejezője, a vele ellentétes *atonalitás* – fűzi tovább – a „közmegegyezés” és a „tradíció érvénytelenségét deklarálja”. A tonális/atonális kertészi dichotómiája finom párhuzamot von Gilles Deleuze és Félix Guattari *Mille plateaux*-ban leírt *moláris/molekuláris* oppozíciójával. A moláris – legyen az a nyelv, vagy a megértés jelzője – mindig az Egyre, az Egységre vezethető vissza, a molekuláris ezzel szemben maga a többszörös, vagyis nem rendelhető alá semmiféle értelmezői akaratnak, értelmezői rendnek, s így a struktúra rögzülését megakadályozva folytonos kimozdítást hajt végre. Valóban, a hatalomnak alárendelt „tonális” (avagy „totális”) nyelv a jelentések sokaságát mindig egy egyedüli jelentésre redukálja.²⁹⁹

A hatalom nyelve tehát redukálja a jelentések sokféleségét egyetlen, kizárólagos, totalizáló jelentésre. Minden sztereotípiát ennek a redukáló hatalomnak a részese, amely az egyedüli, kizárólagos értelmet preferálja. Azonban a molekulárisban ott van ugyanaz a veszély, mint a stílus normalizációjában, kanonizálásában, vagy ahogy Gyimesi fogalmaz: „[...] menekülni kell az *atonálisért*, mivel az atonális a nyelvben megbúvó hatalom, vagy ahogy Roland Barthes fogalmaz, a nyelv „fasizmusa” okán könnyen tonálissá szelídül”.³⁰⁰

²⁹⁷ *Idem*, 105.

²⁹⁸ *Idem*, 110.

²⁹⁹ Gyimesi Timea, *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2008, 156.

³⁰⁰ *Idem*, 157.

A *Mille plateaux* hetedik, *Année zéro – Visagéité* című fennsíkján³⁰¹ egy másik, a klisé és annak kimozdításának koncepciójával parallel gondolat található, ahol az arc – Jézus arcának a torinói leplen konzerválódott lenyomata – és az arcadás sematizáló hatása, jelentősége kerül előtérbe. Deleuze neologizmusa, a *visagéité* vagy arcadás a fentiekben tárgyalt *doxa*, a józan ész, a klasszikus, „letelepedett” (*sédentaire*) reprezentáció szinonimájává válik. Újfent Gyimesit idézve:

Deleuze és Guattari elítélik és leleplezik azt a képességet, azt a gyakorlatot, ahogyan az ember (a józan ész és a közérthetőség nevében) gépies módon értelmet ad, hogy arcot lát ott is, ahol csak pontok és vesszőcskék vannak. Az ember sorsa, *leendése* éppen ellenkezőleg az, hogy megszabaduljon az arcától, hogy kimeneküljön, megszökjön azok elől a dogmatikus képek elől (amilyen az önéletrajz paktuma), amelyekkel a társadalom letelepedett rendje szükségszerűen él. Viszont elrajzolni az arcot, „arctalanítani, nem kis dolog. Benne rejlik az örület kockázata”.³⁰²

A sztereotípiá tehát egy olyan arc, amit individuumok egy csoportjának adunk azért, hogy homogenizáljuk őket. Egy végtelenségig leegyszerűsített arc, amelyet rögtön tudunk olvasni, amint szegmensek minimális száma létrejön (fehér falon két fekete lyuk), vagyis az „arcosítás” vonásai. Egy, a bináris gép sztereotípiái által felülkódolt arc, test. A művész feladata pedig pontosan az lenne, hogy az egyértelműséget felváltsa a paradoxon többjelentésű és ebből a szempontból skizofrén, felszínre kerülő jellegével, elszökjön a dogmatikus képek elől, amelyek hozzájárulnak a társadalom letelepedett rendjének fenntartásához. A *doxa*, a józan ész és a közérthetőség leépítésével azonban elveszik a jelentés megszokott hierarchiája is, aminek következtében a művész a mű meghíúsulásához vezető örületet kockáztatja.

Deleuze *Francis Bacon. Az érzet logikája* című művében a modern festészet és Francis Bacon festészete kapcsán kifejti, hogy a fehér vászon mindig tele van bizonyos adottságokkal, akárcsak – tegyük hozzá – az írás fehér lapja.

Hiba lenne, ha azt hinnénk, hogy a festő egy üres és szűz felületre dolgozik. A felületet virtuálisan már teljesen belepi az összes klisé, amelytől meg kell szabadulnia.³⁰³

³⁰¹ *MP*, 205–234.

³⁰² *Idem*, 132–133.

³⁰³ *FB*, 8.

A klisék, minden, amit a festmény előtt a festészetről elmondtak, leírtak, minden, amit megfestettek, a perspektivikus ábrázolás látásmodellje stb. ott van már eleve a fehér vásznon, amit a „festőnek nem kitöltenie kell [...] mint inkább kiürítenie, szabaddá tennie, kitörölnie”.³⁰⁴

Léteznek pszichikai és fizikai klisék egyaránt, kész észleletek, emlékek, fantazmák. Mindez nagyon fontos tapasztalat a festő számára: dolgok egy egész csoportja, amelyeket „kliséknek” nevezhetnénk, foglalja el már a kezdet kezdetén a vásznat. Ez nagyon megrázó. [...] A klisé elleni harc a legnyilvánvalóbb a festményein. A klisék és a valószínűségek ott vannak a vásznon, betöltik azt, szükségszerűen betöltik, mielőtt még a festő nekikezdené a munkának. [...] A vászon már annyira tele van, hogy a festőnek bele kell hatolnia. Behatol tehát a klisébe, a valószínűségek közé. [...] A festőnek nem az a problémája, hogyan lépjen be a vászonba, hiszen már abban van (képelőttés feladat), hanem hogy hogyan lépjen ki belőle, és ugyanezzel hogyan lépjen ki a kliséből, hogyan lépjen ki a valószínűségekből (festői feladat). [...] Csak rengeteg csellel, próbálkozással és furfanggal küzdhetjük le a klisé: állandóan megújuló feladat ez, minden képnél, minden kép festésének minden pillanatában.³⁰⁵

Ahogy a festőnek célja, hogy szétszedje a vizuális kliséket, Darrieussecq meghatározása szerint az írónak is célja a nyelvi és gondolati klisék lebontása. Deleuze ezt a „modellálás” és „modulálás” fogalompárosával fejezi ki. Míg a modellálás a másolás (*moulage*), a reprodukálás cselekményét valósítja meg, röviden szólva tehát a klisék újrafelhasználását, addig a modulálás (*modulation*) azok elmozdítását hajtja végre. Míg a modellálás megkövesít, a formát reprezentálja, imitálja, addig a modulálás mozgásban tart, kifejez (*exprimer*).³⁰⁶ A modellálásban a formák közötti viszonyokra helyeződik a hangsúly és az abból kibontakozó narrációra, illusztrációra, történetre, addig a modulálás célja az érzet keltése a befogadóban. Ehhez a festőnek (analóg módon az írónak) olyan prezentálási módot kell találnia Deleuze szerint, amely a távolság végtelen lekicsinyítésével akarja elkerülni a figura színpadiasságát, történetmesélését, ez pedig a dolgokat jelenlétükben érzékelő, tapintó, taktilis vagy *haptikus* látásban valósul meg (a reprezentálás perspektivikus, távolságot tartó, *optikai* látásával szemben).³⁰⁷ A modellálás egy érzést jelenít meg, amely már eleve a lacani szimbolikusban jelenik meg, míg a

³⁰⁴ *Idem*, 46.

³⁰⁵ *Idem*, 46–51.

³⁰⁶ „A forma erők kérdése, amikor az érzetre vonatkozik, de csupán a klisé reprodukciója, amikor a múlt képi formuláinak imitációjára vagy vitatására szorítkozik.” (La forme est une question de forces lorsqu'elle se rapporte à la sensation, alors qu'elle reste une reproduction de cliché lorsqu'elle s'en tient à l'imitation ou à la contestation des formules picturales du passé.) Sauvagnargues (2005), 66.

³⁰⁷ Ezért mondhatja Deleuze, hogy Bacon „elsősorban egyiptomi ábrázolásmódot mutat” (72). Erről bővebben *A maga módján minden festő röviden megírja a festészet történetét* című 14. fejezetben (65–71) és a *Bacon útja* című 15. fejezetben (72–76) olvashatunk.

modulálás tétje az érzet, a szimbolikus előttinek a megmutatása: „Az érzet a rendelkezésre álló és a kész, a klisészerű ellentéte”.³⁰⁸

Nem figyelünk eléggé arra, amit a festők mondanak. Azt mondják, hogy a festő már eleve ott van a vásznon. S ott szembetalálja magát az összes figuratív adottsággal és valószínűséggel, amelyek betöltik, eleve betöltik a vásznat. Szabályos harc folyik a vásznon a festő és az adottságok között.³⁰⁹

A „már eleve kész”, a vizuális és nyelvi „klisék elleni harc” a művészi kreatív folyamat részét képezi, ezt nevezi Deleuze káoszának, *diagramnak*, amelyben benne van a „ritmus csírája”, és „érzéki területeket nyit meg”.³¹⁰

A diagram végzi be az előkészítő munkát és kezdi meg a festés aktusát. Nincs olyan festő, aki ne tapasztalta volna meg ezt a káoszcsírát, amikor már nem lát semmit, és azt kockáztatja, hogy a szakadékba zuhan: ez a vizuális koordináták eltűnése.³¹¹

A festmény vagy a regény létrejöttével a művésznek sikerül kimásznia a káoszból a káosz megkomponálásával.³¹² Deleuze ezt a megkomponált káoszt nevezi káozmosznak,³¹³ ami alatt nem valamiféle rendszert kell érteni, hanem egy láthatóvá, érzékelhetővé tett káoszt.

Éppen mert a képet először klisék borítják, kell a festőnek szembenéznie a káosszal, és siettetni a klisék lebontását, hogy olyan érzetekhez jusson, amelyek minden kliséjét, minden vélekedést megkérdőjeleznek [...]. A művészet nem káosz, hanem a káosz kompozíciója, amely látványt, érzetet nyújt. Vagyis a művészet – Joyce kifejezésével élve – „káozmosz”, egy megkomponált, de nem eltervezett, nem előre kigondolt káosz. A művészet a kaotikus változékonyságot [...] *kaoid* változattá transzformálja [...]. A művészet küzd a káosz ellen, de azért, hogy érzékelhetővé tegye azt [...].³¹⁴

A művészet egy keretben fog fel egy csipetnyi káoszt, hogy olyan megkomponált káosszá alakítsa, amely immár érzékelhetővé válik, vagyis a káoszból egy *kaoid* érzetként érzékelhető változatot ragad ki.³¹⁵

³⁰⁸ *FB*, 20.

³⁰⁹ *Idem*, 52.

³¹⁰ *Idem*, 53.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² A figurativitásból diagramon keresztül kétféleképpen juthat ki a festő Deleuze szerint: 1) az absztrakt festéssel vagy 2) a figurálissal (a figuratívval szemben), ahogy az Cézanne-nál, Bacon-nél jelenik meg (egyiknél a színek használatában csúcsosodik ki, másiknál az abjekt, szerv nélküli, görcsös erőfeszítésben megfeszülő testek ábrázolásában). Deleuze kifejti, hogy a bacon-i Alak – szemben az absztrakt Formával, ami az „agy közvetítésével fejt ki hatását” – „az idegrendszerre hat, amely eleven test”. Az érzet „kétféle dolognak szétválaszthatatlan egysége, világban-benne-lét, ahogy a fenomenológusok mondják: egyszerre alakulok magam is az érzetben és történik valami az érzet által, az egyik a másik révén, az egyik a másikkban.” (*FB*, 20) Ennek témakörével a testfenomenológia foglalkozik részletesebben, említhetjük például Maurice Merleau-Ponty *hús-* és *kiazmus*fogalmát *Le visible et l'invisible* című könyvében.

³¹³ A *kozmosz* és *káosz* szavak összevonásából.

³¹⁴ *FB*, 172.

³¹⁵ *Idem*, 173.

E káozmosz, a mű tétje, hogy ne észleléseket vagy érzelmeket, hanem *érzeteket* közvetítsen a befogadó felé, aki számára lehetővé válik, hogy magát az érzetet élje át. Nem az érzés reprezentációjával, hanem az érzet prezentációjával, vagy Bacon szavaival: „A kiáltást akartam megfesteni, nem a félelmet”.³¹⁶

Én mint néző csak akkor teszek szert az érzetre, ha belépek a képbe, ha eljutok az érzékelő és érzékelt egységig. Ez Cézanne tanítása, túl az impresszionistákon: az Érzet nem a fény és a szín „szabad” testetlenített játéka (az impresszió), épp ellenkezőleg, maga a test, legyen az akár egy alma teste is. A szín a testben van, az érzet a testben van, és nem a levegőben. Az érzet az, ami le van festve. És ami a képben lefestésre kerül, az a test, de nem tárgyként van ábrázolva, hanem mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal (amit Cézanne-ról beszélve Lawrence „az alma almalétének” nevezett).³¹⁷

II.2.2. Perceptumok, affektumok és érzettömbök

A tíz évvel később, az 1991-ben megjelent *Mi a filozófia?* című művükben³¹⁸ Deleuze és Guattari továbbra is a káosz kérdésével foglalkoznak, de reflexiójuk kereteit kiterjesztve a művészet mellett a filozófiára és a tudományokra is. A *Káosztól az agyig* című utolsó fejezetben³¹⁹ kifejtik, hogy a gondolkodás e három alakzatának – a filozófiának, a tudománynak és a művészetnek – közös vonása, hogy szembeszállnak a káosszal úgy, hogy egy-egy „síkot feszítenek, terítenek ki”³²⁰ rá, de ezt különböző módokon teszik. A Kaoidák, vagyis a „gondolkodás vagy a teremtés három formája”³²¹ között nem lehet hierarchikus sorrendet felállítani, mindegyik területnek szüksége van a rajta kívüliekre a gondolkodáshoz: a filozófiának „a nem-filozófiai megértésre, ahogy a művészetnek szüksége van a nem-művészetre és a tudománynak a nem-tudományra”.³²² A művészet kapcsán visszatérnek arra a gondolatra, amelynek értelmében a művész két dolog ellen küzd: a klisék és a káosz ellen. Habár a vélemények, a vélekedések egyfajta „védőernyőként”, „kis rendként” szolgálnak a káosz ellen, mégis, a művészet (illetve a filozófia és a tudomány) feladata, hogy e vélekedések ellen küzdjön úgy, hogy rést,

³¹⁶ *Idem*, 22.

³¹⁷ *Idem*, 20.

³¹⁸ Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Budapest, Műcsarnok, 2013 (1991). A továbbiakban: *MF?*.

³¹⁹ *MF?*, 169–184.

³²⁰ *Idem*, 165.

³²¹ *Idem*, 175.

³²² *Idem*, 183–184.

hasadékokat üt a vélekedések ernyőjén, amelyen keresztül „egy csipetnyi tiszta és szabad káoszt enged be”.³²³

A festő nem érintetlen vászonra fest, az író nem fehér lapokra ír, az oldalakat, a vásznakat már létező, korábban létrejött klisék fedik be, amelyeket először el kell tüntetni, le kell tisztogatni, el kell dolgozni, sőt szét kell roncsolni, hogy beengedhessük a káoszból érkező légfuvallatot [...]. A művészet tényleg küzd a káossal, de azért, hogy olyan látványt, olyan Érzetet idézzon elő benne, amely egy pillanatra megvilágítja a káoszt.³²⁴

A káoszba vágott sík a három gondolatalakzatra sajátosan jellemző módon nyilvánul meg: a filozófia immanenciasíkot hoz létre, „amely a fogalmi szereplők közvetítésével eseményeket vagy konzisztens fogalmakat”³²⁵ alkot; a tudomány referenciasíkot vázol fel, „amely a részleges megfigyelő segítségével tényállásokat, függvényeket vagy referenciális kijelentéseket határoz meg”.^{326, 327} Végezetül a művészet „olyan kompozíciós síkot feszít ki, amely az esztétikai alakzatokon keresztül emlékműveket és érzetkompozitumokat hordoz”.³²⁸ A klisék lebontásához tehát keresztül kell haladni a káoszon.

A fogalmon belül a heterogén elemek, variációk „összekapaszkodnak”,³²⁹ hálót alkotnak, amelyben a variációk szomszédsági zónákon, megkülönböztethetlenségi küszöbökön keresztül kapcsolódnak egymáshoz. Ezt a szétválaszthatatlan, egyszerre két elemet összetartó potencialitást nevezi Deleuze *leendésnek* (*devenir*)³³⁰, ezek határozzák meg az egyes fogalmak konzisztenciáját. A heterogén elemek, a fogalmak összetevői

³²³ *Idem*, 171.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Idem*, 165.

³²⁶ *Idem*, 166.

³²⁷ A tudományról és a logikáról lásd bővebben az *Operandusok és fogalmak* című ötödik (99–113), illetve a *Proponandusok és fogalmak* című hatodik (114–136) fejezeteket.

³²⁸ *Idem*, 166.

³²⁹ *Idem*, 170.

³³⁰ Seregi Tamás és Farkas Henrik fordításában *változás*, Gyimesi Timea fordításában *leendés*. Vesd össze: „Gilles Deleuze a gondolkodás, vagyis az írás decentralizálását valósítja meg az immár klasszikussá vált rizomatikus olvasásnak, illetve rizomatikus világértésnek a koncepciójával. Ennek lényege a címben szereplő *fogalom*, amely egy főnévi igenév főnevesített változata: *le devenir*. Ilyen formában a szót nehéz magyarra fordítani, mivel jobbára csak igei helyzetben, ragozott formában használatos, például akkor, ha azt kérdezzük valakitől, hogy „mi lesz” vele, „mi lesz” belőle, mivé lesz az ember, szöveg, természet, világ... Mivel „az irodalom inkább a formátlan, a befejezetlen oldalán áll”, az irodalmat és a kritikát valóban az érdekli, hogy mivé lett, van és lesz (franciául a jelen idő képes mind a három aspektust megragadni) élet, irodalom, írás és szöveg. De a szó főnévvé alakítva – *levés*, illetőleg *lét* – már nem tudja visszaadni az ige folyamatos szemléletét, márpedig Deleuze szándéka éppen az, hogy mindenben a folytonos mozgást, az alak nélküli alakulást ragadja meg. A válás szó is csak akkor lenne jó, ha nem utalna végcéljára. Nem „valamivé” válás, de nem is el-, ki-, le-válás: talán csak *válás* a maga töretlen többszörösségében, mégis folyton változón, eseményt hordozva magában. Az írás maga is válásesemény, eseménnyé válás. Valandóság, folyamatos leendés. Általa (miként az olvasás által) állattá, növénné, molekulává, tárggyá leszünk.” Gyimesi Timea, *Szökésvonalak*, Budapest, Kijarat Kiadó, 19–20.

változtathatóak, modulárisak, a filozófus munkája pontosan a fogalmak folytonos átforgatásából áll. A fogalmak alakulása, teremtése és újratemtése szükségszerű, ugyanis a körülöttünk lévő világ szintén folyamatosan alakul és vele együtt mi is. Új vagy módosult összetevők találkozásakor új fogalom jön létre, ezt a találkozást nevezi Deleuze *eseménynek*. Az elemek újszerű összerendeződése „új variációkkal és ismeretlen rezonanciákkal ismerttet meg, váratlan kontúrokat metsz ki, és megajándékoz egy Eseménnyel, amely épp átsuhan rajtunk. De nem ugyanezt tette már az előző fogalom is?”³³¹ A fogalom tehát egy olyan sokaság (*multiplicité*), amely „meghatározott számú, egymással szorosan összetartozó és egy szomszédsági rend szerint szerveződő intenzív variációkból épül fel, amelyeken egy cikázó pont suhan végig”.³³² Ez utóbbi a cikázó vonalat húzó Esemény. Ha a fogalmakat mint konkrét elrendezéseket képzeljük el, amelyek egy „gépezet konfigurációi lennének”, akkor „a sík az az absztrakt gépezet, amelynek az elrendezések az alkatrészei”.³³³ A filozófia immanenciasíkján működnek a fogalmi szereplők – és itt kapcsolódunk a filozófiából a művészetekhez, ugyanis Deleuze párhuzamba vonja a filozófia fogalmi szereplőit a művészet kompozíciós síkjának esztétikai alakjaival:

A művészet és a filozófia egyaránt a káoszba metsz bele, egyaránt a káosszal száll szembe, de nem ugyanolyan síkkal metszenek, és nem ugyanolyan módon népesítik be a síkot. A művészet esetében világkonstellációkról, illetve affektumokról és perceptumokról beszélünk, a filozófia esetében pedig immanencia-komplexumokról illetve fogalmokról. A művészet nem kevésbé gondolkodik, mint a filozófia, csak affektumokkal és perceptumokkal teszi azt.³³⁴

Míg a filozófia fogalmakon keresztül gondolkodik, addig a művészet az érzelmeinkkel és észleléseinkkel nem összetévesztendő affektumokkal és perceptumokkal teszi ugyanezt.³³⁵ Az affektum és a perceptum fogalmaira épülő deleuze-i „érzetlogikán”

³³¹ MF?, 29.

³³² *Idem*, 32.

³³³ *Idem*, 34–35.

³³⁴ *Idem*, 57–58.

³³⁵ E két fogalom, az affektum és a perceptum tekintetében Deleuze Spinoza affektus-elméletére hivatkozik, amelyet Spinoza az *Etikában* (1677) fejt ki. (Lásd erről a *Critique et clinique* tizenkettedik, *Spinoza et les trois „éthiques”* című fejezetét (172–188).)

Érdemes megemlítenünk Brian Massumi, a *Mille plateaux* amerikai fordítójának Spinoza kapcsán tett fordítói megjegyzését, amelyben kifejti, hogy a spinozai *affectus* a hatásgyakorlás és a hatva levés képességét jelenti. „Ez egy olyan személyelőtt intenzitás, ami a test egyik tapasztalati állapotából a másikba való átmenetet jelöli és azt implikálja, hogy növekedés vagy csökkenés következik be a test cselekvési képességében. A spinozai *affectio* minden ilyen állapotot jelöl, ami két, hatást gyakorló és hatást „elszenvedő” test között jön létre (a testet itt annak lehető legszélesebb értelmében véve, „mentális” vagy ideális testeket is beleértve).” Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005 (1987). (Elektronikus könyvváltozat.)

keresztül „a művészet érzéki rehabilitációja, egy komplex és újszerű művészetfilozófia körvonalai bontakoznak ki”.³³⁶ Deleuze és Guattari a *Perceptum, affektum, fogalom* című fejezetben³³⁷ kifejtik, hogy az, ami a hordozón keresztül az alkotójától és a befogadótól függetlenné váló műalkotásban megőrződik, „nem más, mint egy érzettömb, azaz egy perceptumokból és affektumokból álló kompozitum”.³³⁸

A perceptumok nem észleletek vagy észlelések. Függetlenek az őket tapasztaló alanyok állapotától. Az affektumok nem érzések vagy érzelmek, meghaladják azoknak az erejét, akik megmártóznak bennük. Az érzetek, a perceptumok és affektumok olyan *létezők*, amelyek önértékkel rendelkeznek és minden *élményen* túllépnek. Azt mondhatnánk, hogy az ember hiányában léteznek, hiszen maga az ember is, ahogy a kőben, a vásznon vagy a szavak egymásutánjában létezik, perceptumok és affektumok összetétele. A műalkotás se több, se kevesebb, mint az érzet léte, ahogyan önmagában létezik.³³⁹

A perceptum- és affektumtömbökből álló alkotás akkor sikerül jól, ha önmagában megáll, ha „megáll a maga lábán”,³⁴⁰ mint egy emlékmű, amely „nem a múltra emlékszik vissza, hanem olyan jelen idejű érzettömbből (*bloc de sensations*) áll, amely csak magának köszönheti fennmaradását”.³⁴¹ A módszer, ahogyan a művész „az anyag kínálta lehetőségekkel kiragadja a perceptumot mind a tárgyi észlelésekből, mind az észlelő alany szubjektív állapotaiból, s ugyanígy kiragadja az affektumot az érzésekből, érzelmekből, azaz a szubjektív állapotok közötti átmenetekből”,³⁴² minden alkotási formánál és minden művésznél más és más. A hangharmóniák és a színharmóniák például a zene és a festészet érzettömbjei. „Az írók sajátos anyaga a szó és a szintaxis, egy olyan teremtett szintaxis, amely ellenállhatatlanul tör fel a szövegből és megy át érzetbe”.³⁴³ Az anyag az érzet, a perceptum és az affektum által expresszív válik.

Az affektumok pontosan ezek a változások, amelyek során az ember valami nem emberivé alakul át, ahogyan a perceptumok [...] a természet nem emberi vidékei. [...] Nem a világban vagyunk, hanem vele változunk, amikor szemléljük. Minden látomás és változás. Világokká válunk. Állattá, növénné, molekulává, nullává.³⁴⁴

³³⁶ Olvashatjuk a *Mi a filozófia?* magyar kiadásának borítóján.

³³⁷ *MF?*, 137–167

³³⁸ *Idem*, 137.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Idem*, 141.

³⁴² *Idem*, 140.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Idem*, 142. Lásd még ugyanerről az oldalról: „A perceptum az ember előtti, az ember nélküli táj. De miért mondjuk minden esetben mindezt, hiszen a táj nem független a szereplők feltételezett észleléseitől, rajtuk keresztül pedig az író észleleteitől és emlékeitől? [...] Ez a (gyakran kommentált) cézanne-i rejtély: „az ember hiányzik a tájról, és mégis teljesen benne van.” A szereplők csak azért létezhetnek, és a művész csak azért teremtheti meg őket, mert nem észlelnek, hanem beléptek a tájba és az érzetkompozitum részévé váltak.”

