

Zsadányi Edit

„Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”

Z s a d á n y i E d i t

*„Bazsali, rezedá
meg kisasszonycipő”*

Kulturális másság
feminista kritikai értelmezésben



BALASSI KIADÓ · BUDAPEST

A könyv megjelenését támogatta



A borítón

A címloldalon Lesznai Anna: *Bizarr* (hímzés, 1914),
a borító hátoldalán Lesznai Anna: *Ady-párna* (hímzés, 1912)

Szövegközi illusztráció
Lesznai Anna: *A körtefa* (hímzés, 1918)

HUNGART © 2017

© Zsadányi Edit, 2017

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Ruttkay Helga
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
Tördelte Hollós János
A borító Szák András munkája
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében

ISBN 978-963-456-019-7

TARTALOM

BEVEZETÉS / 9

1. FEJEZET

A női szubjektivitás alakzatai Kaffka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben / 16

2. FEJEZET

A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása
Kosáryné Réz Lola *Filoména* és Szenes Piroska
Csillag a homlokán című regényében / 64

3. FEJEZET

A prózai valóság prózája
Szimultán narráció és interkulturalitás Jhumpa Lahiri
Beceneve Gogol és Földes Jolán *A halászó macska uccája*
című regényében / 85

4. FEJEZET

Test az írásban, írás a testben
Barnás Ferenc: *Az élőködő* / 114

5. FEJEZET

Együttérző narratívákkal együttérezve?

Gondolatok Borbély Szilárd *A Testhez*

és Németh Gábor *Zsidó vagy?* című írásáról / 135

6. FEJEZET

Vérző sebek és „vérző sebek”

Az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre *Sorstalanság*

és Polcz Alaine Asszony *a fronton* című művében / 167

JEGYZETEK / 201

A TANULMÁNYOK EREDETI

MEGJELENÉSI HELYE / 216

Szegedy-Maszák Mihály emlékére

BEVEZETÉS

A kultúratudományok számos irányzata, például a hétköznapi kultúra tanulmányozása, a feminista kritika és a queer-elméletek kiszélesítették az irodalomtudomány kutatási területét. A női szerzők figyelembevételére jelentősen hozzájárult ahhoz a szemlélethez, amely a kulturális másság, a nem heteroszexuális paradigma szerint élő emberek, a társadalmi és etnikai kisebbségek reprezentációjának értékeléséhez vezetett.¹ A kötet különböző tanulmányait a feminista kritikai olvasásmód köti össze. A kötet összeállításában elsősorban a *hozzájárulás* koncepcióját tartottam szem előtt: a női szerzők hozzájárulását a modern és posztmodern magyar irodalomhoz, másrészt a feminista kritikai gondolkodásmód hozzájárulását az irodalomtudományos irányzatokhoz. A kötet első részében az első szempontra, a második részében a másodikra helyezem a hangsúlyt. A kötet első felében (az első három fejezetben) követem a feminista irodalomkritikának azt az irányát, amely marginalizált női szerzők műveinek felfedezésével, új megvilágításba helyezésével foglalkozik. A második részben (negyedik–hatodik fejezet) a genderelmélet néhány jellegzetes fogalmát, olvasásmódját és elemzési módszerét alkalmazva értelmezem a kortárs magyar irodalom egyes műveit, férfi és női szerzők munkáit. A „ki tekinthető jó írónőnek, és ki nem?” kérdések felve-

tése helyett tehát egy másik szemléletet javaslok. Meglátásom szerint azt érdemes vizsgálni, hogy a női szerzők mit tettek hozzá a magyar irodalomhoz és kultúrához; a feminista kritika és elmélet szempontjai milyen új kérdésfelvetésekkel és értelmezési lehetőségekkel járultak hozzá az irodalom- és kultúratudományos kutatásokhoz.

A könyv felépítésében a hozzájárulás koncepciója mellett igyekszem követni egy másik elvet is. Ez összhangban áll Judith Butler több írásában is kifejtett elképzelésével,² miszerint egyes kirekesztett nézetek és kirekesztett csoportok bekapcsolása a fennálló rendszerbe nem szünteti meg magát a kirekesztő mechanizmust. Sokkal átfogóbb átalakítást/átalakulást javasol, azoknak az alapkonceptióknak az átgondolását, amelyek létrehozták magát a kirekesztő mechanizmust. Ennek értelmében a női szerzők figyelembevétele nem hagyja érintetlenül az irodalmi színteret, feltehetjük például a kérdést, hogy az írók teljesítményének vizsgálata miként vezethet egy szélesebb értelmű modernséghez, amely az esztétikai kérdéseken túl bekapcsolja a vizsgálódásokba a hétköznapi kultúra, a gazdasági-piaci mechanizmusok, a technikai-technológiai átalakulás, az életmód, a munka és a szabadidő tanulmányozását. Az utóbbi időben megjelent, a genderszempontokat figyelembe vevő hazai összefoglaló kötetek és tanulmányok (például Horváth [2009],³ Varga-Zsávolya [2009],⁴ Sipos⁵ [2009; 2012], Borgos-Szilágyi [2011],⁶ Bollobás [2012],⁷ Menyhért [2013],⁸ Kádár [2014],⁹ Bolemant-Szapu [2015]¹⁰, Bolemant [2016]¹¹) szintén azt bizonyítják, hogy nemcsak esztétikai szempontokat követő irodalomtörténeti vizsgálatok folynak, nemcsak elfelejtett szerzők újraértelmezése vagy az irodalmi kánon és a magas kultúra újragondolása történik, hanem a társadalomtörténeti szempontokra, az életrajzra, a piacra, a kiadási és fogyasztói gyakorlatokra, a megélhetés formáira, a hétköznapi

kultúrára és az életmódra érzékeny kutatási terület is keletkezett. A tanulmánykötet ennek a koncepcióinkat ki szélesítő kutatási irányynak a folytatására törekszik.

A közelmúlt politikai és kulturális közéletében számos kirekesztő nézet kapott hangot, amelyek nyilvánvalóan kétségbe vonják a nők és a kirekesztett csoportok emberi méltóságához, szabadsághoz, művelődéshez és az élet élvezéséhez kapcsolódó jogait. Megkérdőjelezték a világ számos egyetemén évtizedek óta oktatott társadalmi nemek tudománya legitimitását. Az újabb kutatások egyértelműen rámutattak, hogy a 20. század első felében Magyarországon kialakulóban volt egy női irodalmi hagyomány, amely 1945 után a hatalom erőszakos beavatkozása következtében megszakadt.¹² Hasonló jelenség történik napjainkban, a politikai beavatkozások ezúttal a tudományos kutatást támadják, így a társadalmi nemek kutatásának magyarországi folytonossága került veszélybe. Ezzel a kötettel szeretnék szembehelyezkedni e nézetekkel, elsősorban azokkal a hamis állításokkal, amelyek a családot és a feminizmust, a magyarságot és az alternatív nemi identitást, ezáltal a nők különböző csoportjait szembeállítják egymással. Minden egyes vizsgált irodalmi műből világosan kitűnik, hogy a család koncepciója nem választható el a női nézőponttól, a nemi identitás, a szabadság és a másság koncepcióitól, azoktól a kérdésektől, amelyekkel a feminista irodalomkritika és a társadalmi nemek tudománya évtizedek óta foglalkozik.

Az első fejezetben bemutatom, hogy több női szerző írásában már a 20. század első felében érzékelhető az önmagát megvalósítani akaró, világot megismerő karteziánus szubjektum megkérdőjelezése. Azokat a retorikai viszonyokat elemzem, amelyek a diszkurzív pozíciók előzetességét hangsúlyozzák a beszélő alanyhoz képest, és amelyek egyúttal sajátos női hangokat megszólaltató női

látásmódot képviselnek. Másrészt azt is szeretném hangsúlyozni, hogy amikor a (női) énkép konstrukcióit vizsgáljuk, akkor nemcsak a szereplő vagy az elbeszélő személyére, hanem sajátos hangjára, a szöveg képi és ritmikus jellegére, az alakzatok, a felsorolás, az ismétlés, a nominális stílus hordozta értelmezési lehetőségekre, a kulturális és fikcionális narratívák találkozásának töréspontjaira, illetve az általuk javasolt olvasói szereplehetőségekre érdemes figyelmet fordítanunk. Ebben a fejezetben Kaffka Margit, Ritoók Emma, Kosztolányi Dezső, Földes Jolán és Lesznai Anna egyes műveiben a feminista kritika nyújtotta perspektívák általánosabb alkalmazhatóságát vizsgálom.

A második fejezetben előtérbe állítva az irodalom és a bölcsészet hasznosságának a kérdését, a szolidaritás retorikai formáit tanulmányozom Kosáryné Réz Lola *Filoména* és Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című műveiben. Olyan eseteket, melyekben a főhős nem jut el a saját érdek megfogalmazásához. A női alárendelt megszólításának, az önreflexió nélküli létezés felszínre hozatalának módját kutatom egy sajátos iteratív narratív dinamika, az ismétlés alakzatára épülő narratív konstrukció elemzésével. Az ismétléses retorikai formák a kiszolgáltatottak alternatív, nem a teleológiára és az önmegvalósításra épülő életfelfogásával szembeállítják az olvasót. A regények ismétlésre épülő makrostruktúrája fontos értelmezési lehetőséget hordoz a nemi szerepek és a hatalom összefüggéséről, párhuzamba állítható a nemek tudománya által sokat hangoztatott nézettel, miszerint a társadalmi elvárások formájában megnyilvánuló nemi szerepek nem ártatlanok és természetesen, hanem szorosan hozzátartoznak a hatalom természetéhez.

A harmadik fejezetben a kisebbségi létezés egy lehetséges szubjektumképét vizsgálom: a gazdasági kivándorlás mindennapjait elbeszélő két művet vetek össze, egy mai

indiai-amerikai író regényét, Jhumpa Lahiri *Beceneve Gogol* (*The Namesake*) és Földes Jolán *A halászó macska uc-cája* című munkáját. Mindkét regény, hasonlóan számos, a századelő női szerzői által írt művekhez, több generációban alkotja meg szubjektumképét, a női figurák kiemelkedő szerepet játszanak a kulturális másság létrehozásában és eltörlésében. Mindkét mű összekapcsolja a hálózat nélküli kivándorló élethelyzet mindennapos küzdelmeit a jelen idejű szimultán narrációval, a részletező leírásokkal és a nominális stílust előtérbe helyező narratív retorikával.

A regény idegenségének szemszögéből meglátjuk a saját kultúra láthatatlan sajátosságát, amely természetesként, észrevétlenül él velünk, szinte nem is tudunk róla, mégis éltető levegőként és örömforrásként éljük át. A regény idegensége alapján egy új *hazaszeretet*-koncepció hozható létre. A hazaszeretet olyan fogalomká alakulhat át, amelyben az összetett szó utótagjára, a szeretetre és az öröme esik a hangsúly. A haza ilyen szeretetét a másik kultúra felől élhetjük át igazán, a hazában és a saját kultúrában rejlő efféle örömforrásra az idegen kultúra felől csodálkozhatunk rá. Belátható az is, hogy a haza ilyen szeretete kizárólag a saját kultúrát figyelembe véve nem tud megmutatkozni.

A könyv második részében feminista kritikai szempontok bevonásával igyekszem értelmezni kortárs írók, elsősorban férfi szerzők műveit, bemutatva, hogy az alárendelt helyzet és a test szempontjainak figyelembevétele új értelmezési lehetőségeket kínál. A negyedik fejezetben Barnás Ference *Az élősködő* című regényét elemzem a test kulturális elméletei összefüggésében. A regény egy részletét összehasonlítom Drozdik Orsolya *A normális (női) test* című versével. Test, írás, narratíva, művészi alkotás és nemi identitás bonyolult összefüggéseiről beszél mindkét szerző, az egyik jellegzetesen férfi, a másik jellegzetesen

női nézőpontból. A két szöveg a *lenyomat* metafora különböző értelmezési lehetőségeit formálja meg. A *lenyomat* különösen fontos szerepet játszik a vizsgált szövegekben: ez az a hely, ahol test és narratíva, test és írás fogalmai több értelemben is összekapcsolódnak.

Az ötödik fejezetben találkozási lehetőséget mutatok be a feminista elmélet és a kirekesztettség kérdését előtérbe helyező szépirodalmi művek között. Judith Butler írásai a női szubjektivitás diszkurzív formái mellett a marginalitás és a kirekesztettség egyéb módjainak kutatásához is hozzájárultak. Ebben a részben magam is szeretném kiterjeszteni a szerző elméleti megfontolásait: Judith Butler gondolatai felől olvasom Borbély Szilárd néhány versét *A Testhez* című kötetből és részleteket Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényéből. Borbély Szilárd verseiben megszólal a női másság; ritkán hallható, fájdalmas történeteket mesél. Világosan érzékelhető a beszédaktus, amely kultúránk közkincként kezelt, fontosnak tartott „nemzeti” kérdései sorába emeli az abortusz, a vetelés, a nemi erőszak vagy a szeretetelvonás női traumáját. Választásom azért esett erre a két írásra, mert értelmezésem szerint ezek a művek mint etikai potenciált hordozó események a Butler által megfogalmazott két különböző formájú szolidaritás átélésére invitálják olvasóikat.

A könyv utolsó, hatodik fejezetében Kertész Imre *Sorsstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című regényében vizsgálom azt a folyamatot, ahogy az elnyomás megfosztja az embert személyes-kulturális identitásától, és pusztá testté silányítja. Értelmezésem szerint a test határainak megsértése fordulópont az említett művekben. Ebben a fejezetben szeretném a *Sorstalanság* értelmezéseit bővíteni, felhívni a figyelmet test és textualitás eddig nem hangsúlyozott összefüggéseire. Elsősorban azokat a szövegrészeket vizsgáltam, amelyek a behatolást beszélnek el, azokat

a pillanatokat, amikor a hatalom áthágja a test/identitás határait. A narratív határátlépéseket Julia Kristeva feminista teoretikus *abjekt* kategóriájával közelítem meg, amely szerinte köztes hely az objektum és a szubjektum között. Ebben az olvasatban a szöveg a vizsgált helyeken a parazitaperspektívát mimikriként visszavetítve a humánperspektívát a poszthumán¹³ felé lépi át.

A kötet fejezeteinek korábbi változatai önálló tanulmányként már megjelentek folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Az itt megjelent írások az eredeti tanulmányok (lásd a kötet végén) javított és átdolgozott változatai.

1. FEJEZET

A női szubjektivitás alakzatai Kafka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben

Női modernség feminista kritikai távlatban

Az iparosodással, urbanizációval és népességnövekedéssel együtt járó modernizáció nemcsak a gazdaságban, a társadalomban, a tudományos gondolkodásban és a művészetekben hozott létre alapvető változásokat, de nyomot hagyott az élet egyéb területein is: a hétköznapi kultúrában, szubkultúrákban, a privát és publikus térfelfogásban; átalakította a hagyományos, a magánéletet központba helyező női szerepeket is. Másrészt a női emancipáció, a nők tömeges jelenléte a munkaerőpiacon, a szavazati jog és a továbbtanulás biztosítása számukra, a diplomás nők belépése az értelmiségi pályákra olyan társadalmi energiát szabadított fel a 20. század első felében, ami tovább erősítette a modernizáció folyamatát.

