

Transztextualitás

I.

Ezen írás tárgya az, amit másutt¹ – „jobb híján” – úgy neveztem: *paratextualitás*. Azóta jobbat találtam ki – vagy rosszabbat: majd eldöntik. A „paratextualitást” pedig egy egészen más dolog jelölésére vettem be. Vagyis, ezt az egész oktalan programot kezdhethetjük újra.

Hát akkor kezdjük! A poétika tárgya – valahogy így mondtam – nem a maga különösségében vett szöveg (ez inkább a kritika területe), hanem az *architextus*, vagy – ha jobban tetszik – a szöveg *architextualitása* (mint ahogy azt mondjuk – s ez kicsit ugyanaz – az „irodalom irodalmisága”), azaz az általános vagy transzcendens kategóriák – diskurzustípusok, közlésmódok, irodalmi műfajok stb. – együttese, amelybe minden egyes szöveg beletartozik.² Ma inkább úgy mondanám, tágabb értelemben, hogy a poétika tárgya a *transztextualitás*, azaz a szöveg textuális transzcendenciája, amit nagyjából egyszer úgy határoztam meg, hogy „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel”. A transztextualitás tehát túlhaladja és magába foglalja az architextualitást, valamint a transztextuális kapcsolatok néhány más típusát, melyek közül itt csak eggyel foglalkozunk majd közvetlenül. Először azonban – csak hogy a területet kijelöljük és körülhatároljuk – egy (új) listát kell összeállítanom róluk, mellyel kapcsolatban igencsak fennáll a veszély, hogy ezúttal sem lesz teljes, sem pedig végleges. A „kutatásban” az a kellemetlen, hogy az ember addig keresgél, míg végül rátalál... arra, amit nem is keresett.

Ma (1981. október 13-án) úgy tűnik, ötféle transztextuális kapcsolatot különíthetünk el, melyeket megközelítőleg növekvő absztrakciós, implikációs és globális rendben fogok felsorolni. Az elsőt – *intertextualitás* néven – JULIA KRISTEVA³ tanulmányozta néhány évvel ezelőtt, és nyilvánvalóan ez az elnevezés szolgáltatja terminológiai paradigmánkat. Az intertextualitást én a magam részéről – kétségkívül korlátozó módon – két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat- [END-p82] ként, azaz – eidetikusan és leggyakrabban – egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként határozom meg. A legexplicitebb és a legszószerintibb változatát az *idézet*⁴ hagyományos gyakorlata képviseli (idézőjelekkel, pontos utalással vagy anélkül); nem ennyire explicit s nem ennyire

¹ Introduction á l'architexte. Seuil 1979. 87.

² Az *architextus* terminust – egy kicsit későn jutott eszembe – LOUIS MARIN javasolta („Pour une théorie du texte parabolique”. – Récit évangélique. = Bibliothèques des sciences religieuses. 1974.) „minden lehetséges diskurzus eredetszövegének, „erdetének” és keletkezési környezetének” a jelölésére. Egyszóval, majdnem arra, amit én *hypotextus*nak nevezek majd. Ideje lenne, hogy az Irodalomtudományok Köztársaságának Megbízottja egységes terminológiát írjon elő.

³ Séméiotiké. Seuil 1969.

⁴ Ezen gyakorlat történetével kapcsolatban ld.: A. COMPAGNON: La Seconde Main. Seuil 1979.

kanonikus a *plágium* (például Lautréamont-nál), ami egy nem bevallott, de még szó szerinti kölcsönzés; még kevésbé explicit és még kevésbé szó szerinti formája a *célzás*, azaz egy olyan közlés, amelynek teljes megértése feltételezi azon kapcsolat ismeretét, amely közte és egy másik közlés között áll fenn, melyre szükségképpen egy-egy – másként nem elfogadható – hangsúly utal: így például, amikor Mme des Loges, közmondásosdit játszva Voiture-rel, kijelenti:

„Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre” (Ez nem ér, üssön csapra egy másikat),

a percer (csapra üt) ige „javasolni” értelemben való használatát csakis az a tény igazolja és teszi érthetővé, hogy Voiture egy borkereskedő fia volt. Vagy például – jóval akadémikusabb regiszterben –, amikor Boileau azt írja XIV. Lajosnak:

Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre.⁵

(Az elbeszélésben, melyet kész vagyok elkezdni Neked,
Úgy látom, mintha sziklák sietnének elém, hogy meghallgassanak.)