A nagy író mindenekelőtt olyan művész, aki ismeretlen vagy félreismert affektumokat fedez fel, és szereplői változásaként hozza azokat napvilágra: a lovagok alkonyi hangulata Chrétien de Troyes regényeiben, a majdnem katonán „pihenés” állapotainak összefonódása a kötelességgel Madame de Lafayette-nél, egészen a beckett-i állapotokig, ahol annál erősebb egy affektum, minél érzelmszegényebb. Emily Brontë [...] egy agresszív affektumot talál fel [...] Proust egy affektumot fedez fel [...] A nagy teremtő affektumok tehát az írók között vándorolnak, összekapcsolódnak vagy egymásból következnek a folyton átalakuló, vibráló, összetapadó vagy széthasadó érzetkompozitumokban.^{345, 346}

Anne Sauvagnargues *Deleuze et l'art* című tanulmánykötetének harmadik, *L'affect de la force* című fejezetében³⁴⁷ kifejti, hogy Deleuze „a művészetet erőkapcsolatok kompozitumaként gondolja el.”³⁴⁸ Ez a kompozitum a hekkeitás, amit az erőkapcsolatok vagy a sebesség hosszúsági foka (*longitude*), valamint a teljesítmény vagy az affektum szélességi foka (*latitude*) határoz meg. A hosszúsági fokon azon anyagi összetevők találhatóak, amelyek adott mozgási, megállási, sebességi és lassúsági kapcsolatok függvényében társíthatók a testhez. A szélességi fokon pedig azon intenzív affektumok összessége, amelyekre a test adott erő vagy teljesítményfok függvényében képes. Ezen összetevők, erőkapcsolatok sebességbeli, intenzitásbeli variációjának³⁴⁹ jelei azok, amelyeket a művész felismer és művében érzékelhetővé tesz. A hekkeitások

Továbbá: „Az affektum ugyanúgy túllép az érzéseken és érzelmeken, ahogy a perceptum az észleléseken. Az affektum nem két élményállapot közötti átmenet, hanem az ember nem emberi elváltozása. [...] A változás inkább szélsőséges érintkezés, két egymásra nem hasonlító érzet szoros összelelekezésében, vagy éppen ellenkezőleg, a távolodó fényben, amely a két érzetet egyetlen visszatükröződésben ejti foglyul. André Dhotel szereplői különös változásokon mennek keresztül: növényekké, fává, csillaggá válnak. Dhotel szerint itt nem az történik, hogy az egyik a másikba alakul át, hanem valami az egyikből átkerül a másikba. Ennek a valaminek a tovább nem pontosítható megnevezése az érzet. Az érzet egy meghatározatlansági, megkülönböztethetlenségi zóna, mintha a dolgok, az állatok és a személyek (Achab és Moby Dick, Pentheszilea és a szuka) minden esetben azt a végtelenbe tartó pontot érték volna el, amely közvetlenül megelőzi az egymással szemben fennálló természetes különbségeiket. Ezt hívjuk affektumnak.” in *MF?*, 145–146.

³⁴⁵ *Idem*, 147.

³⁴⁶ Sarraute kapcsán így ír Darrieussecq egy interjúban: „Aki az érzetről a legjobban beszél – a legjobban ír – a nők közül, az Nathalie Sarraute. Mindig azt gondoljuk, hogy Nathalie Sarraute a szavak írója, mondhatni nominalista, pedig egyáltalán nem: ő mindig az érzetből indul ki. Nagyon fontos volt ez neki és kitágította a szó értelmét – az érzet, amikor olvassuk, nemcsak a tapintás, a szaglás stb., hanem az is, amit az agyban érzünk, ez a valami, ami közöttünk, a szavak között történik. És mi is ez pontosan? Ezt nevezte ő az első könyvétől kezdve tropizmusoknak. Először érzett valamit, majd kereste, hogy milyen szóval illesse, tudván, hogy mindig marad egy viszonylag elérhetetlen zóna.” Nelly Kapriélian, „Entretien avec Marie Darrieussecq” in *Écrire, écrire, pourquoi ?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, URL:

<http://books.openedition.org/bibpompidou/1136>.

³⁴⁷ Sauvagnargues (2005), 58–77.

³⁴⁸ *Idem*, 58.

³⁴⁹ Deleuze és Guattari vélhetően Gilbert Simondon *moduláció*-fogalmából inspirálódott a hekkeitás és az érzet működésmódjának elgondolásához.

személytelen, személy előtti individuációk: „az olaj mosolya, az agyag mozdulata, a fém lendülete, a lekuporodó románkori és a felmagasodó gótikus kő”³⁵⁰

Ahelyett, hogy a formai klisékhez tartaná magát, a művészet ilyen érezhetetlen erőket tesz érezhetővé. Ez az alkotó művészet definíciója: bármi legyen is kifejezési anyaga, a művészet erőket ejt rabul vagy új hecseitásokat komponál, tér és idő tömböket, amelyek magukban újat hordoznak, mert esemény számba mennek és érzékelhetővé tesznek addig érzékelhetetlen erőket. Olyan módon, hogy egy mű újdonsága új metszeteiben vagy új kategóriáiban keresendő, amelyek a személytelen, személyelőtti érzetmódok. „Nem arról van szó, hogy elmesélünk egy történetet egy meghatározott térben és időben, hanem hogy a ritmusok, a fények, a tér-idők maguk is szereplőkké válnak.”^{351, 352}

³⁵⁰ MF?, 139.

³⁵¹ „Au lieu de s'en tenir au cliché des formes, l'art capte et rend sensibles de telles forces insensibles. Cela définit l'art créateur : quel que soit son matériau d'expression, l'art capture des forces ou compose des hecseités nouvelles, des consolidés d'espaces et de temps qui apportent en eux-mêmes du nouveau, parcequ'ils font événement et rendent sensibles des forces jusque là insensibles. De sorte que la nouveauté d'une œuvre tient à ces découpages ou catégories nouvelles, qui sont des modes sensibles d'individuations impersonnelles, préindividuelles. « Il ne s'agit pas de raconter une histoire dans un espace et un temps déterminés, il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent, eux-mêmes, les vrais personnages ».” Sauvagnargues (2005), 67.

³⁵² Lásd még a következő releváns részt: Azután van egy másfajta sík is, ami egészen mással foglalkozik. *Konzisztenciasík*. Ez a másik sík csak mozgásbeli és nyugalmi viszonyokat, valamint sebességbeli és lassúsági viszonyokat ismer fel a nem vagy csak viszonylag nem formált elemek és áramlások által elsodort molekulák vagy részecskék között. Nem annyira szubjektumokat, sokkal inkább úgynevezett „hecseitásokat” ismer. Valójában nem minden individuáció történik olyan módon, mint egy alany vagy akár egy dolog esetén. Egy óra, egy nap, évszak, éghajlat, egy vagy több év – a meleg foka, intenzitás, egymással összeálló, nagyon is különböző intenzitások – mind, mind tökéletes individuációval rendelkezik, amely nem keverendő össze egy megformált dolog vagy alany individuációjával. „[Ó], délutáni iszonyú öt óra!” Nem a pillanat, nem a rövidség különbözteti meg ezt a fajta individuációt. Egy hecseitás ugyanolyan, vagy akár hosszabb lehet, mint egy forma vagy egy szubjektum kialakulásához szükséges idő. De ez egy másfajta idő: lebegő idő, Aión lebegő vonalai, szemben Kronosszal. Egymással összeálló hatásokok csupán a hecseitások, melyeknek megfelel a hatni-tudás képessége, aktív vagy passzív affektumok, intenzitások. Séta közben Virginia Woolf hősnője pengéként hatol át mindenben, és mégis kívülről szemlélődik, azzal az érzéssel, hogy élni, akár csak egy napot is, felettébb veszélyes („soha többé nem mondom: ez vagyok vagy az, ő ez vagy az,”). De hecseitás maga a séta is. Hecseitások fejeződnek ki a határozatlan, ám mégse meghatározatlan névelőkben és névmásokban, a tulajdonnevekben, melyek nem személyre mutatnak, hanem eseményt jelölnek ki, a főnévi igenevekben, melyek nem-jelölöttek, hanem leendéseket vagy folyamatokat alkotnak. A hecseitásnak van szüksége az ilyen típusú megnyilatkozásokra: HEKSEITÁS = ESEMÉNY. Életbevágó kérdés ez, így élni, egy ilyen sík alapján, vagy inkább egy ilyen síkon: „*Féktelen, mint a szél, s titokzatos, ha eljő az éj...*” (Charlotte Brontë). Honnan e mondat abszolút tökéletessége? Pierre Chevalier-t meghatja a felfedezett mondat, átjárja őt; vajon meghatná-e, ha nem lenne maga is a mondatot átható hecseitás. Már csak mozgások és nyugalmi állapotok, sebességek és lassúságok (*hosszúsági fok*), valamint affektumok, intenzitások (*szélességi fok*) határoznák meg egy dolgot, állatot, személyt. Nincs többé forma, csupán nem formált elemek között létrejövő kinematikus viszonyok vannak; nincs többé szubjektum, csupán alany nélküli, dinamikus individuációk vannak, s ezek kollektív elrendeződései. Semmi nem fejlődik, dolgok érkeznak csak, túl későn vagy túl korán, és sebesség-összetevőik alapján kerülnek elrendeződésbe. Semmi nem szubjektíválódik, hecseitások rajzolódnak ki a nem szubjektívált hatóerő- és affektum-összetevők alapján. Sebességek és intenzitások térképe. Már találkoztunk sebesség és lassúság e történetével: közös bennük, hogy középen, középről nőnek, mindig közte vannak; közös elemük az észrevétlen – mint a kövér japán harcosok óriási lassúsága, majd a döntő mozdulat, olyan hirtelen, olyan gyorsan, hogy meg se láttuk. A sebesség nem előbbre való a lassúságnál: mindkettő az idegekre hat, vagy inkább azokon tornázik, edzi azokat. Antoine. Vajon mi egy fiatal lány vagy fiatal lányok csoportja? Proust lassúság és sebesség változó viszonyaiként és hecseitáson alapuló, nem szubjektív individuációként írja le. *Párbeszédek*, 78–79.

Marie Darrieussecq fantomregényeiben pontosan ugyanezen deleuze-i, guattari-i érzetlogika mentén tűnik problematizálni az írás kérdését a csend, az üresség kérdőre vonásával. A dolgozat fennmaradó részében elemzéseinkkel ezt igyekszünk alátámasztani.

II.2.3. Marie Darrieussecq és a klisé³⁵³

„A kimondott és a ki nem mondott között ott van félúton a klisé, amely annak ellenére, hogy kizsigereli, mégis magában hordoz egyfajta igazságot. A baba által barátságra lépek a klisékkel, érdeklődni kezdek irántuk, kedvem támad kövek módjára felemelni őket, hogy megnézzem, hogy szalad szét alóluk az igazság.”
(Marie Darrieussecq)³⁵⁴

A művészetek (festészet, zene, irodalom) közös problémája, hogy a klisével, a formákkal, az ábrázolttal szemben az érzetet erőként jelenítse meg. Ahogy „a festészet feladata a láthatatlan erők láthatóvá tétele [...], ugyanígy a zene is arra törekszik, hogy hallhatóvá tegye az erőket, amelyek nem hallhatók”.³⁵⁵ Darrieussecq valami hasonlót fogalmaz meg, amikor azt nyilatkozza, hogy az írás a szavak által eddig fel nem fedett „bennünk rejlő néma zónák keresése”.³⁵⁶ Ezt sugallja Nelly Kapriélian, aki szerint Darrieussecq „kimondhatóvá teszi a kimondhatatlant, kiszélesíti a kimondható határait azáltal, hogy felfedi a dolgok láthatatlan oldalát, azt, amely a szem elől rejtve marad, és az esetek többségében a pszichológiai folyamatok ábrázolásával szoktak megmutatni”.³⁵⁷ Ahogy Deleuze számára *Az érzet logikájában* az „érzet alapvetően ritmus”, „vibráció”, „rezonancia”, „heves mozgás”,³⁵⁸ úgy Darrieussecq stílusfogalmában is fontos helyet kap

³⁵³ Trout (2016) tanulmánykötetének ötödik, *Déconstruire les clichés* című fejezete (159–194) pontosan bemutatja, hogy az egyes regényekben milyen tematikus klisékről rántja le Darrieussecq a leplet. Ebből kifolyólag, ez a fejezet eltekint ennek tárgyalásától, csupán azt szándékozik bemutatni, hogyan jelenik meg az interjúk szövegeiben a klisé kijátszására irányuló szándék.

³⁵⁴ „A mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché, qui énonce, malgré l’usure, une part de réalité. Le bébé me rend à une forme d’amitié avec les lieux communs ; m’en rend curieuse, me les fait soulever comme des pierres pour voir, par-dessous, courir les vérités.” Marie Darrieussecq, *Le Bébé*, Paris, P.O.L., 2002, 16.

³⁵⁵ *FB*, 31.

³⁵⁶ „[...] chercher les zones de silence qui sont en nous [...]” Solé (2010).

³⁵⁷ „As-tu eu conscience de rendre dicible l’indicible, de repousser les limites du dicible en essayant de capter toute une part d’invisibilité de choses qui ne sont pas tangibles à l’œil, donc qui ne sont que très rarement décrites autrement que par des phénomènes psychologiques dans la littérature ?” in Kapriélian (2010). Amit Kapriélian „pszichologizálás”-nak nevez az az érzelmi klisé vagy sztereotípiá, ami Deleuze-nél az érzettel (affektum, perceptum) áll szemben. A szövegek tematikus kritikája természetesen egy érvényes elemzési mód. De a nyelv „dadogtatása”, a stílus, amellyel a valódi művész lerombolja a kliséket, az a nyelvben, a szintaxis szintjén keresendő. A *Naissance des fantômes*-ban például a hosszú, szaggatott mondatokban, amelyek túltelítettségük ellenére egy hiányt jeleznek.

³⁵⁸ *FB*, 38.

a ritmus: „Írás közben megfeledkezem magamról, rezonálok, átereszttem magamon a világot [...]”.³⁵⁹ Ahogy a festés folyamatában, úgy az írásnál is megtalálható a katasztrófa, a diagram fázisa. Itt az író a szimbolikus előtti „erőket” kísérli megtalálni, hogy azokat érzet formájában átadhassa az olvasónak. Az előző fejezetben tárgyaltakat új megvilágításba helyezve mondhatjuk, hogy Darrieussecq számára az én kiürülésének megtapasztalása jelenti a káosz állapotát, amelyből a mondatok megtalált ritmusa által létrejön a komponált káosz, a káozmusz.

Egyfajta belső nyugalom szükséges, hogy hozzáférjek ahhoz, amit a világgal szembeni porozitásnak hívok: ez egyfajta meditatív állapot, amelyben hagyom, hogy átszűrődjön rajtam a világ. „Én, Marie Darrieussecq, született Bayonne-ban, 1969. január 3-án nincs ott, amikor írok... Ez a 'valami' elkezd rajtam keresztül írni... az írás sámánikus dolog. Mindig súrolja az örületet.

[...]

Hagyom, hogy áthaladjon rajtam valami nálam nagyobb dolog, ami ugyanakkor belőlem jön. Ez egyfajta 'borderline' állapot... amikor az álmodozás állapotában vagyok...³⁶⁰

A teljes örületbe nem csaphat át ez a folyamat, hiszen, akkor nem jönne létre mű, csak „katasztrófa” Deleuze kifejezésével. Michel Foucault *A bolondság története* című művében szintén azt állítja, hogy az örület nem képes irodalmi művet létrehozni: „Bolondság csak a mű legutolsó pillanataként létezik – a mű állandóan a határain túlratasztja a bolondságot; ahol műalkotás van, ott nincs bolondság; s mégis, a bolondság kortársa a műnek, mivel megnyitja igazsága idejét.”³⁶¹

A klisék, az evidenciák a nyelvnek azok a helyei, ahol a nyelv „lefullad”, mert nem tudja kifejezni a valóságot, mert túl traumatikus, mint egy gyerek halála (*Tom est mort*) vagy éppen banális, mint a születés (*Le Bébé*). A valóságnak ezeket a szeleteit klisék borítják, amelyek határok közé szorítják a nyelvet. A gyermek születése kapcsán sokszor elhangzó „Hogy hasonlít az apjára!” vagy „Milyen aranyos!” nyelvi blokkokkal való szembenezés „új eszközök kitalálásából, a világra való rálátást eltakaró régi mondatok

³⁵⁹ „Écrire c'est être absent à soi-même, c'est résonner, être poreux au monde [...]” Concannon–Sweeney (2004).

³⁶⁰ „[...] il y a une espèce de calme intérieur à avoir, pour accéder à ce que j'appelle la porosité au monde : un état méditatif où je me laisse traverser par le monde. "Moi Marie Darrieussecq née le 3 janvier 1969 à Bayonne", s'absente quand j'écris... 'Ça' se met à écrire à travers moi... c'est assez chamannique, l'écriture. C'est toujours en bordure de folie. [...] C'est un état très « borderline »... se maintenir dans cet état de rêverie...” in Élyse Petit, *Rencontre avec Marie Darrieussecq*, 2012, URL: http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/entretien%20avec%20Elyse%20Petit%2C%20juin%202012_0.pdf

³⁶¹ Michel Foucault, *A bolondság története*, ford. Sujtő László, Budapest, Atlantisz, 2004, 737.

kipaterolásából, az emberek agyában új ablakok kinyitásából áll”.³⁶² „Michel Leiris ezt úgy mondta, hogy „leporolni” a szavakat.”³⁶³

Új formákat próbálok kitalálni, új mondatokat próbálok írni, ugyanis csak ezen a módon lehet számot adni a modern világról, amelynek mozgása egyébként egyfolytában meghalad bennünket, s így olvashatatlan, érthetetlen marad.

Ebben az értelemben minden felfedező, újíto szándékú írásmód politikus: tűnjön akármilyen eltávolodottnak is a „valóságtól” és az „eseményektől”, hozzájárul a modern nyelvhez, a nyelvi és mentális eszközök építéséhez, amelyek lehetővé teszik a világ felfogását. Ez a fajta írás elrozsdásítja a kliséket, kicsorbítja a konfekcionalizált gondolatokat, a már elgondoltat.

Minden igaz írás a klisék, a közhelyszerű igazságok ellen dolgozik, amelyek visszatartják a gondolat mozgását, megakasztják az élet folyását, a nyelvet és az embert az elidegenítettségbe és a halálba sodorják. Ez a fajta írás sokféle formát magára ölthet a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbig; a fontos az, hogy amíg szerzője belakja az írást, addig az lényénél fogva poétikus marad.³⁶⁴

Helena Chadderton tanulmányában³⁶⁵ Darrieussecq két regényében figyeli meg a formakeresés, az innovatív nyelvhasználat mibenlétét és szerepét. Négy különböző eljárást azonosít be az írónőnél, amelyek fő célja, hogy felhívják a figyelmet a nyelv mint kifejezési eszköz elégtelenségére és kijátsszák annak szabályait, kliséit: ezek a hangutánzó szavak, az elliptikus szintaxis, a szokatlan szövegtipológia és a különböző narratív hangok használatában nyilvánulnak meg. A hangutánzó szavak jelenléte kifejezetten hangsúlyos a *White* és a *Le Pays* című regényekben.³⁶⁶ Ezek, amellet, hogy fokozzák az észlelések intenzitását és a környezet hangtájszerű (*soundscape*) megjelenítését adják,³⁶⁷ a nyelvet nem jelentő jellegüknél fogva annak határai felé fesztik. Az elliptikus szerkezetek, a listyszerű felsorolások a szöveg hiányos jellegén

³⁶² „Lus pour changer la vie, pour proposer de nouveaux outils, pour évacuer les vieilles phrases qui bouchent la vue sur le monde, pour ouvrir de nouvelles fenêtres dans le cerveau des gens.” Petit (2012).

³⁶³ „Michel Leiris appelait ça “fourbir” les mots.” Flamerion (2007).

³⁶⁴ „Je cherche à inventer de nouvelles formes, à écrire de nouvelles phrases, parce que c’est le seul moyen de rendre compte du monde moderne, dont le mouvement sinon nous dépasse sans cesse, demeurant illisible, incompréhensible. En ce sens toute écriture exploratrice, novatrice, est politique : même apparemment éloignée du « réel », des « événements », elle fournit le langage moderne, elle bâtit les outils verbaux et mentaux qui permettent de penser le monde. Elle corrode les clichés, elle fait rendre gorge au prêt-à-penser, au déjà dit. Toute écriture vraie se joue contre les clichés, les « truismes », qui retiennent en arrière le mouvement de la pensée, qui ratent le flux de la vie, qui font verser le langage et l’homme dans l’aliénation et la mort. Cette écriture peut prendre de multiples formes, des plus simples aux plus complexes ; tant qu’elle est habitée par son auteur, elle est par essence poétique.” Miller–Holmes (2001).

³⁶⁵ Helena Chadderton, „Experience and Experiment in the Work of Marie Darrieussecq” in *Women’s Writing in Twenty-First-Century France*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, 183–195.

³⁶⁶ Példáért lásd: Chadderton (2013), 188.

³⁶⁷ Szintén példaként említhetnénk Darrieussecq *Précisions sur les vagues* című költői hullámtipológiáját, amelyet Sébastien Roux zeneileg dolgozott fel *Précisions sur les vagues #2* címmel. URL: <https://optical-sound.bandcamp.com/album/pr-cisions-sur-les-vagues-2-os-035>. Célia Houdart és Olivier Vadrot ugyanezt a Darrieussecq-művet dolgozta fel egy hangzó téri installáció megalkotásával. Lásd: <http://rdvgraphicdesign.com/infographiste-besancon/image-3d-architecture/design-3d/>.

keresztül a nyelv túltelítésére, kimerítésére törekszenek. A túltelítettség azonban mindig egyszerre valami hiányt is magában hordoz, a nyelvi megnevezés tökéletlenségét, lehetetlenségét, egyszerre sok és kevés, létszám feletti tárgy és üres mező.³⁶⁸ Ez a fajta szintaxis a *White*-on és a *Le Pays*-n kívül, noha más-más módon, de szinte az összes regényben megfigyelhető. A *White*-ban például a nominális szerkezetek láncolata disszociálja a mondatot bármiféle közvetlen októl, alanytól vagy céltól:

A bogárhátú locsolók zajában, a légkondicionáló zümmögése... hatalmas üveges beugrók... hőhullámok a beton, a gyepe felett...³⁶⁹

A szokatlan szövegtipológia perjelek, matematikai jelek, dőlt és vastag betűk, tételválasztó szünetek vagy alakzatok (például aszteriszk) formájában jelenik meg, használatuk által szintén egyfajta nem nyelvi összetevővel gazdagodik a szöveg. Végül, a narratív hangokkal való játékot figyelhetjük meg annak referenciális instabilitást keltő hatásával együtt a *Bref séjour chez les vivants*-ban, a *Le Pays*-ben, a *White*-ban vagy a *Le Mal de mer*-ben.³⁷⁰ Elmondható tehát, hogy Darrieussecq új formák keresésével, új narratív technikák létrehozásával próbálja áthelyezni a nyelvi megszokásokat, kliséket. A nyelvhasználat hangokkal, nem nyelvi eszközökkel való kiegészítésével, a hagyományos szintaxis túltelítésével és ezzel együtt való kimerítésével Darrieussecq egyfajta leendésben, folyamatos egyensúlytalanságban, alakulásban tartja a nyelvet.

II.2.4. Összegzés

A deleuze-guattari-i molekuláris/moláris, arcadás/arctalanítás, modellálás/modulálás, reprezentáció/experimentáció, a kertészi tonális/atonális fogalompárosai mellé még egyet odailleszthetünk, amely a *Rizóma* című szövegben jelenik meg: a másolat (*calque*) és a térkép (*carte*). A másolat szervezi, stabilizálja, semlegesíti az őt keresztező komplexitásokat, leendéseket. A térkép ezzel szemben nem törekszik a sokféleségek leegyszerűsítésére, azoknak az Egyre, az univerzálisra való visszavezetésére, kizárólagos hierarchikus mélyszerkezet vagy transzcendens elv felállítására. A térkép, amelybe bárhol beléphetünk, immanens, felszíni, nem hierarchikus, csupán redőzött. A másolat ezzel szemben a rétegeket, a jelentő, megszilárdult entitásokat, a fix, moláris működést, a

³⁶⁸ Lásd: Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, 66. A továbbiakban: *LS*.

³⁶⁹ Marie Darrieussecq, *White*, Paris, P.O.L, 2003, 134. A továbbiakban: *W*.

³⁷⁰ Ez utóbbit részletesebben is elemezzük a *III.3. A figyelem esztétikája* című fejezetben.

hatalom intézményesített (valós vagy szimbolikus) központjait részesíti előnyben. Míg a másolás a fagyökér, a térkép a rizóma gyökérszerkezetét követi.

A klisék másolási mechanizmusát szétromboló, az érzet megragadására törekvő művész térképész, ugyanis „[...] a térkép a rendszer egy olyan dinamikus lenyomata, amely nem elégszik meg a statikus klisével, hanem igyekszik érzékelhetővé tenni a gondolat leendéseit”.³⁷¹ Darrieussecq térképész módjára rajzolja fel a molekuláris affektumok és perceptumok dinamikus mozgásvonalát, „csordultig telíti a legparányibb részt is”, ahogy Deleuze és Guattari Virginia Woolf kapcsán megjegyzik.³⁷²

Ezért vagyok annyira mérges a rossz irodalomra: megerősíti a kliséket, újra felhasználja a kész mondatokat, a bevált cselekményeket, az „elfogadható” szereplőket. Az igazi irodalom ezzel szemben a szorongás szinonimája, megakadályozza a gondolat megdermedését. Gondolkodás aggasztó élmény, az irodalom pedig kérdéseket tesz fel, de válaszokat nem ad, főleg nem kész válaszokat. Hanem segít újra meg újra megújítani a kérdéseket, és egy bizonyos szempontból sohasem elégszik meg a válaszokkal.³⁷³

A harmadik részben a Darrieussecq-univerzum négy regényének elemzésével teszünk kísérletet arra, hogy megragadjuk dinamikus felrajzolt perceptumokból és affektumokból, változó sebességekből és intenzitásokból álló térképének egy-egy részletét.

³⁷¹ „Elle vise plutôt à esquisser une cartographie, c’est-à-dire un relevé dynamique du système qui ne s’arrête pas à un cliché statique, mais cherche à rendre sensibles les devenirs de la pensée.” Sauvagnargues (2005), 11.

³⁷² „Virginia Woolf gondolatai ugyanúgy érvényesek a festészetre vagy a zenére, mint az írásra: Csordultig telíteni a legparányibb részt is. Eltűntetni minden hulladékot, minden halott és fölösleges dolgot, mindent, ami hétköznapi észleleteinkhez tapad, mindent, ami a közpszerű író nyersanyaga, csak a telítettséget megőrizni, azt, ami a perceptumot nyújtja nekünk.” *FB*, 145.

³⁷³ „C’est pour ça que la mauvaise littérature me met tellement en colère : elle confirme les clichés, elle ressort les phrases toutes faites, les scénarios admis, les personnages « acceptables ». La vraie littérature est, elle, synonyme d’inquiétude, elle empêche la pensée de figer. Penser, c’est angoissant, et la littérature pose des questions, elle n’apporte pas de réponses ; et surtout pas toutes faites. Elle aide à renouveler toujours les mêmes questions, et d’une certaine façon, elle ne se satisfait jamais des réponses.” Petit (2012).