A posztmodern elméletek, a genderkutatások, a poszt-koloniális elméletek és a hétköznapi kultúra kutatása kiszélesítették a modernség kutatási területét. A női szerzők figyelembevétele elindította azt a folyamatot, amely a kulturális másikat, a nőket, a homoszexuálisokat, a társadalmi és etnikai kisebbségeket, a gyarmatok lakóit, a fogyatékkal élők teljesítményének értékeléséhez és modernizmusban betöltött jelentőségének felismeréséhez, ezáltal a kutatás kiszélesítéséhez vezetett. Az új területek, új szubjektumok bevonása új módszerek alkalmazását igényelte. Fontos átlomás ezen a téren a hétköznapi szellemi és tárgyi kultúra

jelentőségének belátása és ezáltal új kutatási terek és perspektívák megnyílása. E folyamat a modernségfogalom nagymértékű kiszélesítéséhez vezetett, eszerint az elitkultúrához, irodalomhoz, művészetekhez köthető esztétikai kérdések csupán részei az egyéb társadalmi, gazdasági és kulturális folyamatoknak: a hétköznapi kultúrának, a gazdasági-piaci mechanizmusok és a kultúra intézményei összekapcsolódásának, a társadalmi és a nemi szerepek átrendeződésének, a regionális különbségeknek, a technikai-technológiai fejlődésnek, a gramofon, a rádió és a mozi elterjedésének. Az életmódról, a munkáról és a szabadidőről, az utazásról, a turizmusról, az egészségről, a betegségről és a testről alkotott kép átalakulása is ennek az összetett modernségfelfogásnak a része.¹⁴ Az újabb kutatások szerint a modernisták nagy nemzedékének (T. S. Eliot, Ezra Pound, Gertrude Stein) elitizmusa, amely látványosan elutasította a hétköznapi polgári kultúrát, nemcsak kísérletező művészetet hozott létre, de kísérletező, alternatív életmódot is folytatott, általában elkülönülve, bohém környezetben élt. Ez a kísérletező szemlélet nem állt távol a szabadversenyos kapitalizmus alapelveitől. Az innováció, a folytonos megújulás, a hagyomány átértékelése nemcsak az elitkultúra, hanem a piacgazdasági mechanizmusok alapelvei is. Ezek az elvek működtetik a tőkés gazdaságot, amely az állandóan megújuló termékkínálaton, az ötletek, technológiák szabad áramlásán alapszik. A mindennapos kultúrát szintén ezek az elvek alakítják. Ezért fonódik össze újabban a magas művészetek, az irodalom, zene, festészet kutatása a hétköznapi kultúra vizsgálatával. Az is figyelemre méltó jelenség például, hogy napjainkban a modernista elitkultúra darabjai a sokszorosítás és a piaci viszonyok révén könnyen hozzáférhetőek. A modern festők a kiállításokhoz kötődő ajándéktárgyak, a poszterek, a dísz tárgyak, a tollak, a szalvéták, a hűtő-

mágnesek és pólók révén széles körben hozzáférhetők, a populáris kultúra részévé váltak.¹⁵

A női szerzők figyelembevételére nem pusztán a meg­lévő modernista kánon kiszélesítéséhez vezetett, hanem annak a koncepcionális keretnek a megkérdőjelezéséhez is, amely a női szerzők kirekesztését létrehozta. Ehhez a modernségfelfogáshoz szeretnék hozzájárulni a női szub­jektivitás és a narratív poétika szemszögéből. Ebben a fe­jezetben azt vizsgálom, melyek azok a retorikai-szemléleti formák, amelyek a modernség koncepciójának átalakítá­­sával egyúttal a nőiség sajátosságait képesek közvetíteni. Éppen ezért nem az a tétje az érvelésnek, hogy a női szer­zők ugyanolyan „jók” és esztétikai szempontból „értéke­sek”, hanem az, hogy az ő teljesítményük miképpen járul hozzá, illetve miképpen alakítja át a modernségfelfogást.

A kiegyezés után jelentkező magyarországi feminiz­mussal sokoldalú párbeszédet folytat e korszak női iro­dalma. A kortárs feminizmus bizonyos kérdései témasze­rűen megfogalmazódnak a szépirodalomban, mások nem jellemzőek. A nők tanulása, művelődése az egyik fontos irodalmi téma, a kortárs feminizmus másik nagy kérdé­se, a női választójog kevésbé jelentkezik. A művek olyan problémákat is hangsúlyoznak viszont, amelyek politikai kategóriákkal nem közelíthetőek meg: a nők belső küzdel­meit, az emancipációhoz vezető út lelki vívódásait, a ha­talom és a vonzalom bonyolult játszmáit a nő-férfi kap­csolatokban.

A mai feminista kutatások felől újra megszólíthatók a női modernség egyes elfelejtett művei, sőt azzal is szem­benézhetünk, hogy ezek a nézőpontok maguk is alakít­va vannak e művek által, hiszen az ezredfordulón meg­élénkülő magyarországi feminizmus és feminista kritika gyökerei a századforduló női irodalmára nyúlnak visz­sa. A századforduló nőmozgalmai – többször is eltérve

a nyugat-európai folyamatoktól – egészen a jelenig vezetnek, nemegyszer hasonló kérdések, például a női identitás problémái fogalmazódnak meg újra. A 20. század elején a nők belépése a munkaerőpiacra a gazdaság egyik hajtóerejének számított. 21. századunkban újra hallani olyan véleményeket, miszerint a nők a munkaerőpiac nagy tartalékának és kiaknázható lehetőségének tekinthetők.

A női szerzők, mint az irodalmi diszkurzus szubjektumai, írásuk *tárgyául* gyakran a női létezés sajátosságait, a női azonosság kérdését választják. Abban a sajátos történelmi és eszmetörténeti helyzetben válnak beszélő szubjektummá, amikor a szubjektum fogalma kezdi elveszíteni nyilvánvalónak hitt alapjait. A 20. század gondolkodásának egyik meghatározó felismerése a karteziánus szubjektumkép megkérdőjelezése. A szubjektum decentralizálódásáról, az identitáskategóriák konstrukció-mivoltáról, a szubjektum nyelvi-ideologikus és ösztönös meghatározottságairól, vagyis az önazonos személyiség megkérdőjelezéséről van szó. Az individuum és az individualitás válsága, az önazonos személyiség, az önmagát megvalósító és az odakint lévő világot megismerni és birtokolni szándékozó énkép megingása korszakában jelentkezik egyfajta női identitás képződésének igénye. A női individualizmust képviselni akkor, amikor az individualizmus fokozatosan hitelét veszti. A következőkben azt vizsgálom, miként kerülik el ezt az ellentmondást a századelő regényei. A női szerzők írásaiban már a 20. század első felében érzékelhető, hogy az önmagát megvalósítani akaró, világot megismerő karteziánus, maszkulin szubjektumfelfogás nem járható út számukra. Azokat a retorikai viszonyokat elemzem, amelyek a diszkurzív pozíciók előzetességét hangsúlyozzák a beszélőhöz képest, és amelyek egyúttal sajátos női hangokat megszólaltató női látásmódot képviselnek. Másrészt azt is szeretném hang-

súlyozni, hogy amikor a (női) énkép konstrukcióit vizsgáljuk, akkor nemcsak a szereplőre vagy az elbeszélő hangjára, nyelvére, személyére kell tekintettel lennünk, hanem a szöveg más helyein létrejövő jelzésekre is. A klasszikus narratológiák „ki beszél?” és „ki lát?” kérdésfelvetése nem teszi lehetővé a centrális és decentrális szubjektivitás el-
lentmondásából építkező narratív női identitás felismerését. A szereplőt vagy elbeszélőt középpontba helyező módszer maga is humanista szubjektivitást feltételez, így a megközelítés ellentmond a megismerni kívánt decentrális énképnek.¹⁶

A következőkben olyan gyakran fellelhető poétikai-szemléleti alakzatokra és az általuk kijelölt olvasói szereplehetőségekre hívom fel a figyelmet, amelyek nem tartoznak szorosan a (női) elbeszélő és a (női) szereplő személyéhez vagy beszédéhez, mégis jelentős mértékben járulnak hozzá a műben megformálódó decentrális női szubjektivitásképhez. A század első felének női prózájából szeretnék kiemelni néhány jellegzetes „gendered”, nemi markerrel jelölt prózapoétikai eljárást, ami sajátos női identitást hangsúlyozó értelmezést tesz lehetővé.

A nyolcvanas évek végétől a feminista kutatások egyik jellegzetes ága arra irányult, hogy a modernség teljesítményének értelmezését kiterjessze a női művészek alkotásaira is. Ennek a felfogásnak egyik jelentős szerzője például Griselda Pollock művészettörténész, aki női festők alkotásainak sajátosságait kutatja. Írásaiban a kirekesztés maszkulin nézőpontot kizárólagosként feltüntető formáit bírálja, amelyek nem hagyták az ettől eltérő női álláspontok érvényesülését. Griselda Pollock régebbi és újabb munkáiban is női művészek (például Mary Cassatt, Berthe Morisot) alkotásaival foglalkozik középpontba helyezve a kortárs férfi művészektől eltérő jegyek bemutatását. *A Vision and Difference: Feminism, femininity and the his-*

tories of art című könyve *Spaces of Femininity* fejezetében a térfelfogás és a tekintet (gaze) képbeli tematizációjának különbségeit hangsúlyozza férfi és női alkotók esetében. A női művészek kedvelik a belső tereket, ezt azzal az egyszerű ténnyel is magyarázza a szerző, hogy a 19. század végén a nőknek nem volt ildomos az utcán és a különböző szórakozóhelyeken tartózkodni, amelyek viszont a francia impresszionista képek kedvelt helyszínei. Pollock a képek térfelfogását illetően a hasonlóságok mellett a különbségeket állítja előtérbe: Berthe Morisot és Mary Cassatt ugyanúgy, mint például Manet vagy Degas, a térbeli elrendezést hozzák játékba, de mégis különböző módon. Morisot a képvaszonra gyakran állít két térbeli rendszert vagy két elhatárolt teret, amelyeket a faktúrával kiemelt éles vonalak (balkon vagy terasz korlátja, mellvéd, veranda, partszakasz, gát, töltés a folyóparton, a csónak pereme) határolnak. A *kikötő Lorient-ban* (1869) című képen a bal oldalon hagyományos perspektívában tájképet, kikötőt látunk. A jobb oldalon, a sarokban, a kőgát vonalával elkülönítve női alak ül a nézőhöz és a kikötőhöz képest rézsútosan elhelyezve. Hasonló *A teraszon* (1874) című kép kompozíciója. A központi női figura a szó szoros értelmében oldalra van szorítva és össze van préselve egy másik térben, amelyet nagyon hangsúlyos sötét színnel festett erkélyfal határol. Azon túl látható hagyományos perspektívában a tengerpart. A kép fő női alakjait közelről láthatjuk, a néző ugyanabban az összeszorított térben (erkélyen, balkonon) képzelhető el, ő is megtapasztalhatja a női figura izolált, elzárt, kényelmetlen helyzetét. Ebben az egy képen belül eső kettős tértagolásban, a kint és a határokkal elzárt bent kettősségében a nemek szempontjainak érvényesülését véli felfedezni Griselda Pollock. A kettős tér maszkulin és feminin jelleget kap, az elzárt, korlátok közé beszorított és a központból ugyanakkor kiszorított „központi” alak a

női nem kirekesztettségét, illetve bezártságát jelzi a szerző értelmezésében.¹⁷

A térelrendezésen kívül a nézést, a látványt, a nőt mint nézett tárgyat kérdésessé tevő eljárásokat tartja Pollock a korai modernség női festői jellegzetes eljárásának. Igen meggyőző elemzés olvasható például Mary Cassatt *Az operában* (1879) című képéről.¹⁸

Egy másik feminista kritikai irány inkább a modernizációhoz való jelentős és sokoldalú hozzájárulásként értékeli a nők teljesítményét, és a nők kirekesztésének középontba állítását leegyszerűsítésnek tartja, amely ráadásul a kutatás metaszintjén megismétli a kiközösítő szemléletet. Rita Felski árnyaltabb képet kíván kialakítani arról az általánosan elfogadott feminista nézetről, hogy a modernség korában a női tevékenység részére a privát tér (a család és az otthon) volt kijelölve, míg a férfiak számára elérhetőek voltak a publikus terek (a munkahely, a szórakozóhelyek, kávézók) is. Ez a dichotómia, Felski szerint, felülírható egy jóval összetettebb képpel. Mások kutatásaira is hivatkozva¹⁹ írja, hogy a világosan elválasztott (privát-női és publikus-maszkulin) terek felfogását már némiképp elmozdította, hogy munkásnők ezrei vettek részt a gyári tömegtermelésben. Sok író kifejezte aggodalmát, hogy a munkahely szexualizálódik a férfi és női testek közelsége miatt. A fogyasztás erősödése szintén aláásta a privát és a publikus határait. Az áruházak megjelenésével a középosztálybeli nők új nyilvános térbe léphettek ki. Kísérő nélkül szabadon közlekedhettek, különböző találkozásokat bonyolíthattak le. A kirakat maga is aláássa privát és publikus elválasztását, hiszen intim ruhadarabok jelenhettek meg a külső, közszemlére kitett térben. A tömegtermelés termékei viszont elfoglalták az otthonok belső tereit. A nyilvános terek női meghódításának folyamatához tartoznak a politikai jogok és a munkához, diplomához való jog megszerzése is.²⁰

A következőkben szeretnék mindkét feminista kritikai irányhoz kapcsolódni, mindkettőben látok követnivalót. A kirekesztettséget hangsúlyozó szerzőkhöz kötődöm anynyiban, hogy a nemi kódoltságú, női modernista poétika megnyilatkozásait keresem, és hogy egy kevésbé ismert írónő, Ritoók Emma munkájára hívom fel a figyelmet, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Griselda Pollock Mary Cassatt és Berthe Morisot műveit helyezte előtérbe. Rita Felski gondolatmenetéhez is igyekszem kapcsolódni. Ritoók Emma írásait Kaffka Margit és Kosztolányi egyes prózai műveivel együtt tárgyalom, keresem a férfi és a női modern próza közötti átjárhatóság lehetőségeit.

A század első felének írónői – Kaffka Margit, Lesznai Anna, Tóth Wanda, Tormay Cécile, Erdős Renée, Ritoók Emma, Földes Jolán, Gulácsy Irén, Zsigray Julianna, Dánielné Lengyel Laura, Szederkényi Anna, Török Sophie, Berde Mária, Szabó Mária, Szenes Piroska – a 20. század végére Kaffka kivételével, szinte teljesen feledésbe merültek. Nemcsak egy-egy szerző, egy egész nemzedék töröltődött ki irodalmi tudatunkból, holott a kortársak gyakran elismeréssel és együtt emlegetik őket. A *Nyugat* például 1919-ig rendszeresen közli Kaffka Margit, Lesznai Anna, Tóth Wanda és Lányi Sarolta írásait, 1919 után Török Sophie és Reichard Piroska versei folyamatosan nagyon gyakran jelentek meg, több alkalommal publikál itt Kosáryné Réz Lola, Dánielné Lengyel Laura és Szenes Piroska.

Ritoók Emma személyes konfliktusként éli meg Kaffka Margit kiemelését a nőírók közül. Dénes Tiborhoz írt egyik levelében sérelmezi, hogy a kritikus Kaffka Margit követői között tartja őt számon. Dénes Tibor Kaffka Margitról szóló könyvének zárógondolatára hivatkozik: „Kaffka Margit műve nem veszett el hatástalanul. Elég legyen csak Ritoók Emma *A szellem kalandorai* és Szabó Dezső művét idéznünk.”²¹ Ritoók Emma a levél-

ben nemcsak elsőbbségét hangsúlyozza, hanem művészi önállóságát is.