Ezek a mozgó és figyelő sziklák kétségtelenül abszurdnak tűnnek annak, aki nem ismeri Orpheus és Amphion legendáját. Az intertextusnak ezen implicit (s olykor teljesen hipotetikus) helyzete képezi MICHAEL RIFFATERRE kiemelt kutatóterületét. Riffaterre – elvben – nálam jóval szélesebb értelmet tulajdonít az intertextualitásnak, látszólag mindarra kiterjesztve, amit én transztextualitásnak nevezek: „Az intertextus – írja például – azoknak a kapcsolatoknak az olvasó általi észlelése, amelyek egy mű s az őt megelőző vagy az utána következő művek között állnak fenn”. Törekvéseiben egészen odáig megy, hogy az intertextualitást (ahogy én a transztextualitást) magával az irodalmisággal azonosítja: „Az intertextualitás (...) az irodalmi olvasásra sajátosan jellemző mechanizmus. Valójában ez az, ami a teljes szövegjelentést létrehozza, míg a lineáris olvasás, mely közös az irodalmi és nemirodalmi szövegek esetében, csak a tartalmi jelentést hozza létre.”⁶ Ez az elvi kijelentés azonban egy lényegi megszorítással jár, mivel a Riffaterre által tanulmányozott összefüggések mindig szemantikai – stilisztikai mikrostruktúrák körébe tartoznak, ál- [END-p83] talában költői jellegű mondatok, szakaszok vagy rövid szövegek szintjén. Az intertextuális „nyom” Riffaterre szerint tehát inkább (akárcsak a célzás) egy adott alakzathoz (részlethez) kapcsolódik, mintsem az együttes

⁵ Az első példát DUMARSAIS: Tropes című kézikönyvének *célzás* szócikkből merítettem, a másodikat FONTANIER: Figures du Discours-jából.

⁶ La trace de l'intertexte. = La Pensée, 1980 október; La syllepse intertextuelle. = Poétique 40. 1979 november. – Vö. la Production du texte. Seuil 1979. valamint Sémiotique de la poésie. Seuil 1982.

struktúrájában vett műhöz, a kapcsolatok pertinenciájának e mezejéhez, melyet a későbbiek során tanulmányozni fogunk. H. Bloom kutatásai a hatásmechanizmusokról⁷ – jóllehet egészen más szellemenben folytak – ugyanerre az inkább intertextuális, mintsem hypertextuális interferencia-típusra vonatkoznak.