III. rész – A FANTOM DINAMIKÁJA

„Habár mindig ugyanazokhoz a témákhoz térek vissza, sosem ugyanazt az utat követem, mindig új ösvényeket keresek, mindig máshová telepítem fantomjaimat. Újra és újra úgy tekinteni a világra, mintha először látnám. Ablakot nyitni ott, ahol még előtte sosem. Mindig új oldalon nyitni ki a nyelvet.”
Marie Darrieussecq³⁷⁴

Colette Trout, az amerikai Ursinus College tanára, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf* című könyvében³⁷⁵ tematikus tengelyek mentén öt nagy fejezeten keresztül elemzi az eddigi darrieussecq-i életművet. Trout könyve bevezetőjében megjegyzi, hogy a kortárs francia irodalom színterén Darrieussecq-et a Virginie Despentes, Christine Angot, Amélie Nothomb, Camille Laurens, Marie NDiaye neve által fémjelzett, a női írók azon új generációjának sorába szokás behelyezni, amelynek tagjai a hetvenes–nyolcvanas évek női íróinak (Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Marie Cardinal, Annie Leclerc) nyomdokaiba léptek. Ez az új generáció azonban nem alkot olyan írói csoportosulást, mint egykor például az újregény (*nouveau roman*). Az érintett témák (test, női szexualitás, anyaság, identitáskeresés) hasonlósága okán mondhatni ugyanakkor, hogy ezek az írók egyfajta szellemi közösséget alkotnak, ám a hetvenes években született művekhez képest sokkal komorabb hangvétel jellemző rájuk. Az új generáció írónői a szexualitást egészen nyíltan, esetekben szinte pornografikus nyíltsággal kezelik, történeteikben a test szenved, erőszak áldozatává válik.³⁷⁶ Trout hozzáteszi, hogy a Történelemnek a regénybe való visszatéréseivel párhuzamosan megfigyelhető a szereplők és maga a történetmesélés újbóli hangsúlyossá válása a Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Maurice Blanchot és mások neve által

³⁷⁴ „Vouée à répéter les mêmes thèmes, je n’ai pas tant la sensation de creuser un même sillon que de changer de sillon à chaque fois, de porter ailleurs mes fantômes. Voir le monde à neuf encore une fois. Ouvrir une fenêtre où je ne l’avais jamais ouverte. Ouvrir le langage à une autre page.” *RP*, 163.

³⁷⁵ Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, Boston, Brill Rodopi, 2016.

³⁷⁶ Lásd Shirley Jordan, „Entretien avec Marie Darrieussecq”, *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, Marie Darrieussecq (Spring 2012), 136, URL: <https://www.jstor.org/stable/23621678>.

fémjelzett regénykorszak után, de természetesen nem annak 19. századi formájában. Trout Darrieussecq-et a Warren Motte által *Fiction Now* című könyvében *kritikus regénynek (critical novel)* nevezett írói szemléletet vallók körébe sorolja,³⁷⁷ amely implicit vagy explicit módon a fennálló irodalmi normákra kérdez rá, és olvasóitól ennek megfelelően kritikus olvasói attitűdöt követel meg. Darrieussecq erről így vall egyik interjújában:

Megvetem azokat az írókat, akik szerint az alkotás csúcsa, ha úgy írnak, mint Csehov, vagy ha vissza tudnak térni a klasszikus íráshoz, mint például Yourcenar. A kiadott könyvek kilencvenöt százaléka ebből a szempontból teljesen felesleges vagy egyenesen kártékony: az általuk érintett tematikától függetlenül konzervatívak, formájuknál fogva retrográdak, foglyul ejtik az irodalmat, helyette terjedelmes ócskaságokat tárnak az olvasó elé [...].³⁷⁸

Darrieussecq írói stratégiáját ezzel szemben a formakeresés, az új kifejezési módok felfedezése jellemzi. Szövegeinek poétikussága figyelmes olvasást követel meg, talán ezért egyre kedveltebbek művei az egyetemi körökben. A történetmondáshoz való visszatérés Darrieussecq eddig megjelent művei által alkotott ívben is megfigyelhető: a *Malacpúder* után, amely kétségkívül egy fordulatokkal teli történetet mesél el, a *Naissance des fantômes*, a *Le Mal de mer*, a *Bref séjour chez les vivants* vagy a *White* relatív cselekménynélkülisége szembeszökő. A *Tom est mort*-ral lezárulni látszik egy olyan korszak Darrieussecq művészetében, amelyet a fantomok, a menekülés, a hiány, a halál tematikája lengett körbe és a narratív struktúrákkal való kísérletezés jellemzett. A *Clèves*, az *Il faut beaucoup aimer les hommes* vagy a *Notre vie dans les forêts* határozottan egy új írói korszak alkotásainak tekinthetőek, ahol a formakeresés többé nem az egyesek által túlságosan is köldöknézőnek ítélt lírikus, poétikus szövegben nyilvánul meg, hanem a meseszöveg eszközeiben.

Monográfiájának első fejezetében (*La venue à l'écriture*) Trout Darrieussecq első három könyvét elemzi: bemutatja a *Malacpúder* női narrátorának kocává való átváltozásának történetét, a Darrieussecq által felvázolt disztópikus jövő jellemzőit, és azt, hogyan használja ki a főszereplőt a sovíniszta társadalom. A *Naissance des fantômes* kapcsán a víz és föld kapcsolódási pontját alkotó tengerpart (*laisse de mer*) fontosságát emeli ki, ami a „két világ közöttiség”, a főszereplő valóság és természetfeletti közötti

³⁷⁷ Trout (2016), 5.

³⁷⁸ „J'abomine les écrivains dont le but le plus haut est d'écrire « comme Tchekhov », ou de « renouer avec l'écriture classique » : Yourcenar, par exemple. Quatre-vingt-quinze pour cent des livres qui se publient chaque année sont ainsi inutiles ou carrément nocifs : conservateurs, réactionnaires par leur forme même quelque soit le thème qu'ils abordent, ils engluent la littérature, donnent à lire d'encombrantes vieilleries à la place [...]” Miller–Holmes (2001).

lebegésének, az én jelenvalósága és kiürülése közötti hullámmásnak allegóriája.³⁷⁹ A *Le Mal de mer*-rel kapcsolatban szintén a lebegés, a hiány érzetét emeli ki, amely részben a személyes névmás által jelölt alany beazonosíthatatlanságára alapuló írói technika hatása. Ennek kapcsán jegyzi meg Darrieussecq: „Ez nem az elvonult író játszadozása, hanem feltétlenül szükséges annak a lebegésnek az eléréséhez, ami a *Le Mal de Mer*-ben uralkodik, ami a tengeri hullámmásról, az óceánszerű érzelemről és a depresszióról szól”.³⁸⁰

A második fejezetben (*L'écriture de la perte et du vide*) Trout két, az üresség, a veszteség, a hiány, a kimondhatatlan fájdalom kulcsszavai köré szerveződő regényt elemez (*Bref séjour chez les vivants* és *Tom est mort*). Számba veszi, hogy Darrieussecq regényeiben milyen halottak jelennek meg, milyen halálesetek történnek, valamint hogyan jelenik meg a gyász a narrációban. A *Bref séjour chez les vivants* különleges narratív szerkezete mellett (felváltva négy narratív hang szólal meg: három nővére és anyjuké)³⁸¹ azért különleges, mert egy elhallgatott dráma köré épül, amelyre csak a regény végén derül fény, így az olvasó maga is implikálódik a tragédia rekonstrukciójába. Trout a Virginia Woolf és James Joyce írásaiban megjelenő tudatfolyamhoz hasonlítja a regényt: „Darrieussecq a tradicionális pszichológiai elemzést a tudatfolyam eszközével helyettesítve innovatív stílusán keresztül közvetlen kapcsolatba hozza az olvasót szereplőinek tudatalattijával [...]”.³⁸² A *Tom est mort* kapcsán Trout megjegyzi, hogy a regény a gyász reprezentálhatóságának kérdését feszegeti. A fantomok tehát e két könyvben azokat a szorongásokat „testesítik meg”, amelyekkel a szereplők igyekeznek nem szembe nézni. „A fantomok” – mondja Trout – „vagyis a jelenlét/hiány *par excellence* figuráinak narratív feladata, hogy megtestesítsék a szorongást, amelyből táplálkoznak, és amely megbénítja a szereplőket”.³⁸³

³⁷⁹ Lásd: Catherine Rodgers, „'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq” in Nathalie Morello, Catherine Rodgers (szerk.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2002, 83–103.

³⁸⁰ „C'était absolument nécessaire, ce n'est pas une coquetterie d'écrivain hermétique, c'est absolument nécessaire au flottement délibéré qui règne dans *Le Mal de mer* qui est un livre de l'oscillation maritime, du sentiment océanique, de la dépression.” Terrasse (2003), 263.

³⁸¹ Lásd: Morag Young, „J'ai mal au je-nous: Marie Darrieussecq's Innovative Use of Personal Pronous” in *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, Marie Darrieussecq (Spring 2012), 59–67.

³⁸² „Dans un style fort innovateur, rejetant l'analyse psychologique traditionnelle au profit d'un flux de conscience qui met les lecteurs et lectrices en prise directe avec le subconscient de ses personnages, Darrieussecq trouve des mots pour exprimer ce non-dit de la perte de Pierre qui affleure à leur conscience.” Trout (2016), 54.

³⁸³ „Ce sont les fantômes, figures par excellence d'une présence/absence, qui ont pour mission narrative d'incarner – autant ce peut pour des spectres – les angoisses dont ils se nourrissent et qui paralysent les protagonistes.” *Idem*, 69–70.

A harmadik fejezet (*Le corps dans tous ses états*) a női test megjelenését elemzi Darrieussecq regényeiben: a pubertás kortól, a szexualitás felfedezésén át (*Clèves*), a fogantatáson (*White*), a terhességen és az anyaságon keresztül (*Le Bébé, Le Pays*), az abortuszig és a vetélésig (*Malacpúder*). Míg a *Malacpúder*-ben a test hatalmas, groteszk, addig a *Naissance des fantômes*-ban, a *Le Mal de mer*-ben és a *Tom est mort*-ban a test sokkal kisebb hangsúlyt kap, mondhatni minimalista megjelenésű, a *Bref séjour chez les vivants*-ban pedig egyenesen a szereplők agyára redukálódik.

A negyedik fejezet (*Les zones du fantastique et de „l’entre-deux”*) a Darrieussecq írásaiban megjelenő fantasztikum, fantasztikus, illetve sci-fi elemek (metamorfózis, vérfarkas, fantom, hologram stb.) szerepét vizsgálja a *Malacpúder*, a *Naissance des fantômes*, a *White*, a *Le Pays*, illetve a *Zoo* című novelláskötet alapján. Trout megjegyzi, hogy az olyan, klasszikusan a fantasztikum területéhez tartozó trópusokat, mint a metamorfózis vagy a fantomok, Darrieussecq nem öncélúan használja, azoknak önmagukon túlmutató szerepe van a narrációban: a szereplők identitáskeresést hivatottak megjeleníteni. A fantomok Darrieussecq-nél nem a félelem érzetével párosulnak, hanem a gyászt közvetítik, amelybe például a *Naissance des fantômes*-ban némi fekete humor is keveredik.

Az ötödik, egyben utolsó fejezet (*Déconstruire les clichés*) a női szexualitás, az anyaság, a halál, a gyász, a pedofil férfi alakja, a bőrszín tematikája köré csoportosuló klisékről szóló diszkurzust figyeli meg a regényeken keresztül.

Trout monográfiájában az eddigi Darrieussecq-életművön átnyúló tematikus ívek hangsúlyozására törekszik, elemzéseiben pusztán az elsődleges szövegekre támaszkodik, illetve az eddig főként angol-szász elemzők tollából született Darrieussecq-tanulmányokból idéz, amelyek szintén jellemzően a primér szövegek vonzásterében mozognak, ami akár némi hiányérzetet is hagyhat az olvasóban. Célunk ebben a fejezetben, hogy három tanulmányon keresztül megmutassuk, hogyan hozható összefüggésbe a deleuze-i posztmodern művészettétika, valamint Jean-Marie Schaeffer kognitív figyelemesztétikája a darrieussecq-i regényírással. Ez a három tanulmány tehát letér a Trout és általában az angol-szász hagyomány³⁸⁴ által követett útról

³⁸⁴ Lásd például: Mikko Keskinen, „Reading Phantom Minds: Marie Darrieussecq’s *Naissance des fantômes* and Ghosts’ Body Language” in Paula Leverage, Howard Mancing, Richard Schweickert, Jennifer Marston William (szerk.), *Theory of Mind and Literature*, Purdue University Press, 2010, 201–

azzal, hogy megkísérli feltérképezni, milyen módon is kapcsolhatóak össze a Darrieussecq-szövegek a deleuze-i filozófiával és más elméletekkel. A három fejezetet a gondolat dinamikus természete és annak a fantom általi „megtestesítése” szövi laza együttessé.

217.; Carine Fréville, „Ghosts of Influence? Spectrality in the Novels of Marie Darrieussecq” in Thomas Baldwin, James Fowler, Ana de Medeiros (szerk.), *Questions of Influence in Modern French Literature*, Palgrave Macmillan, 2013, 280–293.; Simon Kemp, „Marie Darrieussecq and the Voice of the Mind” in Simon Kemp, *French Fiction into the Twenty-first Century, The return to the Story*, University of Wales Press, 2010, 76–95.; Simon Kemp, „Homeland: Voyageurs et patrie dans les romans de Marie Darrieussecq” in Audrey Lasserre, Anne Simon (szerk.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 159–166.; Helena Chadderton, „Experience and Experiment in the Work of Marie Darrieussecq” in Amaleena Damlé, Gill Rye (szerk.), *Women’s Writing in Twenty-First-Century France. Life as Literature*, University of Wales Press, 2013, 183–195.; *Dalhousie French Studies*, vol. 98, Spring 2012, Marie Darrieussecq-szám cikkei.

III.1. Az eltűnt férj nyomában (*Naissance des fantômes*)

„Eltűnt a férjem. A munkából hazaérve aktatáskáját letette a fal mellé, megkérdezte, hogy vettem-e kenyeret. Fél nyolc körül lehetett.”
(A *Naissance des fantômes* kezdőmondatai)³⁸⁵

Darrieussecq második, 1998-ban kiadott *Naissance des fantômes* című regényének tömör, háromszavas kezdőmondata tulajdonképpen magában rejtje a történet egész cselekményét: a könyvben ugyanis nagyjából semmi más nem történik, minthogy a férje eltűnése miatt aggódó, szorongó narrátor – a feleség – gondolatait, vívódásait megismerjük, szemtanúi leszünk eltűnt férje felkutatására tett erőfeszítéseinek és furcsa észleléseinek egy fantomról, amelyben talán férje jelenik meg. Az, hogy a férjjel mi történt – baleset áldozata lett, szeretőjéhez költözött, netán elrabolták – nem derül ki, a hangsúly végig a feleség egyre kaotikusabb mentális, belső világára helyeződik. A fejezet címének játéka Proust regényével nem véletlen: a *Naissance des fantômes* narratív szerkezete *Az eltűnt idő nyomában* felépítéséhez hasonlóan körkörös, ugyanis a regény legvégén jutunk el odáig, hogy a női narrátor – akárcsak Marcel – eldönti, hogy lejegyzí mindazt, ami vele történt, amely jegyzetek aztán magának az elolvasott könyvnek a korpuszát képezik, így a regény végére érve visszautalja az olvasót a könyv legelejére.³⁸⁶

III.1.1. Az esemény

A férj eltűnése látszólag mindenféle előjel nélkül történik meg, ami arra enged következtetni, hogy talán mégsem előre kitervelt cselekedetről van szó, hanem valamilyen véletlen balesetről. Akkor viszont, hogy hogy nem tudnak semmit a hatóságok? A regényt olvasva felmerül a kérdés, vajon valóban létezett-e a férj. Nem csupán a feleség agyszüleménye-e. Létezett, hiszen a barátnő, Jacqueline, és a narrátor anyja is tudnak róla. A jelen eseményei azonban, mintha kezdenék felülírni a múlt tárgyi bizonyítékait:

Azon a napon úgy kilenc óra körül lehetett, amikor a fotelban elmerültemből sikerült mégis felállnom és kezembe vennem az íróasztalról az esküvői fotónkat. Ebből a közhelyes képből, amin férjem karjába karolok, és kissé kényszeredetten, a kamera miatt erőltetetten mosolygunk próbáltam a realitást, a múlt, kapcsolatunk értelmét visszanyerni, ami elsöpörhette volna ezt a fojtogató szorongást. De a fotó előtt állva,

³⁸⁵ „Mon mari a disparu. Il est rentré du travail, il a posé sa serviette contre le mur, il m’a demandé si j’avais acheté du pain. Il devait être aux alentours de sept heures et demie.” *NF*, 9.

³⁸⁶ Lásd: Jean-Marie Schaeffer „Fiction” szócikke in Schaeffer–Ducrot (1995), 373–384, 375.

ebben a pillanatban (és csak ebben a pillanatban) voltam kénytelen magamnak bevallani az átvirrasztott éjszaka után, hogy a férjem eltűnt, hogy viszonyítási pont és határok nélküli aggodásom megalapozott volt. A kép elmozdult. Homályos lett. Férjem a háttér felé fordult, mintha valaki abban a pillanatban, amikor a vaku kioldott, elterelte volna a figyelmét. [...] Férjem helyett egy barna parókás, vadi új szmoking merev ujjába karoltam. A vendégek miatti zavara, ügyetlensége, merev arca helyett egy mozgás volt a képen, egy feketébe és barnába forduló menekülés. Nagyon szép fotó volt. Eltűnésének fotója.³⁸⁷

Moldvay Tamás *E mint Esemény* című szövegében, amely a *Tiszatáj* tematikus Deleuze-számában jelent meg, a következőt írja a deleuze-i eseményről:

Az esemény meglepetésszerűen bontakozik ki, a semmiből tör elő, egy észrevétlen, elhanyagolhatóan csekély infinitezimális módosulásból. Az imént még túl kevés volt, hogy bármin is változtasson, utóbb viszont már túl sok ahhoz, hogy a változás feltartóztatható legyen. Minden erjedésnek indul, minden felfordul. Ennek ellenére az eseménynek nincs epikus cselekménye, elbeszélhető története. Nem történt semmi. Épp csak minden megváltozott.³⁸⁸

Nem tudni, hogy az eltűnésnek voltak-e előjelei, ha voltak is, úgy tűnik a feleség nem vette észre őket, tépelődéseiben erre bőségesen kitér a regény folyamán. A cselekmény banális: a férj elmegy kenyérért a boltba, először a nő csak azt veszi észre, hogy a szokásosnál több ideig tart férje távolléte, majd, hogy úgy tűnik, férje egyáltalán nem jön haza. És ezzel minden megváltozik, beindul az itt-ott örületbe átcsapó aggodás gépezete.

Moldvay F. Scott Fitzgerald *Szépek és átkozottak* című regényére hivatkozik, ahol is hasonlóan egyszerű dolog képezi a cselekmény mozgatórugóját: főhősünk egy éjszaka romantikus felindulásból megcsókol egy fiatal lányt, ám, amikor másnap felhívja, az nem veszi fel a telefont, nincs otthon. Ez örületbe, rögeszmés megszállottságba kergeti a férfit, akinek képzeletét elárasztják a képzelgések. Darrieussecq regényében főhősünk egy modern Bovaryné:³⁸⁹ nem dolgozik, látszólag egész nap otthon ül, így semmi dolga sincs

³⁸⁷ „Ce jour-là vers neuf heures, en apnée dans mon fauteuil, je réussis à me lever pourtant et à prendre sur le bureau la photo de notre mariage. Je voulais puiser dans cette image, dans nos sourires un peu contraints, forcés par l’objectif, dans le stéréotype de ma main à son coude, un sens de la réalité, un sens de ce passé et de notre couple, qui aurait balayé l’angoisse extraordinaire. Mais devant la photo, c’est à ce moment-là (et à ce moment-là seulement) que je fus contrainte d’admettre, après une nuit sans sommeil ni repos, que mon mari avait disparu ; que mon angoisse était fondée, sans limite et sans repère. La photo avait bougé. Elle était devenue floue. Mon mari s’était tourné vers le fond, comme si quelqu’un, au moment où se déclenchait le flash, avait dévié son attention. [...] Au lieu de mon mari, je tenais par la manche un costume raide et neuf, une perruque brune. Au lieu de sa maladresse, de sa gêne devant les invités, au lieu de son visage figé, il y avait sur l’image un mouvement, une fuite en dégradé noir et brun. C’était une très belle photo. C’était la photo de sa disparition.” *NF*, 47–48.

³⁸⁸ Moldvay Tamás, „E mint Esemény” in *Tiszatáj* (2016), 46–59, 46.

³⁸⁹ „Érdekelnek a semmittevő háziasszonyok, megjelennek a szövegeimben. Ez az üresség kivételesen regényes. Ezeknek a nőknek a védőszentje Bovary-né és Clèves hercegnő.” („Dans mes textes, j’aime m’intéresser aux femmes au foyer, qui ne font rien. Ce vide-là est extrêmement romanesque. Les saintes patronnes de ces femmes-là sont bien sûr Madame Bovary et la princesse de Clèves.”) Marianne Grojean,

a házimunka elvégzésén kívül. Ezért is tesz magának szemrehányásokat, amiért elfelejtett kenyeret hozni a boltból. Végül a munkából hazatérő ingatlanügynök férj megy el bevásárolni. A férj eltűnése a kezdetekben még ésszerű cselekedeteket vált ki főhősünkől, aki elmegy a rendőrségre, körbejárja a kórházakat, majd attól a gondolattól vezérelve – ami lássuk be, nem túl racionális –, hogy férje talán vízbe fúlt, lemegy a tengerpartra. Pár nap elteltével azonban a férj eltűnésének ténye mondhatni jelentéktelenné válik, megkereséséről nem esik több szó sem főhősünk, sem a hatóságok részéről, a hangsúly áttevődik a feleség lelki állapotának megismerésére, hogy hogyan kerül bele egy önsajnáló gépezetbe, amely azt eredményezi, hogy különböző légköri jelenségekben (a napfényben megcsillanó poroszlopban, a kinyitott mélyhűtőből feltörő párában, a حمام gőzében) férjét véli viszontlátni fantomalakban.

A regény kezdete előtti időszakot, a hét éve tartó házasságot a főhős „lakható valóságnak” (24) nevezi, amelyben a férj jelenléte garantálta a józan ész, a *bon sens* uralmát, egy stabil szimbolikus rendet. Ezzel szemben, a férj eltűnésével a lakható valóság „lakhatatlan valósággá” változik, a szimbolikus rend, a struktúra felborul, értelmezhetetlenné válik, ugyanis egy elem hiányzik belőle, a struktúra visszatarthatatlanul mozgásba lendül. Az *esemény* hatására a főhős univerzuma kifordul régi valójából, bizonytalanná válik, sebességre tesz szert, minőségileg módosul, fázist vált. A főhős eddigi viszonyítási pontja, a férj, akihez képest definiálta magát és világát, eltűnik, így kezdetét veszi egy folyamat, amelyben a feleség megkísérli újradefiniálni önmagát. Kérdés, hogy sikerül-e ez a vállalkozás a regény végére vagy főhősünket örökre magával rántják az örület örvényei.

Moldvay felhívja figyelmünket arra, hogy „az esemény kibomlása, melynek során minden változáson megy keresztül, nem valamiféle történés függvénye” (47), azaz a nő szimbolikus rendjének sebezhetősége eleve kódolva volt a rendszerbe, mindig is ott lappangott annak a lehetősége, hogy a férj eltűnésével a feleség univerzuma sarkaiból kifordul. A férj eltűnésével „a forradalom betetőzött”, a katasztrófa bekövetkezett.

III.1.2. Kronosz és Aión

Érdekes lehet megvizsgálnunk a regényben megfigyelhető különböző időkontinuumokat. Deleuze a *Logique du sens*-ban kétfajta időt különböztet meg: Kronoszt és Aiónt. Kronosz a preszókratikus filozófiában a lineáris, „kronológikus” idő megszemélyesítője,

„Marie Darrieussecq jamais à sec” in *Tribune de Genève*, URL: <https://www.tdg.ch/culture/marie-darrieussecq-jamais-sec/story/19010874>.

míg Aión a láncaitól megszabadult örök időt jelképezi. A kronoszi időben – mint ahogy azt a huszonharmadik, Aiónról szóló sorozatban megtudhatjuk³⁹⁰ – csak a jelen létezik. „Múlt, jelen és jövő nem az idő különböző dimenziói, egyedül a jelen tölti ki az időt, a múlt és a jövő csak két, a jelenhez viszonyított dimenzió. Vagyis, ami egy bizonyos jelenhez (egy bizonyos kiterjedéshez vagy időtartamhoz) képest jövő- vagy múltbeli, az egy tágabb jelen, egy tágabb kiterjedés vagy időtartam részét képezi.” (190) A Kronoszban tehát csak végtelen sok, egymáshoz képest relatív jelen idő létezik. Ezzel szemben az aióni időben csakis a jövő és a múlt létezik, amelyek a jelent minden pillanatban egyszerre jövőre és múltra osztják fel. Kronosz jelendarabjait Aión szüntelen múltra és jövőre bontja szét.

A *Naissance des fantômes*-ot is ez a két fajta idő uralja: a homogén olvasatú Kronosz, amelynek vonalán múlt és jövő relatív jelenként található meg és fizikális, okkal rendelkező történéseket fűz fel. Mindeközben a heterogén időkonceptiót képviselő Aión a hatásokat a felszínre helyezve egyfolytában múltra és jövőre bontja a jelent. Aión az affektumok, a perceptumok, a fantomok ideje, csak Aión tudja, mi is az esemény.³⁹¹ Az eseményt nem tudjuk fülön csípni, virtualitás, ugyanis vagy már megtörtént vagy még nem történt meg, mindig egy leendő időben van.