„Kafka Margitot szeretettel nevezhettem barátomnak, de mindketten tudtuk, hogy teljesen mások vagyunk, nemcsak asszonyilag, hanem irodalmi irányunk és stílusunk tekintetében is. Ha tehát ez a megjegyzés erre a hatásra vonatkozik, kénytelen vagyok ellentmondani. Ha pedig arra, hogy *A szellem kalandoraiban* én is azt az összeütközést írtam meg, amely az asszony önállósága és férfihoz kötöttsége miatt vezet tragikus fordulatokhoz, ebben én már azért sem lehettem a Kafka Margit tanítványa, mert első regényem, mely ezzel a kérdéssel foglalkozik, az *Egyenes úton egyedül* 1907-ben jelent meg, a második ilyen tárgyú, *A nagy véletlen* 1909-ben; *A szellem kalandorai* is készen volt első formájában már 1914-ben, akkor egy részletet fel is olvastam Margitnak belőle és éppen ő konstataálta, hogy mennyire más az írásmódom, mint az övé. [...] Általában irodalmi ismertetésekben, kritikákban állandóan azt olvasom – folytatja Ritoók –, hogy Kafka Margit volt az első, aki a modern nőnek fentebb említett és Ön által is kiemelt lelki összeütközéseit megírta. Szó nélkül fogadtam ezt mindig, habár tudom, hogy az *Egyenes úton egyedül* és *A nagy véletlen*, sőt *A szellem kalandorai* is korábban küzdöttek meg ezzel a témával – ami természetes is, mert én mint sokkal idősebb, korábban mentem erre az útra; 1900-ban már az egyetemen voltam, 1904-től már a külföldet jártam szintén egyetemeken és világosan láttam azokat az összeütközéseket, melyek körülöttem végbementek és eleget átéltem magam is. De ha az a hatás, amelyre Tanár Úr utal, erre vonatkozik, mégis kénytelen vagyok tiltakozni, mert ha prioritásomért küzdeni nem is tartom fontosnak, de önálló irodalmi munkámért helyt állni fontosnak látom.”²²

Dénes Tibor valóban nem vesz tudomást Ritoók Emma korai írásairól, a könyv előszavában egyenesen kijelenti,

hogy „Kaffka Margit előzmény nélkül jelent meg a magyar irodalomban. Műve a »document féminin«.”²³

A század első felében feltűnt írók és költők szinte teljesen eltűntek a 20. század második felének irodalomtörténetéből. Az írók mint gyűjtőnév – amely jelzi az alkotók és alkotások összetartozását – ugyancsak eltűnt, holott a század első felének kritikáiban igen gyakran emlegették őket együtt, és nemegyszer kapcsolatba hozták a szerzők irodalmi tevékenységét a női szerepet átalakító társadalmi folyamatokkal.

Megkockáztatható olyan összefüggés is, hogy Kaffka Margit irodalomtörténeti kánonba lépésének az volt az ára, hogy a nőkérdéstől és kortársnőitől elválasztották a szerzőt. Írásai iránt egyre nagyobb az érdeklődés, újabban igen sok tanulmány jelent meg róla, bár az is igaz, mutat rá Horváth Zsuzsa,²⁴ hogy nagy részük a *Színek és évek*re szorítkozik, és az életmű egyéb területe az érdeklődés területén kívül esik. Rákai Orsolya hasonló megállapítást tesz, egyúttal más írásaira, többek közt a publicisztikájára hívja fel a figyelmet.²⁵ Kaffka Margit elszigetelése mind a mai napig erősen érezteti a hatását. Például a 20. századi próza retorikai alakzatait vizsgáló narratológiai tanulmánykötetben is egyetlen női szerzőként szerepel. Györffy Miklós *Magyar elbeszélő szövegek* című kötetében *A modern magyar én-regény születése* cím alatt tárgyalja a *Színek és évek*et. Hangsúlyozza, hogy Kaffka a személyiség és az időelmény felbomlását elsőnek ábrázoló modern regényekkel (Kafka, Proust, Rilke) egy időben tesz kísérletet az eltűnt idő én-regény formájában történő elmesélésére. Az én-vesztés az én-regényben is világvesztés, esetében a dzsentri-Magyarország része. „Az viszont szinte egyedülálló lehet, hogy ezt a *Színek és évek* női perspektívából ábrázolja.” *A Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből* című kötetben is²⁶ Kaffka

Margit szerepel egyedüli íróként Szitár Katalin tanulmányában.

Kádár Judit és Fábri Anna alapvető publikációi hívták fel a figyelmet arra, hogy igen nagy számú női szerző alkotott a 18. századtól napjainkig. Munkásságuk nyomán új, folyamatos átalakulásban lévő kutatási terület keletkezett (például Séllei [2001],²⁷ Varga–Zsávolya [2009],²⁸ Borgos–Szilágyi [2011],²⁹ Bollobás [2012],³⁰ Menyhért [2013],³¹ Kádár [2014]³²), amely új megvilágításba helyezi az elfelejtett írókat. A sajátosságok és a különbségek hangsúlyozása mellett felmerült újabban az igény, hogy a női szerzők alkotásai „ne elszigetelten, hanem a század összművészeti, kulturális narratívájába ágyazva, egymással összekapcsolva mutatkozzanak meg”.³³

Korábbi áttekintő tanulmányomban utaltam a női prózabeszéd jellegzetességeire a század első fele írói műveiben. Hangsúlyoztam, hogy nem egy hős sorsát végigkövető, önmegvalósító elbeszélést láthatunk ezekben az esetekben, hanem a zárt, a kezdettől a vég felé mutató narratív koncepció kereteinek kitágítását.³⁴ Kapcsolódva Griselda Pollock és Rita Felski fent említett feminista kutatásaihoz, a továbbiakban folytatom a gondolatmenetet. Pollock nyomán a női szerzők műveinek sajátosságait, a különbséget és a másságot továbbra is előtérbe állítva, ugyanakkor Felski érvelése alapján a hozzájárulást és a kapcsolódás lehetőségét is hangsúlyozva, párhuzamba állítom a vizsgált szövegeket a kor más jellegzetes műveivel. A következőkben a nemi szempontokat felvető személytelen narrációt, a kulturális narratíva és fiktív narratíva egymásra vetülését, illetve a női szubjektivitás retorikai formáit vizsgálom.

Személytelen narráció és (női) önmegvalósítás

Virginia Woolf *Mrs Dalloway* című regényében a Big Ben ütése vág közbe az emberi beszédekbe, emlékeztetvén a humánumot meghaladó idő állandó jelenlétére. Kaffka Margit *Színek és évek* című regényében az idő múlásának folyamatos jelzései („Évek, évszakok, egymásba göngyölődő napok számlálatlan serege!”, „Két-három esztendő siklott el, most úgy tetszik; csudálatos gyorsasággal”, „Megint évek... évek!”) figyelmeztetnek a történelem előrehaladására. Pórtelky Magda előtérben álló története eljátssza azt az illúziót, hogy az emberek alakítják a sorsukat, a rövid megjegyzésekből viszont kiderül, hogy csaknem minden szereplő élete félresiklik, a történelem személytelen narratívája a hanyatlást írta elő ezeknek az embereknek. A szerenád-jelenetből is látszik, hogy tulajdonképpen mindegy, kihez megy férjhez Magda: Horváth Déneshez, Tabódy Endréhez vagy Vodicska Jenőhöz, a történet kimenetele a család elszegényedése lehet. Ebben a női sorstörténetben benne foglaltatik a modern regény kelet-európai, a nemek szerepét is hangsúlyozó változata. A történelem írja önmagát, a hanyatlást jelöli ki a történelmi középosztály női tagjainak. Ennek a generációnak nem adatik meg a remény. A történés és az idő veszi át a főszerepet a fabulával szemben. A mű ellentmondásos olvasói szerepeket jelöl így ki: személyes, a főhőssel azonosuló és a személytelen folyamatokat távolságtartóan kezelő olvasói magatartások együttese kísérheti a befogadás folyamatát.

Nem fogalmazódik meg a „Ki vagyok én?” kérdése, így az sem merülhet fel, hogy mire lenne képes. A főszereplő ennek a kérdésnek a feltevéséig sem jut el, ugyanis a beprogramozott, a férfi általi előrejutás életmintája eltakarja ezt a lehetőséget. A *Színek és évek* második olvasá-

sa áthelyezi az első olvasás hangsúlyait. Első olvasáskor még kereshetjük azokat a lehetőségeket, amelyekkel nagyot lendíthetett volna Pórtelky Magda a sorsán, ahogy ezt a visszaemlékező én állítja. Várjuk, hogy valamilyen elhatározásra jut férje halála után, de csak a várakozást látjuk, várakozást arra, hogy történni fog valami. Budapest, Hirip, Pórtelek, a regény három helyszíne, ahol Pórtelky Magda férje halála után a különböző rokonok védőszárnya alatt meglehetősen kiszolgáltatott helyzetben tölti az életét. Mindhárom helyszínen ugyanaz (nem) történik, ismétlődik a várakozás-történet. A regény ismétléses formákra épülő szerkezetére Györffy Miklós is felhívja a figyelmet. „Nem drámai feszültségű jelenetekből épül fel, hanem lassú, fojtott iterációs alakzatokból.”³⁵ A várakozás történet szálaiban csupán Horváth Dénes levelei és természetesen a rájuk való várakozás jelentenek némi eseményt. Itt mindenki várakozik, az olvasót is beleértve. Második olvasáskor viszont már tisztában lehetünk azzal, hogy nem fog történni semmi, így némi iróniával tekinthetünk saját korábbi várakozó (reménykedő) olvasói magatartásunkra. Szembenézhetünk azzal az olvasói beidegződéssel, amely egy cselekvő, önmagát megtaláló és megvalósító hős történetére, vagyis egyfajta heroikus maszkulin narratívára van felkészülve.

A második olvasáskor a Pórtelky Magda megítélése is változhat, az erőszakosabb vonásai kerülhetnek előtérbe. Vodicska öngyilkosságának tudatában szembeszökőbbek azok a tulajdonságai, amelyek a férjet eltérítik a józan mérlegeléstől, és esztelen költekezésre sarkallják. Nagyobb jelentőséget tulajdoníthatunk azoknak az ismétlődő szövegrészeknek, amelyek a vágy vissza-visszatérő mozgása szerint a női becsvágy sürgetését jelzik.

Istenem, uracsám, ha én azt elérhetném egyszer! Hogy ott lehetnék asszony! Az volna már minden, az életem legteteje, akkor nem kívánnék egyebet azután! (1012.)

Halkan felsikoltottam az örömtől, tapsoltam, és a nyakára fontam a két karom. Úgy éreztem, hogy minden álmom és ambícióm teljesítve lesz, és egyebet nem is akarhatok már azután. Szerettem volna sürgetni, tolni, ösztökélni előre ezt az embert, aki hivatva van rá, hogy teljesítse és véghezvigye a világban, amit az én becsvágyam kíván. Igen, igen, gondoltam, egy férfival mindent el lehet érni; őáltaluk el lehet jutni mindenhez, csak biztatni, akarni, zavarni kell; szívósan és ravaszul, ez az asszonyok dolga. (1015.)³⁶

A szöveg ritmusa, a halmozások, ismétlések („biztatni, akarni, zavarni kell”) sorozata ellentmond az állításnak. Nem hihetjük el a beszélőnek, hogy a cél elérével a megállapodás nyugalma következne el. Az ismétlődően jelentkező vágy automatizmusát, a soha meg nem nyugvás logikáját ismerhetjük fel. Az öngyilkosság ismeretében az „asszonyok dolga” állítás saját maga paródiájaként olvasható. A kimondott állításokat megkérdőjelező retorikai ellenmozgásban ismerhetünk rá a főszereplő gátlatlanságára és a „férfi által érvényesülni” vágyó női szerep kérdésességére.

Kafka Margit *Két nyár* (1916) című kisregényéből kiderülhet, hogy egy sajátos, fatalista történelemszemlélet és az önmegvalósító énkép elutasítása összefügg egymással.

Apja, az özvegy asztalos még húszesztendős korában kiátkozta, mikor egy gépésszel megszökött a faluból. Három évig küszködött avval, halva szülte a gyerekeit, aztán egy özvegy hivatalnoknál volt gazdasszony húsz

koronáért meg szerelemért; amikor megismerte, okos asszonyítélettel magához valónak találta, és ügyesen magához kapcsolta ezt a Károlyt. [...] A pénzből saját mosodát nyitottak; egy év alatt elúszott rajta mindenük; a maradékot felette az asszony betegeskedése, mert még a gépész idejéből hozott egy kis bajt, amiatt nem lett több gyerek.³⁷

Gyakori szövegszervező elv a felsorolás, a mellérendelés, amiből a narrátori autoritás kérdésességére lehet következtetni. A beszélő ugyanis nem alakít ki alárendeltségi viszonyokat, nem strukturálja, csupán lejegyzí az eseményeket. A sorsfordító és a kevésbé lényeges eseményekben az a közös, hogy mindkettő megtörténik a női szereplővel, azért kerülhetnek egymás mellé. A szereplő nem irányítója, hanem elfogadója sorsának, a narrátor ennek pusztá lejegyzésére szorítkozik. Ebben a személytelen történet hangsúlyozó beszédmódban hallhatjuk az Émile Benveniste megfogalmazta, elbeszélő nélküli történelem hangját,³⁸ amely mintegy megelőlegezi a háború belépését a szereplők mikrovilágába.

A beszélő szempontjából is érdemes megvizsgálni ezt a szövegrészt. Nyelvtanilag nézve ez egy elbeszélői közlés, a beszélő a másik történetét mondja, nem a sajátját, a klasszikus narratológia szerint, genette-i terminussal élve heterodiegetikus elbeszélővel állunk szemben. A retorikai viszonyokat jobban szemügyre véve láthatjuk, a szereplő beszéd- és gondolkodásmódja szűrődik be a domináns narrátori perspektívába. Ez a korlátaival tisztában lévő, „élni kell” alapon gondolkodó személy hangja. Az áthallás nem elsősorban a szóhasználatban, hanem a felsorolás ritmusában, tehát nem szemantikai, hanem retorikai elemekben rejlik.

Az átszűrődés iránya is fontos. Nem arról van szó, hogy az elbeszélő belelát a szereplői gondolatokba és ér-

zésekbe, tehát nem a belső nézőpontról és ehhez köthető beszédmódról, illetve a narrátor kompetenciájáról van szó. Az ilyen kategóriák a narrátor felől és a szereplő felé irányuló közlésmódhoz kapcsolódnak. A vizsgált esetben a fordított irányt hangsúlyozom. A szereplői nézőpont beszívargását a történetmondó beszédébe.

Hasonló jelenség figyelhető meg Kosztolányi egyes kései novelláinál. Nézzünk egy példát a *Motorcsónak* című elbeszélésből (1930, a *Tengerszem* című kötetből).

A novella elején összefoglaló élettörténetet hallunk kívülálló narrátori perspektívából.

Nincs a földön egészen boldog ember. Nincs, és nem is lehet. De igenis van, és lehet is. Például én magam is ismerek valakit – igaz, hogy csak egyetlenegy embert –, aki egészen boldog, talán a föld legboldogabb embere.

Berci az, Weigl Berci.

Weigl Berci a mosónénk egyetlen fia.

Úgyszólván szemem láttára cseperedett föl. Kis kölyök kora óta eljött hozzánk esténként, amikor az anyja nálunk mosott. Sápadt, jelentéktelen fiúcska volt, mindig szótalan, mint akinek valami titka van, de nem beszélne róla a világ minden kincséért sem.

Ímmel-ámmal tanult, a gimnáziumban úgy csúszott egyik osztályból a másikba, hogy észre se vették. Alighogy a nyolcadikba került, berántották katonának, vitték a tűzvonalba.

A háborúban nem sebesült meg, nem esett fogságba, nem is tüntette ki magát, hanem épen és szépen hazajött a leszerelés első napján.

Mindjárt meg is nősült. Elvett – nem tudni, miért és hogyan – egy se-hal se-hús kézápoló kisasszonyt.