A második típust az az általában kevésbé explicit és távolságtartóbb kapcsolat alkotja, amely – egy irodalmi mű formálta egységben – a tulajdonképpeni szöveg és aközött áll fenn, amit aligha hívhatunk másként, mint a szöveg *paratextusa*⁸: cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, sajátkezűleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat, amellyel a puristább és külső erudícióra kevésbé hajló olvasó nem rendelkezik olyan könnyen, mint szeretné, s ahogy azt állítja. Nem akarok itt belekezdeni e kapcsolatterület tanulmányozásába, s nem is akarok előre lelőni egy erre irányuló esetleges későbbi tanulmányt; a későbbiekben egyébként is még többször lesz alkalmunk találkozni vele. E kapcsolatterület kétségkívül a mű pragmatikai dimenziójának, vagyis az olvasóra gyakorolt hatásának egyik kiváltságos helye: elsősorban annak a helye, amit Philippe Lejeune-nek az önéletrajzról írt tanulmánya óta szívesen neveznek műfaji *szereződésnek* (vagy *egyezségnek*).⁹ Példaképpen (s egy későbbi fejezetet előlegezendő) csupán Joyce *Ulysses*-ének esetét említem. Erről a regényről tudjuk, hogy első, folytatásokban történő megjelentetése során fejezetcímekkel volt ellátva, melyek az egyes fejezeteknek az *Odüsszeia* egy-egy epizódjához fűződő kapcsolatát idézték fel: „Szirének”, „Nausicaa”, „Penelopé” stb. Amikor kötetben jelenik meg, Joyce eltávolítja ezeket a belső címeket, amelyek pedig „borzasztó” fontos jelentést hordoztak. Ezek az eltörölt, de a kritikusok emlékezetében még élő alcímek vajon részét képezik-e az *Ulysses*-nek vagy sem? Ez a zavarbaejtő kérdés, amelyet a szöveg zártságát hangoztatók figyelmébe ajánlok, tipikusan paratextuális jellegű. Ebben a vonatkozásban a piszkozatok, a különféle vázlatok és tervek „előszövegei” ugyanacsak *paratextusként* funkcionálhatnak: Lucien és Mme de Chasteller utolsó találkozása nincs benne a *Vörös és fehér* tulajdonképpeni szövegében, erről csupán a befejezés egy vázlatja tanúskodik, melyet Stendhal a hátralévő részekkel együtt félbehagyott. Figyelembe kell-e vennünk ezt, amikor a történetet és a szereplők jellemét értékeljük? (Drasztikusabban: el kell-e olvasnunk egy olyan posztumusz szöveget, amelyről semmi nem árulja el, vajon a szerző – ha megérte volna - megjelentette-e volna, s ha igen, hogyan?) Az is előfordul, hogy egy mű egy másik paratextusát alkotja: a *Bonheur fou* (*Őrült boldogság*; 1957.) olvasójának, aki az utolsó oldalon látja,

⁷ The Anxiety of Influence. Oxford U. P. 1973., valamint a folytatása.

⁸ Abban a kétértelmű, sőt képmutató értelemben használva, amely az olyan melléknevekben érezhető, mint *parafiscal* ('adójellegű') vagy *patramilitaire* ('katonai jellegű').

⁹ A kifejezés nyilvánvalóan igen optimista az olvasó szerepét illetően, aki semmit sem írt alá, s aki vagy elfogadja azt, vagy sem. Annyi azonban bizonyos, hogy a műfaji vagy más ismertető jelek kötelezik a szerzőt, aki – a kedvezőtlen fogadtatástól való félelmében – tiszteletben tartja ezeket, még hozzá sokkal gyakrabban, mintsem gondolnánk: több ilyen példával is találkozunk majd.

hogy Angelo visszatérése Pauline-hoz igencsak kétséges, vajon kell-e emlékeznie vagy sem a *Mort d'un personnage*-ra (*Egy szereplő halála.*; 1949.), ahol a fenti szereplők fiával és unokájával találkozunk, ami már *előre* érvénytelenné teszi ezt a tudós bizonytalanságot? A paratextualitás, mint látjuk, elsősorban megválaszolatlan kérdések tárháza.

A textuális transzcendencia¹⁰ harmadik típusa, melyet én *metatextualitásnak* hívok, az általában „kommentárnak” nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz (idéz meg), sőt végső soron akár meg sem nevez: például Hegel a *Szellem fenomenológiájában* így idézi fel – célzásszerűen, s mintegy titokban – a *Rameau unokaöccsét*. Ez a *par excellence* kritikai kapcsolat. Természetesen már sokszor tanulmányoztunk (meta-metatextus) bizonyos kritikai metatextusokat, és a kritika mint műfaj történetét. Nem vagyok viszont biztos abban, hogy kellő figyelmet szenteltünk magának a metatextuális kapcsolat tényének és státuszának. Egyszer talán erre is sor kerül.¹¹