E sajátos tér ideje az a paradox idő, amely nem Kronoszhoz, az idő vonalához, hanem a testtel nem rendelkező érzések és észleletek (affektek és perceptek, inkorporalitások) idejéhez, Aiónhoz kötődik. Ez az aióni idő a leendések, a deleuze-i értelemben vett események heterogén ideje, olyan *időkristály*, amely megszünteti a jelent azáltal, hogy paradox módon egyszerre két irányba tereli: a múlt és a jövő felé. Vagyis míg Kronosz számára csak jelen létezik, Aión éppen a jelent semmisíti meg, viszont létrehoz egy olyan heterogén idő-teret, amely befogad minden virtuális, eljövő (leendő) eseményt.³⁹²

A férj eltűnése után a kezdetben még logikusan, egy vonalban, a mértéknek megfelelően haladó kronoszi időt szép lassan megpróbálja felfalni a virtuális Aión: a feleség gondolataiba merülve a múltat és a jövőt fürkészi, tépelődésében a jelen idő megáll, annak múlása kérdésessé válik. Ebben a szubjektív időérzékelésben a jelen idő alapvetően megkérdőjeleződik. Lássunk erre egy példát a szövegből, ahol a szürkével jelölt részek a Kronosz uralta időt jelzik: benne a fizikális tevékenységek, az okok jelennek meg, vonala egyirányú. Mindeközben az aióni, egyszerre két irányba tartó időt (a színnel nem jelölt

³⁹⁰ LS, 190–197.

³⁹¹ Gyimesi Timea, „Le présent dans le passé, le passé dans le présent ou Du temps des truismes au temps des fantômes” in *Acta Romanica* (Tomus XXII) *Le Passé dans le présent, le présent dans le passé*, Szeged, JATEPress, 2008, 125–131.

³⁹² Gyimesi (2008b), 64–65.

részek) lakja a regény hasábjain feltűnő fantom is. A fantom a jelen pillanat, Kronosz elfogadhatatlanságának szimbóluma.

Folytattam utamat. Ahogy az ágak megmozdultak, ahogy az utcai lámpák fénye megingott, mintha magunkat láttam volna az utcán sétálva, mint azokon az estéken, amikor árnyékunk előttünk sétált, az ég pedig csodálatos és kimeríthetetlen volt a tetők felett. Kértem a térre, a polgármesteri hivatal órája nem járt, végigpásztáztam a teret, mintha magunkat keresném, ahogy a szökőkút mellett ülve tekintetünket a messzeségre és az égre emeljük. Ujjaimat a vízbe mártottam. A vízszugár hálószerűen mozgott a csempe rácsozatán, amely mintha a felszín közelében lebegett volna. Néhány percen belül bizonyára megkönnyebbülten fogunk kacagni (félreértés volt, megbotlás a tér-időben, rövid és jóhiszemű emlékezetkiesés a férjem részéről, aki ebben a pillanatban is csupán száz méterre bolyong tőlem, az ég magasában két álmatlan fecske bizonyára a pala, cserép, téglá és kő színű utcahalóban minket elválasztó távolságon kuncog). A szökőkút szélénél maradtam, figyelmem éles, akár a kés éle, de semmire nem irányul, csak tátongás, üres idegesség. Valami folyékony massa gyülemlt fel a mellkasomban, felfújódott a szegycsontom alatt és ki akarta robbantani a bordáimat, az volt az érzésem, ha megmozdulok, úgy borulok fel, akár egy hordó. A tér összegyűlt körülöttem, az utcakövek imbolyogni kezdtek, az utcalámpák kör alakú formákat vágtak ki a vörös makadámútból. Felegyenesedtem. A csönd parázként roppant. A tér mélye megingott, és minden úgy megremegett, mintha gongütés érte volna, a talaj felett vibrált a levegő. Egy villanás suhant át a homlokzaton, mint árnyalak a visszfényben. A szökőkút a hátam mögött elkezdett spriccelni, és hirtelen magamhoz tértem, egy szomszéd pár közeledett, köszöntek. A testem magától működött. Jó estét kívántam a csöndben, majd a szavak összecsukódtak, mint két fekete szárny, hallottam lépteim koppanását.³⁹³

Kronosz és Aión egyszerre vannak jelen, mint aktuális és virtuális: a kronoszi jelenben a testek által, egy adott dologi elrendeződésben végrehajtnak a történések, az aióni áthatolhatatlan időben az eseménynek nincs jelene, hatások vannak, egyszerre jelen lévő múlt és jövő. Az esemény az Aiónban tehát sosem következik be, mindig vagy éppen

³⁹³ „Je suis revenue sur mes pas. Il suffisait d'un mouvement dans les branches, d'une variation sous les lampadaires, pour que je nous aperçoive tous les deux, marchant dans les rues, comme ces soirs où notre ombre double nous précédait, et que le ciel était une chose magnifique et inépuisable au-delà des toits. J'ai débouché sur la place, l'horloge de la mairie était en panne, j'ai laissé mes yeux errer bêtement comme si j'allais tomber sur nous, assis côte à côte au bord de la fontaine, le regard dans le vague et le ciel. J'ai trempé les doigts. Le clapot se déplaçait en nasse sur les croisillons du carrelage, qui semblait flotter entre deux eaux. Dans quelques minutes certainement, nous allions rire de soulagement (c'était un malentendu, un dérapage dans l'espace-temps, une très courte et très bénigne perte de mémoire de mon mari, il erre en ce moment à cent mètres de moi, du haut du ciel deux martinets insomniaques s'amuse de nos écarts dans le quadrillage des rues, ardoise et tuile, brique et meulière). Je restais là au bord de la fontaine, la conscience aiguisée comme une lame mais tendue vers rien du tout, une béance, un éternement vide. Une masse liquide montait dans ma poitrine, gonflait par-dessous mon sternum et voulait faire jaillir mes côtes, si je bougeais j'allais verser comme un tonneau. La place se rassemblait autour de moi, les dalles flottaient à plat, les lampadaires découpaient des galettes de macadam rouge. Je me suis levée toute droite. Le silence a craqué comme une braise. Le fond de la place a vacillé, et tout a tremblé comme sous un coup de gong, l'air vibrerait au ras du sol. Je voyais glisser un éclat sur la façade, comme une silhouette seule dans un reflet. La fontaine dans mon dos s'est mise à ruisseler et je me suis réveillée d'un coup, un couple de voisins venait, ils m'ont saluée. Mon corps s'est souvenu sans moi. J'ai articulé bonsoir dans le silence et le mot s'est replié comme deux ailes noires, j'ai entendu sonner mes pas.” *NF*, 17–19.

megtörtént vagy meg fog történni, de sosem aktualitás, mindig absztrakt, virtualitás. Aión, az esemény, a leendés *par excellence* ideje csakis Kronoszon belül hajtódhat végre. Moldvay tanulmányában a következőket olvashatjuk a deleuze-i Aiónról:

[...] jelen idejű belépési pont nélküli idő, amelybe úgy csöppensz bele, hogy már réges-rég benne vagy. A forradalom kellős közepén találsz magad, már minden oldalról körülvesz, rég elkéstél kirobantani. Ilyen természetű volt Fitzgerald összeomlása is: amikor már rég késő tenni ellene bármit, csak akkor – és nem előbb – érzed meg, hogy bekövetkezett. És ha már rég bekövetkezett, akkor már rég elötted jár, rég a jövőd az, amiről azt tudakolod: mi történt? Múlt és jövő Aiónban összefolyik, egymásba hatol, a jövő még múlt, a múlt már jövő, és nem találni olyan fix pontot, amely csillapíthatná az egymásba áramlás hevességét.³⁹⁴

A *Logique du sens* ideális játékról szóló 10. sorozatából³⁹⁵ a következőket tudhatjuk meg Kronoszról és Aiónról: a kronoszi idő méri a testek mozgását és az azokból következő okokat, függ az anyagtól, amely behatárolja és megtölti őt, tehát fizikális, egyirányú idő. Az aióni idő ezzel szemben a testetlen események és az okozatok ideje, mely független minden anyagtól, anyagtalan, a felszínen, tehát horizontálisan futó végtelen, egyenes vonal. „Már mindig is megtörtént és állandó eljövendő, Aión az idő örök igazsága: *az idő tiszta, üres formája*, amely megszabadult jelenbeli testi tartalmától, és ezzel legombolyította a kört, kiegyenesítette, amely talán csak annál veszélyesebb, labirintusszerű, tekervényes lett”.³⁹⁶ Ha nem is tudatosan, de ezt az aióni időt jeleníti meg Darrieussecq a következő idézetben:

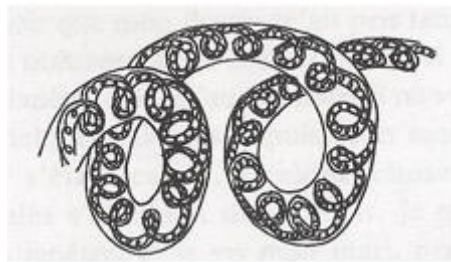
Felfelé mentem. Lábam nehezen mozdítottam. A lépcsőfokok egyre csak sorjáltak, de egyetlen emeletet sem haladtam. Már régóta lépcsőzhettem felfelé, mégis, mintha egy felismerhetetlen félemelet ejtett volna csapdába, mintha ugyanakkor lefelé is haladtam volna, a pince felé, ahol valami zavarba ejtő nem is tudom micsoda várt rám. Kifulladásra megálltam egy pillanatra. A lépcsőház közepén tátongó üresség, melyet a korlát szalagja szegélyezett, veszteni kezdett függőlegességéből. A falak meggömbültek, a lépcsőfokok mintha nemcsak magukba tekeredtek volna, hanem egy spirál tengelyének ürege mentén összecsavarodtak volna: a lépcsőháznak szintén csigaház formája volt, habár erről nem bizonyosodhattam meg: az a lépcsősor, amelyen felfelé mentem, normális módon folytatódott, ám az ezt magában foglaló nagy lépcsősor valószínűleg mindkét irányban hurkokban folytatódott, így nem tudtam megállapítani, hogy merre mentem: hiszen lehet, hogy ez a második lépcsősor egy harmadik lépcsősor forgásának részét képezte, és így tovább a nem is tudom hányadik emeletig vagy mélységig, a fogalmam sincs, melyik irányban.

³⁹⁴ Moldvay, *Op.cit.*, 48.

³⁹⁵ *LS*, 74–82.

³⁹⁶ „Toujours déjà passé et éternellement encore à venir, Aiôn est la vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle, s'allonge en une droite, peut-être d'autant plus dangereuse, plus labyrinthique, plus tortueuse pour cette raison [...]” *LS*, 194.

Kihalt lakásomban többször megpróbáltam lerajzolni ezt az értelem számára felfoghatatlan érzetet, amelyek közül a legsikerültebb így néz ki:³⁹⁷



(Darrieussecq rajza)

A feleség sarkaiból kifordított világában, ahol felborult a megszokott szimbolikus rend, hangsúlyos szerepet kap a kronoszi és az aióni idő kétfajta természetének megjelenítése. Kronosz megszokott pillanatait egyre gyakrabban megtépázza a szorongás aióni ideje, egy másfajta időérzékelés, amely sosem aktualizálódik a jelenben, hanem egyszerre fejeződik ki a „mi lett volna ha” és a „mi fog történni” feltételes regiszterében.

III.1.3. Paradoxon és szkizoid leendés

Kanyarodjunk most vissza a regény mottójához, amely egy idézet Lewis Carroll *Alice Csodaországban* című művének 8. fejezetéből, amikor is a királynő udvartartásával együtt krocketjátékot rendez, amelyre Alice-t is meghívja. A nagy összeviesszagban, ahol a kártyakatonák alkotják a kapukat, sündisznókat használnak labdaként és flamingókat ütőként, a királynő legszívesebben mindenkinek leütné a fejét. Alice már éppen azon gondolkodik, hogyan oldhatna kerekét, amikor megjelenik a Fakutya (*chat du Cheshire*). A mottó a következőképpen hangzik:

Körülnézett, hogyan szökhette meg innen észrevétlenül. Egyszerre valami furcsát pillantott meg oldalt, egy fa alatt. Meghökent, de aztán ráeszmélt, hogy amit lát,

³⁹⁷ „Je montai. Mes jambes m’obéissaient mal. L’escalier se déroulait sous mes pieds sans que défilent les paliers. Il me semblait monter depuis longtemps déjà, et m’engluer pourtant dans un entresol méconnaissable, descendre aussi bien vers les caves, où m’attendait je ne sais quoi de plus déroutant encore. Je m’arrêtai une seconde, essoufflée. Le vide au cœur de l’escalier, pris dans le ruban de la rampe, perdait de sa verticalité. Les murs adoptaient de nouvelles courbes, comme si les marches, en plus de s’enrouler sur elles-mêmes, se lovaient dans le creux d’un axe en spirale ; la cage aussi avait forme de colimaçon, bien que je ne puisse m’en assurer : l’escalier que moi je gravissais semblait se poursuivre régulièrement, mais le grand escalier qui l’incluait devait monter ou descendre en boucles, sans qu’il me soit possible de savoir où j’allais ; ce deuxième escalier étant peut-être déjà soumis au tournoiement d’un troisième grand escalier, et ainsi de suite, jusqu’à je ne sais quel étage ou profondeur, dans je ne sais quel sens. Dans mon appartement désert, je tentai de nombreux dessins de cette sensation qui échappe à mon entendement, dont le plus réussi donne à peu près ceci : [...]” *NF*, 150–151.

nem egyéb, mint vigyorgás. „A Fakutya vigyorog – gondolta. – Végre valaki, akivel beszélgethetek.”³⁹⁸

A Fakutya tulajdonképpen egy macskaszellem, egy fantommacska, amely kedvére tud felbukkanni és eltűnni, gyakran nem látszik belőle más, mint egy vigyor. Egyértelmű a párhuzam a fantommacska és a regény fantomférje között, ugyanakkor talán nem véletlen, hogy Darrieussecq attól a Lewis Carrolltól választott mottóként idézetet, akinek írásaival Deleuze sokat foglalkozott például a *Critique et clinique*-ben vagy a *Logique du sens*-ban az értelem, a nonszensz, a doxa és a paradoxon kapcsán. Ezeket a fogalmakat szeretnénk áttekintetni a következőkben és azt, hogy hogyan kapcsolódnak a *Naissance des fantômes*-hoz.

A doxa nem más – tudjuk meg a *Logique du sens* tizenkettedik, a paradoxonról szóló sorozatából³⁹⁹ –, mint a mindenki által osztott közös vélekedések: a *bon sens* (szó szerint: jó irány) és a *sens commun* együttese, a józan ész. A józan ész mindig egyirányú, ezt az irányt pedig a szabályok szabják meg, amelyekhez tartanunk kell magunkat. Mindig a differenciáltabbtól halad a kevésbé differenciáltabb felé, az egyeditől az általános felé. Az általa meghatározott idő kronologikus és mindig előre halad, a múlttól a jövő felé, viszonyítási pontja az idő azon meghatározott szakasza, amelyet jelennek nevezünk. A józan ész fő funkciója, hogy segít minket az előrelátásban: általa igazodunk ki a világban, vonunk le következtetéseket tapasztalatainkból, alkotunk mintákat, kliséket.⁴⁰⁰ Másrészt a józan ész nem más, mint „egy szerv, egy funkció, egy azonosítási képesség, amely a sokszínűséget az Ugyanaz formájára vezeti vissza”.⁴⁰¹ E képességünknek köszönhetően maradunk magunkkal mindig önazonosak⁴⁰² és vagyunk képesek beazonosítani a minket körülvevő tárgyakat.⁴⁰³ Röviden, a józan ész (a *bon sens*

³⁹⁸ Lewis Carroll, *Alice Csodaszágban*, ford. Szobotka Tibor, Kosztolányi Dezső fordítása alapján, URL: <http://mek.oszk.hu/00300/00348/html/alice08.htm>.

³⁹⁹ LS, 92–100.

⁴⁰⁰ Arról a kollektív intelligenciáról van itt szó, amelynek alapját a klisék folyamatos továbbadása és újrahasonosítása képezi. Alapjában véve ennek a képességünknek köszönhető mindennapi túlélésünk, ugyanakkor viszont limitálja is azt, hogy környezetünk mely jelenségeit vagyunk képesek beazonosítani. Lásd: Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

⁴⁰¹ „On le dit commun, parce que c'est un organe, une fonction, une faculté d'identification, qui rapporte une diversité quelconque à la forme du Même.” LS, 95–96.

⁴⁰² „A józan ész összefogja a lélek különböző képességeit vagy a test különböző szerveit és egységet kovácsol belőlük, amely így képes azt mondani: Én, egy és ugyanaz az én, amely érzel, elképzeli, emlékszik, tud valamit stb. és amely lélegzik, alszik, megy, eszik...”. („Subjectivement, le sens commun subsume des facultés diverses de l'âme, ou des organes différenciés du corps, et les rapporte à une unité capable de dire Moi : c'est un seul et même moi qui perçoit, imagine, se souvient, sait, etc ; et qui respire, qui dort, qui marche, qui mange...”) LS, 96.

⁴⁰³ „A józan ész összefogja a külvilág sokszínűségét és egy tárgy adott formájára vagy a világ individualizált formájára vezeti vissza azt: ugyanazt a tárgyat látom, szagolom, ízelem, tapintom és ugyanazt a tárgyat érzékelem, képzelem el vagy idézem fel... és ugyanebben a világban lélegzem, megyek,

és a *sens commun*, együttesen *doxa*) olyan szabályrendszert képeznek, amely biztosítja az egyén számára önazonosságát és a külvilágban való eligazodást.

A fentiekből következően paradoxon akkor áll fenn, amikor megszokott felismerési sémáink csődöt mondanak, nem működnek. Az egyirányú *doxa* ellentéte nem a másik irány – hívja fel figyelmünket Deleuze – hanem az egyszerre két irányba haladó értelem: a *bon sens* előrelátásával szemben minden, ami előre láthatatlan, az örültté leendés; a *sens commun* önazonosságával szemben az önmagát felismerni nem képes, elveszett én. A paradoxon ugyanakkor az irodalom privilegizált helye, hiszen új értelem, új gondolat teremthető benne.

A józan ész szerepe alapvető a jelentés meghatározásánál (*détermination de signification*). Viszont az értelemadásban (*donation de sens*) nincs szerepe, mégpedig azért, mert a józan ész mindig másodikként jön, ugyanis az általa működtetett letelepedett disztribúció előfeltételez egy másik disztribúciót, ahogy a legelők problematikája is egy először szabad, nyitott, behatárolatlan domboldalból indul ki.⁴⁰⁴

A paradoxon a tudattalan potenciáljaként, a tudat háta mögött működik, a *bon sens* és a *sens commun* ellenében. A paradox, az anormális, a rebellis elem⁴⁰⁵ nonszensz, amely azonban nagyon is bensőséges viszonyba áll az értelemmel (*sens*), ez adja neki heterogenitását. A *Logique du sens* tizenegyedik, nonszenszről szóló sorozatának⁴⁰⁶ értelmében a nonszensz funkciója egyrészt az, hogy egymáshoz közelítse, másrészt, hogy szétkapcsolja a heterogén sorozatokat. Egyszerre sok és kevés, üres mező (*case vide*) és létszám feletti tárgy (*objet surnuméraire*), betöltetlen hely és hely nélküli betöltő.

A *Naissance des fantômes* egyes szám első személyű narrátora abban a paradox helyzetben találja magát, hogy a férje nélküli világban új, eladdig aszignifikáns jelenségeknek ad értelmet (ez a fantom létrejötte). A *doxa* időrendjét, a Kronoszt egyre-másra felváltja a paradoxon, az egyszerre múlt és jövő, Aión időrendje. Míg az előbbit Deleuze a letelepedett, fix disztribúciónak felelteti meg, az utóbbit a nomád

vagyok ébren vagy alszom, egyik tárgytól a másikig menve, egy meghatározott rendszer törvényei szerint.” („Objectivement, le sens commun subsume la diversité donnée et la rapporte à l'unité d'une forme particulière d'objet ou d'une forme individualisée de monde : c'est le même objet que je vois, que je flaire, que je goûte, que je touche, le même que je perçois, que j'imagine et dont je me souviens... et c'est dans le même monde que je respire, je marche, je veille ou dors, allant d'un objet à l'autre suivant les lois d'un système déterminé.”) *LS*, 96.

⁴⁰⁴ „Le bon sens joue un rôle capital dans la détermination de signification. Mais il n'en joue aucun dans la donation de sens ; et cela parce que le bon sens vient toujours en second, parce que la distribution sédentaire qu'il opère présuppose une autre distribution, comme le problème des enclos suppose un espace d'abord libre, ouvert, illimité, flanc de colline ou coteau.” *LS*, 94.

⁴⁰⁵ Például az olyan szavak, amelyeknek nincs jelentése, ugyanakkor jelenthetnek akármit, ilyen a magyarban az izé vagy a franciában a *chose, truc, machin*. Ezeket Deleuze ezoterikus szavaknak nevezi.

⁴⁰⁶ *LS*, 83–91.

disztribúcióhoz rendeli. A férj eltűnésével felbolydult szimbolikus rendben a jelentés nélküli, sodródó elem nem más, mint maga a narrátor. Ebből a jelentéktelenségből próbál a feleség úgy kitörni, hogy fantom alakjában igyekszik – ha nem is tudatosan – rekonstruálni férjét, így visszaállítva a megszokott szimbolikus rendet. Ez a strukturális kiút azonban az örületbe vezet, nem járható. A férje nélkül önmagát definiálni képtelen feleségnek meg kell alkotnia egy olyan rendet, amely az önállósodás, a szabadság felé mutat, amelyben képes önmagát egy külső hierarchia nélkül definiálni. A regény tehát nem más, mint egy, a narrátor szimbolikusában bekövetkezett katasztrófának a kifejtése, ahol a férj eltűnésével a feleség saját maga számára üressé, jelentéktelenné válik. Ez a jelentéktelenné, nonszenszé válás fog jelenti mindent a regény hősnőjének, ez adja a regény testét. „Deleuze ezt a semmit-mindent jelentő üres elemet nevezi nonszensznek. Fitzgerald regényében a férfi maga válik ezzé a nonszensz elemmé, s nem meglepő módon ebbe tébolyodik bele. Semmivé válik, miközben e semmi mindenné válik [...]. Nonszensz.”⁴⁰⁷ – olvashatjuk Moldvaynál.

A főhős-narrátor viszonyítási pontjainak elvesztésével egyfajta *szkizoid leendésbe*⁴⁰⁸ kerül, ahol a férj által diktált hierarchiák felbomlanak, minden a felszínre kerül, vagyis dehierarchizálódik. Ez a szkizoid leendés azonban egy kreatív örület, ugyanis az írásban ki tud fejeződni. A delírium közeli állapotokban a főhős olyan nyelv előtti, preverbális affektumok és perceptumok megtapasztalására válik képessé, amelyre a józan ész rendjében nem volt lehetősége. Ha a doxa rendjét a „szerv”, a szervezettség, az államapparátus képviseli, úgy a nonszensz „terében” a főhős úgymond szervek nélküli testté (*corps-sans-organes*),⁴⁰⁹ tojásszerűvé változik, ami nem egy vertikális rendszer szerint működik, és amelyben sokféleségek (*multiplicité*) és heterogenitások laknak. Ebben a paradox dimenzióban az értelem kizárólagossága megszűnik, helyét a minden irányba szétfutó jelentések veszik át. A perspektivikus látás felbomlik, egyfajta horizontális, nem egy pontra koncentrááló látásnak adja át a helyét:

Nekem is meg kellett állnom, kővé dermedtem: ugyanis láttam, hogy ott, fényes nappal, az utca sarkán, megszűntek az utcák, a háztetők vonalai, a város; és ezek az

⁴⁰⁷ Moldvay, *Op.cit.*, 52.

⁴⁰⁸ Deleuze és Guattari a freud-i pszichoanalízis vertikális felépíttségének – ami mindent a vágy elfojtására, a hiányra vezet vissza – kritikáját hajtják végre a *Capitalisme et schizophrénie I: L'Anti-Œdipe*-ben (Paris, Éditions de Minuit, 1972), amikor Freud-dal és Lacan-nal ellentétben azt állítják, hogy a szubjektumban a vágy elfojtása helyett folyamatos vágytermelés megy végbe. Guattari elvetette a freudi pszichoanalitikus módszert, ami mindent az Ödipusz-komplexusra vezetett vissza, és azíránt érdeklődött, hogyan jöhetnek létre új megnyilatkozás-elrendeződések. Ezt az új pszichoanalitikus megközelítést nevezték el Deleuze-zel *szkizoanalízis*nek.

⁴⁰⁹ Deleuze ezt a kifejezést Antonin Artaud-tól kölcsönzi.

elmosódott vonások a magasban, vajon galambok voltak? Ami azelőtt függőlegesen feléjük emelkedett, szilárdan állt lábuk alatt, cserép- vagy palatetőben végződött, és úgy félúton négyzet alakú keretek szakították meg, ahol emberek laktak; ami azelőtt a perspektívából következően két akadály között elnyelődött és lábam alatt kilapította a horizont hasadékait, elhárította a fákat és a házakat szabad haladást biztosítva nekem, pontosan elrendezve utcaköveket, makadámot, csatornát és járdaszegélyt; ami azelőtt hirtelen kitért, hogy boltoknak és nemrégiben egy szupermarketnek adjon helyet, ahol a teret kihasználva kirakatok nyíltak, középen medencével, melyben néha kacsák úszkáltak, és ahol a nap tűpárnaként lógott; mindez, a térnek ez a megnyugtató elrendeződése egy másfajta valóságnak engedte át a helyet, amelyről nem tudtam, hogy hajlandó-e velem egy lakható formáról megegyezni.⁴¹⁰

Darriussecq egyik nagy erénye, hogy nem elemzi, interpretálja főhőse helyzetét, hanem arra törekszik, hogy az olvasó meg tudja tapasztalni, hogy az milyen mentális állapotokat él át. Deleuze szintén az interpretáció helyett a megtapasztalás fontosságát hangsúlyozza, amelyben az értelem nem „készen” adott. Az értelem szkizofrenikus megjelenítését hajtja végre Darriussecq a *Naissance des fantômes*-ban, ahol a gondolat dogmatikus képével (*l'image dogmatique de la pensée*) szemben – ami a józan ész, a reprezentáció, az én identitásának rendjét képviseli – a kép nélküli (*pensée sans image*), nem letelepedett (*sédentaire*), nomád gondolat kerül előtérbe. A dominancia, a hierarchia felborulásával a főhős identitása is viszonyítási pontjait veszti és szkizoid leendésbe kerül, amelyből a kreatív örület által szökésvonalat húzva a könyv megírásába menekül.