Később a narrátor szereplőként lép be a történetbe, ettől kezdve mint szereplő mondja el benyomásait, nincs tudomása Weigl Berci észjárásáról. Világosan körülhatárolható szereplői és szereplő-elbeszélői szubjektumok rajzolódnak körül. A továbbiakban arról van szó, hogy a családtagok megkérik az elbeszélő-szereplőt, hogy beszélje le Bercit lehetetlen tervéről, ő ezt meg is teszi, majd kudarcot vall. Közben az ő nézőpontjában látjuk, milyen szegényen, a kis lakásban összezsúfolódva él a család. Berci és az elbeszélő figurája élesen elhatárolódik, az egyik a józan ember, leereszkedő pozícióban tárgyal Bercivel, a másik az, aki nem hallgat a jó szóra.

A szöveg végén azonban a beszédmód megváltozik és egy új elbeszélői hang tűnik fel.

Ha köhögnek és sírnak a gyermekei, arra gondol, hogy van neki egy motorcsónakja. Ha látja, hogy halántéka deresedik, hogy feje búbja kopaszodik, hogy felesége is vénül, csúnyul, savanyodik, ha otthon kenyérgond miatt nyafognak, ha édesanyja mosás után a derekát fájdtítja, ha a napa különböző színű szemölcsseit bibirkálja, ha a hallgatag erdélyi menekült zsarnokoskodik vele, és a cigarettárusításból kifolyólag kínos pénzügyi viták támadnak, arra gondol, hogy neki van motorcsónakja. Ha mások lenézik és megvetik, ha a gyárban lüszter karvédővel bebugyolálva körmöl, ha unos-untalan eszébe hozzák, hogy ő senki és semmi, aki nem szoroz és nem oszt a társadalomban, csak hivatalában szorozhat és oszthat a rogyásig és meggebedésig, arra gondol, hogy van neki motorcsónakja, s azoknak, akik zsigerelek, kutyába se veszik, megrugdossák, nincs is motorcsónakjuk. Ha télen a Duna arasznyira befagy, s a hó egy méternyire födi el a jégkérget, ha sötétség takarja el még a híd pilléreit is, úgyhogy nem látni vizet

sem, melyen olyan nagyszerű bolyongani, arra gondol, hogy semmi se tart örökké, márciusban megindul a zajlás, mindig és mindenütt csak arra gondol, hogy van neki motorcsónakja.

Évek óta figyelem, bámulom ezt a boldogságot, mely nem apad, nem csökken, hanem egyre növekszik. Ezt még a beteljesülés sem ölte meg. Ezért mertem megkockáztatni azt a véleményemet, hogy Weigl Berci boldog ember, talán a föld legboldogabb embere. Az igazi boldogsághoz nem is kell sok: csak egy jó rögeszme kell hozzá, meg egy jó motorcsónak.

Ebben az esetben is nehéz eldönteni, ki beszél. Szemantikai szempontból nézve felmerül a lehetőség, hogy a narrátor átveszi Berci szóhasználatát: *zsigerelik, kutyába se veszik, rogyásig és meggebedésig, rugdossák, nekik nincs is motorcsónakjuk*. Egy indulatos, keserű ember szófordulatait hallhatjuk, ezek akár Bercinek is tulajdoníthatók. Másrészt ez egy lírai, lendületes, ritmikus és gondolatritmus tagolta szövegrész. A mániás ember észjárása, kényszeres gondolkodása érződik, egyúttal a mánia és az elkeseredés köznapi szókincse hangsúlyozottan művészi konstrukcióvá válik. A *Feje búbja kopaszodik*-ra rímel és ritmusában illeszkedik hozzá a *Vénül, csúnyul, savanyodik*. Az elkeseredés köznapi szavait megszépíti a ritmus, a női és férfi szólam a háttérben, mint egy közös szívdobogás, összekapcsolódik, ugyanakkor tagadhatatlan a komikus hatás, amely egyúttal az öregedés fájdalmát oldja.

A másság kérdése is előtérbe kerül mindkét esetben. A normális és a másik szépen körülhatárolható jellege kérdőjeleződik meg. Az a probléma is körvonalazódik (napjainkban az alávetettekkel foglalkozó elméletekben újra jelentkezik), hogy a nyugati jóindulatú értelmiségi, a normális pozíció betöltője miként ismerheti el a más-

ságot anélkül, hogy asszimilálná, anélkül, hogy leereszkedne hozzá. A *Motorcsónak*ban mindkét magatartás ki-rajzolódik: a leereszkedő, a használt ruhákat a másíknak átadó, a normális pozíciót magának fenntartó; és az, aki a másíkkal, a mániással, az őrülttel önkéntelenül azonosulni képes, aki beengedi a másík hangját saját beszédébe. A fenti idézetben a saját beszédmód átalakítása történik, nyitottá válik a saját nyelv és ebben teret kap a mániás ember nézőpontja.

Az is fontos, hogy itt nemcsak tudatos belátáson alapszik a másság elismerése, hanem e helyen önkéntelen azonosulás történik, a szöveg eljátssza, hogy az elbeszélő észrevétlenül átvesz valamit Berci igazából, Berci mániáját önkéntelenül megismétli. A szolidaritás a bennünk lévő másság felszabadítása, megszólaltatása és nem az elfojtása, elnémítása, ami az előítéletek kialakulásához vezet.

A személytelen narráció másík változata Földes Jolán *A halászó macska uccája* című regénye. 1936-ban a londoni Pinker könyvkiadó nemzetközi regénypályázatának első díját kapta meg. A díjnyertes könyv rövid időn belül tucatnyi nyelven jelent meg. Európában és Amerikában milliós példányszámokat ért el, több országban számos új kiadást ért meg. A kortárs kritika nem tudott mit kezdeni a példátlan sikerrel, akkor, amikor Móricz Zsigmond, Németh László, Tamási Áron legjobb munkái is csak néhány ezres példányszámban keltek el. Hamarosan hígnak és felületesnek bélyegezték.³⁹ A siker titka Szakonyi Károly szerint a tehetséges mesélő hang mellett az lehetett, hogy az ábrázolás nagyon egyszerű és az olvasótól csupán annyit kíván, hogy feledkezzen bele az elbeszélésbe.⁴⁰ Ezzel tulajdonképpen megismétli a kortárs kritika véleményét. Szakonyi ezt a könyv 1989-es újrakiadásának előszavában írta. Ugyanennek a kiadásnak az utószavában Hege-düs Géza gyökeresen más állásponton van: szerinte eljött

az idő, hogy tárgyilagosan megállapítsuk, hogy érdekes, művészileg színvonalas, irodalmunk maradandó értékei közé sorolható alkotásról van szó. A regénnyel kapcsolatban gyakran emlegetett riportszerűséget árnyaltabban fogalmazza meg, Földes Jolán elbeszélői modora párhuzamba állítható Knickerbocker (a két világháború közötti *New York American* társasági rovata szerzőinek kedvelt álneve), Erwin Kisch, Emil Ludwig jelen- és múltbeli helyzetjelentéseivel, valamint Remarque és Markovics Rodion háborús képeivel, amelyek a regényes epika és tényeket rendbe rakó riport elbeszélésmódjai között helyezkednek el.⁴¹ A regényt 2006-ban ismét kiadták.

Annus, az egyik szereplő számkivetettekről szóló gondolataival zárul a mű. „Egy-kettő sátrat ver az idegen földön. A többiek? Elmúlnak, lassan és nyomtalanul.” Innen visszatekintve úgy is olvasható *A halászó macska uccája*, mint a nyomtalanságnak ellenálló mű, hiszen az írott mű emléket állít az elfeledetteknek. A történelemkönyvekben nem olvasható mikrotörténeteket látunk. Ismert politikai események röpködnek a szereplők beszélgetéseiben, amelyek így egészen más szöveggörnyezetbe kerülnek.

A történet szerint a Barabás család, mint sokan mások az első világháború után, Párizsban próbál tisztességet találni. A három Barabás gyerek (Klári, Jani, Anna) és a szülők sorsát követhetjük nyomon a nyelvtanulás, a munkavállalás mindennapos gondjaitól kezdve a beilleszkedés, a honvágy leküzdésének nehézségéig. A családhoz hozzátartozik az orosz egykori bankár, a balti számtantanár, az olasz egykori diplomata és családja. A nézetkülönbségek ebben a közegben elsősorban a társalgás élénkítésére szolgálnak, az emberekben erős az összetartozás tudata. Múltjukat otthon hagyták és csak a jelenben, a jelennek élnek. A hazatérésről szóló jövőképük egyre inkább mesévé válik, amelyet szívesen és

együttörzően hallgatnak a többiek. A hontalanság sajátos kronotoposza alakul ki ebben a regényben: a társadalmi különbségek elhalványulnak, a múlt elszakad a jelentőtől, a család fogalma kiszélesedik, az idegenség állapotában élnek, köztes helyen a saját és a befogadó kultúra között.

A jelen idejű alakok használata a legjellemzőbb. A narrátor a szóbeli társalgás, a mesélés illúzióját fenntartja. Az elbeszélő nemcsak időben, hanem értékelésben is közel áll a szereplőihöz, a mindennapos küzdelmek tudósítása közel álló, együttérző magatartást jelez. A jelenidejűség a múlt elvesztése mellett a pillanatra koncentrációt, az állandó készenlétben állás képzetét válthatja ki az olvasóban. A gyors sodrású események (minden lapon történik valami, valaki elmegy, valaki feltűnik, betegség, halálesetek, szerelmek, a kínzó honvágy újabb és újabb tünetei) folyamatosan készenlétben tartják az olvasót. Nehéz letenni a regényt, olyan olvasói magatartást ír elő, amely szerint szinte együtt kell lélegeznünk a szereplőkkel. A szereplők minden egyes oldalon keményen dolgoznak, átérezhetjük a mindennapos, ismétlődő munka ritmusát. Abban az értelemben is beszélhetünk jelen időről, hogy nem történik lényeges előrehaladás a család életében. Bár sikerül a szállodából lakásba költözniük, de többször elvesztik munkájuk addigi eredményét. Szegények lesznek és nekivágnak a felemelkedésnek újra és újra. A regény narrációs érdekessége, hogy az ismétlés a történetmondás tevékenységét is formálja, nemcsak az elmondott történetet. Újra meg újra elismétli a történetmondó a mindennapos, ismétlődő eseményeket. Az események nem rendeződnek előrehaladó, célképzetes narratív keretbe. Az iteratív szerkesztési elv tehát a *Színek és évek*hez hasonlóan itt is meghatározó. Az állandó alkalmazkodás, a folyamatos újratekintés narratív módjait látjuk ismétlésre épülő metaalakzatba beíródva.

A személytelen narráció szerzőinél gyakran tapasztalható „határokat feszegető” eljárásoknak vagyunk tanúi, ugyanis új téma válik az irodalmi beszédmód részévé. Ami Kaffka Margitnál a *Színek és évek*ben az irodalmiatlan téma irodalmivá válása, a regénytelen regénybe foglalása, például a mindennapos veszekedések, az utolsó garasok elemelése a részegen hortyogó férfi nadrágjából, az Földes Jolán esetében az események szelekciójának a megváltozása.

Az elbeszélő nem úgy választja ki az eseményeket, hogy kiemel belőlük a cselekmény előrehaladása szempontjából valami fontosat, vagyis az irodalmi elbeszélésre méltó elemet, hanem azt a benyomást kelti, hogy minden eseményt elmond szelekció nélkül, úgy, ahogy történik. Az elbeszélő autoritása így kérdésessé válik, az események lejegyzőjének és nem létrehozójának a fikciója alakul ki a történetmondás aktusában.

A szereplők nem firtatják az okokat, csak alkalmazkodnak a fennálló helyzethez ugyanúgy, mint a például a *Két nyár* figurái. Nem lázadnak, mert nincs ki ellen, nincs megfogható hatalom, a történelem emberi látóképességet meghaladó személytelen tényezői alakítják életüket. A személytelen és a személyes nézőpont keveredését látjuk, kettős látószöveget. A történelem személytelen narratíváját, az 1. világháború következményeit – individualista nézőpontból. A saját sorsát alakító individuum hősiességét és az individuális döntések érvényességét egyaránt megkérdőjelezi ez a személytelen narráció. A történelmi folyamatok nagy narratívái is elvesztik heroikus jellegüket, pusztán háttéradatokkal szolgálnak az előtérben álló, minden rezdülésükben izgalmas családi mikrotörténetek számára.

Kulturális narratívák és fiktív narratívák

Ebben a részben Ritoók Emma korai kisprózájában elemzem a női szerepeket előre kijelölő, a kultúrába beíródott minták és a fikcióban létrejövő női élettörténetek összefüggéseit. Ritoók Emmának a Vasárnapi Körhöz és Lukács Györgyhez fűződő kapcsolata ismert, irodalmi tevékenységéről azonban kevesen vesznek tudomást. Illés Béla *Egy kékharisnya* címmel emlékezik meg az öregkori Ritoók Emmáról. Egy bekezdésben összefoglalja az életét, amelyben csupán a fiatal lány utazásaihoz és első regényéhez fűz elismerő szavakat, utána élete semmi másról nem szól szerinte, mint kudarcokról, minden társulásból, írói csoportosulásból való kimaradásról. „Írt, dolgozott, élt, könyvei jelentek meg, teljes visszhangtalanságban és levegőtlenységben, egy kegyetlen szellemi Torricelli-úrban.”⁴²

Lengyel András igen alapos, minden részletre kiterjedő tanulmányban tekinti át Ritoók Emma pályafutását: végigkíséri életének fontosabb eseményeit és alkotásait. Ritoók csak a nők egyetemi tanulmányait lehetővé tevő rendelet után, immár harminckét évesen kezdhette el egyetemi tanulmányait. Lengyel a Ritoókhoz fűződő felületes képet igyekszik újrarájzolni, bár bizonyos elemeket megismétel. Elítéli, hogy a legtöbben Ritoók Emma csúnyaságát és vénlányságát emlegetik, ezzel szemben idézi, hogy a kortársak – Ady, Juhász Gyula, Balázs Béla – elismerték intellektuális képességeit és műveltségét. Később azonban maga is újratermeli a vénlány motívumot, a művek és a családi állapot között szoros összefüggést feltételez. „Rangtartó és reprezentáló »úriasszonyi« életformára lett volna predesztinálva, de részben előnytelen külseje, részben – s döntően – erős intellektuális ambíciói miatt nem a szokványos – szellemi értelemben üres – úriasszonyi életet választotta.”⁴³ A következő mondat első

tagmonddata azonban rácsúfol erre a Ritoók teljesítményét elismerő gondolatra: „Intellektualitásba menekülő vénlány maradt.” Lengyel ezen a ponton megismételni látszik azokat a könnyen odavetett előítéleteket, amelyeket tanulmánya elején bírál.⁴⁴ Nem a *vénlány* (bár nem udvarias elnevezés), hanem a *menekülő* szó vall előítéletes gondolkodásra, mintha az intellektuális tevékenység pusztán menedék lehetne a (csúnya) nő számára a magánélet siker telenségével szemben. Vagyis megismétli a hagyományos magán-nyilvános dichotómiát: a nők helye a privátszféra, amelyet csak valami rendellenesség (vénlányság) okán hagyhatnak el. Az intellektualitást külön indokolni kell, ebbe a világba nem lehet csak úgy belépni, ide menekülni lehet a magánélet kudarcai elől.