Az ötödik típus (igen, tudom), a legabsztraktabb és a legimplicitebb, a fentebb definiált *architextualitás*. Egy teljesen néma kapcsolatról van itt szó, amely legfeljebb egy tisztán rendszerbéli hovatarozásra utaló paratextuális jelzést ad (címbelit, mint: *Költemények, Esszék, Rózsa-regény*, illetve legtöbbször cím-alattit: a Regény, Elbeszélés, Versek stb. megjelölés, mely a borítólapon a címet kíséri). Ha néma, talán azért az, hogy egy evidencia hangsúlyozását elutasítsa, vagy – éppen ellenkezőleg – hogy mindennemű hovatarozást kizárjon és elkerüljön. A szövegről egyik esetben sem tehető fel, hogy ismeri, s következésképpen bejelenti műfaji minőségét: a regény nem nevezi magát explicit módon regénynek, ahogy a költemény sem költeménynek. S talán még kevésbé (mivel a műfaj az architextusnak csak egyik aspektusa) a vers versnek, a próza prózának, az elbeszélés elbeszélésnek. Végső soron egy szöveg műfaji helyzetének meghatározása nem magának a szövegnek a dolga, hanem az olvasóé, a kritikuse, a közönségé, akik igenis elutasíthatják a paratextuálisan követelt státuszt: ezért szokás azt mondani, hogy Corneille-nek ez vagy az a „tragédiája” nem is igazi tragédia, vagy hogy a *Rózsa-regény* nem is regény. Az, hogy ez a viszony implicit és vita tárgyát képezi (például: melyik műfajba tartozik az *Isteni színjáték?*), vagy hogy történelmileg ingadozó (a hosszú elbeszélő költeményeket, mint például az eposz, ma már nem tekintik a „költészet” részének, melynek fogal- [END-p85] ma fokozatosan összeszűkült, míg végül a lírai költészettel vált azonossá) semmiben sem csökkent a jelentőségét; a műfaj ismerete – mint tudjuk – nagy mértékben meghatározza és irányítja az olvasó „elvárási horizontját”, s így a mű fogadtatását.

Szándékosan halasztottam el a transztextualitás negyedik típusának a megemlítését, ugyanis

¹⁰ Talán pontosítanom kellett volna, hogy a transztextualitás csak egy a transzcendencia több fajtája közül; legalábbis különbözik attól a másik transzcendenciától, amely a szöveget a szövegen kívüli (extratextuális) valósághoz kapcsolja, s amellyel (közvetlenül) egyelőre nem foglalkozom, de tudom, hogy létezik: előfordul, hogy kijövök a könyvtárból (nincs is könyvtáram). Ami a transzcendencia szót illeti, amely miatt rámfogták, hogy a miszticizmus felé fordultam, itt tisztán terminus technicus jellegű: az immanencia ellentéte, azt hiszem.

¹¹ Ennek egy első kezdeményét fedeztem fel M. CHARLES: *La lecture critique* című írásában, = *Poétique* 34. 1978. április.

éppen ez az, sőt kizárólag ez az a típus, amely a továbbiakban bennünket érdekel. Ez az tehát, amelyet mostantól *hypertextusnak* keresztelek. Ide sorolok minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (ezt *hypertextusnak* fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – *hypotextusnak*¹² nevezem), melyre nem kommentárként fonódik rá. Amint az a fonódik metaforából és a negatív meghatározásból kitűnik, ez csupán egy ideiglenes definíció. Hogy másképp közelítsük meg a dolgot, tételezzünk fel egy olyan általános fogalmat, amely a másodfokú szöveget jelöli (lemondok arról, hogy ehhez az átmeneti használathoz egy olyan prefixumot keressek, amely egyszerre foglalja magába a „hyper”-t és a „metá”-t), vagyis egy korábban már létező szövegből derivált szöveget. Ez a deriváció lehet leíró és intellektuális természetű, amikor egy metatextus (mondjuk Arisztotelész *Poétikájának* egy adott oldala) egy másik szövegről „beszél” (az *Oedipus királyról*). Lehet más jellegű is, olyan, hogy B ugyan egyáltalán nem beszél A-ról, viszont nélküle nem létezhetne olyanként, amilyen; egy művelet eredményeként jön létre belőle, mely műveletet – ugyancsak ideiglenesen – *transzformációnak* nevezek. B következésképpen többé-kevésbé nyíltan fel is idézi A-t, de nem feltétlenül beszél róla vagy idéz belőle. Az *Aeneis* és az *Ulysses* – különböző fokon és bizonyára más-más minőségben – kétségkívül ugyanannak a hypotextusnak a két hypertextusát képviselik (több másik között): az *Odüsszeiáét*, természetesen. Mint ahogy azt ezekből a példákban is látjuk, a hypertextust a metatextusnál sokkal gyakrabban tekintik „tisztán irodalmi” műnek, többek között azon egyszerű oknál fogva, hogy általában egy fikción alapuló (elbeszélő vagy drámai) műből származván maga is fikciós mű marad, s mint ilyen, a közönség szemében úgyszólván automatikusan az irodalom körébe sorolódik; ez a meghatározás azonban számára nem lényeges, s kétségkívül néhány kivétellel is találkozunk majd.