⁴¹⁰ „Je dus m’immobiliser à mon tour, pétrifiée : car je voyais, là, en plein jour, au coin de la rue, il n’y avait plus de murs, plus de rue, plus de ligne de toits, plus de ville ; et ces traits flous dans les hauteurs, étaient-ce encore des pigeons ? Ce qui auparavant montait vers eux à la verticale, bien tenu sous leurs pattes posées, arrêté par les tuiles ou l’ardoise, et percé, dans les moyennes hauteurs de l’air, par des encadrements délimitant des cubes où s’abritaient les gens ; ce qui, auparavant, tirait parti de la perspective pour s’engouffrer entre deux obstacles et aplanir sous mes pas les cassures de l’horizon, écartant les arbres et les maisons et me laissant passage, distribuant avec exactitude les pavés, le macadam, les caniveaux et les rebords de trottoir ; ce qui, auparavant, s’élargissait d’un coup pour permettre à certains commerces, et même à un supermarché tout récent, de profiter de l’espace pour y ouvrir des devantures, jusqu’à creuser au centre d’une place un bassin où parfois pédaient des canards, et où le soleil venait s’accrocher en pelote ; tout cela, cet agencement plutôt conciliant de l’espace, avait cédé la place à une réalité autre, dont j’ignorais si elle était prête à concerter avec moi une forme habitable d’accord.” *NF*, 101–102.

III.2. A redőzött tér (*White*)

„[...] utazásról beszélek, de ez az utazás nem térben és időben történik. Hanem a jelentésben, a szavakban, a hangokban. Egyet oldalra lépünk, behatolunk egy párhuzamos világba és elhagyjuk az emberi test vázát.”
(J. M. G. Le Clézio a *White*-ről)⁴¹¹

A fantom Marie Darrieussecq prózájának visszatérő alakja: ott kísért a *Naissance des fantômes*-tól kezdve, a *Bref séjour chez les vivants*-on át a *Tom est mort*-ig. A fantomot különböző síkokon értelmezhetjük. Először is lehet az örület jele, a zavart szubjektum egyfajta kivetülése, ami a fantom figurájának lacani pszichoanalitikus vizsgálatát teszi lehetővé. Másodsorban a fantom motívuma részt vesz a jelentésstruktúra hierarchikus rendszerének dinamizálásában – ezt láthattuk a *Naissance des fantômes*-ban. Harmadrészt a fantom Marie Darrieussecq írói diszpozíciójának allegóriája: „Írni annyi, mint hangot adni a fantomoknak.”⁴¹² Ebben a fejezetben Darrieussecq *White* című regényének elemzésével egy negyedik értelmezési lehetőséget járunk körbe, ahol is a fantom az agy tudatredőinek és tudatfolyamainak játékos metaforájaként jelenik meg.

A *White* egy kutatócsapat történetét meséli el, akiknek feladata, hogy egy állandó európai bázist építsenek ki az Antarktiszon. Az expedíció neve *White*-terv, innen a regény címe. A csapatban vannak kutatók, glaciológusok, egy szakács, egy titkár, egy izlandi fűtőmester, akit Peter Thomsonnak hívnak, és egy kommunikációs szakember, Edmée Blanco, a csapat egyetlen nőtagja, akinek feladata abból áll, hogy biztosítsa a bázis és a külvilág közötti kommunikációt. A csapathoz később további munkások csatlakoznak és egy asztrofizikus, aki meteordarabkákat keres a jégben.⁴¹³ Az események a nem túl távoli jövőben történnek, ahol is az első asztronauták meghódítják a Marsot, illetve egy új találmány segítségével hologramokon keresztül lehet kommunikálni. A tudományos kutatás tematikája ugyanakkor csupán háttértörténet a *White* cselekményében, ami leginkább egy, a percepcióról, a mentális tér redőiről, Edmée és Peter leibnizi értelemben vett monaszáról szóló könyv, amelyet az antarktisi tér vesz körül.

⁴¹¹ „De « White », je dis voyage, mais non pas dans un pays, ou dans un temps. Un voyage dans le sens, dans les mots, dans les sons. On fait un pas de côté, on pénètre un monde parallèle, comme pour quitter la coque humaine.” J. M. G. Le Clézio, „La fille de neige” in *Le Point*, 2003, URL: <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2003-11-21/la-fille-de-neige/1038/0/118120>.

⁴¹² „Écrire, c’est donner voix aux fantômes.” Miller–Holmes (2001).

⁴¹³ Az asztrofizikus figurája minden bizonnyal Darrieussecq férjének avatarja, aki szintén asztrofizikus és a Déli-sarkon vezet kutatásokat. Az író nő bevallottan férje élményeiből inspirálódott a regény megírásához.

A regény három részre tagolódik, amelyből az első azt írja le, hogyan közelíti meg a két turnusra felosztott kutatócsapat a Déli-sarkot: az emberek egy része hajón, a másik része repülőn érkezik. A második részben azt tudjuk meg, hogyan telnek a napok a táborban. Végül a harmadik részben Peter és Edmée szerelmesek lesznek egymásba. Vágyuk beteljesedése az expedíció meghiúsulását eredményezi, ugyanis Peter, aki túl sokáig időzik Edmée fülkéjében, csak késve tud nekikezdeni a fűtőrendszerben keletkezett meghibásodás megjavításához, emiatt pedig vészhelyzet alakul ki, a csapatot evakuálni kell. A regény egy új élet, Edmée és Peter közös gyermekének megfogásával végződik.

A *White* többfajta portrét tár az olvasó elé: Edmée-ét és Peterét, illetve kettőjük összefonódó portréján keresztül az Antarktiszét, amely fölött ott lebeg a fantomok furcsa, többes szám első személyű „mi”-je.⁴¹⁴ A kontinens extrém klímájában az idő mintha „ott helyben felszívódna”,⁴¹⁵ miközben e helyet magát is „megtépázza az üresség”.⁴¹⁶ Ez a környezet, „ahol a csendben, a fehérségben az üresség benépesül”⁴¹⁷ kifejezetten alkalmasnak tűnik „az agy redőibe olvadó”⁴¹⁸ álmok megfigyelésére, a „nosztalgia lepedőinek”⁴¹⁹ kihajtogatására. A Déli-sark felszíne hatalmas, nagyobb a kiterjedése, mint az európai kontinensé. Magas tengerszint feletti magassága miatt, amely 2853 métertől 6100 méterig terjed, nehéz a légzés. Az átlagos hőmérséklet -20° és -60° között ingadozik. A fókák, a pingvinek és a kutatók kivételével a kontinens lakatlan. Ebből következik, hogy az időlegesen ott tartózkodó felfedezők, kutatók naplói és beszámolóin kívül a Déli-sarknak nincs irodalma. A Déli-sark leghíresebb felfedezőinek – az ír Ernest Shackleton, a norvég Roald Amundsen és a brit Robert Scott – szelleme az antarktisi képzeletvilág központi figurái.

III.2.1. A sima tér

E monokróm kontinens felé tart a hullámzásban hanykolódó hajó legénysége, amelynek Edmée is tagja. A narrációt a hajó mozgásának leírása uralja, mindent felülírnak a tenger törvényei:

⁴¹⁴ Az egyes szám harmadik személyű (*il* és *elle*), a többes szám első és harmadik személyű (*nous* és *ils*) névmásokkal, valamint a főnévi igenévvel való enigmatikus, elliptikus játék arra készteti az olvasót, hogy szüntelen kódfejtést folytasson. A névmásokkal való játék eszközével Darrieussecq nem először él, már a *Mal de mer*-ben és *Bref séjour chez les vivants*-ban is találkozhattunk vele.

⁴¹⁵ „[...] absorbé là, sur place [...]” *W*, 72.

⁴¹⁶ „[...] ravagé de vide [...]” *Idem*, 90.

⁴¹⁷ „[...] dans le silence, dans le blanc, le vide se peuple aussi [...]” *Idem*, 128.

⁴¹⁸ „[...] fondant aux plis du cerveau [...]” *Idem*, 20.

⁴¹⁹ „[...] des draps de la nostalgie [...]” *Idem*, 142.

Egy Tupperware-be zárva hánykolódunk minden irányba. Furcsa szürke fény, a tenger fénye, majd újra fehérség, hajóablakok egy mosógépen.⁴²⁰

A hullámvás észrevétlenül szöveget vált. Testek hintáznak furcsán, útkról letérve, ferdén, mint a rákok. [...] A tenger bemetszései, vonalai megszűntek, nem maradt más, mint egyfajta sima kiterjedés, ami felfújódik, majd összehúzóódik.⁴²¹

A hajó legénysége az Antarktisz felfedezőinek nyomában jár, ebben a sima kiterjedésben, ugyanaz a szándék vezérli őket: területfoglalás, másként fogalmazva, territorializáció, deleuze-i értelemben vett letelepedés (*sédentarisation*). A tenger, akárcsak az ég vagy a sivatag lényegileg sima terek, amelyeket Deleuze és Guattari olvasatában szembe helyezhetünk a barázdált terekkel. Ezt a gondolatot a *Mille plateaux* tizennegyedik, 1440 – *Le lisse et le strié* című fennsíkján⁴²² fejtik ki. A tudósok utazása, ahogy a felfedezőké is, pontokat köt össze, a pontnak van alárendelve (a kikötő, a kutatóbázis és a Déli-sark pontjait köti össze). A sima térben viszont ellenkező a helyzet, ott a pont van alárendelve a vonalnak: a pingvinsapatok mozgása például ugyanolyan vektoriális, mint a deleuze-i nomád alakja által húzott vonal. A felfedezők és a tudósok tere elsősorban metrikus: szextáns vagy GPS segítségével képesek megmérni pozíciójukat. A sima tér archetípusa, a tenger volt az, ami először áldozatul esett az ember „barázdálási” szándékának a portugál felfedező hajósok képében. A nyílttengeri navigáció fejlődésével a tengert négyzetrácsná alakította a hosszúsági és szélességi vonalak koordinátarendszeréből álló térkép. A hajó csillagokhoz viszonyított helyzetére alapuló navigációs módszert felváltja a fokok és pontok által meghatározott metrikus navigáció. A dimenzionális a direkcionális helyébe lép. E kétfajta tértípus azonban nem zárja ki egymást, épp ellenkezőleg, csak keverékük által létezik. A sima és a barázdált nem szimmetrikus mozgások: az egyik bebarázdálja a simát, míg a másik újra simává teszi a barázdáltat. A tengeraltjárók mélytengeri mozgása például felülírja a térkép klasszikus négyzethálóját.

Deleuze és Guattari továbbmennek és a tengeri modellt kivetítik a szárazföldre is, ami alkalmazhatónak tűnik a város kontextusában, ami a tengerrel szemben a *par excellence* barázdált tér. A térkép által nem jelölt bádóvárosok és szegénynegyedek azonban rizomatikus módon eltörlik a város barázdáit és a sima logikáját követve

⁴²⁰ „Enfermés dans un Tupperware secoué dans tous les sens. Une étrange lumière grise, la lumière de la mer, en alternance avec du blanc, machine à laver aux hublots.” *Idem*, 22.

⁴²¹ „La houle insensiblement change d’angle. Corps se balancent de façon incongrue, déroutés, de biais, comme les crabes. [...] La mer n’a plus d’encoches ni de rayures mais une sorte d’ampleur *lisse* qui enfle puis se rétracte.” *Idem*, 27.

⁴²² *MP*, 592–624.

rendeződnek újra. Ezzel szemben a város barázdált terében először egy felületet különítünk el, amit „meghatározott intervallumok mentén felosztunk”.⁴²³

De nem csak a tereket lehet simaként és barázdáltként meghatározni, hanem a mozgásokat is. Vegyük a sétáló, a benjamini *flâneur*, a városok nomádjának példáját, aki sima mozgással járja be a várost, útjának irányát tapasztalatainak, az út közben őt ért benyomások függvényében változtatja, míg a munkába igyekvő alkalmazott csak az otthona és a munkahelye között húzódó vonalat járja be. Lehetséges tehát egy barázdált teret simaként lakni vagy egy sima teret – úgymint a tengert, a sivatagokat, a sztyeppéket vagy a Déli-sarkot – barázdáltként. „A teresedési mód, a térben levés módja az, ami megkülönbözteti az utazásokat”.⁴²⁴ A következőekben azt vizsgáljuk meg, hogyan változik Edmée és Peter „teresedési módja” a Déli-sarkon töltött tartózkodásuk alatt.

III.2.2. Fantomok és tudatredők

Az antarktisi jégre lépve a kutatócsapatnak számolnia kell a Déli-sark klímája által jelentett kihívásokkal. Ami rögtön szemünkbe tűnik, az a növényzet teljes hiánya, illetve hogy mindent, ameddig a szem ellát, hó borít. A hó és az ég összeolvadó, szikrázó fehérsége meztelen fényével egyenesen elvakítja az embert: „fehérben oldódó fehér”.⁴²⁵ A teret mindenhol fehérség szegélyezi, „a tatógó ég-föld bezárul, az ég fehérsége a föld fehérségével szemben”.⁴²⁶ A horizont megszűnik létezni, a föld és az ég határa összemosódik. A határtalan kiterjedések ellenére a „világvége üressége”⁴²⁷ uralkodik mindenben, ahol a teret szintje kifosztja az ürességérzés. „Ez természetesen egy óceán. Az üresség lefagyasztott óceánja”.⁴²⁸ „Mindentől nagyon távol vagyunk, minden kezdőponttól, hacsak nem lehet a Déli-sark is valaminek a középpontja, mondjuk az ürességé”.⁴²⁹

Furcsamód, a Déli-sarkon az az ember benyomása, hogy egyszerre öt napot lát. Ezt a jelenséget Parry-effektusnak hívják és a levegőben található jégkristályokon megtörő fény okozza. A fehér vakság vagy *white out* jelensége azonban ennél is kellemetlenebb: a beálló fehér ködben az az ember benyomása, hogy ég és föld között a

⁴²³ „[...] on la répartit suivant des intervalles déterminés [...]” *MP*, 600.

⁴²⁴ „C’est le mode de spatialisation, la manière d’être dans l’espace qui distingue les voyages.” *MP*, 602.

⁴²⁵ „[...] c’est du blanc se diluant dans du blanc [...]” *W*, 88.

⁴²⁶ „La béance ciel-sol se referme, blanc du ciel contre blanc du sol.” *Idem*, 168.

⁴²⁷ „[...] vacuité de bout du monde [...]” *Idem*, 83.

⁴²⁸ „Bien sûr, c’est un océan. Un océan de vide congelé.” *Idem*, 158.

⁴²⁹ „On est remarquablement loin de tout, de tout point d’origine, à moins qu’on ne considère le Pôle comme le centre de quelque chose, le centre du vide, alors.” *Idem*, 101–102.

tér bezárul, megszűnik létezni.⁴³⁰ Az üres fehérség által kifosztott tér érzetéhez az idő egy másfajta érzékelése társul. A végeérhetetlen napok, a le nem nyugvó nap miatt („napok óta reggel van”⁴³¹, „egy hosszú nap az egész”⁴³²), az idő mintha marginálissá, mozdulatlaná, meghatározhatatlanná válna, maga a „nap” szó veszti el értelmét. „Az idősíki kiterül. Az Antarktiszon állomásozó, sápadt idősíki. Az idő mint mozdulatlan anticiklon [...]”⁴³³ „Az idő felcsavarodik, és a tér elveszik”,⁴³⁴ mindent felfal a fehér üresség.

Ebben a kihalt környezetben előfordul, hogy az ott tartózkodók hangokat hallanak, auditív hallucinációk gyötrik őket: távoli kiáltások, morajló dudálás, harangzúgás, suttogás... „A csend olyan vastag, hogy hallani, ahogy rétegei összesúrlódnak”.⁴³⁵ De mi adja ki ezeket a hangokat, zajokat? A terek ilyesfajta ürességében furcsa formák és lények jelennek meg, magukat fantomoknak nevezik. Mik ezek a jobbára formátlan fantomok? Ritkán, de néha valamiféle köd, fényjáték vagy légsűrűség, lebegő porfelhő, szellő formáját öltik, de a legtöbb esetben meghatározhatatlanok, diffúzak maradnak. Miután a legénység az Antarktiszra ér, a narrációt egyre inkább átveszik ezek a furcsa „lények” a „mi” személyes névmás formájában és elkezdik benépesíteni a Déli-sarkon uralkodó csendet és ürességet. Leggyakrabban olyan pillanatokban jelennek meg, amikor a figyelem elkalandozik, „a magunkról való megfélemezés porózusságának”⁴³⁶ pillanatában: Edmée és Peter életének nosztalgikus momentumait mutatják meg nekünk, vagy álmodozások, fantáziálások, vágyak formáját öltik magukra. Ezek a fantomok valójában kerengő, nomád gondolatok, amik a csendben benépesítik a körülölelő teret. Mindenféle gondolatot számba vesznek, amik az emberi agyban felötlhetnek, mint „a bogaraktól való félelem, az üresség vonzereje, a menekülés varázsa, unalom, ügyetlenségek, fóbiák és kísértések, vágyak, szédülések, drámák és kincsek, amik idővel felgyülemlelenek vagy szétfoszlanak”.⁴³⁷ Cikkcakkos mozgásuk ahhoz hasonlít, mikor

⁴³⁰ Ilyen környezetben a tájékozódás szinte lehetetlenné válik. 1979-ben az új-zélandi nemzeti légitársaság egyik turisztikai járata nekiütközött az Erebus-hegységnek. A *white out* miatt a pilóta a függőleges, jég borította hegyoldalt vízszintes jégmezőnek nézte. A balesetet senki sem élte túl. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Vol_901_Air_New_Zealand.

⁴³¹ „[...] c’est le matin depuis plusieurs jours [...]” *Idem*, 54.

⁴³² „[...] c’est une seule longue journée [...]” *Idem*, 65.

⁴³³ „La nappe de temps s’étale. La nappe de temps pâle, stationnée sur l’Antarctique. Un anticyclone de temps immobile [...]” *Idem*, 125.

⁴³⁴ „Le temps s’enroule et l’espace se perd [...]” *Idem*, 66.

⁴³⁵ „Le silence est si dense qu’on entend froisser ses épaisseurs.” *Idem*, 102.

⁴³⁶ „[...] porosité de l’absence à soi-même [...]” *Idem*, 77.

⁴³⁷ „[...] la peur des insectes, l’attraction du vide, le goût de la fuite, l’ennui, les maladdresses, les hantises et les phobies, et les désirs, les vertiges, les drames, et les trésors qui à la longue s’accumulent ou se défont [...]” *Idem*, 50.

elrévedve, magunkról megfeledkezve gondolatfoszlányok ötölnek fel bennünk teljesen esetleges módon. A *White* mindenekelőtt egy, az üresség kérdése körül forgó regény, amely az agy üres pillanatokban történő rizomatikus működési módjáról ad számot.⁴³⁸ A fantomok immateriális jellege, időtől és tértől független mozgása egy olyan, „káozmotikus”-nak nevezett univerzumból fakad, ahol „a divergens sorozatok ugyanabban a kaotikus világban húznak egyre szétágazó ösvényeket”.⁴³⁹

A regényt olvasva a percepciók ilyesfajta széthajtogatásának lehetünk tanúi. A széthajtogatás fogalmát Gilles Deleuze-től kölcsönözzük, aki *Le pli. Leibniz et le baroque* című könyvében Gottfried Wilhelm Leibniz *Monadológiájának* kritikai olvasatát hajtja végre. A leibnizi értelmezés szerint minden ember egyben egy monász, ami végtelen számú hajtásból, redőből (*pli*) áll. A világ csak virtuális formában létezik, ami azáltal aktualizálódik, hogy egy individuum, egy monász kifejezi és ezáltal reprezentációját adja a világnak.⁴⁴⁰ Deleuze különbözőféle észleleti vagy percepciómódokat különböztet meg: míg a mikropercepciók vagy molekuláris percepciók tudattalanok, a moláris percepciók tudatosak, vagyis csak ezek képezhetik nyelvi kifejezés tárgyát. Az irodalom, az írás lényege Deleuze számára tehát itt keresendő, tudniillik abban, hogy hogyan jussunk el a molekuláris percepcióktól a moláris nyelvi szintig.⁴⁴¹ Más szóval, hogy hogyan lehet a nyelv előttről paradox módon a nyelv eszközeivel megjeleníteni, úgy, hogy mindeközben az megőrizze molekularitását és ne váljon molárisra. Milyen reprezentáció az, amelyben az alaktalan megfogható, de mégsem úgy, hogy az valamely meghatározott alakot, formát nyer a reprezentáció által? Deleuze szavaival élve: „[...] a formátlanság nem a forma tagadása: a formát redőzötten és csak mint „mentális táj” tartalmazza a lélekben vagy a fejben [...]”.⁴⁴²

⁴³⁸ „Régóta írok az üresség témaköréről, és két kérdésről: *mit csinálunk akkor, amikor nem csinálunk semmit?* és *hol van a világ közepe?* Meg akartam tapasztalni, milyen az, amikor az ember hónapokra a semmi közepén reked, ahol csak a nagy fehérség veszi körül, elvesztem, egy kérdésessé vált térben és időben. Valamit biztosan mond ez a tapasztalat az emberi természetről.” („Depuis longtemps je travaille sur le thème du vide, et sur deux questions : *que fait-on quand on ne fait rien ?* et *où est le centre du monde ?* Être bloqué des mois au centre de nulle part, environné de blanc, perdu dans un temps et un espace problématiques, était une expérience que je voulais explorer. Cela dirait forcément quelque chose de l’humain.”) Concannon–Sweeney (2004).

⁴³⁹ „[...] les séries divergentes tracent dans un même monde chaotique des sentiers toujours bifurcants [...]” Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, 11.

⁴⁴⁰ *Idem*, 32.

⁴⁴¹ *Idem*, 116.

⁴⁴² „[...] l’informel n’est pas négation de la forme : il pose la forme comme pliée et n’existant que comme « paysage du mental », dans l’âme ou dans la tête [...]” *Idem*, 49–50.

Írás és tudat komplex kapcsolatának kérdése szintén megjelenik Julia Kristeva *La révolution du langage poétique* című művében,⁴⁴³ amiben is két, a lacani pszichoanalízis által inspirált fogalmat dolgoz ki, nevezetesen a szemiotikust és a szimbolikust. Kristeva szemiotikus alatt minden olyan preverbális, heterogén, megnevezés előtti dolgot ért, ami nem vezethető vissza az értelemre és a jelentésre, és amelyből a poétikus nyelv sokat merít. Ez összefoglalóan *chora*-nak nevezi el. A szimbolikus ezzel szemben a jelentésadás, a reprezentáció funkciójához kapcsolódik. Egy másik példa Nathalie Sarraute, aki *L'ère du soupçon* című esszéjében tropizmusnak nevezi a rövid, intenzív, elillanó és megmagyarázhatatlan tudatfolyamokat: „[...] nagyon élénk benyomások spontán kifejezése, és ezek formája ugyanolyan spontán és természetes, mint azok a benyomások, amelyeknek életet adnak. [...] Ezek olyan meghatározhatatlan mozgások, amelyek tudatunk határán illannak el nagy sebességgel [...]”.⁴⁴⁴ Ami Deleuze számára a molekuláris, ami Kristeva számára a szemiotikus vagy Sarraute számára a tropizmus, az Darrieussecq számára a fantom.

III.2.3. Az antarktiszi tér kihajtogatása

Edmée és Peter kapcsolatba lépnek az Antarktisszal, lépésről lépésre, mintha magukba szippantaná őket ez a sarki tér, amellyel egyfajta érzetkompozitumot alkotnak.

Peter magába akarja szívni az egész tájat. Magába fordul. Bekebelezni, s hirtelen, megérteni: az egész tájat. A levegőt, a napot, a talajt. Ez a táj, amit csak ők laknak, ez a csodás nem-hely, ez a nem-értelem, levegő nap talaj. Amit csak ők laknak. Hasadékok és roppanások, és a vágy, hogy minden az övé legyen, végtelen, épp csak itt áll, egyenesen. Mert nem lehet felmérni. Mert nem lehet számba venni, kataszterbe írni, részletekre bontani. Porózussá válni, hagyni, hogy elragadjon a tér, amely itt egy mozdulatlan pontot váj, és ha beindul, esemény, gépi zakatolás, azt az ő, Peter lépteivel teszi.⁴⁴⁵

És ami Edmée-t illeti:

⁴⁴³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 149–172.

⁴⁴⁴ „[...] l’expression spontanée d’impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie. [...] Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience [...]” Nathalie Sarraute, *L’ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, 1956, 8.

⁴⁴⁵ „Peter voudrait absorber tout le paysage. Il tourne sur lui-même. Englober, d’un coup, comprendre : tout le paysage. L’air, le soleil, le sol. Ce paysage habité par eux seuls, ce non-lieu, ce non-sens formidable, air soleil sol. Habité par eux seuls. Crevasses et craquements, et le désir de tout prendre, infini, juste en se tenant là, debout. Puisque arpenter est impossible. Puisque recenser, cadastrer, détailler est impossible. Devenir poreux, se laisser rapter par l’espace qui creuse ici un point immobile, et ne se met en branle, événement, cahots de machine, qu’avec ses pas à lui, Peter.” W, 154–155.

Sóhajnak, oda-vissza áramlásnak, szellőnek lenni, semmi más... hagyni, hogy a világ átszűrődjön rajtad, ott, ahol vagy, bárhol, a parázsdarabokon, egy tó mélyén, egy túlfűtött sátorban, és semmire sem gondolni, még arra sem, hogy semmire sem gondolsz – régen még tudta, hogyan is kell.⁴⁴⁶

Darrieussecq tolla nyomán a Déli-sark érzékelő, észlelő lényvé változik, szemeket ad neki, „a táj lát”.⁴⁴⁷ Affektumok és perceptumok születnek Edmée, Peter és a táj kölcsönös kapcsolatából, amik érzékelhetővé teszik „azokat az észrevehetetlen erőket, amelyekkel tele van a világ, és amelyek hatnak ránk és megváltoztatnak minket [...]”.⁴⁴⁸ Deleuze meghatározása a perceptumra és az affektumra a *Pourparlers*-ban: „A perceptumok nem észleletek, hanem olyan érzet- és kapcsolathalmok, amelyek túlélnek azt, aki átéli őket. Az affektumok nem érzések, hanem olyan leendések, amelyek túllépnek azon, akin áthaladnak (és aki ezáltal leend)”.⁴⁴⁹ Edmée és Peter azáltal léteznek, hogy belehatolnak a tájba és „maguk is az érzetkompozitum részévé válnak”.⁴⁵⁰ Úgy, mint Achab, aki kapcsolatba kerül Moby Dickkel, vele egy érzetkompozitumot alkot, amit Óceánnak nevezhetünk. „Nem a világban vagyunk, hanem vele változunk, amikor szemléljük.”⁴⁵¹ – írja Deleuze a *Mi a filozófia? „Perceptum, affektum, fogalom”* című fejezetében. „Nevezhetjük ezt tájnak?”⁴⁵² – kérdi a *White* narrátora. Igen, egy olyan táj, amelyben Edmée és Peter táj-leendésben, míg a táj Edmée- és Peter-leendésben van.