Lengyel Andrással szemben Ritoók Emma irodalmi tevékenységét is említésre méltónak tartom. A *Négyen a tűz körül* novellái látszólag teljesen különböző, egymáshoz nem kapcsolódó művek sorából áll. Téma szerint nem találunk összekötő kapcsolatot, hiszen a legkülönbözőbb társadalmi helyzetű emberek különböző történeteiről van szó. Sokkal inkább az elbeszélői helyzet, a *négyen a tűz körül* elbeszélői és olvasói helyzet köti össze őket. Mindegyik esetben a szereplők életének kulcsfontosságú pillanataiba látunk bele. Felvillannak az események, ahogy a tűz megvilágít bizonyos helyeket, a többi viszont háttérben marad. Belelátunk bizonyos dolgokba, az alapján lehet némi sejtésünk az el nem mondott, szöveggé nem formált anyagról. Érezhető mindegyik megvilágított történet „mögött” a sötét, ki nem mondott tartalom. Előzmények nélkül hangzanak fel az események, mindegyik novella elmesélhető lenne a tűz körül, meghitt beszédhelyzetben. A narratívát nem az időben előrehaladó folyamatok alakítják, hanem jelenetek egymás utáni sorozatát látjuk. Az elbeszélés jelenben játszódó jelenetek egymást követő

sorából áll, ez a sorozat alakítja ki az időben előrehaladó narratíva képzetét.

Ritoók Emma írásaiban gyakran előfordul az előre megírt társadalmi szerepek és a nemek kapcsolatának kérdése. Különösen érdekesek azok a részek, amelyekben érzékelhető, hogy az elbeszélés egy másik, a kultúra egyik bevett narratívájával folytat párbeszédet. Ebben az esetben a fikció eljátssza, hogyan teremt „valóságot” a fikció. A sikeres, öregedő nő és a feltörekvő, fiatal nő versengésének archetipikus történetét halljuk visszhangzani az *Ellenséges világ*⁴⁵ kötet *Az utolsó jelenet* című novellájában.

Első megközelítésben olyan történetet olvasunk, amely a nagy tragika, Domonkos Eszter, és a fiatal, tehetséges színésznő, Simondi Józsa vetélkedését beszéli el. Az idősebb színésznő sikerei csúcsán visszavonul. Új életet kezd, művészi szalont alakít ki, amit egy kevésbé tehetséges fiatal férfi kihasznál: Domonkos Eszter oldalán válik befutott íróvá. Mikor a nő megtudja, hogy a férfi hazakísérte régi vetélytársát, véget vet az életének. Többszöri olvasáskor feltűnnek a szöveg drámai, modorosnak, túljátszottnak tűnő helyei. Mintha egy előzőleg megírt szerepnek engedelmessé válnának az alakok.

A két nő történetében előzetes történetet vélhetünk felfedezni, amely a színésznő cselekedeteit is motiválja. A novella kultúránk olyan narratíváit idézi, mint például a *Csipkerózsika*, amelyben kultúránk hagyományos női szerepei fogalmazódnak meg.⁴⁶ Domonkosné végül kilép a női vetélkedés nagy meséjéből és nagy szerepéből, és egy új diszkurzust hoz létre: saját szalont alapít. Tehetséges ember lévén ebben a műfajban is sikeres lesz. Szükszavú, értékeléstől mentes, tárgyilagos mondat tudósít arról, mi fenyegeti ezt az új és független világot. „Ezt a szalont és ezt az asszonyt szemelte ki Újhelyi Zoltán, hogy a jövőjét reá alapítsa.” (54.)⁴⁷ Nem magyarázza meg az elbeszélő,

mit ért „alapít”-on. A *szemelte ki* utal egyedül a szó nőre nézve hátrányos jelentésére. Ebben a magyarázat nélküli narrátori megjegyzésben valami nagyon ismert jelenség hangzik el, olyan, amit nem is kell kifejteni, mert mindenki tudja. A korban megszokott jelenség: a fiatal, becsvágyó férfi az idős és megbecsült nőre „alapoz”. Ugyanolyan banális, ismert kulturális narratíva, mint az öregedő, sikeres és a feltörekvő, fiatal színésznő ellenségeskedése. A mondat nem a színésznő szemszögéből hangzik el, ő csak a kiszemelt áldozat. Ebben a pozícióban látszik, hogy a nő a nézett, és nem a látó, nem az aktív pozícióban van, hanem olyan helyzetben, amely az események elszenvedését jelöli ki számára. Vagyis egy jellegzetes női sorsra történik utalás, a magától értetődő jelleg bizonyítja ezt, az, hogy ez a jelenség nem igényel különösebb magyarázatot. Ez a közlés újra kapcsolatba hozható azokkal a narratív jelenségekkel, amelyekre Benveniste hívta fel a figyelmet. A történet beszél önmagát, nem kötődik központi alanyhoz, elbeszélőhöz vagy szereplőhöz. Olyan narratív közlés, amelyben az eseményeket nem az emberek alakítják, hanem megtörténnek velük.

Ritoók Emma más korai írásaiban is feltárható a szerzőt az előzetes narratívák, kulturális minták emberi cselekedeteket befolyásoló hatása, a valóság létrehozó szerepe és a szerepjátszás jelentősége. A *Hanna drámáiban* (*Négyen a tűz körül*) a fikció valóságteremtő ereje, a jelenetek jelenetei, a szereplők szerepjátszásai állnak a középpontban, ami az olvasói szereplehetőségre is ráirányíthatja a figyelmet. A történet szerint egy ifjú hölgy érdekesebb (élet)történetre vágyik, mint ami neki jutott osztályrészül: „Hogy épen neki kell ilyen nevetségesen egyszerű, unalmasan mindennapi szerelmi történetének lenni, amelyet az egész társaságnak a beleegyező mosolya kísér!” (17.) Az egyik szokatlan jelenetben maga a jelenet

hoz létre érzéseket, a helyzet teremti meg a szerelmet. A barátja nevében házassági ajánlatot előadó ifjú szinte véletlenül, a drámai helyzetet követve a megkért hölgy karjaiban találja magát. Maguk számára is érthetetlen ez a helyzet, megtörténik velük a dráma, egy szituációnak engedelmességgel, de nem azt alakítva játszanak el egy szerepet. Később a féltékenységi jelenet megfelelő végzavát mondja Hanna a férjének, ez a jelenet vezet a váláshoz. Hanna gondolatai a női identitás megképződésének ellentmondásaira mutatnak rá, azokra a kérdésekre, amelyek végigkísérik a 20. század női szubjektivitásának alakulását. „Ez az örökké egyhangú, szürke élet, amelyben még a tragédiák is csak pár pillanatig tartanak, előkészületlenül, jóformán az ember tudta nélkül villannak fel és eltűnnek, nyomot sem hagyva.” (19.) Az ember tudta nélkül adódó szerepek, amelyeket szinte automatikusan eljátszik, elmozdulást jelent a koherens, önmagát alakító és megvalósító tudatosan irányított szubjektivitáshoz képest. Ebben, a helyzetek kínálta folyamatos, nem teljesen tudatos szerepjátszásban fogalmazódik meg a női szubjektum tere, ami korántsem a szerepek elutasítását, a társadalmi szerepek kínálta lehetőségek mögötti „igazi” női én keresését, hanem egy másik szerep megtalálását jelenti. Az olvasó végigkíséri Hanna jól-rosszul elsült szerepeit a szerelmes nőtől kezdve a férjét csaló hűtlen feleségen át az elvált nő és a fiatal férfit támogató barátnő szerepéig. A szöveg elejétől a végéig, a nő élete kezdetétől a végéig tart a szereposztás, nincs kilépés, nincs igazi női mögöttes, nem vetődik fel ezeknek a hiánya sem az olvasóban. „És Hanna világosan érezte, hogy életének ez volt a legérdekesebb, az igazi drámája, amelyik a legmindennapibb jelenet mögött játszódott le.” (23.) Az elbeszélői értékelés nem zárja ki az ironikus olvasás lehetőségét, de nem állítható, hogy a szerepekből való ki-

lépés és egy igazi nőiesség fogalmazódik meg hiányként. Az előzetesen kijelölt kulturális szerepek alkotják a női identitást – összegezhajjuk a mű sugallta igen korszerű, a modernségen túlmutató szubjektivitásképet.

A *Galeotto* című novellában szintén a fikció valóságteremtő ereje áll a középpontban. A féltékenység logikája az irodalom mibenlétét, a reprezentáció kérdését felvető metanarratívaként értelmezhető. Az idősebb nő fiatalabb férfihoz megy feleségül, és féltékeny lesz első házasságából származó lányára. A két fiatal, a férj és a lány eleinte semmit sem éreznek egymás iránt, az asszony ok nélküli féltékenysége vált ki belőlük kínos feszengést, ami váratlanul, egy klisészerű udvarlási jelenetben (a kotta átnyújtása közben egymásra néznek) szerelemmé alakul. Nem a két fiatal szerelme vált ki féltékenységet, hanem a féltékenység indítja el a szerelmet. Nem véletlen, hogy a féltékenységi jelenet átalakul a szó teremtő erejéről szóló nyelvelméleti vitává.

– Hazudtok... hát csakugyan igaz... hát csakugyan szeretitek...

– Hallgass, ki ne mondd! – suttogta a férfi elfojtottan, megragadta az asszony karját és lenyomta a pamlagra.

– Ne mondd ki! Mert ahogy a féltékenységed megmutatta azt, ami... lehetne... úgy lehet, hogy a kimondott szó... a saját szavad valósággá teszi, amit az őrzöngésed kigondolt. (46.)

A kimondott szó tehát valósággá válik, a beszéd tette. A beszéd mágikus ereje a ráolvasáshoz hasonlítható szerepet játszik. A féltékenység látóvá tette az asszonyt, önkéntelenül meglátta azt, amit a másik kettő nem. Ezzel tulajdonképpen utat mutatott, rámutatott a szerelem lehetőségére. Érdemes közelebbről megnézni a novella zár-

latát. Lea, a lány bejelenti Jeneynek, anyja férjének, hogy férjhez megy egy másik fiatalemberhez.

És megmondta nyugodtan, egyszerűen Jeneynek, hogy feleségül megy Vasshoz.

– Maga is ezt óhajtja, ugyebár? – kérdezte halkán, várakozással.

– Igen, Lea, én is ezt óhajtom. – Megfogta a leány mindkét kezét, aki – ha most azt mondta volna, hogy a halált óhajtja – abba is beleegyezik. De nem mondta. Csak nem bocsátotta el a kezét, aztán egyszerre magához szorította ellenállás nélküli testét és csókjai közt a hajába suttogta:

– Én is ezt akarom...

Hat hét múlva Lea férjhez ment, egyszerűen, nyugodtan, boldogtalanul. (47.)

A novella utolsó mondatai kísértetiesen emlékeztetnek Gertrude Stein *Három életének* jellegzetes neutrális beszédmódjára. Részvétlen, eseménytelen, a női életet mesélő narráció. Tárgyilagos közlés, a szórend azonban némiképp szokatlan: halmozott hátravetett határozók az állítmány után. A tény megállapítása után következik a körülmények ismertetése. Kiegészítő megjegyzések, amelyek tulajdonképpen aláássák a korábbi megállapítást. Az „egyszerűen és nyugodtan” megisméltése, keretbe foglalása Lea „nyugodt és egyszerű” bejelentésének. Keretbe is foglalhatná a köztes szöveget, de ez a keret sem tökéletes. A *nyugodt és egyszerű* az ismétlésben már megfordított helyzetben áll. Ismétlést, nyomatékosítást, de akár kifordítást is jelenthet. A keret az utolsó szó, a *boldogtalanul* felbontja, mintegy meghosszabbítja, így a szó kitekint a zárt szerkezetből. E szó maga is hozzáadás, a kerek, lezárt egész kiegészítése, ami a lezárt egységet kérdésessé teszi.

A *boldogtalanul* így nemcsak szemantikailag, de retorikailag is aláássa a női sorsot összegző, a sorsnak vagy a történelemnek tulajdonítható részvétlen elbeszélői hangot.

A zongorázási jelenet „szerelemkonstruáló” jellege áll előtérben. Szó sincs arról, hogy két ember ösztönösen vonzódna egymáshoz, inkább arról, hogy a kultúra alapsémáiban magukra ismernek, és nemcsak aszerint viselkednek, hanem aszerint érznek is.

Második olvasatban sokkal jobban figyelhetünk a kliszészerű elemekre és ekkor a narrátori nézőpont ellenében is olvashatjuk a sorokat. Ahogy a fikcionalitás kérdése egészen a posztmodernig előremutató korszerű gondolat, úgy a szerelemfelfogás is. Azt látjuk, hogy a szerelem közvetített, nem pusztán két ember közötti vonzalom megszületése, hanem átöröklött kulturális viselkedési minták elsajátítása, a mintákban az azonosulás felismerése. A leejtett kottafüzet átadásának pillanata hozza létre a szerelmet.

A füzet tompa zajjal csúszott le, amint a leány hirtelen leeresztette a kottatartót. Jeney utánahajolt és visszaadta. Egymásra néztek, egy kicsit hosszasan és azt utolsó pillanatban nagy rémület csillant fel a szemükben.

– Lehetetlen – gondolta a leány. – Lehetetlen – bizonykodott a férfi magában... és épen akkor világosan érezték azt a nagy, megrázó lehetőséget, amire egy esztelen féltékenység felhívta a figyelmüket s amire lehetetlen volt többé nem gondolni. (45.)

Újraolvassván ezt a jelenetet, a világirodalomból és a magyar irodalomból számos hasonló jelenet juthat eszünkbe, könnyen kételkedhetünk a nagy szerelemben is. Ironikusan olvashatjuk Jeney magányos estéit, amikor vágyakozva Leára gondol.

Leára gondolt, az alakjára, a szemére, a hajára, külön-külön s aztán az egész édes szép fiatalságára, ami úgy vette körül természetesen, mint a levegő s ami az övének természetűl a párja volt. (45)

A *külön-külön* a testrészek felsorolását követi, szemantikailag feleslegesnek tűnhet, hiszen a felsorolásból, a részletek kiemeléséből már tudni lehet, hogy külön-külön gondolt rájuk. A közölés retorikai alakzatának is tekinthető, hisz mind az előző (a hajára), mind a következő (s aztán) szakhoz kapcsolódhat. A *külön-külön* túlzásként, retorikai nagyításként fogható fel. A felsorolás folytatása a vágytárgyak felmerülésének logikáját követi, és a *külön-külön* erre a fizikai vágyra hívhatja fel a figyelmet, különösen, ha a fiatalság szépségét hozzátesszük.

Ennek fényében az utolsó búcsúzási jelenet némiképp átértelmeződhet.

Az ellenállás nélküli test magához szorítása, a sokat felidézett haj megérintése után az „– Én is ezt akarom...” jelezheti a fizikai vágyat. Az is a lány ellenállás nélküli testére utalhat, és nem feltétlenül a házassági szándék helyeslésére. Az utolsó mondat: az egyszerű és nyugodt halmozása, a szenvedély és vágymentes házasságok végeláthatatlan sorát, „természetességét” jelzi. Nemcsak egy rossz választás megváltoztathatatlan tragikumra olvasható ki, hanem a házasság, a vágyak elfojtása és a női sors összekapcsolódásának ismétlődő, évszázados kulturális narratívája.