Ezt a két példát más, fontosabb okból választottam: még ha az *Aeneis*ben és az *Ulysses*ben közös is az, hogy nem úgy deriválódnak az *Odüsszeiából*, ahogyan a *Poétika* egy adott oldala az *Oedipus királyból*, azaz nem kommentálva, hanem egy transzformációs művelet eredményeképpen, azért különböznek is egymástól, még hozzá abban, hogy e két esetben nem ugyanarról a transzformációról van szó. Az *Odüssze-* [END-p86] *iától az Ulysseshez vezető transzformációt* (igen durván) úgy írhatjuk le, mint *egyszerű vagy közvetlen transzformációt*: ennek az a lényege, hogy az *Odüsszeia* cselekményét a XX. századi Dublinba helyezi át. Ugyanettől az *Odüsszeiától az Aeneishez vezető transzformáció a látszat* (és a nagyobb történelmi közelség) ellenére összetettebb és közvetettebb, mivel Vergilius nem teszi át az *Odüsszeia* cselekményét Ogügiából Karthágóba és Ithakából Latiumba: ő

¹² MIEKE BAL használja ezt a szót a Notes on narrative embedding című cikkében (Poetics Today 1981 tele), de egészen más értelemben: körülbelül abban, amit én adtam hajdanában a *metadiegetikus elbeszélésnek*. Hát el kell ismerni, a terminológia terén nincs minden rendben. Egyesek ebből azt a következtetést vonják le: „Ugyanúgy kellene beszélgetek, ahogy mindenki másnak.” Nem jó tanács: ezzel csak még rosszabb lenne a helyzet, mivel a nyelvhasználat telis-tele van olyan megszokott, olyan hamisan átlátszó szavakkal, hogy gyakran használjuk őket, kötetnyi vagy konferenciányi elméletet gyártva velük, anélkül, hogy eszünkbe jutna elgondolkodni azon, miről is beszélünk. Nemsokára a paródia fogalma kapcsán találkozunk a szavak illetén szajkózásának egyik tipikus példájával. A „szakzsargonnak” legalább megvan az az előnye, hogy általában minden használója tudja és jelzi, milyen értelmet ad e szavak egyikének vagy másikának.

egy teljesen más történetet mesél el (Aeneas kalandjait, s nem Odüsszeuszét), de ehhez a Homérosz által az *Odüsszeiával* (s tulajdonképpen az *Ilásszal*) kialakított (műfaji, azaz egyszerre formai és tematikus) típusból¹³ merít ihletet, vagy – ahogy évszázadokon keresztül mondták – Homéroszt *imitálja*. Az imitáció is kétségkívül egy transzformáció, de összetettebb eljárás, mivel – hogy itt most csak röviden összefoglaljuk – egy műfaji (nevezzük epikusnak) kompetencia-modell előzetes felállítását teszi szükségessé, mely az *Odüsszeia* (és esetleg néhány más mű) egyedi performanciájából került kivonásra, s amely végtelen számú mimetikus performancia létrehozására képes. Ez a modell tehát az imitált és az imitáló szöveg között egy nélkülözhetetlen állomást és közvetítőt alkot, mellyel az egyszerű vagy közvetlen transzformáció esetében nem találkozunk. Egy szöveg transzformálásához elegendő csupán egy egyszerű és mechanikus gesztus is (végső soron, akár néhány oldal kiragadása: ez egy egyszerűsítő transzformáció); az imitációhoz mindenképpen az szükséges, hogy – legalább részben – uralmat szerezzünk a szöveg felett; uraljuk azt a jellemzőjét, amelyet utánzásra választottunk; így például magától értetődik, hogy Vergilius mimetikus gesztusából kihagyja mindazt, ami Homérosznál elválaszthatatlan a görög nyelvtől.