Az ürességben Edmée és Peter porózussá válnak az antarktisi tér erőire és intenzitásaira, amelyeket a fantomok közvetítenek.⁴⁵³ Ezzel együtt a térben való létezésük módja is változik: a tudományos expedíció kezdeti barázdált terét sima módon kezdik el belakni. Észlelésük optikus helyett haptikus lesz, az agy hekeztésaira érzékeny. A kutatóbázis feltérképezhető, metrikus terének helyét lassan átveszi egy, a gondolat szökevényei által keresztül-kasul átszótt mentális, rizomatikus tér. E kétszemélyes háborús gépezet deterritorializáló mozgása végül romba dönti az expedíció

⁴⁴⁶ „N’être plus qu’on souffle, flux et reflux, passage de l’air... être poreuse au monde, posée là, n’importe où, sur des braises, au fond d’un lac, dans une tente surchauffée, et ne penser à rien, même pas penser qu’on pense à rien – elle savait y faire avant.” *Idem*, 76–77.

⁴⁴⁷ *MF?*, 141.

⁴⁴⁸ *Idem*, 153.

⁴⁴⁹ „Les percepts ne sont pas des perceptions, ce sont des paquets de sensations et de relations qui survivent à celui qui les éprouvent. Les affects ne sont pas des sentiments, ce sont des devenirs qui débordent celui qui passe par eux (il devient autre).” Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 187.

⁴⁵⁰ „[...] font eux-mêmes partie du composé de sensations [...]” *Idem*, 159–160.

⁴⁵¹ *MF?*, 142.

⁴⁵² „Est-ce qu’on peut appeler ça un paysage ?” *W*, 35.

⁴⁵³ „Ézért, ahogy a sivatagban, a sztyeppén vagy a jéghegyekben, a sima teret intenzitások, szelek és zajok, tapintható és hallható erők és minőségek uralják. A jég roppanásai és a homok énekei.” („C’est pourquoi, ce qui occupe l’espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables.”) *MP*, 598.

államapparátusát: Edmée és Peter szeretkezés közben nem hallják meg a vészjelzést, amit a fűtőrendszer meghibásodása okoz. A késői eszmélés súlyos következményekkel jár: az expedíció meghiúsul, a csapat tagjait kívülről érkező segítségnek kell mihamarabb kimentenie.

Az antarktisi környezet szikárságának ellenére a *White*-ban egy összetett és mozgalmas mentális tér leírását figyelhetjük meg. Az Antarktisz fehér ürességét perceptum- és affektum- redők sokasága tölti be. A fentebb felsorolt szerzők (Kristeva, Deleuze, Sarraute) szellemi örököseként Darrieussecq a tudatredők felfedezésének programját hajtja végre nemcsak a *White*-ban, hanem más könyveiben is, függetlenül attól, hogy a cselekmény a Déli-sarkon, egy képzeletbeli tengerparti városban (*Naissance des fantômes, Mal de mer*), Ausztráliában (*Tom est mort*) vagy a szintén kitalált Yuoangui-földön (*Le Pays*) játszódik.

III.3. A figyelem esztétikája (*Le Pays, Le Mal de mer*)

„A pszichoanalízis, a neurológia, az emlékezettel és főleg a figyelemmel kapcsolatos kísérletek mind nagyon érdekelnek.”
(Marie Darrieussecq)⁴⁵⁴

A sebesség, a figyelem és az észlelés (percepció) szorosan összefüggő fogalmak, amelyek mindegyike kötődik Darrieussecq írói programjához. Míg a harmadik rész első fejezetében az idő és implikáltan a sebesség taglalása, a másodikban az észlelés kérdése kapott hangsúlyos szerepet, addig a harmadik és egyben befejező tanulmányban a figyelem fogalmát fogjuk körbejárni Darrieussecq két regényével összefüggésben. A figyelem témaköre egy bizonyos ideje az irodalomelméleti vizsgálódások középpontjába került, így Yves Citton és Jean-Marie Schaeffer is foglalkozik vele legújabb műveiben.

III.3.1. Yves Citton figyelemökológiája

Egyre többször hallani a *figyelemkrízis* jelenségéről, vagy ha nem is hallottunk róla, már biztosan megtapasztaltuk: rengeteg e-mailre, üzenetre, telefonhívásra kell válaszolnunk mindennapjainkban. Röviden szólva multitaskingolunk. Yves Citton a montreáli egyetemen⁴⁵⁵ és egyik Brüsszelben⁴⁵⁶ tartott előadásában arra hívja fel a figyelmünket, hogy a figyelemkrízis jelensége nem olyan új keletű, mint hinnénk, ugyanis az ipari forradalom korával együtt jött létre a 19. század elején. Az internet megjelenése óta azonban egy másik kifejezés, a *figyelemökonómia* szókapcsolat van elterjedőben, ami azt a gazdasági tendenciát jelzi, amelynek tükrében az emberi figyelem válik a képernyők által uralt társadalmaink legértékesebb erőforrásává. Az olyan cégóriások, mint a Facebook vagy a Google felhasználóik figyelmét értékesítik azzal, hogy ingyenes szolgáltatásaik felületén reklámok jelennek meg. Citton *Pour une écologie de l'attention* című könyvében megjegyzi, hogy a figyelem ökonómiai logikája a figyelem alapvetően individualista koncepciójára épül, és ilyen módon nem vesz tudomást a jelenség sok más oldaláról. Citton értelmezésében a figyelem sokkal inkább környezet, mint gazdaság (ökonómia) kérdése, ezért is tartja adekvátabbnak *figyelemökológiáról* és nem figyelemökonómiáról beszélni. Az egyéni figyelem mellett Citton további kétfajta

⁴⁵⁴ „La psychanalyse, la neurologie, les expériences sur la mémoire et l'attention en particulier, tout m'intéresse.” Jordan (2012), 143.

⁴⁵⁵ Yves Citton, előadás a montreáli egyetemen *Écologie de l'attention et études littéraires* címmel, 2016, URL: <http://oicimuuqam.ca/fr/conferences/ecologie-de-lattention-et-etudes-litteraires>.

⁴⁵⁶ Yves Citton *Pour un numérique humain et critique* című konferencia-előadása Brüsszelben, 2016, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IB1UdzStlIE>.

figyelmet különböztet meg: a *kapcsolt figyelmet* (például az előadó figyelmét befolyásolja, hogy a közönség mennyire figyel rá), és a *kollektív figyelmet*, vagyis emberek egy bizonyos csoportjának a különböző médiacsatornákon keresztül (például televízió, újságok stb.) egy adott témára irányuló figyelme. Ez a kollektív figyelem szenzoriális filterek sorával (nevezhetjük ezeket kliséknek) látnak el bennünket, amik befolyásolják azt a módot, ahogyan a minket körülvevő világot észleljük. Ezek a klisék egy másik fajta figyelem alapját képezik: ez az *automatikus figyelem*, amit minden olyan alkalommal használunk, amikor egy tárgyat akarunk azonosítani és eldönteni, hogy veszélyt jelent-e számunkra vagy sem. Habár az automatikus figyelem elengedhetetlen fontosságú a mindennapi életben való túléléshez, bizonyos határokat szab a percepciónak.

Citton az egyén szintjén további figyelemfajtákat különböztet meg, ilyenek például a reflexív, a látens, a numerikus, az algoritmikus figyelem. Ugyanakkor azzal, hogy a figyelemökönómia alapvetően individualista modelljébe sikerül belefoglalnia környezeti, társadalmi stb. szempontokat, létrehozta a figyelemökológia alapvetően kollektív modelljét, amelyben a figyelem többé nem mint kiaknázandó erőforrás jelenik meg, hanem mint interperszonális hálózat, amely adekvátábban képes leírni a kortárs digitális társadalom figyelemmodelljének dinamikáját.

III.3.2. Jean-Marie Schaeffer és az esztétikai figyelem

Jean-Marie Schaeffer, akiről már szót ejtettünk az értekezés első részében, a figyelem különböző modalitásainak kérdését irodalmi keretbe helyezi, és a kognitív pszichológia, a neuropszichológia és a figyelemelméletek legfrissebb eredményeire támaszkodva végzi el annak vizsgálatát *L'expérience esthétique* című könyvében,⁴⁵⁷ Schaeffer abból a feltevésből indul ki, hogy az esztétikai tapasztalat, amely egyike a legalapvetőbb emberi tapasztalatoknak, azt a mindenkiben meglévő képességet aknázza ki egyfajta sajátos modalitásban, hogy a figyelmünket valamire rá tudjuk irányítani. Az esztétikai tapasztalat kognitív képességeinket működteti, azonban egy specifikus figyelemmódozat szerint.

A szerző először azt definiálja, mit értünk „tapasztalat” és „esztétikai” alatt. Felsorolja a tapasztalat fogalmának értelmezési mezőit és megállapítja, hogy azok közös magja egy „kognitív, érzelmi és akarati természetű interakciós folyamatgyűttes, amely a

⁴⁵⁷ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 2015. A hivatkozások az elektronikus könyvváltozatra vonatkoznak.

világgal és a magunkkal való kapcsolatot alkotja”.⁴⁵⁸ Az „esztétikai” definícióját illetően Schaeffer különbséget tesz esztétikai és művészi tapasztalat között: az esztétikai kapcsolat ugyanis nem szorítkozik kizárólagosan a művészeti alkotások körére, bármi képezheti esztétikai megfigyelés, azaz egy sajátos figyelemmodalitás tárgyát. Schaeffer ezt a figyelemmódozatot, amit *esztétikai figyelemnek* nevez el, a standard figyelemmel helyezi szembe.

Schaeffer ezek után párhuzamba helyezi az előbb említett két figyelemfajtát Roland Barthes *A műtől a szöveg felé* című tanulmányában megjelenő kétfajta olvasói attitűddel. Az az olvasó, aki egy regényt „műként” olvas, vagyis a könyvhöz mint tudás kinyerésére alkalmas tárgyhöz közelít, az a standard figyelem olvasási attitűdjét valósítja meg. Ezzel ellentétben az az olvasó, aki a regényt „szöveggként” olvassa, ez utóbbihoz mint tapasztalati hordozóhoz viszonyul. Ez az olvasási mód az esztétikainak nevezett figyelemmóddal helyezhető párhuzamba. Amennyiben a *szöveg* olvasója a tájat szemlélő, annak heterogeneitására és sokféleségére nyitott sétálóhoz hasonlít, a „regény mint mű” olvasói szemlélet megtestesítője a területet parcellákra osztó, bekegyszerítő térképész.

A kérdés ezek után az, hogyan lehet megkülönböztetni egymástól az esztétikai és a standard figyelmet, melyek ez előbbi jellegzetességei. Schaeffer a Nelson Goodman által megállapított jellemzők nyomán két fontos összetevőt különít el: a figyelmi sűrűsödést (*densification*) és a figyelmi telítettséget (*saturation*). Mind a kettőt a figyelem intenzív mozgósítása jellemzi a normál szinten működő figyelemhez képest. A sűrűsödés során az esztétikailag irányított figyelem a figyelem tárgyában rejlő folyamatos (*continu*) differenciálódási lehetőségek maximalizálására törekszik, ellentétben a standard figyelemmel, ami a szaggatott (*discontinu*) differenciálódásra helyezi a hangsúlyt. A másik említett összetevő a telítettség, ennek értelmében az esztétikai jellegű figyelem működésekor a perceptuális és konceptuális differenciációk száma nagyobb, vagyis több részletre, más tulajdonságokra vagyunk figyelmesek, mint az általános figyelemmódozat működésének esetében. Ez utóbbit pontosan a sematizációs folyamatok fontossága jellemzi, amelyek a deszaturáció és a vertikális, hierarchikus működés logikáját követik. Ezeknek az észlelési és konceptuális sémáknak, kliséknak köszönhetően alakul ki az a benyomásunk, hogy egy számunkra ismerős világban élünk. A tudatelőttés módon

⁴⁵⁸ „[...] l’ensemble de processus interactionnels de nature cognitive, émotive et volitive qui constituent notre relation avec le monde et avec nous-mêmes [...]” *Idem*, 28.

működő perceptív sémákkal foglalkozik a Gestalt-teória is.⁴⁵⁹ Konceptuális sémáink azzal segítenek bennünket a világban való létünk során, hogy lecsökkentik a stimulusokhoz kapcsolódó információk mennyiségét, így biztosítva az új vagy váratlan információk lehető leggyorsabb asszimilálását a már ismerthez. Ezt a sematizáló dinamikát akasztja meg a figyelem esztétikai módozata azzal, hogy késlelteti a kategorizálást, hogy a sokféleség egyre való redukálásával, egységesítésével szemben a sokféleség megtartását helyezi előtérbe. Vagyis vertikális helyett horizontálisan írható le működése, amelynek során a számba vett különböző tulajdonságok sokfélesége megmarad. A figyelem esztétikai módozatát egyfajta párhuzamos működés is jellemzi, amelynek dinamikája az adott környezetre vonatkozó megfigyelések számának növelését helyezi előtérbe. Ezzel szemben az általános figyelem rendjében a szeriális, sorozatelvű működési mód dominál, aminek célja egy adott hiedelem minél gyorsabban történő megtapadása, integrációja. A párhuzamos működésű figyelem szórt (*distribué*), azaz több, szimultán, pontosan meghatározott feladat nélküli fókuszpontja van, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy nem teszünk különbséget pertinens és nem pertinens stimulusok között, diszkrimináció nélkül fogadjuk magunkba a perceptív tájat. Erre a nyílt attitűdre jellemző még a kategorikus integráció késleltetése azzal kapcsolatban, amire a figyelem irányul. Ezzel szemben a standard figyelem előzetesen és csak egyetlen pontra fókuszál, vagyis egy ördögi körhöz hasonlóan, figyelmünket elvárásaink befolyásolják.⁴⁶⁰ A figyelmi túltelítettség természetét illetően Schaeffer megjegyzi, hogy az minden olyan esetben működésbe lép, amikor az automatikus értelmezési folyamatok megghiúsulnak, például olyan esetekben, amikor az ismerős stimulusoktól túlságosan eltérő jellegű stimulusal kerülünk szembe.

Foglaljuk össze, amit eddig megtudtunk a figyelem két eltérő kognitív ökonómiáját képviselő két rendről. Az általános, standard figyelmet egyfajta sematikus és monofokális dinamika jellemzi, ami a szeriális eljárást és az „egyszólamú” működést helyezi előtérbe. Schaeffer a kognitív pszichológiára hivatkozva *konvergens stílus*nak nevezi ezt a szelektivitás elve által uralt dinamikát. Az esztétikai figyelmet az összetett kontextualizáció dinamikája irányítja, vagyis a párhuzamos működésű, a szórt figyelem és a „többszólamúság”.⁴⁶¹ Schaeffer e kevésbé hatékony kognitív stratégiát,

⁴⁵⁹ A gestaltpszichológiáról lásd: Bandura Gabriella, *Pour une approche autopoïétique des œuvres de Michel Houellebecq, Éric Chevillard et Anne Garréta*, doktori értekezés, Szeged, 2017, 21, URL: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/4160/>.

⁴⁶⁰ Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy ugyanezek a prefokalizációs eszközök jutnak szerephez, pl. akkor, amikor a képkeret ráirányítja a néző tekintetét a festményre.

⁴⁶¹ Az esztétikai jellegű figyelem nem csupán párhuzamos módon funkcionál, hanem többszólamúan is. Schaeffer Roman Ingarden, a husserli fenomenológiai iskola egyik legortodoxabb tanítványának *Das*

amelyet a késleltetett kategorizáció jellemez, *divergens stílusnak* nevezi. Míg a konvergens stílus arra törekszik, hogy minimálisra csökkentse a figyelem szempontjából a pertinens információ kinyeréséhez szükséges energiát, vagyis fontos a gyorsaság, az erős szelektivitás, a hierarchikus működés, illetve az információk globális, gestaltista és holista természetű integrációja, addig a divergens stílus lényege, hogy benne a szelektivitás mértéke alacsony, késlelteti az integrációt és a kategorizációt, működése nem hierarchikus, hanem párhuzamos. A felsorolt jellemzőket a következő táblázatban lehet összefoglalni:

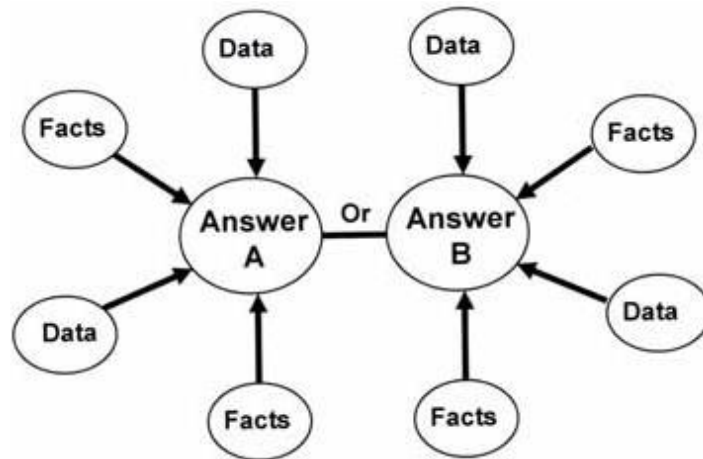
standard figyelem	esztétikai figyelem
barthes-i mű	barthes-i szöveg
deszaturáció	szaturáció, sűrűsödés
vertikális, hierarchikus	horizontális
sematizáló dinamika	késleltetett kategorizálás
szeriális működésmód	párhuzamos működésmód
mono- és prefokalizálás („egyszólamú”)	szimultán fokalizálás („többszólamú”)
konvergens stílus	divergens stílus

A következő két ábra szintén jól érzékelteti a konvergens és a divergens gondolkozás közötti különbséget:⁴⁶²

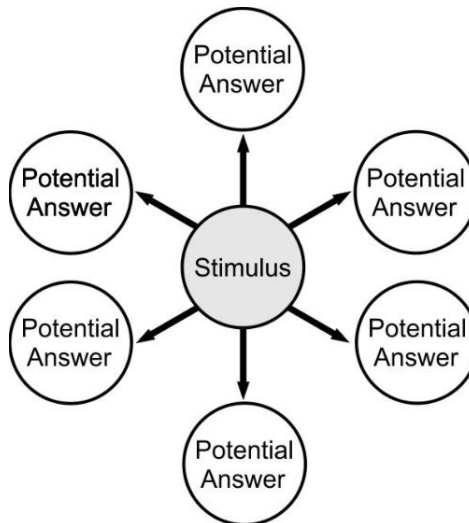
literarische Kunstwerk-jére (1931) hivatkozik (Schaeffer (2015), 63–68), amiben Ingarden négyfajta mentális működési módot sorol fel, amelyek szerepet játszanak egy irodalmi mű olvasásánál (a hangok, a szavak, a reprezentált tárgyak és a sematizációk szintjén). Ez a négy réteg minden nyelvi aktusban jelen van, de a különböző irodalmi szövegek különböző figyelmi fokalizációt követelnek meg. Mivel ezek a rétegek interakcióba lépnek egymással, mondhatjuk, hogy a rájuk irányuló figyelem többszólamú és heterogén.

⁴⁶² A konvergens gondolkozáshoz lásd: https://en.wikipedia.org/wiki/Convergent_thinking. A divergens gondolkozáshoz lásd: https://en.wikipedia.org/wiki/Divergent_thinking.

A konvergens gondolkozás folyamatábrája



A divergens gondolkozás folyamatábrája



III.3.3. Divergens olvasás

A következőkben arra próbálunk választ keresni, hogy hogyan jelenik meg az esztétikai figyelem Darrieussecq két regényében, a *Le Mal de mer*-ben és a *Le Pays*-ben. Az egyik esetben az olvasó szemszögéből vizsgáljuk meg, hogy a regény értelmezéséhez mi módon szükséges a divergens gondolkozási stílus: itt maga a regényszerkezet értelmezése lesz az, ami kiváltja az esztétikai figyelem szükségét.⁴⁶³ A másik esetben egy olyan regény

⁴⁶³ Vessd össze az általunk "divergens olvasásként" definiált olvasási módozatot Roland Barthes örömszöveg (*texte de plaisir*) és gyönyörszöveg (*texte de jouissance*) fogalmával (Barthes (1996), 75–116). Barthes örömszöveg alatt olyan kényelmesen olvasható szövegeket ért, amelyek a kimondhatót, a kifejezhetőt jelenítik meg. Ezzel szemben a gyönyörszöveg olyan szöveg, amelynek olvasása kényelmetlen, ugyanis lerántja a leplet a nyelv elégtelenségéről, továbbá a valóság kifejezhetetlenségének problémájával, a nyelv heterogeneitásának kérdésével foglalkozik. Barthes azokat a szövegeket tartja jó szövegeknek, amelyek képesek vegyíteni az öröm és a gyönyör két aspektusát: egyszerre nyújtják a szöveg olvasásának örömét, és teszik problematikusá az olvasást, feszültséget teremtve a nyelv felületébe vájt lyukakkal.

elemzésével fogunk foglalkozni, ahol maga a narráció számol be az esztétikai figyelem működéséről. Vagyis míg az első esetben mintegy reflexív, a második esetben mintegy önreflexív módon mutatkozik meg a figyelem divergens stílusa.

Darrieussecq *Le Mal de mer* című regénye⁴⁶⁴ az egyes szám harmadik személyű személyes névmásra (*elle*) alapuló egyedi írói eljárással folyamatos újraértelmezésre sarkallja az olvasót. A könyv egy anya történetét meséli el, aki a családi házat hirtelen meggondolásból elhagyva és lányát magával víve egy tengerparti városba szökik, ahol viszont rövid időn belül megjelenik az apa által felbérelt magándetektív, aki visszaviszi a kislányt az apjához, míg az anya Ausztráliába utazik. A szöveg különlegességét az adja, hogy a nagymama, az anya, a kislány, a tenger, sőt még egy nőstény cápa alakját is mind az *elle* névmás jelöli.⁴⁶⁵ A szöveg így egyfajta detektívjátékká válik, ahol a szövegelemek segítségével kell összeraknia és kitalálnia az olvasónak, hogy éppen melyik szereplőről lehet szó. Esetenként viszont lehetetlen meghatározni, hogy éppen melyik *elle*-ről szól a szöveg, így megkülönböztethetlenségi és szomszédsági zónák jönnek létre a nagymamából unokává, unokából anyukává vagy tengerré,⁴⁶⁶ úszóból cápává változó alakok között.

Hirtelen azt hiszi, felismerte a férfit, szíve hangosan ver, arca lángba borul, félbeszakítja az angolleckét. De csak annyit kérdez, mit is, hogy leülhet-e, hogy meghívhatja-e egy italra, alig hallja a fülhallgató szivacsja alól, mit mond a férfi, megnyomja a Play-t. A férfi nem erősködik, visszaül az asztalához, mintha várna valamire, vagy úgy tesz, ahogy mindenki más, a tengert nézi, a nőket, élvezzi a nyaralást. A pici nemsokára hazaér. Kifizeti a kávéját, feláll, a víz partján sétál. A szíve már nem ver olyan hevesen.

Rengés, még sosem közelítette meg ennyire. A talaj reng, bong. A víz eltávolodik, kitágul, mintha megnövekedne: az éppen becsapódó tömeg, a fűjtató és forrongó hab között, ott, szinte megérinteni: és a hátulról felemelkedő vízfal, ami beszippant és kiváj: nyújtózik, mintha egy puhatestű belseje lenne, kékes, fehér erekkel, osztriga, mint a nyelv alja: szünet nélkül tátong, sima, fényes, egy szerv fala, amin át kell lépniük. Még beljebb mennek, Patrick keze szinte összeroppantja az övét, lábukat le kell cövekelniük a habokban és a mélység máris beszippantja őket, meg kell vetniük lábukat, nekifeszülniük.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Marie Darrieussecq, *Le Mal de mer*, Paris, P.O.L, 1999.

⁴⁶⁵ Morag Young névmásfúzióinak (*pronoun merging*) nevezi el ezt a fajta névmáshasználatot „J'ai mal au je-nous": Marie Darrieussecq's Innovative Use of Personal Pronouns" című cikkében. Young (2012).

⁴⁶⁶ Itt egyben a *mère* és a *mer* szó homofóniájával való játék is hangsúlyos.

⁴⁶⁷ „Une seconde, elle est persuadée de le connaître, son cœur cogne, ses joues brûlent, elle interrompt sa leçon d'anglais. Mais il demande seulement, quoi, à s'asseoir, à lui offrir un verre, elle l'entend à peine sous les écouteurs d'éponge, elle rappuie sur Play. Il n'insiste pas, s'est rassis à sa table, on dirait qu'il attend ; ou alors il fait comme tout le monde, il regarde la mer, les femmes, il profite des vacances. La petite va bientôt rentrer. Elle règle son café, se lève, marche au bord de l'eau. Son cœur s'apaise peu à peu. Ça tremble, elle ne s'est jamais approchée aussi près. Le sol tremble, cogne. L'eau s'écarte, s'élargit, on dirait qu'elle augmente : entre la masse qui vient de s'effondrer, l'écume qui souffle et bouillonne, là, à la toucher ; et le pan qui se lève par-derrière, qui aspire et creuse : ça s'étire, on dirait l'intérieur d'un mollusque, bleuté, veiné de blanc, une huître, un dessous de langue : ça bâille sans rompre, c'est lisse,

Ebben a szövegstruktúrában nincs középpont, sem hierarchikus szintek, csak fensíkok és sokféleségek, amik „nem fajlegűen kapcsolódnak egymáshoz”,⁴⁶⁸ vagyis rizomatikusan, ahogy Gilles Deleuze és Félix Guattari fogalmaz a *Mille plateaux*-ban. A hangok sokféleségében több dimenzió keresztezi egymást láthatatlan vonalak mentén anélkül, hogy bármiféle hierarchia alakulna ki közöttük. A személyes névmások, az *elle*-ek megkülönböztethetlenségi zónáiban egy *nő-leendés* bontakozik ki, ahol mindegyik női univerzum sokaságát heterogén elemek alkotják. Ennek az elrendeződésnek a kiegyensúlyozatlansága bizonytalanságban tartja az olvasót, akinek így értelmezéskor az esztétikai figyelem eszközához kell fordulnia, ami azonban sosem vezet a szereplők egyértelmű megkülönböztetéséhez. Megállapítható tehát, hogy divergens és többszólamú jellegére tekintettel az esztétikai figyelem és a rizomatikus szerkezet bizonyos hasonlóságokat mutat.