Tárgyakba vetített szubjektivitás

Visszatérve a *Színek és évek*re, feltehetjük a kérdést: mi az, ami a veszteségekkel terhelt életútban végig a főszereplővel marad. A régi barna garnitúra és a virágok: „Piros

mályva, papsajt, jézusszíve, bazsali, rezed, kisasszonycipő” és néhány bútordarab. Ezek a dolgok kísérik végig az életét, a változásban ezek adják az állandóságot, ezek a személyiség kivetített tárgyai. Nem fogalmazódik meg a „Ki vagyok én?” kérdése, így az sem merülhet fel, hogy „Mire lennék képes?”, a főszereplő ennek a kérdésnek a feltevéséig sem jut, hiszen a beprogramozott, a férfi általi előrejutás életfelfogása eltakarja ezt a lehetőséget. A női szubjektivitás a tárgyakba vetül. Önmagát a virágokkal azonosítja, de fontos, hogy nem a virággal mint gyűjtőfogalommal, hanem sokféle virágfajtaival egyszerre. A felsorolás, amely az egyik jellegzetes alakzata a kaffkai nyelvnek, a női szubjektivitáshoz a sokszínűséget, a változatosságot társítja. Annak, hogy a szereplő virágként azonosítja magát, egyik ékes bizonyítéka az a metaforasor, szintén felsorolás, amely férje halála utáni kétségbeesését érzékelteti: „Akkor összecsapott felettem az élet, roncsokba darabolt, összenyomorított, *tövemről szakított*, világban való helyemről kimozdított, messze dobott, *kihúzta talpam alól a földet*, fejem felől a fedelet...” (Kiemelés – Zs. E.)

A tárgyakba vetített női identitás további jellegzetes példái az *Édes Anna* egyik fejezete és Ritoók Emma *Csendes élet* című novellájának Erzsi figurája. Az alábbi Kosztolányi-részletben a kéményseprő megkéri Édes Anna kezét, meghívja magukhoz és megmutatja az udvari szobát. Anna nem tudja megfogalmazni, mi vár rá, de a tárgyakat megvizsgálva mintha egy biztató jövőkép villanna fel előtte. Biztosat nem tudhatunk, az elbeszélés jelzi a narrátori kompetencia korlátait.

Sok holmi volt itt. Két ágy, ágyneműkkel, mindennel, ami kell, egy dívány, egy konyhakredenc, egy asztal. Báthory úr kinyitotta a szekrényeket. Mutogatta az asszony fehéreneműit, melyek kimosva, mintegy érin-

tetlenül álltak ott: hat ing, három alsós szoknya, három hálórékli, egy piros himalajakendő. Nagy tisztelettel, becsüléssel beszélt vele. Anna gondolkozott, s valami bágyadt kis öröm villant át rajta.⁴⁸

A bekezdés nagy része tárgyak felsorolása, az elbeszélő követi Báthory úr és Anna tekintetét, pontosan számba vesznek mindent. A korábbi részekből ismerjük Anna szűkös ruhatárát, a Krisztinán mindenütt feltűnő kék kartonruhát. Ebből a felsorolásból kiderül, hogy egész más életminőség várna Annára, mint amilyen Vizyéknel.

Ritók Emma *Csendes élet* című novellájának Erzsi nevű, elszegényedett és teljesen magára maradt hőse, egykori nemesi család sarja a bútorokra pillantva hozza meg az azonosságát alapvetően átalakító döntést: parasztemberhez megy feleségül.

Egyszerre megállt az ajtó előtt. Mintha egy bot száraz, türelmetlen kopogását hallaná onnan belülről. Hirtenlen benyitott. Persze, hogy üres volt a szoba. De napok óta hányszor hallotta azt a kopogást onnan a karosszék mellől, mintha a kiaszott kéz nem feküdne már odakint a földben. Milyen idegen így ez a szoba! Nem is az övé, csak kegyelemből. Ez a pár bútor jó lesz az új házba, a karosszéket is elviszi. [...] Hiányzott a napjából, hogy nincs kiről gondoskodnia és szívesen várta az őszt, hogy a maga asszonya legyen. Virágos udvart akart, meg két tehenet és sok-sok aprójószágot. (38–39.)

A „Milyen idegen így ez a szoba!” mondattól kezdve a beszéd mód szabad függő beszéd egy sajátos változatára vált át, közvetlen szereplői gondolat elbeszélésére, de a narrátori jelenlét (azt gondolta, gondolta stb.) jelölése nélkül. A felkiáltás a szabad függő beszédre jellemző, a szemé-

lyek egyeztetése viszont már a függő beszédre. A narrátor a gondolatokat pontosan elbeszéli, követve a szereplő személyiségére utalható észjárást, úgy, mintha a szereplő mondaná. Pusztán a harmadik személyű igealak (*övé* és nem *enyém*, *elviszi* és nem *elviszem*) figyelmeztet arra, hogy ez elbeszél és nem idézett gondolat. Az ilyen váltások jellemzőek Ritoók kisprózájára: váratlanul belelátunk a szereplő gondolataiba pár mondat erejéig, majd újra távolságtartó helyzetbe kerülünk. A lány szemszögéből látjuk, hogy szobája, saját otthona válik idegenné. Magával viszi az új házba a régi bútorokat, átviszi, tulajdonképpen egyik kultúrából a másikba. Lefordítja, vagyis átértelmezi a bútort, metonimikusan az otthont, az ént és a környezetét. Átértelmezi, tárgyakra vetítve újrafogalmazza identitását. A karosszék kiemelkedik a bútorok tömegéből. A félelmetes nagymama, aki örködött a Korponay család hírneve felett, már nincs benne. Mégsem marad itt az emléke, nem akar szabadulni tőle, hiszen megtudjuk, hogy ő az egyetlen ember, aki törődött a lánnyal. A nagy tárgyiasított emléke így megy át a másik kultúrába. Leértékelődik, ugyanakkor ezt a rangon aluli életet mégis megnevesíti a jelenlétével. Így a karosszék is átvándorol, mint egy szó egyik nyelvi kultúrából a másikba, a nemesi kultúrából átlép a paraszti világba, a nemesi kellék a szegényeket gazdagítja, és a nemesi azonosságából átment valamit. A novella további részéből is az kitűnik, hogy olyan női identitás jön létre, amely nehezen kategorizálható, nincs is megfogalmazva, csak tárgyakkal jelölve: a bútorok és a karosszék mellé párosul a virágos kert, két tehén, sok-sok aprójószág, finom mozdulatai nyomán azonban a sokráncú szoknya meg se rezzen. Ebben az összefüggésben az „Én nem idevaló vagyok” mondat jelentéslehetőségei megsokszorozódnak. Korponay András érdeklődésére büszke elutasító választ kapunk, de önkéntelen elszólást

is kihallhatunk, a nemesi öntudatot, talán ezért is emeli meg a kalapját a nő előtt a férfi. Jelölheti a kategórián kívül rekedő női hangot, amely csak negativitásban képes megfogalmazni helyzetét, csak azt tudja állítani, amihez nem tartozik, ezzel szituálja önmagát.

Kosztolányi szövege távolságtartóbb pozícióból beszél. A „villant át rajta” nyitva hagyja a kérdést, hogy külső vagy belső nézőpontból látjuk-e a figurát. Ritoók esetében a narrátor lép ki a képből és a szereplő közlése megszakítja a narrációt. Kosztolányi szövege a történetmondás és történetmondó korlátait jelzi, de az egész szöveg a történetmondó irányítása alatt áll. Ritoók szövege határozottabban jelzi a törés eseményét, mert a történetmondás megszakításához, a kiinduló narratív keret eltörléséig jut el.

Ebből a néhány kiragadott példából kitűnik, hogy a női narratív szubjektum már a 20. század első felében történelmi távlatban térképezi fel önmagát. A női sorsot mesélő személytelen narráció, a tárgyakban kifejeződő éntudat, az előre megírt szereplehetőségek, melyek mögött nincs esszenciális nőiség, egyértelműen a nyelvi-kulturális megelőzöttségének belátását foglalja magában.

Alanyi beszéd imperszonális hanggá válása:

Lesznai Anna versei és hímzései

Ebben a részben Lesznai Anna költő, író és képzőművész tízes évekbeli hímzésterveit vetem össze a tízes években írott verseivel a női szubjektivitás kérdését előtérbe állítva. Ezekben a versekben is felmerül centrális és decentrális szubjektivitás kettőssége. Vizsgálataimban nyomon követem azt a gyakran előforduló poétikai folyamatot, melyben az alanyi, egységes szubjektumot magában fog-

láló hang a vers előrehaladása során szóródottá válik és személytelen hanggá, decentrális szubjektummá alakul át.

Arra keresem a választ, hogy az alany és a tárgy versbeli funkciója milyen személyes és személytelen megnyilatkozásokat hoz létre. Szeretném arra is felhívni a figyelmet, hogy ezek az alakzatok az előző fejezetben vizsgált prózai művek női identitáskonstrukcióival kapcsolatba hozhatók. A verbális és vizuális művek összeolvasásakor érdeklődésem előterében nem a határterületek – mint a képleírás vagy a képi elbeszélés – vizsgálata áll, hanem az összevethető koncepciók, az azonos képi-logikai fel fogások: előtér és háttér játéka, szubjektum, objektum és szubjektivitás kérdése, a lehetséges olvasói helyzetek kijelölése. Ezekben a tízes években íródott versekben is felmerül centrális és decentrális szubjektivitás kettőssége.

Lesznai Anna író, költő, kritikus, festő és iparművész páratlan jelensége a századelő művészi életének. Hímzése, könyvtervei, illusztrációi éppolyan sikeresek voltak, mint verseskötetei és meséskönyvei. Kaffka Margit mellett ő volt az a nő, akinek az írásait rendszeresen közölte a *Nyugat*. Jászi Oszkár révén, aki élete végéig jó barátja és hat évig a férje volt, bekerül a magyar szociológusok társaságába, a Huszadik Század körébe. Balázs Béla barátsága pedig a Vasárnapi Körhöz vezeti el. Lesznai Anna levelezett Bartók Bélával, élénk eszmecseréket folytatott Lukács Györggyel. Részt vett az 1909-ben megalakuló progresszív festészeti csoportosulás, a Nyolcak reprezentatív kiállításán. Ady- és Balázs Béla-kötetekhez és Bartók Béla kottájához tervezett címlapot.⁴⁹ Alkotásai nem merültek olyan mértékben feledésbe, mint kortársnőie, ma is emlegetik a *Nyugat* és a Vasárnapi Kör kapcsán, de nagyszámú kritikai érdeklődés nem övezi művészi tevékenységét. Vezér Erzsébet írt irodalmi pályájáról monográfiát 1979-ben,⁵⁰ újabban Török Petra és Szilágyi Judit kutatja tevékenységét.⁵¹

Török Petra⁵² megállapítja Lesznai egy Lukács Györgyhöz írt levele alapján, hogy a tízes években már megrendelésre tervezett és gyártott mintadarabokat: nagy számban készített párnákat, terítőket, faliszőnyegeket, falvédőket és ágyterítőket. „A tízes évekből a Hatvanban őrzött Lesznai-hagyatékban százával találunk a fenti körbe tartozó, virágornamentikára épülő hímzésterveket. [...] A folyamatos (ritmikusan ismétlődő motívumokból álló) terveken egy-egy elem dominál, melyet Lesznai a terv címében is közöl (rózsás, túleveles, fenyőfás, makkos-leveles, babosindás, török meggyes), majd levelekkel, csavarodó, fonódó gallyakkal köríti azokat. [...] A másik tervtípus az alap vagy a váza, illetve a kehely, melyből a kompozíció előburjánzik. [...] A kehely, váza vagy a kőkorlátokon álló virágtartó Lesznai korai hímzésterveinek uralkodó motívuma. Ez az elem fogja össze a kompozíciót, ebből nő ki a virágokat, gyümölcsöket, leveles ágakat és indákat ötvöző csodabokréta, csokor. A virágcsokor, a virágtő, a kehelyből vagy vázából, ritkábban bőségszaruból kibomló növények gyakran keltik a misztikus világfa asszociációját.”⁵³

A virágos-gyümölcsös kompozíciók tehát szoros kapcsolatban állnak a *kerttel*, amely Lesznai költészetének gyakori metaforája. Az Édenkert és a gyerekkor elvesztése, ezek újratertemzése visszatérő gondolata Lesznai fiatalkori írásainak. Azt is mondhatnánk, hogy ez a téma iparművészi logikát követve meg van sokszorozva. A visszatérés visszatérése történik ebben a költészetben. Fontos megjegyezni, hogy nem csupán az (éden)kert téma ismétlődése, hanem újraértelmezése valósul itt meg. A *kert* metafora valósággal behálózza a műveket, más és más értelmezési lehetőségeket nyújtva, párbeszédet teremt az előző versekkel. A gyerekkori utalások mellett a leggyakoribb a bibliai kontextus feltűnése.

Mert testem feszült ember ölelésén
S csókok pőrölye törte fel a lelkem,
Szentélyed elé rendeltél Uram
És parancsoltad, hogy vérrel feleljek.
De én, Uram, nem szeretem a vért
Én Éden füves kertjét szeretem...
Engedd Uram, hogy hazamenjek.⁵⁴

A *feszült* behívhatja a *feszület* képzetét, ekkor a beszélő a krisztusi szereppel azonosul. A vers második része az Úr akaratának ellenszegülő álláspontot szólaltat meg. A három sorban az *én* kétszer hangzik fel, az *é* hang többször is, ami szinte visszaveri, felfokozza az *én*-ek jelenlétét. Az érvelés lényege egy másik énkép felállítása, azért nem képes a beszélő az Úr parancsát teljesíteni, mert más a természetete, mint amilyennek az isteni akarat végrehajtójának lennie kell. Az *Én Éden* együttese különösen hangsúlyos, a két szó jelentését egymáshoz közelítheti, a versben megképződő szubjektum jelentéslehetőségeit kitágítja.

A *kert* és a hozzákapcsolódó képek a szerelem, a test, a női szexualitás és a termékenység képzetének számos változatát szólaltatják meg.

Őszi szavak

Mert nem vagy nálam: ajkamon
Súlyosan érnek csókjaim,
Sok ágon feledett gyümölcs
Magánossá piroslott kertben.⁵⁵

A kert
III: De ha ismét...

[...] Mert áldott a szűz, ki száműzött sejtő, bolyongott
S asszonnyá érve kedvese kertjébe ér.
Kedvese keblén ébred lelke magára,
Kedvese keblén ébred kertjére ő
...Kedvesem, kertem, egyek leszünk-e végre,
Teljesedettek minden kertek közül?⁵⁶

Figyelemre méltó indulás (*Hazajáró versek*, 1909) után a második (*Édenkert*, 1918) és a harmadik (*Eltévedt litániák*, 1922) kötetben bontakozik Lesznai jellegzetes lírai beszédmódja. Vezér Erzsébet szerint költészetében a mesei látásmód, a panteisztikus természetszemlélet kapcsolódik össze a lírai személyiség teljes feloldódásával.⁵⁷ Verseinek egyik jellegzetes kiindulása, hogy a beszélő felkelti a személyesség illuzióját, az olvasás során azonban fokozatosan kiderül, hogy a természet ezernyi pontjáról hangzó és visszhangzó, nem emberi hang szól hozzánk. Hangadás történik, a természet megszólaltatása, de ehhez nem társul arcadás. Ez a jellegzetes vershelyzet korlátok közé szorítja Paul de Man *Önéletrajz mint arcrongálásának* egyik fontos állítását, miszerint az élettelen megszólaltatása, az élettelen felruházása a beszéd képességével, a hang adása egyben az arc adásával is jár. A szerző azonosítja a hang adását az arc adásával, illetve elvételével, így lesz a prosopopeia alakzata az önéletrajz trópusa. „A rendszer a naptól a szemem keresztül eljut a névként és hangként fel-fogott nyelvig. Nem nehéz beazonosítani a nap központi metaforáját kiteljesítő figurát, mely ezáltal kiteljesíti azt a tropologikus spektrumot is, amit a nap létrehoz: a prosopopeia figurája ez, egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd

képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet [arcot] feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: prosopon poiein, maszkot vagy arcot (prosopon) adni.”⁵⁸ Az állítás vitatható, hogy a hang száját, szemet, s végső soron arcot feltételez. A fordítás az *arc* szót helytelenül *névre* változtatta. Az angol eredeti mondat így hangzik: „Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, prosopon poiein, to confer a mask or a face (prosopon).”⁵⁹ Lesznai esetében az élettelen megszólalása, hangadás történik, de ezzel együtt a humánus megfagyasztása, vagyis nem arc adása, hanem az arc elvétele. E példa világosan jelzi, hogy a hangból önmagában nem következtethetünk magától értetődően személyes, arccal rendelkező beszélő meglétére.