Joggal vethetnék szememre, hogy a második példa semmivel sem összetettebb, mint az első, s hogy Joyce és Vergilius az *Odüsszeiából* egyszerűen nem ugyanazokat a jellemző vonásokat emelte ki. Joyce egy cselekményvázlat és a szereplők közötti viszonyok sémáját vonja ki belőle, amelyet aztán egy teljesen más stílusban ad elő; Vergilius pedig egy bizonyos stílust, amelyet egy másik cselekményre alkalmaz. Durvábban: Joyce Ulysses történetét meséli el, csak másképpen, mint Homérosz, Vergilius pedig Aeneas történetét Homérosz modorában; szimmetrikus és ellentétes transzformációk. Ez a vázlatos szembenállás (ugyanazt a dolgot másképpen mondani/mást hasonlóan mondani) jelen esetben nem hamis (habár kissé túlságosan is mellőzi az Ulysses és Aeneas cselekedetei között mutatkozó részleges analógiákat), s számos más alkalommal találjuk majd hatásosnak. De azt is látjuk majd, hogy mégsem egyetemes érvényű, ráadásul elfedi azt a komplexitásbeli különbséget, amely e két művelettípust egymástól elválasztja.

Hogy ezt a különbséget még jobban érzékeltessem, paradox módon egyszerűbb példákhoz kell folyamodnom. Vegyünk egy minimális irodalmi (vagy parairodalmi) szöveget, mint például ezt a szállóigét: *Le temps est un grand maitre* (Az idő nagy tanítómester). Hogy transzformáljuk, elég ha bármelyik összetevőjét – mindegy, hogy hogyan – módosítjuk: például, ha egyik betűjét kihagyva, azt írom: *Le temps est un gran maitre*, a „hibátlan” szöveget – tisztán formális módon – „hibás” szöveggé [END-p87] transzformáltam (helyesírási hiba); ha egyik betűjét egy másikkal helyettesítve, azt írom, amit Balzac *Mistigris*¹⁴ szájába ad: *Le temps est un grand maigre* (Az idő nagy sovány), ez a betűcsere szócserét eredményez, és új jelentést hoz létre, s így tovább. Az imitáció teljesen más dolog: azt

¹³ Természetesen az *Ulysses* és az *Aeneis* nem merül ki csupán az *Odüsszeia* közvetett vagy közvetlen transzformációjában (erre még alkalmam lesz visszatérni).

¹⁴ Un début dans la vie. (Az élet iskolája). = Pléiade, I. 771.

feltételezi, hogy ebben a közlésben egy bizonyos jellegzetes módot (a szállóigéét) azonosítok, például - hogy gyorsabban haladjunk – a megcáfolhatatlan állítást és a metaforajelleget; azután ugyanilyen módon (stílusban) egy másik véleményt fejezek ki, amely lehet általános érvényű vagy nem: például, hogy mindenhez idő kell, amiből ez az újabb szállóige születik¹⁵: *Paris n'a pas été bâti en un jour* (Párizst sem egy nap alatt építették). Remélem, így már jobban kitűnik, miért összetettebb és közvetettebb a második művelet, mint az első. Azért is remélem, mivel egyelőre nem mehetek tovább ezeknek a műveleteknek az elemzésében, amelyekkel majd a maguk idejében és helyén újra találkozni fogunk.

II.

Hypertextusnak hívok tehát minden olyan szöveget, amely egy korábbi szövegből egy egyszerű transzformációval (ezentúl röviden csak *transzformációt* mondunk) vagy közvetett transzformációval (ezentúl: *imitáció*) jött létre. Mielőtt azonban a tanulmányozásához hozzálátnánk, két pontosításra – vagy óvintézkedésre – feltétlenül szükség van.