III.3.4. Divergens írás

Az esztétikai figyelem általunk önreflexívnek nevezett megjelenési módját figyelhetjük meg Darrieussecq *Le Pays* című regényében.⁴⁶⁹ A könyvben megjelenő figyelemforma nem összpontosul egy pontos kognitív feladatra, nem motiválják külső stimulusok, hanem a szubjektum belső környezete felé fordul. A gondolat spontán módon történő születéséről van szó, amit a köznyelvben olyan kifejezésekkel szoktunk leírni, mint elkalandozás, elrévedés, elmerülés, álmodozás. Ezeket a tudatállapotokat az én kiürülésének, a magunkról való megfeledkezés érzete (*sensation d'absence à soi*) kíséri. Kalina Christoff neuropszichológus és kollégái tanulmányukban⁴⁷⁰ két olyan szituációt vizsgálnak, amelyben a gondolatok spontán módon keletkeznek. Az egyik a gondolatban elkalandozó sofőr esete, aki látszólag „automata” módban vezeti járművét. A jelenséget *autópálya hipnózisnak*⁴⁷¹ is nevezik. A másik példa a magányos sétálóé, akinek

luisant, une paroi d'organe qu'ils doivent traverser. Ils se sont avancés encore, la main de Patrick écrase la sienne, ils ont planté leurs pieds dans l'écume et déjà le creux les aspire, il faut armer les jambes, s'arc-bouter.” Darrieussecq (1999), 110–111.

⁴⁶⁸ „[...] reliées entre elles de manière non arborescente [...]” Robert Sasso, Arnaud Villani, „Le vocabulaire de Gilles Deleuze” in *Les Cahiers de Noesis*, n°3, Paris, 2003, 358.

⁴⁶⁹ A regényben megjelenő térérzékelési és térábrázolási módozatokat elemézi tanulmányában Gyimesi Timea („Más terek hangjait hallani. Fantomok terei – téri fantomok Marie Darrieussecq prózájában” in Ádám Anikó, Radvánszky Anikó (szerk.), *Térérzékelések – Térábrázolások*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2015, 139–149.

⁴⁷⁰ Kalina Christoff et al., „Mind-wandering as spontaneous thought: a dynamic framework” in *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 17., 2016, 718–731.

⁴⁷¹ Lásd: https://en.wikipedia.org/wiki/Highway_hypnosis.

gondolatai a környezetben található tárgyak körül forognak, akárcsak a Schaeffer által idézett benjamini sétáló esetében. Christoff szerint az teszi lehetővé ezt a gondolatbeli bókászást, hogy az elmeállapotok között kontextuális kapcsolat áll fenn agyi és idegi szinten. Egy harmadik példával bővíthetnénk ezt a listát, mégpedig a *futómámor* néven ismert jelenséggel, amit Patrick M. Whitehead rendszeres futók körében készített felmérés alapján vizsgált tanulmányában.⁴⁷² Eszerint a rendszeres futók olyan különleges létállapotról számolnak be, amelyben a külső tér, a környezet nem mint valamiféle leküzdendő akadály jelenik meg, hanem mint befogadó miliő. Ez a kellemes, könnyed érzet abból fakad, hogy a futók egy bizonyos fájdalomszintet anticipálnak futáskor, amit viszont nem érnek el.

Az énről való megfeleledkezés vagy „üresjáratok” fontos szerepet játszanak Darrieussecq több regényében,⁴⁷³ így például a *Le Pays*-ben is. A főhős – aki akár Darrieussecq avatárja is lehetne, hiszen egy írónőről van szó – figyelmét a spontán gondolatok keletkezési módjára összpontosítja, ami az én megszűnésének érzete kísér, „a világhoz való hozzáférés az én nélkül”:^{474, 475}

Lépésről lépésre, ahogy futottam, elpárologtam. A futók ismerik ezt, egy bizonyos idő után az ember kikapcsol. Szakasról szakaszra összekötöttem a pontokat, egy fa, egy tábla, egy mező. Eleinte, az első percekben testem még nem melegedett fel. Felismerte ezt a gyakorlatot, a lábak ellenálltak. Én toltam előre ezt a hideg gépet, én erőltettem. Vittem magam, nehéz voltam.

Majd egy motor átvette a helyemet. Egy lélegzetvétel, valami vak és makacs dolog, ami helyettem tolt és haladt. A lábak felvették a helyes mozgást, a ritmust, mintha az élet többi része csak szünet lenne futás közben. A makadám visszahúzódott az alatt, ami helyettem haladt előre. Az útszegély, az árok, a fák és a dombok elmozdultak. Sűrűn pillantottam a lábamra: *tam, tam, tam, tam*. Lesüllyedt majd felemelkedett, sarok-lábujjhegy, bőr és gumi. Kicsivel megelőzve engem. Akkor megpihenhettem, rájuk bízhattam magam. A tudóm egésze, a hörgőkig hatolva dolgozott, kinyíltak, *hah*, mint egy pár ejtőernyő. Kinyíltak, *hah*, mint két vörös rózsza. Égett a torkom, a nyak lágy tövénél felmelegedett érem, *hah*, levegővétel. Felfüggesztődtem. Minden, mi bennem futott egyenesen állt, vitt engem. Én é/n lettem. Ugyanazzal a megkönnyebbüléssel, mikor álomba szenderül az ember, az é/n más zónák felé indult.

⁴⁷² Patrick M. Whitehead, „The Runner’s High Revisited – A Phenomenological Analysis” in *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 47, issue 2, 2016, 183–198.

⁴⁷³ A gondolatban való elkalandozás, a testetlenedés (*disembodiment*) motívuma a *Naissance des fantômes* óta ott van Darrieussecq minden regényében, mondhatni, ez a könyveit legerősebben összekötő jellegzetesség.

⁴⁷⁴ „[...] accès au monde sans le je [...]” Marie Darrieussecq, *Le Pays*, Paris, P.O.L., 2005, 150.

⁴⁷⁵ Vesd össze továbbá: „Az egyes szám első és második személy nem igazán alkalmasak az irodalmi megnyilatkozásra: az irodalom ott kezdődik, amikor egy harmadik személy születik meg bennük, ami megfoszt bennünket az Én kimondásának hatalmától (a blanchot-i „semleges”).” („Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l’énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot).” CC, 13.

[...]

É/n futottam. A gondolat öröme, elragadtatására. É/n fizikai ellazulással edzettem gondolataim – és minden jött magától. É/n semmire nem gondoltam. Tiot-t és Diego-t magam mögött hagytam. É/n a házat és a vidéket és a beköltözést, a dobozokat és a kuplerájt magam mögött hagytam. Agyam megpihent, először csapongva, majd folyamatos vonalban társított gondolatot gondolat után: magányos, semleges gondolatvonal, *tam, tam, tam, tam*. Mondatok siettek elém, bogár- vagy szitakötőfelhők. A hídon átkelve a mondatok elém siettek. Egy óra, egy óra egyenesen előre. A lélegzésbe. Az út szabad volt, é/n futottam. Valahogy az írást is magam mögött hagytam. Magától íródott. A léptek, a testem léptei és az engem kísérőek helyettem írtak. De: hova íródott a mondat, mely a lapon otthagya nyomát? Az emlékezet néha el-elkapott belőlük egyet, de mi történt valójában azokkal a mondatokkal, amik akkor íródtak? Fejem felett elillantak.

É/n futottam, gondolatbuborékká váltam. Képregény-figurává, aki felett ott a szövegbuborék. A test elemében van, az agy elégedett szerviségében, minden rendben működik. É/n lettem az út, a fák, a környék. Felszívódni a tájban, felszívni a tájat, ez részben gondolat, részben írás volt. Felidézni a világot, egy óra hosszát, futás közben. A vidék körbevett, ez az ismerős táj, ami minden táj tája lett. [...]

É/n semmire nem gondoltam. É/n futottam. A levegőben a nedvesség összesűrűsödött. Az agyban tömegek forogtak, artikulálódtak vagy bomlottak fel, formálódtak vagy estek szét.

A csípő, a térd, a boka fogaskerekei legmagasabb fokozaton forogtak, a karok dugattyúi egyre gyorsabban mozogtak, a levegő nagy sugarakban terítette be a tüdő mélyét. A nedvek keringtek, tisztogattak, felfrissítettek. Az oxigén szétáradt, az agy lélegzett. Elrendeződések, helyek, struktúrák. A pszichológiai és az állami, a magán és a családi eltűntek. Ami az úton haladt, egymás körül játszadozó szférák voltak, zuhanások és visszapatannások egyensúlya, ugrások halmaza. Nem én, nem más, sem senki. Levegő, táj, futás. É/n semmire nem gondoltam és ebben a semmiben mondatok csíráztak ki, egyre gyorsabban és gyorsabban.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ „Peu à peu, en courant, je m'évaporais. Les coureurs le savent, au bout d'un moment on se détache de soi-même. Étape par étape, je ralliais des jalons, un arbre, un panneau, un champ. Au début, les premières minutes, mon corps n'était pas chaud. Cet exercice, il le reconnaissait, les jambes protestaient. La machine froide, c'est moi qui la poussais, c'est moi qui la forçais. Je me portais, j'étais lourde. Puis un moteur prenait ma place. Un souffle, quelque chose d'aveugle et d'obstiné, qui poussait et avançait pour moi. Les jambes prenaient le bon mouvement, le rythme, comme si le reste de la vie n'avait été qu'une pause dans la course. Le macadam reculait sous ce qui avançait à ma place. Les bas-côtés, les fossés, les arbres et les collines se déplaçaient. Je jetais de fréquents coups d'œil sur mes pieds : *tam, tam, tam, tam*. Ils s'abaissaient et se relevaient, talon-pointe, cuir et caoutchouc. Me précédant de peu. Alors je pouvais me reposer, me reposer sur eux. Mes poumons s'activaient jusqu'au bout des bronchioles, se déployaient, *hah*, comme des parachutes. Se déployaient, *hah*, comme des anémones rouges. La brûlure en fond de gorge, à la base tendre du cou, une médaille chauffée, *hah*, la bouffée. J'étais suspendue. Tout ce qui courait en moi tenait debout, me portait. Je devanais j/e. Avec le même soulagement que lorsqu'on glisse vers le sommeil, j/e basculais vers d'autres zones. [...] J/e courais. Au bonheur de penser, à l'extase de penser. J'/exerçais ma pensée avec une détente physique, une détente de gâchette - et tout s'ensuivait. J/e ne pensais à rien. J'/avais laissé la maison et le pays et notre récent emménagement, les cartons et le bazar : derrière moi. Mon cerveau se reposait, associait des pensées d'abord en sarabande, puis en fil continu : une ligne de pensées, *tam, tam, tam, tam*, solitaire, indifférente. Des phrases venaient à ma rencontre, nuages de moucherons, ou libellules. Passé le pont, les phrases venaient à ma rencontre. Une heure, une heure droit devant. Dans le souffle. La route était libre, j/e courais. D'une certaine façon, j'/avais aussi laissé l'écriture. Ça s'écrivait tout seul. Les pas, ceux de mon corps et ceux qui m'accompagnaient, écrivaient pour moi. Mais : où s'inscrivait la phrase, sur quelle page laissait-elle sa trace ? La mémoire, parfois, en attrapait une, de phrase, mais de fait, que devenaient les phrases qui s'écrivaient alors ? Elles s'évaporaient au-dessus de ma tête. J/e courais, devenue bulle de pensée. Un personnage de bandes dessinées surmonté par sa bulle. Le corps à son affaire, le cerveau dans son contentement d'organe, tout à son fonctionnement. J/e devenais la route, les arbres, le pays. S'absorber dans, absorber le paysage, c'était une partie de la pensée, une partie de l'écriture. Se remémorer le monde, une heure de rang, en courant. Le pays m'entourait, ce paysage familier qui devenait

Az *é/n*⁴⁷⁷ a széthasadt szubjektum (*je clivé*), a testnélküliség élményét jelzi,⁴⁷⁸ amelyben az üresség és a telítettség érzetét egyszerre tapasztalja meg az író, hiszen az én felszámolódása együtt jár a világ beszűrődésével.

Az írás és a semmittevés közötti különbség igen csekély. [...] Az idő oly gépiesen népesül be, ahogy az üresség magához vonzza a teljességet. Ez a valami elkezd mozogni. Valamiféle nyugtalanság fut végig a bútorokon, megmozdul a por. [...] A ház egyes dolgai megmozdultak. Látómezőm periferiáján árnyak suhantak el. [...] Bárki megtapasztalhatja jelenlétüket egyedül ülve maradva. Az írás az asztalnál tart, tárt karokkal várva a fantomokat.⁴⁷⁹

Az *é/n*-állapotban az addig periférián meghúzódó gondolatok, „árnyak”, fantomok érzékelhetővé válnak, nem nyomja el őket a konvergens gondolkozás céltudatossága és homogenizálására törekvése. A divergens figyelem spontán gondolatai sosem nyernek végleges formát, mindig elmosódottak, formátlanok maradnak, mint megannyi fantom. A darrieussecq-i sétálónak nincs másra szüksége a figyelmi túltelítettség megtapasztalásához, minthogy egyedül maradjon, semmit sem csinálva, szabad teret adva a spontán gondolatok áramlásának. Az esztétikai figyelemre való nyitottság (*disponibilité*) egy olyan mentális állapot, amit Darrieussecq a világgal szembeni porózusságnak (*porosité au monde*) nevez: „Írni nem más, mint elszakadni magunktól, rezonálni, a világgal porózus kapcsolatba kerülni, ott lenni”.⁴⁸⁰

tous les paysages. [...] J/e ne pensais à rien. J/e courais. Dans l'air, l'humidité condensait. Dans le cerveau des masses roulaient, s'articulaient ou s'annulaient, se formaient et se déformaient. Les rouages des hanches, genoux, chevilles, fonctionnaient à plein, le piston des bras s'activait, l'air tapissait à grands jets le fond des poumons. Les fluides circulaient, dégrassaient, défatiguaient. L'oxygène irradiait, le cerveau respirait. Agencements, milieux, structures. Le psychologique et l'étatique, le privé et le familial avaient disparu. Ce qui avançait sur la route c'étaient des sphères jouant les unes autour des autres, un équilibre de chutes et de rebonds, un ensemble de sauts. Ni moi ni autre ni personne. Air, paysage, course, J/e ne pensais à rien. et dans le rien perçaient les phrases, de plus en plus vite.” Darrieussecq (2005), 12–15.

⁴⁷⁷ Darrieussecq Monique Wittigtól veszi át ezt a formát. Jordan (2012).

⁴⁷⁸ Young (2012), 63; Jordan (2012), 141.

⁴⁷⁹ „La différence entre écrire et ne rien faire est ténue. [...] Le temps se peuple aussi mécaniquement que le vide attire le plein. Ça se met à bouger. Une inquiétude parcourt des meubles, soulève la poussière [...] Des choses remuaient dans la maison. Sur les bords de mon champ de vision, passaient des ombres. [...] Chacun, assis seul, peut faire l'expérience de leur présence. Il se trouve qu'écrire vous tient à une table, dans une grande disponibilité aux fantômes.” Darrieussecq (2005), 71.

⁴⁸⁰ „Écrire c'est être absent à soi-même, c'est résonner, être poreux au monde, posé là.” Concannon–Sweeney (2004).

KONKLÚZIÓ

Értekezésünk Marie Darrieussecq választott kritikai és szépirodalmi szövegeit tekintette át az önfikció, a plágium, a schaefferi pragmatista fikciós olvasási modell, a valószerűség, a todorovi fantasztikum, a stílus, a klisé, a deleuze-i érzet, a paradoxon és a schaefferi esztétikai figyelem fogalmai mentén. A különböző témák kifejtéséhez különböző elméleti kereteket állítottunk fel, amelyek összességében egy viszonylag sokarcú, heterogén rendszert hoztak létre. A logikai ív, amely ezeket az elméleteket egy láncra fűzte fel az önfikció műfaj történeti taglalásával kezdődött: az önfikció az önéletrajztól elszakadva fikcionális jellegének hangsúlyozásával a 20. század második fele óta helyet követel magának a konstitutíve irodalminak számító műfajok között, létjogát a szubjektumról alkotott Freud utáni elméletek erősítik, amelyek a szubjektum kimerítő jellegű megismerhetőségét tagadják. A fikció és az önéletrajz határát összerosó önfikció azonban problematikussá teszi az olvasás keretét: Darrieussecq önfikcióról írott műfajelméleti szövegeiben amellet érvel, hogy az önfikció komolytalan műfaj, nem kéri az olvasó feltétlen bizalmát, egy későbbi szövegében pedig már a valószerűség látszatát sem tartja fontosnak fenntartani. Ezután az értekezés egy másik, az önfikcióból következő probléma tárgyalására tért át: a „pszichikai” plágiumra, amely amellet, hogy felteszi a kérdést, hogy bármi képezheti-e fikciós írás tárgyát, szintén fikciós és önfikciós olvasási módozatainkra kérdez rá. E kérdésre Jean-Marie Schaeffer fikcióelméletét segítségül hívva próbáltunk meg válaszolni, aki a fikciót egy tág, nem csak a művészi fikcióra kiterjedő pragmatikai keretben vizsgálja. Schaeffer meglátása szerint a fikció egy olyan emberi képesség, amelynek a fajfejlődés és az egyedfejlődés szempontjából is kritikus szerepe volt, illetve van. A fikció értelmezésének képessége nem más, mint a világhoz való viszonyulásunk egy módozata, amely interperszonális kapcsolataink által alakul ki. A fikciós viszonyulási állapot vagy belemerülés mimetikus ösztönzőkön és eszközökön keresztül valósul meg, amelyek a fikció helyes működésének szempontjából

nélkülözhetetlen pragmatikai keretet alkotnak. Ezután áttértünk a valóság és fikció kapcsolatához szorosan kötődő valóságosság kérdésének részletezésére: miután magát a fogalmat problematizáltuk, megállapítottuk, hogy a valóságosság globális analógiára épülő látszatának fenntartásával az alkotó növelheti a befogadó esztétikai élményét. Egyes műfajok – többek között Darrieussecq egyes regényei – a valóságosság határainak feszegetésével váltanak ki hatást az olvasóból, ezeket Tzvetan Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című könyvében elemézi.

A folytatásban egy lépéssel közelebb kerülve Darrieussecq szépirodalmi tevékenységéhez, két fontos kérdést tettünk fel az írói alkotói folyamattal kapcsolatban: hogy mi a stílus, és hogy mi a klisé. Tettük ezt az első esetben Darrieussecq egy tanulmányából kiindulva, amely elveti a stílus hagyományos koncepcióját és azt folyton megújuló, egyedi hangként, ritmusként definiálja. Ezután Gilles Deleuze és Félix Guattari kisebbségi irodalomkonceptiójáról ejtettünk szót, amely az egyedi szintaxis és szövegalkotási módok által dadogásra bírja a nyelvet: ez bizonyos művészek esetében valóban abban fejeződik ki, hogy a nyelv aszintaktikus, agrammatikus határai felé feszül, de minden esetben az észrevétlen leendések kifejezésére törekszik. A jó irodalom nem a „piszkos kis titokról” beszél, hanem olyan kollektív és dinamikusan változó megnyilatkozás-elrendeződésekből áll, amelyek képesek kifejezésre juttatni a világban benne lévő molekuláris, nem személyes individuációkat. A második kérdésre szintén Deleuze és Guattari segítségével kerestük a választ, akik az olyan fogalompárokon keresztül mint moláris/molekuláris, arcadás/arctalanítás, modellálás/modulálás megmutatják, hogy a klisé a józan ész, a Hatalom szava, amelynek reprodukciója csak silány művészethez vezet. Vagyis, a klisé lerombolása a jó művek alkotófolyamatának (legyen szó festészetről, filozófiáról, irodalomról) szerves része: ez a *doxa* hierarchikus szerkezetével, a kizárólagos jelentés logikájával szemben a paradox jelentés felszínre kerülésével mehet végbe, ahol az irodalom a szavak által olyan érzeteket mutat meg az olvasónak, amelyek eladdig észrevétlenek maradtak számára. E rész lezárásaképpen megvizsgáltuk, hogy Darrieussecq hogyan vélekedik a kliséről az általa adott interjúk alapján, illetve összefoglaló jelleggel bemutattuk, hogy milyen formai, narratív szerkezeti, nyelvhasználati újításokkal alkotja meg saját kisebbségi nyelvét, dadogtatja a maga módján a nyelvet.

Végezetül négy Darrieussecq-regény (*Naissance des fantômes*, *White*, *Le Mal de mer*, *Le Pays*) közeli tanulmányozásával megkíséreltük a szépirodalmi szövegek érzettömbjeinek, sebességeinek, dinamikáinak és intenzitásainak feltérképezését, amelyet

a fantom elillanó alakja köt össze. A *Naissance des fantômes* hősnőjének világértelmezési struktúrája mintegy fázist vált a férj hirtelen eltűnésével, a kronoszi időbe mindegyre lyukat vájnak az aióni idő fantomjai, a jelentésstruktúrák szkizoid módon a felszínre kerülnek, amelyből az írás jelent majd kiutat. A *White* az antarktisi sima tér nomád vonalai mentén keletkező érzeteket jeleníti meg fantom alakban, amik agyi potencialitásokként népesítik be a tátongó, fehér ürességet. A *Le Mal de mer* és a *Le Pays* kapcsán Jean-Marie Schaeffer esztétikai figyelmének működését figyelhettük meg egyrészt az olvasó, másrészt az alkotó szemszögéből. A konvergens módon működő standard figyelemmel szemben a divergens esztétikai figyelem a mindennapi élet szempontjából nem hatékony módon a telítődést, a kategorizáció elodázását részesíti előnyben. E két figyelemminőség szintén kifejezhető a táj (*paysage*) és a térkép (*carte*) egymást kiegészítő fogalmaival. Ahogy a nomád sétáló, a benjamini flâneur, úgy a darriussecq-i futó kiürülő „én”-je a divergens figyelem állapotában érzékennyé válik a fantomok jelenlétére.

Innen tehát az értekezés címe: fikció és fantom. Darriussecq számára a fikció „a világ leírásához szükséges metafora”,⁴⁸¹ egy olyan alkotói keret, amely lehetővé teszi az „én – az mindig valaki más” programját, ami az író bevallása szerint a *Malacpüder* óta a fikcióról és az írásról alkotott látásmódja.⁴⁸² Szintén a fikció teszi lehetővé a valóság nem látható, nem érzékelhető részeihez való hozzáférést:

[...] a valóság nagy része pontosan az, ami elillan előlünk. Ennek a valóságnak a költők szavaira van szüksége, ahogy a részecskegyorsítóknak a kvantumfizikusokra.⁴⁸³

Talán meglehetősen lehet, ha azt mondjuk, Darriussecq írásmódja elkötelezett. Ugyanis ez nem valamely politikai irányzat vagy eszmeiség, hanem a folyamatos formakeresés melletti elköteleződést jelenti. Véleménye szerint „[...] minden felfedező jellegű, újító szándékú írás politikai: még a valóságtól, az eseményektől látszólag eltávolodott nyelv is hozzájárul a modern nyelvezethez, nyelvi eszközöket hoz létre a világ

⁴⁸¹ „Aujourd’hui, la fiction m’est une métaphore nécessaire pour décrire le monde, parce que le monde est plein de poches de silence et qu’on ne peut pas faire comme si elles n’existaient pas.” Kapriélian (2006).

⁴⁸² „Je est une autre’ a toujours été, depuis *Truismes*, ma vision de la fiction et ma façon d’écrire.” *RP*, 288.

⁴⁸³ „[...] une grande partie du réel est précisément ce qui nous échappe. Ce réel-là a besoin des mots des poètes autant que des accélérateurs de particules des physiciens quantiques.” Darriussecq egy, az NYU-n 2014-ben megrendezett konferencián elhangzott beszéde. Idézi: Trout (2016), 199.

elgondolásához”.⁴⁸⁴ Darrieussecq elköteleződése a szavak, a nyelvi eszközök, a narratív struktúrák megújítására tett erőfeszítésében fejeződik ki, amely által a világ addig nem látott módon jelenik meg. Ez pedig nem csak elkötelezett írást, de elkötelezett olvasót is kíván, aki nem riad vissza a Barthes által gyönyörszövegként definiált szövegek által megkövetelt értelmezési munkától.

Számomra a kommunikáció hiánya potenciális regénytéma, mert ott, ahol a szereplők nem beszélnek, az írásnak mondandója van; mondhatnám, hogy ez hajt előre az életben. Amikor a szereplők nem beszélnek, mindenféle képek és csenddinamikák kelnek életre. Szenvedélyesen foglalkoztatnak az olyan narratív szituációk az irodalomban, amelyekben el lehet érni, hogy az olvasó megértsen olyan dolgokat, amiket a szereplők maguk nem értenek.⁴⁸⁵

Darrieussecq fikciós szövegei folyamatos formakeresésből állnak, amelyek minden egyes esetben újfajta szintaxis, narratív eljárás, nemnyelvi (hang, rajz) elemek bevonása által valósul meg, vagyis a nyelvhasználati klisék szétbontásával igyekszik megmutatni az addig észrevétlenül maradt individuációkat, hekceitásokat.⁴⁸⁶ Gyimesi ezt a következőképpen foglalja össze:

Ez a molekuláris (és nem moláris) érzékenység hatással van Darrieussecq írásmódjára, amely a leendés egy mondhatni perceptív-agyi áramlásába meríti őt. Neurológusként, entomológusként, kocaként dekonstruálja könyvről könyvre azt, ami a geometrikus tekintetből, a világ geometrikus látásmódjából, a gondolkodás képéből fakad, *melegebb éghajlatra* küldve ezzel a társadalmi és nyelvtani nemekről, az örületről, az egészségről, egy gyerek, egy báty vagy a nagymama haláláról – akit a *Le Pays* „én”-je *molekuláról molekulára kifőz* – alkotott és fenntartás nélkül kezelt kliséket, sztereotípiákat, közhelyeket. A molekuláris hatással van a testre, a futó, a szerető, az élvező testre, destabilizál, deterritorializál minket. A molekulárisnak, ennek a „*néma zónának*” a megtapasztalásához Darrieussecq leendő alanyokat hoz létre és új nyelvet kovácsol: egy másikat, egy elementárisat, egy „*homályosat* [...] *amihez elég egy kis semmiség, hogy láthatóvá váljék*”, hangutánzó nyelvet

⁴⁸⁴ „[...] toute écriture exploratrice, novatrice, est politique: même apparemment éloignée du « réel », des « événements », elle fournit le langage moderne, elle bâtit les outils verbaux et mentaux qui permettent de penser le monde.” Miller–Holmes (2001).