Az olvasó játékos félrevezetése történik, aki a hang nyomán ember feltűnését várja, de ehelyett a retorikai alany átértelmezését kapja. A személytelenség több formájának kialakulását követhetjük nyomon: természeti jelenségek vagy absztrakt formavilág megszólalását. A lírai alany létmódjának átalakulása a vers háttértörténete, metanarratív fikciója. Egy jellegzetes példa:

Másfajta szívemről

Ne hajts az én szavamra
Ha szépen szólok s lágyan.
Ne higgy a vergődésben
Ne bízz a vágyódásban...

Mert jobban szeretem nálad
A zöld lesznai tájat.
A tarka díszű kertet,

Melyet mint rakott tálat,
Dús gyümölcssel kevertet,
Sokszínű dús virággal,
Nyújt ég felé a domb.

Ahogy haladunk előre, a szerelmeséhez beszélő emberi alak képe átalakul, a természet iránti érzései olyan erősekké válnak, hogy meghaladják az emberi léptéket. A későbbiekben a lírai alany elhatárolja magát a humán nézőponttól.

[...] Többet ver fel a csorda
Az élet szent porából
Mint amit rám olvashatsz
Szegény emberszavakkal
Mint amit rám csókolhatsz
Szegény emberajakkal
Az élet mámorából.⁶⁰

Dolgok öröme

Megállok az éjben, hazatérő holdnak vizében:
Itt van a fák lúdbőrző ága, feslett virágok nyílnak. [...]
Tér nincs köztetek s köztem: világ gyümölcsei, dolgok,
Tér nincs, viszony nincs, csak boldog egymáshozérés.
Biztosan állunk helyünkön: játék-iskatulanak
Kírákott házai, fái, barmai zöld fatalappal.
Egymás mellett a sorsunk, önnön talpunk a rend.
Ősokból célba feszített emberi élet
Sziszegő abroncsod íme szívemről lepattant.
Szívárvány íve a kéjnek, izzó arany íve a vágynak
Behorpant a testek édes terhe alatt.
Imák és csókok fátyla megtért ajakamról levásott,

Gyermekkor ugye ez ismét: a dolgok szűz öröme.
Köröttem oktalan béke, nem nyúl semmi belém,
Hogy kitépve engem magamból sodorna mások felé.
Ó! formák biztos világa, keményhéjú kerek:
Magamban épült templom, benned megállok.
Körülöttem a dolgok tartályai külön örömeknek
S mindenikünk kebelében mégis egy szív dobog.⁶¹

A *Dolgok öröme* című versben a beszélő alany és környezete a megszokott verskezdő szituációból („Megállok az éjben, hazatérő holdnak vizében: / Itt van a fák lúdbőrző ága, feslett virágok nyílnak.”) a szubjektum és objektum egymásba olvadásán keresztül („Tér nincs köztetek s köztem: világ gyümölcsei, dolgok, / Tér nincs, viszony nincs, csak boldog egymáshozérés.”) a szubjektum átértelmezéséhez juthatunk el („Köröttem oktalan béke, nem nyúl semmi belém, / Hogy kitépve engem magamból sodorna mások felé.”). Az *engem* és a *magam* személyes névmás egymással szembeállítódik. Farkasszemet néznek egymással azok a szavak, amelyek tulajdonképpen ugyanarra a személyre vonatkoznak. A *másokhoz* köthető önazonos énkép ellentétbe helyeződik a világ dolgaival azonosult, a személytelenséget megszemélyesítő és ezáltal személyességet elvesztő énképpel. Az *engem* és a *magam* jelentésének megkülönböztethetlensége viszont összemosza az ellentéteket, egymásba alakuló, egymástól nehezen elhatárolható fogalmakat hoznak létre, vagyis a mindenségbe beolvadó szubjektum egyrészt elhatárolja magától az önazonos szubjektivitást, majd azt is magába olvasztja.

A szubjektivitás felfogásának rokon vonásait fedezhetjük fel Tormay Cécile korabeli regényének (*Emberek a kövek között*) nőalakjánál.

Nem lázongott többé, hogy az ismeretlen messzeségben végük van a hegyeknek, mert hiszen így jobban le-

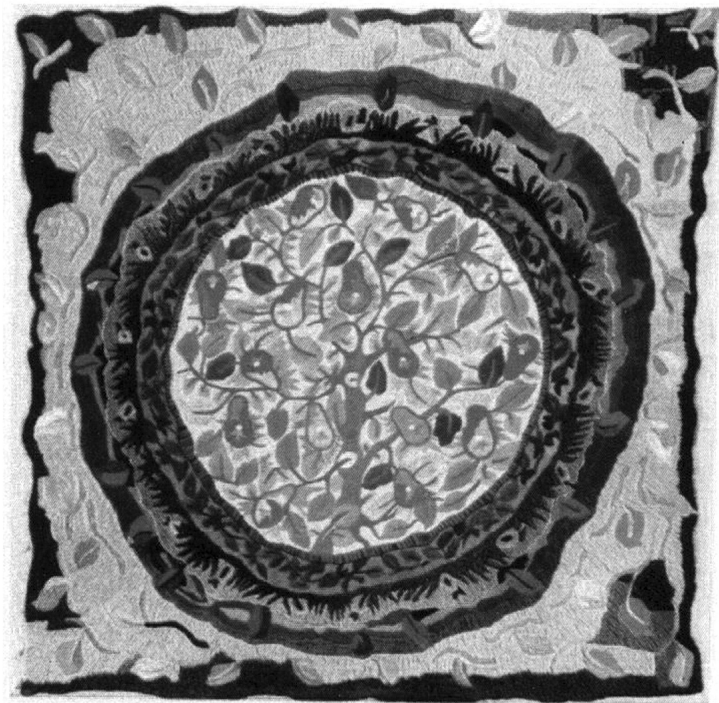
hetett őket szeretni... Könnyein át felnézett rájuk. Mint-ha egyszerre megtörtek, megolvadtak volna, mintha jön-nének hozzá a fenyvesek felett, mintha a szemén át bele akarnának ömleni. És ekkor, amint ott feküdt a földhöz tapadva, úgy érezte, hogy a szíve nem is az ő mellében ver, hanem alatta a kövek között; úgy érezte, hogy az ő vére hajtja a kis források lüktetését a mohában, az ő léleg-zete rezgeti lassan, lassan az irtásban a havasi füvet...⁶²

Hasonló koncepció figyelhető meg a tízes évek hímzé-sein és hímzéstervein. A *Bizarr* (1914)⁶³ című hímzés kö-zepén vázát látunk virágokkal (lásd a könyv borítóján). Amennyiben – kép és hímzés azonosságát feltételezve – ez a kép tárgya, megállapíthatjuk, hogy tárgy és a hát-tér összemosódik. Nem világos, hogy a virág lila szirmai a kép tárgyához vagy a háttéréhez tartoznak-e. A határ, a körvonal van kiemelve, erről nem dönthető el, hogy mi között áll. A középpontban lévő virágalak elemeinek a formái és a színei a kép más helyein is előbukkannak. Ez párhuzamba állítható azzal a versbeli jelenséggel, hogy a központi én-figura alakjának részei feltűnnek a környe-zetben, illetve azzal, hogy a központi figura maga is ne-hezen határolható, hiszen határainak eltolódása és így átalakulása történik.

Úgy tűnik, mintha egy szobabelsőt látnánk: a szőnye-gen áll egy váza. A szőnyeg mellett két ülőkére emlékez-tető bútordarab, amelyek valamiféle gyümölcsnek is néz-hetők. A szobából ezáltal kijutunk a szabadba, így itt is a külső és a belső határolhatósága válik kérdésessé. A belső már kívül van, és a külső már eleve belül van. Jellemző ezekre a hímzésekre, hogy pontosan ugyanolyan színek-ből építkezik a főalak, mint a háttér. Ha a kép tárgya nem körülhatárolható, sőt maga a tárgy mint olyan válik két-séges fogalommal, akkor a nézői szubjektum és a kép mint nézett tárgy biztonságos viszonya is bizonytalanává válhat.

A nézett tárgy(atlanság) visszahathat a nézőre mint szubjektumra, a koherens személyiséget feltételező értelmezői pozíció meginoghat.

Az *Ady-párna* (1912)⁶⁴ (lásd a hátsó borítón) esetében hasonlóképpen nehéz eldönteni, hogy mi a kép tárgya. Egy virágos váza vagy csupán egy váza virágos háttérben? A vázában álló virág zöld levelei visszaköszönnek a kép más helyeiről, csakúgy, mint a sárga virágok. A kacsaringós indák a mozgás benyomását keltik. Síkszerű és térbeli hatásokat egyszerre kelt a hímzés. A váza elgömbül, mintha felénk mozdulna el a térben, vagyis ez a mű is ki-mozdítja kép és néző rögzített helyzetét.



A *körtefa* című hímzés (1918)⁶⁵ egyik lehetséges értelmezése a keretek kérdése. A többszörös keret itt is tárgy és környezete viszonyának problémáját veheti fel. A sokszorozás jobban körülhatárolhatja a tárgyat, megerősítheti a tárgy jelentőségét, de akár meg is kérdőjelezheti ezt, hiszen a határok válnak kétségessé: nem világos, hol is kezdődik a keret és hol a tárgy. A belső körben álló alak ugyanolyan nehezen olvasható, mint a többi kép tárgya. A fa alakja alig kibetűzhető, alig válik el a háttértől. A keretező körön kívüli rész újra bekeretezi a köröket, ennek a külső résznek a színhatása ugyanolyan, mint a körteféé. A külső részben is feltűnnek azok a levélformák, amelyek a körtefán láthatók.

Érdekes párhuzam kínálkozik Lesznai kerttel-édenkerttel kapcsolatos versei és a francia feministák által kidolgozott *női írás* között. Ez a teória – továbbfejlesztve Derrida *écriture, írás* koncepcióját – megpróbál kiszakadni a logocentrikus nyelvi kultúránk által teremtett férfi-nő el-lentétből, abból a helyzetből, hogy a női minőség kizárólag a férfi által határozódik meg. A női írás eljártssza, hogy visszatér a szimbolikus nyelvhasználat előtti anyai nyelvhez, amelyben az anya és a gyerek tökéletes harmóniában élt egymással, az egyén még nem lépett az apa törvénye és a férfit előtérbe helyező nyelvi kultúra elsajátításának útjára. Ez egy elképzelt visszatérés a preödipális korszakba, ennek a nyelvi szemléletnek a fiktív megszólaltatása. Lesznai világa nagyon zárt, kevés képi elemből építkezik: visszatérő elemei a természet tárgyai, a kert, a hegy, a lombok, a dombok, az ég, a föld, a virágok, a női test. E szavaknak az ismétlődése olyan szembeszökő tulajdonsága e költészetnek, ami magára a nyelvre irányítja a figyelmet. Külön szókinccsel rendelkező, saját nyelv kiépülését sejt-hetjük ebben a következetes, önmagára utaló, önmagára számító ismétlődési hálózatban. A költő makacs követke-

zetességgel énekli meg újra és újra az elveszett Éden fájalmát, újra és újra értelmezi, átírja, kifordítja, elemeire szedi a kert fogalmát. Átértelmezi az én és a kert, a külső és a belső viszonyát. A versben képződő lírai szubjektum a külső környezet eltakarásáig szélesedik ki, végül a kerttel azonossá válik. A visszatérés, az édeni világ felidézése, a gyerekkor átélése, illetve a visszatérés lehetetlenségének beismerése a női íráshoz hasonló felfogásra enged következtetni. Az emberi test beolvadása a környezetbe, a táj befogadása az emberi minőségbe, az erősen ritmikus, kötött versformákba nem rendeződő szabadversszerű mondatok olyan öntörvényű, zárt világot teremtenek, amely a női írás gondolkodásmódjához hasonlóan az adott kulturális konstrukcióktól elszakadni igyekszik.

A női írás jellegű megközelítést az is alátámasztja, hogy a hímzés és a versek egymást értelmezik, egymással kapcsolatban állnak. Megvalósítják a tű és a toll összetartozását. A hímzés műfaja hagyományos női tevékenységnek tekinthető, ami, mint újabb kutatások rámutattak, csak látszólag töltötte be azt a funkciót, hogy a nőt a publikus tértől távol, a ház falai között tartsa. Peter Stallybrass a gazdag angol nők helyzetét vizsgálva a 16–17. századi Angliában arra a következtetésre jut, hogy a női kézimunkák valamiféle ellendiszkurzust hoztak létre, a nők beleírták, materializálták saját történetüket kulturális emlékezetünkbe. Következtesen és igen leleményesen felülírták, illetve felülhímezték a tű és a toll kötelező elválasztásának követelményét, a tudás és a szépség, az alkotás és a házimunka, a privát és a publikus oppozíciókat, amelyekbe szigorúan elhelyezték őket. A kor közvéleménye nem is azt tartotta igazán elítélendőnek, ha tű helyett tollat ragadott az illető, hanem azt, ha a két tevékenységet egyszerre űzte. A kettő szigorú elválasztását tartották fontosnak – hangsúlyozza a tanulmány.⁶⁶ Innen nézve még in-

kább indokolt az értelmezés, amely a hímzés és a versírás együttes tevékenységében női írást vél felfedezni. Ebből az is következik, hogy a saját szókinccset kidolgozó, saját magából (újra)építkező nyelvet létrehozó költészetet sokkal mélyebben átszövi a nőiség kérdése, mint ahogy az a szerelem, a női test, a termékenység és a női szexualitás tárgyának előtérbe állításával jön létre. A hímzéseken láttakhoz hasonlóan a tárgy kitölti az egész teret és beleolvad a háttérbe. A versek tárgya elnyeli nyelvi közegét, a női teremtés csak a női nyelv megteremtésével együtt fogalmazódhat meg.

Ebben a fejezetben a vizsgált művekből egyértelműen kiderül, hogy az írók a nőiség egészen más oldalát helyezik középpontba, mint a nőkről szóló korabeli szociológiai-politikai írások (tanulás, választójog). Az identitás alakításának olyan küzdelmeit látjuk, amelyeket a női szereplők nemcsak a társadalommal vagy a férfiakkal, hanem elsősorban önmagukkal vívnak. A szereplőknek és a narrátornak a leghalványabb illúziójuk sincs arról, hogy a nőiség képe a történelmi-hatalmi diszkurzusoktól függetlenül is megfogalmazható. Vagyis a női önértelmezés irodalmi megképződése már a század első évtizedeiben is mutat számos olyan jelet, amely decentrális szubjektumkonstrukcióként értelmezhető, a társadalmi közbeszéd által előre kijelölt helyként, saját pozíciójának megelőzöttségét hangsúlyozó szubjektumfelfogásként. Ezért nem egyértelmű néhány esetben, hogy kiről is szól a mű, hiszen a szöveg a folyamatok alakulását és nem az egyes emberi sorsokat beszéli el.