Legelőször is nem szabad úgy tekinteni ezt az öt transztextualitás-típust, mint elszigetelt kategóriákat, melyek között sem érintkezés, sem kölcsönös átfedés nincs, éppen ellenkezőleg, számos s gyakran döntő jelentőségű kapcsolat áll fenn közöttük. Például a műfaji architextualitás – történelmileg – csaknem mindig imitáció útján alakul ki (Vergilius imitálja Homéroszt, *Guzman* imitálja *Lazarillót*), tehát hypertextualitással; egy mű architextuális hovatartozását gyakran paratextuális jelekkel nyilvánítják ki; maguk e jelek pedig egy metatextus kezdeményei („ez a könyv egy regény”) , és a paratextus, ami lehet akár előszó, akár más valami, a kommentár számos egyéb formáját tartalmazza; a hypertextusnak is gyakran van kommentárértéke: egy olyan travesztia, mint a *Virgile travesti* (*Álruhás Vergilius*) a maga módján az *Aeneis* „kritikája”, és Proust jól mondja (és be is bizonyítja), hogy a pastiche ('stílusutánzás') „cselekvő kritika”; a kritikai metatextus – bár ezt képzeljük – a gyakorlatban nemigen valósítható meg (gyakran számottevő mennyiségű) idézeti intertextus támasza nélkül; a hypertextus jobban, de azért nem teljesen tartózkodik ettől, még ha csak textuális (Scarron olykor megidézi Vergiliust) vagy paratextuális (az *Ulysses* cím) célzások formájában teszi is; s mindenekelőtt a hypertextualitás mint művek osztálya önmagában véve is egy generikus architextus – vagy inkább *transzgenerikus*: ez alatt szövegeknek egy olyan osztályát értem, amely teljesen felölel bizonyos kanonikus (igaz kisebb) műfajokat, mint a pastiche, a paródia, a travesztia, s más [END-p88] műfajokat is keresztesz – valószínűleg az összeset: bizonyos eposzok, így az *Aeneas*, bizonyos regények, így az *Ulysses*, bizonyos tragédiák, illetve komédiák, így a *Phédra* vagy az *Amphitryon*, bizonyos lírai költemények, így a *Booz endormi* stb. egyszerre tartoznak hivatalos műfajuk elismert és a hypertextusok

¹⁵ Amelynek kitalálásával nem gyötöröm, és nem teszem nevetségessé magam; Balzacnak ugyanebből a szövegéből kölcsönzöm, amellyel még a későbbiekben is találkozunk.

el nem ismert osztályába; s ahogy minden műfaji kategória, a hypertextualitás is a leggyakrabban egy paratextuális jel révén nyilvánul meg, mely szerződésértékkel bír: a *Virgile travesti (Álruhás Vergilius)* a burleszk átírás explicit szerződése, az *Ulysses* egy implicit és alluzív szerződés, mely legalább figyelmezteti az olvasót egy valószínű kapcsolatra, mely ezen regény és az *Odüsszeia* között áll fenn stb.

A második pontosítás egy olyan ellenvetésre válaszol, amely – úgy sejtem – az olvasó fejében már ott motoszkál azóta, hogy a hypertextualitást úgy írtam le, mint szövegek egy adott osztályát. Ha a transztextualitást általában szemléljük, nem mint szövegek osztályát (ami persze értelmetlen javaslat: nincs szöveg textuális transzcendencia nélkül), hanem mint a textualitás, s kétségkívül *a fortiori* – mondaná joggal Riffaterre – az irodalmiság egyik aspektusát, akkor a különböző összetevőit (intertextualitás, paratextualitás stb.) sem szemlélhetjük szövegek osztályaként, hanem mint a textualitás aspektusait.