⁴⁸⁵ „Pour moi l’incommunication est un sujet très romanesque parce que là où les gens ne se parlent pas, l’écriture a à dire quelque chose : c’est même le moteur de ma vie. Quand les personnages ne se parlent pas, naissent toutes sortes d’images et toute une dynamique du silence. Que le lecteur puisse comprendre des choses que les personnages ne comprennent pas, voilà une posture de narration qui me passionne dans la littérature.” Jordan (2012), 145.

⁴⁸⁶ Deleuze ezt így fogalmazta meg: „A művészet az érzetek nyelve, mely szavakkal, színekkel, hangokkal vagy kövekkel kommunikál. A művészetnek nincs véleménye, szétbontja az észleletek, érzelmek, vélemények hármasszerveződését, hogy olyan emlékművel helyettesítse, amely perceptumokból, affektumokból és érzettömbökből komponálódik meg egyfajta nyelvként. Az író szavakkal dolgozik, de úgy, hogy eközben olyan szintaxist teremt, amely a szavakat felröpíti az érzetig, és dadogásra, remegésre, vagy kiáltásra, sőt éneklésre bírja a hétköznapi nyelvet: a stílus, a „tónus”, az érzetek nyelve, a nyelvben megszólaló idegen nyelv, az a nyelv, amely egy eljövendő nép után kiált [...]. Az író kifacsarja a nyelvet, vibrálásra készíti, összepréseli, szétfeszíti, hogy perceptumokat csikarjon ki az észlelésekből, affektumokat az érzelmekből, érzetet a vélekedésből [...]” *MF?*, 148.

(„*Futottam, tam, tam, tam, tam, lassan, saját ritmusomban*”) talán azt az ősi nyelvet, amelyet a *Le Pays* narrátora talál ki, hogy szóhoz juttassa a migránst, a nomádot, aki egyfolytában „*hazatér*” [...].⁴⁸⁷

Utolsó gondolatként szeretnénk megjegyezni, hogy az értekezés nem törekedett a Darrieussecq-művek kimerítő jellegű elemzésére. Élő szerzőről lévén szó, ez tulajdonképpen lehetetlen feladat. Emellett nem ejtettünk szót több regényéről, színdarabjáról, műfordításairól, novelláskötetéről, mesekönyveiről, a különböző művészeti kiadványokban megjelentetett szövegeiről, műveinek adaptációit csak igen mellékesen érintettük. A további értelmezési és elemzési síkok palettája tehát igen széles. Végezetül reméljük, hogy értekezésünkkel hozzájárulhattunk a francia irodalomelmélet és szépirodalom magyarországi recepciójának gazdagításához.

⁴⁸⁷ „Cette sensibilité moléculaire et non molaire affecte l’écriture de Darrieussecq, en la faisant immerger dans un flux quasi perceptif, quasi cérébral du devenir. C’est en neurologue, en entomologiste, en cochon qu’elle déconstruit d’un livre à l’autre tout ce qui relève d’un regard géométral, d’une vision géométrique du monde, image de la pensée, envoyant « *pâitre* » clichés, stéréotypes et idées reçues auxquelles nous adhérons sans réserve sur les genres sociaux et grammaticaux, la folie, la santé, la mort scandaleuse d’un enfant, d’un frère ou de la grand-mère que le « *je* » du *Pays* « *mitonne molécule par molécule* ». Le moléculaire affecte le corps, celui qui court, qui aime, qui jouit, nous déstabilise, déterritorialise. Pour l’expérimenter, le moléculaire, cette « *zone de silence* », Darrieussecq sait s’inventer en sujet de devenir, mais aussi (se) forger une langue : une autre, élémentaire, « *opaque [...] qu’un rien eût suffi à me la rendre transparente* », onomatopéique (« *Je courais, tam, tam, tam, tam, lentement, à mon rythme.* »), peut-être celle très vieille que la narratrice du *Pays* conçoit pour faire parler le migrant, le nomade qui ne cesse de « *rentrer dans son pays* » [...]” Gyimesi Timea, „Etre poreux au monde. Du dynamisme moléculaire de l’(auto)fictif à la Marie Darrieussecq” in Jean-Michel Devésa (szerk.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, 65–73, 72.

BIBLIOGRÁFIA

- ANONYMUS (1998) „NDiaye répète ses attaques contre Darriussecq” in *Libération*.
http://www.liberation.fr/culture/1998/03/06/n-diaye-repete-ses-attaques-contre-darriussecq_232338 Letöltés ideje: 2018. május 14.
- ANTONIOLI, Manola (2010), *Singularités cartographiques*.
<http://www.revuetrahir.net/2010-2/trahir-antonioli-cartographie.pdf> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. Sarkady János, Magyar Elektronikus Könyvtár.
<http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- AUDRAN, Marie (2003), Sa vie est un roman in *Le Point*.
<http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-19/sa-vie-est-un-roman/1038/0/54558> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- BANDURA, Gabriella (2017), *Pour une approche autopoïétique des œuvres de Michel Houellebecq, Éric Chevillard et Anne Garréta*, Szeged. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/4160/> Letöltés ideje: 2018. április 6.
- BARBÉRIS, Pierre (1994), *Introduction* in Alain Goulet (szerk.), *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 9–13.
- BARTHES, Roland (1968), L’effet de réel in *Communications*, 11, 84–89.
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- BARTHES, Roland (1996), *A szöveg öröme: irodalomelméleti írások*, ford. Babarczy Eszter et al., Budapest, Osiris Könyvtár.
- BAYARD, Pierre (2009), *Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOJTÁR B., Endre (2009), Amitől a valóság megváltozik. Jonathan Littell: Jóakaratók in *Magyar Narancs*.

- http://magyarnarancs.hu/konyv/amitol_a_valosag_megvaltozik_-_jonathan_littell_joakaratuak-71511 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- BOUTANG, Pierre-André (1996), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse.
- BÓKAY, Antal (2008), Önéletrajz és szelf-fogalom a dekonstrukció és pszichoanalízis határán in Mekis D. János, Z. Varga Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, Budapest, L'Harmattan, 33–65.
- CARROLL, Lewis (1958), *Alice Csodaszországban*, ford. Kosztolányi Dezső, Magyar Elektronikus Könyvtár. <http://mek.oszk.hu/00300/00348/html/alice08.htm> Letöltés ideje: 2018. április 6.
- CAVIGLIOLI, David (2010), Darrieussecq : Plagiaires, vos papiers ! in *Le Nouvel Observateur*. <https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100107.BIB4685/darrieussecq-plagiaires-vos-papiers.html> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- CHADDERTON, Helena (2013), Experience and Experiment in the Work of Marie Darrieussecq in Amaleena Damlé, Gill Rye (szerk.), *Women's Writing in Twenty-First-Century France. Life as Literature*, University of Wales Press, 2013, 183–195.
- CHRISTOFF, Marie et al. (2016), Mind-wandering as spontaneous thought: a dynamic framework in *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 17., 718–731.
- CITTON, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil.
- CITTON, Yves (2016a), *Écologie de l'attention et études littéraires*. <http://oicimuuqam.ca/fr/conferences/ecologie-de-lattention-et-etudes-litteraires> Letöltés ideje: 2018. április 6.
- CITTON, Yves (2016b), *Pour un numérique humain et critique*. <https://www.youtube.com/watch?v=IB1UdzStlIE> Letöltés ideje: 2018. április 6.
- COLONNA, Vincent (1989), *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, EHESS.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil.
- CONCANNON, Amy–SWEENEY, Kerry (2004), *Entretien avec Marie Darrieussecq*. http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20avec%20Amy%20Concannon%20et%20Kerry%20Sweeney%20en%20mars%202004_0.pdf Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996a), Autofiction, un genre pas sérieux in *Poétique*, 107, 372–373.

- DARRIEUSSECQ, Marie (1996b), *Truismes*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1998a), *Malacpúder*, ford. Gyimesi Timea, Budapest, Magvető.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1998b), Sorguina in *Libération*.
http://www.liberation.fr/livres/1998/03/10/la-reponse-de-l-auteur-de-truismes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina_232749 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1998c), *Naissance des fantômes*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1999a), *Le Mal de mer*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1999b), *Précisions sur les vagues*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2001a), Qu'est-ce que le style ? in Yves Michaud (szerk.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Odile Jacob, 810–819.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2001b), *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2002), *Le Bébé*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2003), *White*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2005), *Le Pays*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2006a), MD. Années 80 in *Europe*, n°921–922, 162–165.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2006b), Le clin d'œil de la baleine in *Le magazine littéraire*, n°456, 43.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2006c), *Zoo*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2007a), Je est une autre in Annie Oliver (szerk.), *Écrire l'histoire d'une vie*, Roma, edizioni Spartaco, 105–121.
<http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2018-01/confe%CC%81rence%20donne%CC%81e%20a%CC%80%20Rome%20a%CC%80%20un%20colloque%20sur%20l%27autofiction.pdf> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2007b), *Tom est mort*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2008), La fiction à la première personne ou l'écriture immorale in *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2009), *Le Musée de la mer*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2010), *Rapport de police*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2011), *Clèves*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2013), *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2016), *Être ici est une splendeur*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2017), *Notre vie dans les forêts*, Paris, P.O.L.

- DE GAUDEMAR, Antoine (1998a), Ce livre est né de la peur du noir in *Libération*.
http://next.liberation.fr/livres/1998/02/26/ce-livre-est-ne-de-la-peur-du-noir_228236
 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DE GAUDEMAR, Antoine (1998b), Marie NDiaye polémique avec Marie Darrieussecq in *Libération*. http://www.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq_231980 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1987), *Qu'est-ce qu'un acte de création ?*
<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1990), *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Proust és a jelek*, ford. John Éva, Budapest, Atlantisz.
- DELEUZE, Gilles (2014), *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás,
 Budapest, Atlantisz Könyvkiadó.
- DELEUZE, Gilles (2016), Levél Unonak a nyelvről, ford. Gyimesi Timea, in *Tiszatáj*, 70. évfolyam, 9. szám, 43–44.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (1972), *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2002), Rizóma, ford. Gyimesi Timea in Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 70–86.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2005), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia I*, ford. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2009), *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Budapest, Quadmon Kiadó.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2013), *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Budapest, Műcsarnok.
- DELEUZE, Gilles–PARNET, Claire (2015), *Párbeszéddek*, ford. Gyimesi Timea, Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit, Budapest, L'Harmattan.
- DE MAN, Paul (1997), Az önéletrajz mint arcrongálás, ford. Fogarasi György, in *Pompeji*, 93–107.

- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (2007), Les points sur les i in Jean-Louis Jeanelle, Catherine Viollet (szerk.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. Au cœur des textes, n°6.
- DOUBROVSKY, Serge (2010), Inventer un langage de notre temps in *Le monde des livres*. http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html. Letöltés ideje: 2018. április 5.
- DUFAYS, Jean-Louis (1994), Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient in Alain Goulet (szerk.), *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 77–89.
- FLAHAULT, François (2005), Récits de fiction et représentations partagées in *L'Homme*, (n°175–176), 37–55, 37. <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-37.htm> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- FLAHAULT, François (2015), De la vie en société à la vie dans la culture. Le rôle de l'attention conjointe et l'émergence de réalités autoréférentielles in *L'Homme* (n°214), 107–124. <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2015-2-page-107.htm> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- FLAMERION, Thomas (2007), Les mots du vide. Interview avec Marie Darrieussecq in *Le Figaro*. <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-marie-darrieussecq-tom-est-mort-1027.php> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Theatrum philosophicum* in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, tome II, 75–99.
- FOUCAULT, Michel (2004), *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Budapest, Atlantisz.
- FREUD, Sigmund (2001), A kísérteties ford. Bókay Antal, Erős Ferenc in Erős Ferenc, Argejó Éva (szerk.), *Sigmund Freud Művei*, IX. (Művészeti írások), Budapest, Filum, 245–281.
- FRÉVILLE, Carine (2013), Ghosts of Influence? Spectrality in the Novels of Marie Darrieussecq in Thomas Baldwin, James Fowler, Ana de Medeiros (szerk.), *Questions of Influence in Modern French Literature*, Palgrave Macmillan, 280–293.
- FUMEY, Gilles (2013), J'écris d'un monde tellurique, fleuvien. Entretien avec Marie Darrieussecq in *Libération*. http://www.liberation.fr/planete/2013/08/13/j-ecris-d-un-monde-tellurique-fleuvien_924633 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ?*, Paris, Éditions du Seuil.

- GASPARINI, Philippe (2008), *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2010), *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- GEFEN, Alexandre (2004), Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel Marc Dambre (szerk.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 305–319.
- GENETTE, Gérard (1968), Vraisemblance et motivation in *Communications*, 11, 5–21.
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Éditions du Seuil.
- GROJEAN, Marianne (2015), Marie Darrieussecq jamais à secímű Interview in *Tribune de Genève*.
<https://www.tdg.ch/culture/marie-darrieussecq-jamais-sec/story/19010874> Letöltés ideje: 2018. április 6.
- GUENON, Arnaud (2007), Note sur l'autofiction et la question du sujet in *La Revue des Ressources*.
<http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>. Letöltés ideje: 2018. április 5.
- GUENON, Arnaud (2010), *De l'autoficton à l'autonarration*.
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- GUILLEMETTE, Lucie–LÉVESQUE, Cynthia (2016), La narratologie in Louis Hébert (szerk.), *Signo*, Rimouski (Québec).
<http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>. Letöltés ideje: 2018. április 5.
- GYIMESI, Timea (2004), Du tournant linguistique au tournant discursif in Kovács Ilona (szerk.), *Introduction aux méthodes de la critique littéraire*, Magyar Elektronikus Könyvtár, 112–144. <http://mek.oszk.hu/05300/05324/05324.pdf> Letöltés ideje: 2018. április 7.
- GYIMESI, Timea (2008a), Le présent dans le passé, le passé dans le présent ou Du temps des truismes au temps des fantômes in *Acta Romanica (Tomus XXII) Le Passé dans le présent, le présent dans le passé*, Szeged, JATEPress, 125–13.
- GYIMESI, Timea (2008b), *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijarat Kiadó.

- GYIMESI, Timea (2013a), A franciaországi kognitív kutatásokról az irodalom és a művészetek összefüggésében in *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 264–272.
- GYIMESI, Timea (2013b), Három az egyben, egy a háromban... Deleuze Proustjairól, avagy Proust Deleuze-e in *La Revue d'Études Françaises*, Numéro hors série : Mélanges littéraires offerts à Judit Karafiáth pour ses 70 ans, 37–44.
<http://cief.elte.hu/sites/default/files/11gyimesitimea37-44.pdf> Letöltés ideje: 2018. április 7.
- GYIMESI, Timea (2015a), Etre poreux au monde. Du dynamisme moléculaire de l'(auto)fictif à la Marie Darrieussecq in Jean-Michel Devésa (szerk.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 65–73.
- GYIMESI, Timea (2015b), Más terek hangjait hallani. Fantomok terei – téri fantomok Marie Darrieussecq prózájában in Ádám Anikó, Radvánszky Anikó (szerk.), *Térérzékelések – Térábrázolások*, Budapest, Kijárat Kiadó, 139–149.
- GYIMESI, Timea (2016), Kimerülés és performativitás. Deleuze, Guattari és a klinikai kritika in *Filológiai Közlöny*, LXII (4), 303–314.
- JENEY, Éva (2016), Műfajtan-e az elmélet? in *Helikon* (Műfaj és komparatiztika), 355–360.
- JENNY, Laurent (2003), *Méthodes et problèmes : L'Autofiction*.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.
 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- JORDAN, Shirley (2012), Entretien avec Marie Darrieussecq in *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, 133–146.
- KAPRIËLIAN, Nelly (2006), *Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec Marie Darrieussecq*. <http://books.openedition.org/bibpompidou/1136?lang=fr> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- KEMP, Simon (2008), Homeland: Voyageurs et patrie dans les romans de Marie Darrieussecq in Audrey Lasserre, Anne Simon (szerk.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Presses Sorbonne Nouvelle, 159–166.
- KEMP, Simon (2010), *French Fiction into the Twenty-first Century, The return to the Story*, University of Wales Press.
- KESKINEN, Mikko (2010), Reading Phantom Minds: Marie Darrieussecq's Naissance

- des fantomes and Ghosts' Body Language in Paula Leverage, Howard Mancing, Richard Schweickert, Jennifer Marston William (szerk.), *Theory of Mind and Literature*, Purdue University Press, 201–217.
- KRISTEVA, Julia (1968), La productivité dite texte in *Communications*, 11, 59–83.
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1157 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LANÇON, Philippe (2007a), La légitime du vécu: une perversion. Interview avec Paul Otchakovsky-Laurens in *Libération*. http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/la-legitimite-du-vecu-une-perversion_100689 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- LANÇON, Philippe (2007b), Ma fiction est hantée, Entretien avec Marie Darrieussecq in *Libération*. http://www.liberation.fr/livres/2007/08/30/ma-fiction-est-hantee_100688 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- LAURENS, Camille (1995), *Philippe*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2007a), Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou in *La Revue littéraire*, n°32. <http://archive.is/sa9H> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- LAURENS, Camille (2007b), On ne fabrique pas un suspense avec la mort d'un enfant in *Le monde des livres*. http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/09/06/on-ne-fabrique-pas-un-suspense-avec-la-mort-d-un-enfant-par-camille-laurens_951774_3260.html Letöltés ideje: 2018. április 5.
- LAURENS, Camille (2008), Qui dit ça? in Claude Burgelin, Isabell Grell, Roger-Yves Riche (szerk.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- LAURENS, Camille (2010a), Affronter l'épreuve du vrai in *Le monde des livres*. http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/affronter-l-epreuve-du-vrai-par-camille-laurens_1324218_3260.html Letöltés ideje: 2018. április 5.
- LAURENS, Camille (2010b), *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard.
- LECARME, Jacques (2004), Origines et évolution de la notion d'autofiction in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (szerk.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 13–23.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2003), La fille de neige in *Le Point*. <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2003-11-21/la-fille-de-neige/1038/0/118120> Letöltés ideje: 2018. április 6.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2002), Az önéletírás meghatározása, ford. Z. Varga Zoltán, in

Helikon, 272–285.

LEJEUNE, Philippe (2007), *L'autobiographie*.

<https://www.canal->

[u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/l_autobiographie_philippe_lejeune.1504](https://www.canal-tv.com/video/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/l_autobiographie_philippe_lejeune.1504) Letöltés ideje: 2018. április 5.

LITTELL, Jonathan (2009), *A jóakaratóiak*, ford. ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető.

MILLER, Becky–HOLMES, Martha (2001), *Entretien avec Marie Darrieussecq*.

[http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-](http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81cembre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l'E2%80%99auteure.pdf)

[12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81cembre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l'E2%80%99auteure.pdf](http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81cembre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l'E2%80%99auteure.pdf)

Letöltés ideje: 2018. április 4.

MOLDVAY, Tamás (2016), E mint Esemény in *Tiszatáj*, 70. évfolyam, 9. szám, 46–59.

MOZERE, Liane (2005), Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation in *Cahiers du Genre*, (n°38), 43–62.

NDIAYE, Marie (1994), *Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit.

OTCHAKOVSKY-LAURENS, Paul (2007), Non, Marie Darrieussecq n'a pas « piraté » Camille Laurens in *Le monde des livres*.

http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/08/30/non-marie-darrieussecq-n-a-pas-pirate-camille-laurens-par-paul-otchakovsky-laurens_949150_3260.html

Letöltés ideje: 2018. április 5.

PÁL-KOVÁCS, Ramona (2017), *Cartographie de la mémoire : pour une lecture géocritique de l'autobiographie de Michel Tremblay*, Szeged. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/3999/1/Pal-Kovacs_doktori_ertekezes_2017.pdf Letöltés ideje: 2018. április 6.

PETIT, Élyse (2012), *Rencontre avec Marie Darrieussecq*.

[http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-](http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/entretien%20avec%20Elyse%20Petit%20C%20juin%202012_0.pdf)

[12/entretien%20avec%20Elyse%20Petit%20C%20juin%202012_0.pdf](http://www.mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/entretien%20avec%20Elyse%20Petit%20C%20juin%202012_0.pdf) Letöltés ideje: 2018. április 5.

PLATÓN, *Az állam*, ford. Jánosy István, Magyar Elektronikus Könyvtár.

<http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm#163> Letöltés ideje: 2018. április 5.

REES, Jasper (2005), A writer's life: Marie Darrieussecq in *The Telegraph*.

- <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3642812/A-writers-life-Marie-Darrieussecq.html> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- RICARDOU, Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICHARD, Annie (2008), *Plagiat psychique*.
http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- RICHARD, Annie (2013), *L'autofiction et les femmes – Un chemin vers l'altruisme ?*, Paris, L'Harmattan.
- RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle (1994), Stéréotypie ou reproduction de la langue sans sujet in Alain Goulet (szerk.), *Le stéréotype : crise et transformation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 15–34.
- RODGERS, Catherine (2002), Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq in Nathalie Morello, Catherine Rodgers (szerk.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 83–103.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1960a), *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. Réz Ádám, Budapest, Magyar Helikon.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1960b), *Vallomások*, ford. Benedek Marcell, Budapest, Magyar Helikon.
- SARRAUTE, Nathalie (1956), *L'ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard.
- SASSO, Robert–VILLANI, Arnaud (2003), Le vocabulaire de Gilles Deleuze in *Les Cahiers de Noesis*, n°3, Paris.
- SAUVAGNARGUES, Anne (2005), *Deleuze et l'art*, Paris, PUF.
- SAUVAGNARGUES, Anne (2011), Deleuze et les cartographies du style. Asignifiant, instensif, impersonnel in Adnen Jdey (szerk.), *Les styles de Deleuze*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 157–181.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1983), Du texte au genre. Notes sur la problématique du genre in *Poétique*, 53, 3–18.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002), De l'imagination à la fiction in *Vox poetica*.
<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> Letöltés ideje: 2018. április 5.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005), Quelles vérités pour quelles fictions ? in *L'Homme*, (n°175–176), 19–36. <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-19.htm>
 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie–DUCROT, Oswald (1995), *Nouveau dictionnaire*

- encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- SOLÉ, Robert (2010), L'écriture physique de Marie Darrieussecq. Entretien in *Le Monde des Livres*. http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/20/l-ecriture-physique-de-marie-darrieussecq_1360601_3260.html Letöltés ideje: 2018. április 5.
- TADIÉ, Jean-Yves–CERQUIGLINI (2012), Blanche, *Le roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard.
- TERRASSE, Jean-Marc (2003), Comment j'écris. Entretien avec Marie Darrieussecq in Paul Gifford, Marion Schmid (szerk.), *La Création en acte*, Amsterdam, Rodopi, 253–268.
- TODOROV, Tzvetan (1968), Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter in *Communications*, 11, 1–4. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_2203 Letöltés ideje: 2018. április 5.
- TODOROV, Tzvetan (1972), Style in Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 383–388.
- TODOROV, Tzvetan (2002), *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó.
- TROUT, Colette (2016), *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, Boston, Brill Rodopi.
- WHITEHEAD, Patrick M. (2016), The Runner's High Revisited – A Phenomenological Analysis in *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 47, issue 2, 183–198.
- WOOLF, Virginia (2016), *Un lieu à soi*, ford. Marie Darrieussecq, Paris, Éditions Denoël.
- YOUNG, Morag (2012), J'ai mal au je-nous: Marie Darrieussecq's Innovative Use of Personal Pronouns in *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, 59–67.
- Z. VARGA, Zoltán (szerk.) (2003), *Önéletírás, élettörténet, napló: válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest, L'Harmattan.

A TÉMÁBAN KÖZÖLT CIKKEK JEGYZÉKE

1. „Rapport sur l’affaire Darrieussecq” in *Svět literatury/Le monde de la littérature : Analyse de texte – Intertextualité*, Prague, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2015, 174–181. cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/.../judit_liptak-piko_174-181.pdf Letöltés ideje: 2018. május 27.
2. „Jelentés a Darrieussecq-ügyről” in *Szövegek között* (n° XIX) Szeged, 2015, 141–165. <http://etal.hu/szokoz/wp-content/uploads/2015/06/19-8-Lipt%C3%A1k-Pik%C3%B3-Judit-Jelent%C3%A9s-a-Darrieussecq-%C3%BCgyr%C5%91l.pdf> Letöltés ideje: 2018. április 6.
3. „Qui voit les fantômes ? Analyse du roman Naissance des fantômes de Marie Darrieussecq” in *Acta Romanica* (Tomus XXIX) *Lire, écrire, construire*, Szeged, JATEPress, 2015, 81–91.
4. „Modeler et moduler avec Marie Darrieussecq” in *Modulation – Deleuze* (konferenciakötet), Szeged, JATEPress, 2017, 133–139.
5. „L’espace plié dans *White* de Marie Darrieussecq” in *Écho des études romanes*, České Budějovice, vol. XIV, num. 1-2, 2018 (megjelenés alatt). <https://www.eer.cz/>
6. „La question de l’attention esthétique dans quelques romans de Marie Darrieussecq” in *Vitesse, attention, perception*, Szeged, JATEPress, 2018 (megjelenés alatt).
7. Pierre Bayard: Il existe d’autres mondes (recenzió) in *Helikon Irodalomtudományi szemle*, Argumentum Kiadó, 2014.
8. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Párbeszéddek*, ford. Gyimesi Timea, Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit, Budapest, L’Harmattan, 2015.

KONFERENCIÁKON VALÓ RÉSZVÉTEL

1. „La distraction comme forme de créativité dans quelques romans de Marie Darrieussecq”, Visegrádi országok 21. frankofón doktori iskolája, nemzetközi konferencia, *Vitesse – Attention – Perception*, Szeged, 2017. okt. 2-4.
2. „L’écriture géographique de Marie Darrieussecq”, Visegrádi országok 20. frankofón doktori iskolája, nemzetközi konferencia, *Espaces: paysages – espaces mentaux – espaces de la ville*, Telč, Masarykova Univerzita, 2016. szept. 15–17.
3. „Modeler et moduler avec Marie Darrieussecq”, nemzetközi Deleuze-konferencia, *Modulation – Deleuze*, Szeged, 2015. dec. 2–4.
4. „Plagiat et intertextualité”, Visegrádi országok 18. frankofón doktori iskolája, nemzetközi konferencia, *Analyse de texte – Intertextualité*, Univerzita Karlova, Prága, 2014. szept. 3–6.
5. „Plágium és paranoid olvasás”, TDK-felolvasás/tudományos nap, *Olvasás*, Szeged, 2014. ápr. 24.
6. „Identité narrative et fantômes dans Naissance des fantômes de Marie Darrieussecq”, 5. nemzetközi konferencia a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából, *Culture(s), Langue(s), Identité(s)*, Pécs, 2012. nov. 8–9.