Én – majdnem kizárólagosan – éppen így értelmezem. A transztextualitás különböző formái mindennemű textualitás aspektusai és – lappangó állapotban és különböző fokon – szövegek osztályai egyszerre: minden szöveget lehet idézni, tehát minden szöveg válhat idézetté, de az *idézés* egy meghatározott irodalmi módszer, amely nyilvánvalóan valamennyi performanciájában transzcendens, s amely általános jellemzőkkel bír; minden közlést felruházzhatunk paratextuális funkcióval, de az előszó (s szívesen mondanám ugyanezt a címről is) egy műfaj; a kritika (metatextus) is nyilvánvalóan egy műfaj; kétségkívül egyedül az architextus nem osztály, mivel – ha szabad ezt mondanom – ez az osztály maga: annyi bizonyos, hogy egyes szövegeknek pregnánsabb (helytállóbb) architextualitásuk van, mint másoknak, s hogy – amint azt másutt már alkalmam volt elmondani – az architextualitással több-kevésbé rendelkező (többé-kevésbé osztályozható) szövegek közötti egyszerű különbségben az architextuális osztályozás csírája rejlik.

És a hypertextualitás? Természetesen ez is az irodalmiság egyik egyetemes aspektusa (a fokot nem számítva): nincs olyan irodalmi mű, amely – valamilyen fokon és az olvasatoktól függően – ne idézne fel valamely másik művet, ebben az értelemben tehát minden mű hypertextuális. De – ahogy Orwell egyenrangú – egyesek jobban (vagy nyilvánvalóbban, erőteljesebben és explicitebben) azok, mint mások: mondjuk a *Virgile travesti (Álruhás Vergilius)* hypertextuálisabb, mint Rousseau *Vallomásai*. Minél kevésbé erőteljes és nyilvánvaló egy mű hypertextualitása, annál inkább függ az elemzése az olvasó alkotóítéletétől, mi több, interpretációs döntésétől: dönthetek úgy, hogy Rousseau *Vallomásai* Szent Ágoston vallomásainak aktualizált feldolgozása, s hogy a cím ennek a szerződési jele – ezután a részletes bizonyítás sem marad el, ez már csupán kritikus leleményesség kérdése. Ugyancsak minden műben becserkészhetem egy bármely másik, korábbi vagy későbbi mű részleges, helyhez kötött és illékony visszhangjait. Egy ilyen magatartásnak az lenne a következménye, [END-p89] hogy az egyetemes irodalom egészét a hypertextualitás körébe zúdítjuk, ami igencsak megnehezítené a

tanulmányozását; mindenekelőtt azonban hitelt ad és – számomra nem igazán elfogadhatóan – szerepet juttat az olvasó – vagy az „archiolvasó” – hermeneutikai tevékenységének. Régóta hadilábon állván a szöveghermeneutikával – s ez csak javamra vált –, életem alkonyán nem kívánom eljegyezni magam a hypertextuális hermeneutikával. A szöveg és olvasója közötti kapcsolatot társadalmiasítottabb, nyíltabban szerződészerű módon egy tudatos és szervezett pragmatika részének tekintem. A hypertextualitást tehát – egyes kivételektől eltekintve – a legnaposabb oldalról közelítem meg: arról, ahol a hypotextustól a hypertextusig vezető deriváció egyszerre erőteljes (egy egész B mű származik egy egész A műből) és – többé-kevésbé hivatalosan – bevallott. Először még úgy terveztem, hogy a vizsgálatot csak a hivatalosan is hypertextuális (persze nem ezzel a szóval) műfajokra korlátozom, így a paródiára, a travesztiára, a pastiche-ra. Bizonyos okok, amelyek a későbbiek folyamán majd még előjönnek, eltérítettek ettől a szándékomtól, pontosabban meggyőztek arról, hogy ez a korlátozás kivihetetlen. Jóval messzebbre kell tehát mennünk, kezdve ezekkel a közismert módszerekkel, s továbbhaladva a kevésbé hivatalosak felé – még ha egyetlen elfogadott szó sem jelzi őket ilyenek, és nekünk kell erre néhányat kovácsolnunk. Az tehát, hogy figyelmen kívül hagyunk minden pontos és/vagy fakultatív hypertextualitást (amely számomra inkább az intertextualitás körébe tartozik), máris – ahogy Laforgue mondta körülbelül – elég végtelent ír a táblánkra.

(Gérard Genette: Palimpsestes. Paris, Seuil 1982. 7-17.)

(Fordította: Burján Mónika)

[END-p90]

forrás: GÉRARD GENETTE, Transztextualitás, ford. BURJÁN MÓNIKA = Helikon, 1996/1-2. 82-90.