Teresa de Lauretis klasszikus tanulmánya szerint minden elbeszélés, amelynek célja a megismerés és az önmegismerés, tulajdonképpen Oidipusz király „Ki vagyok én?” kérdését ismétli meg. A megoldás felé való törekvésében

és a kezdeti ideális állapot elvesztésében minden narratíva ödipális logikát követ. A megoldás egyúttal azt is jelenti, hogy a főszereplő és az olvasó szubjektum megismeri önmagát, tehát a narratíva tulajdonképpen megerősít és legitimál egy koherens, önazonos (maszkulin) szubjektumot.⁶⁷ Az itt vizsgált női szerzők többsége ezzel szemben ellenáll a női önmegvalósítással végződő narratíva koncepciójának. Nem képzelnek el alternatív életet, nem álmodnak meg ideális női sorsot. A női írók műveinek többsége női sorsot állít a középpontba, azáltal felteszi a „Ki vagyok én?”, illetve a „Ki a nő?” centrális szubjektumfelfogást magában foglaló kérdését, de a cél felé törekvő olvasó vágyának ellenállva nem érkezik el a nyugvópont-hoz. Nem önmegvalósító narratívát láthatunk, hanem a narratíva kereteinek, az elbeszélő nyelv lehetőségeinek kitágítását. A felsorolás, az enumeráció alakzatában, a külső és belső határainak elmosódásában, a narrátor és a szereplő határainak elmosódásában, a társadalmi szerepek individuumot meghatározó jellegének felismerésében és az elbeszélő nélküli személytelen narráció gyakori előfordulásában az elérni vágyott zárt koncepció helyett a megelőzöttséget tudatosító, a nyitottságot és a folyamat fenntartását hangsúlyozó, decentrális női szubjektivitás látszik körvonalazódni. A művek tehát a kérdésfelvetésükkel megidéznek a „Ki a nő?” kérdés egységes szubjektumfelfogását, az önmegvalósító, individualista énképet, de válaszaikban, az előrehaladó narratív folyamatban és az olvasóval folytatott összjátékban ez a kép decentrális identitásfelfogássá alakul át.

2. FEJEZET

A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása Kosáryné Réz Lola *Filoména* és Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című regényében

Ebben a fejezetben az irodalomtudomány és a feminista kritikai újabb irányainak egyik találkozási pontjáról szeretnék beszélni, amely a nőiség látásmódját az irodalom etikai kérdéseket felvető képességével kapcsolja össze. Az irodalomtudomány az utóbbi néhány évtizedben nagy változásokon ment keresztül: az irodalomelméleti iskolák és irányok gyorsan követik egymást. A dekonstrukció, a posztkolonialitás, a feminista kritika, a pszichoanalitikus irányok, a queer-elméletek, a test kulturális elméletei nemcsak egymást követően, hanem egymással párhuzamosan is alakítják a kutatók gondolkodásmódját. Egymást érik a különböző fordulatok, a számos iskolát magában foglaló irodalomelméleti vagy nyelvi fordulatot követte a kulturális fordulat, vagyis a kultúratudományi stúdiumok megjelenése, majd az az irány is, amelyet etikai fordulatként⁶⁸ emlegetnek.

Az irodalmárok a diszkurzus nyomásának engedelmessé válva átalakítják szaktudományos szótárukat, és új nyelvet, új megközelítést, új kérdésirányt követve igyekeznek lépést tartani a gyorsuló ütemű változásokkal. Szomorúan tapasztaljuk, hogy termékeink gyorsan veszítik el szavatossági idejüket. Mindeközben pedig az irodalom rohamosan marginalizálódik: lassan felnő egy nemzedék és őket követi majd több is, amely a regényeket már kizáró-

lag filmes feldolgozásban ismeri. Ha az irodalom a perifériára szorul, ez történik az irodalmi kutatásokkal is. Vajon mi értelme van olyan köteteket létrehozni, amelyeket igen kevesen olvasnak el? Ebben a helyzetben mi az értelme az irodalomtudós életének, azonkívül, hogy újratermeli saját egzisztenciáját? A hivatalnokká átalakult tudós nehezen tudja nem észrevenni, hogy egyre inkább diszkurzív pozíciók betöltője csupán; különböző bizottsági helyek, bíráló funkciók alanya, ajánlólevelek kiadója és sokszorosítója; kevés lehetőség nyílik a hosszú távú kutatómunka számára.

Mit lehet *tenni* ebben a helyzetben? Hogyan lehet az irodalomkutatás értelmét megőrizni? A regionális helyzetünkől és az antidemokratikus viszonyokból következő adottságok természetesen tovább árnyalnák a képet, de messze túlmutatnak az irodalom területén, ezért itt mindössze arra vállalkoznék, hogy néhány alapvető munkára hivatkozzam. Írásom első részében általános elméleti kontextusba helyezve az elmondottakat, azokhoz a tanulmányokhoz kapcsolódtam, amelyek az irodalom hasznát, az irodalom értelmét keresik. A „Mi az irodalom?” helyett a „Mire való az irodalom?” kérdését firtató kutatókhoz fordultam. A második részben egy sajátos elméleti-etikai problémát vázolok fel: miként lehetséges az irodalmi kommunikációban a reflektálatlan létérzékelés állapotát reflektorfénybe állítani, az artikuláció alatti kilátástalan emberi és női sors témáját az irodalmi artikuláció tárgyává tenni. A harmadik részben az irodalmi narratíva e retorikai-etikai képességét szemléltetem jellegzetes, női szerzők által gyakran alkalmazott, ismétléses alakzatokra épülő narrációban. A kutatás módszerében is szeretném megvalósítani a felszínre hozás, a rávilágítás etikáját, ezért kevésbé ismert művekre hívom fel a figyelmet a 20. század első felének prózairodalmából (Kosáryné Réz Lola: *Filoména* és Szenes Piroska: *Csillag a homlokán*).

Mire való az irodalom? Mi az irodalom haszna és értelme az ezredforduló után?

Abban látom az irodalom hasznosságát 21. századunkban, Európában, ha részt tud venni a minket közelről érintő kérdések megoldásában, kimondott és kimondatlan problémáink feldolgozásában. A feminista kritika és az irodalomtudomány etikai vonulatának mai kapcsolódási lehetőségeit, egyúttal az irodalom értelmét és hasznát abban látom például, ha az irodalom részt vállal a nyomasztó történelmi múlt feldolgozásában, a mindennapos küzdelmek enyhítésében, a tolerancia és a személyes szabadság képviselésében, a belső és külső szabadság megőrzésében. Ha szerepet vállal a rasszizmus, az előítéletes gondolkodás terjedésének megakadályozásában, ha segít szorongásaink és büntudatunk feldolgozásában, konfliktusaink kezelésében, vagy ha hozzájárul a többségi és kisebbségi álláspontok kommunikációjához. Nem utolsósorban hasznos az irodalom, mert az olvasás örömforrás, képes mentálhigiénés igényeinket kielégíteni. Az etikai lehetőségek azonban elválaszthatatlanok az irodalom retorikai viszonyaitól.

Az utóbbi időben több írás született az irodalom értelmére vagy hasznára rákérdező címekkel. Két egymástól meglehetősen távol álló kutató a „use” szót használja az irodalom napjainkban betöltendő szerepét vizsgálva. Mire használhatjuk az irodalmat, miként tehetjük hasznossá a jelenlegi, ezredforduló utáni helyzetben? – teszik fel a kérdést. Rita Felski újra hangsúlyozza az azonosulást, a feloldódást, a belefeledkezés élményét és azáltal a másik helyzetének megértését az olvasással kapcsolatban, vitázva azokkal a teóriákkal, amelyek a művekkel szembeni távolságtartó viszonyra és szigorú analízisre épülnek.⁶⁹

Egy 2007-ben megjelent tanulmányában Tzvetan Todorov az irodalomnak a francia középiskolai képzésben és a felsőoktatásban alkalmazott, beszűkült felfogását bírálja. Állítása szerint az irodalomelméleti fordulat, amelynek ő maga is egykor egyik létrehozója volt, szélsőségesen elméleti jellegűvé vált, túlzott absztrakciók hajszolásához vezetett. A francia iskolákban az irodalomtudományos módszereket és nem az irodalmi műveket oktatják, vagyis a tárgy helyett módszertant tanítanak. Todorov szerint a tanároknak nemcsak műfajokat, nyelvi regisztereket, jelölő mechanizmusokat, metaforát, metonímiát, külső és belső nézőpontot kellene tanítaniuk, hanem magát az irodalmi alkotásokat is. Tanulmánya *Mit tehet az irodalom? (What Can Literature Do?)* című fejezetének konklúziója szerint az irodalom nem gondolkodásunk tartalmát, hanem magát a gondolkodásmódot, érzékelési képességünket alakítja át. A regények nem elsősorban új információt ajánlanak, hanem mások iránti együttérző képességünket formálják, ezért a tudományos gondolkodással szemben sokkal inkább az etika birodalmához tartoznak. Az irodalmi megismerés horizontja ezek szerint nem az igazság, hanem a szeretet.⁷⁰

Mieke Bal *Travelling Concepts* című könyvének utolsó fejezetében Gayatri Chakravorty Spivak *The Critique of Postcolonial Reason* című könyvével foglalkozik, és ennek kapcsán esztétika és politikai aktivizmus összetartozását hangoztatja. Az esztétikai tapasztalat magában foglalja az együttérzést, az embertársainkhoz fűződő szolidaritást. Ha valaki esztétikával foglalkozik, előbb-utóbb szemben találja magát etikai és politikai kérdésekkel. Mieke Bal egyenesen a „one cannot help being an activist” (nem kerülheti el a politikai fellépést) kifejezést használja, ami az esztétikai tapasztalatban inherens módon meghúzódó politikumot személyes szintre helyezi át: az irodalomtudós szerepére utal.⁷¹

Az ezredforduló után immár világosan körvonalazódik az az öröndetes jelenség, hogy a mai élő irodalom nem fél a marginalitástól, hanem megpróbál azon berendezkedni. Keresi a helyét a szó szoros értelmében. Széles magyar olvasóközönséget megcélözva, az elitizmus nyomasztó elszigeteltségét elkerülve, hasznos kíván maradni a magyar olvasók számára. Számos író aktív politikai szerepet vállalt a gyermekéhezés felszámolása, a hajléktalanok megsegítése érdekében, sokan közölnek az antidemokratikus magyar társadalmi viszonyokat nyíltan bíráló publicisztikát. A humán szféra az üzleti szféra, illetve a populáris kultúra margóján is képes új helyeket találni. A marginalizáció ezáltal új jelentéssel telítődik, nemcsak a kirekesztettség képzeteit jelöli, hanem az együttműködés lehetőségeit aknázza ki. Szépirodalmi írások rendszeresen olvashatók például különböző női magazinokban, a *Nők Lapjában*, az *Elle*-ben, különböző életmódmagazinokban és turisztikai kiadványokban. Mi több, tömegközlekedési eszközök oldalán is, az elfáradt és unatkozó utazóközönségnek szellemi felüdülést kínálva.

A népszerű gazdasági-társadalmi hetilap, a *Heti Világgazdaság* rendszeresen közölt irodalmi, illetve irodalomtudományos témákat, gyakran közli írók és írókók aktuális eseményeket elemző esszéit. A hét legfontosabb irodalmi, filmes, zenei és képzőművészeti eseményeiről elemző tájékoztatást nyújt. Ez a marginalitás vidámabb oldalára hívja fel a figyelmet: az irodalom bizonyos kulturális terkekből kezd ugyan kiszorulni, más (tudomány)területek peremvidékén viszont feltűnik. Vagyis az irodalom újrafogalmazza magát a margókon, újraértelmeződik az irodalom társadalmunkban betöltött szerepe. Az új margók, tekintsük például a *Heti Világgazdaság* esetét, egyúttal átjárást hoznak létre a gazdaság és a művészetek között, csökkentik a szakmai területek elszigeteltségét, az inter-

diszciplinaritás tereiben erősítik a társadalom különböző csoportjai közötti kommunikációt, ezáltal a társadalmi szolidaritást. Az új margókon az irodalom értelme, társadalmi haszna új lehetőségeket nyerhet.

Az önértelmezés hiányának narratív reprezentációja

Egyes női szerzők műveiben fordul elő, hogy a női szereplők adottságként, normális élethelyzetként fogadják el kilátástalan helyzetüket. A világ rendjeként élik át kiszolgáltatottságukat. Nem adatik meg számukra, hogy valóra váltsák álmukat, hogy kiteljesítsék képességeiket. Nem kapnak életesélyt, ám ez a helyzet teljesen természetesként tűnik fel előttük. Nem arról van szó, hogy a hős akaratát megtrörik a világ ellenállásán, hanem arról, hogy ilyen akarat még a szereplők képzeletében sem fogalmazódik meg. Reflektálatlanul fogadják el a helyzetüket olyannak, amilyen. A regényekben ez a reflektálatlan, megváltoztathatatlan adottságként, „normálisként” kezelt élethelyzet lesz az irodalmi reprezentáció tárgya. Az érdekképviselő nélküli élet, a reprezentáció alatt élő szereplők irodalmi reprezentációja, érdekképviselői lehetőségük érdekel, amikor az önreflexió nélküli létezés irodalmi reflexióit kutatom. Feltételezésem szerint az irodalmi regiszter már akkor érzékeli ezt a humán perspektívát, amikor az a politikai térbe még nem lépett be. Az irodalmi-narratív diszkurzus akár évtizedekkel is képes megelőzni és megelőlegezni a politikai diszkurzusba való érdekeket.

Gayatri Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt?* című írása felteszi a kérdést, hogy megszólalhat-e a kiszolgáltatott a domináns diszkurzus nyelvén. Spivak a jóindulatú nyugati értelmiség álláspontját bírálja. Kétséges számára, hogy lehetséges-e egyáltalán a kirekesztett nevében beszélni,

róla szólni a domináns diszkurzus nyelvén. Az indiai özvegyáldozat különböző nyugati interpretációit elemezve megállapítja, hogy az a nő, aki férje után a máglyára megy, nem szólal meg. A forrásokban nem találta nyomát az ő hangjának. Ezért jut arra a következtetésre Spivak, hogy az alárendelt nem szólal meg a domináns diszkurzus nyelvén. A harmadik világ szubjektumáról, általában véve az alárendelt Másikról való beszéd a másság megszelídítéséhez, tárgyiasításához és végső soron kisajátításához vezet.⁷² Ez az érvelés a mai napig tartó vitát váltott ki, sokan tették fel a kérdést: miképpen lehet akkor segíteni a (hallgatásba burkolózó) kiszolgáltatottakon.⁷³

Spivak érveléséből a feminista irodalomkritika módszerére nézve is adódik néhány következtetés. Amennyiben a feminista kritika női érdekek megszólaltatására, a nők iránti szolidaritás ideológiájának kifejezésére vállalkozik, akkor nagyon fontos figyelmet fordítani a művek retorikai viszonyrendszerére. Nem tud a szolidaritás a maga összetettségében megszólalni abban az igen elterjedt feminista olvasásmódban, amely a női szereplők vizsgálatára összpontosít csupán, és eltekint a retorikai hálózatok működésétől. Az ilyen leegyszerűsítő szemlélet nemcsak irodalomelméletileg kifogásolható, hiszen a valóság egyes leképezéseként kezeli a művet, de feminista ideológiai szempontból is, mert a leegyszerűsítés a női alárendeltség tárgyiasításához és a többségi látásmódnak való kiszolgáltatáshoz vezet. Éppen ezért tartom több szempontból (irodalomértelmezés és a szolidaritás felől) is helytelennek a női szereplők és a valóságos szereplők sorsának összevetését anélkül, hogy a retorikai közeget figyelembe vennénk. Ha pusztán szerencsétlen sorsú szereplőkről beszélünk anélkül, hogy a saját beszédünkbe beengednénk az ő nyelvüket, akkor tárgyiasítás és, Spivakkal szólva, elhallgatás történik.

Mindazonáltal mégiscsak keresem azokat a megnyilvánulási módokat, artikulációs lehetőségeket, amelyekben az alárendelt szóra bírható. Az ilyen szó a művészi beszéd lehet, amely anélkül, hogy asszimilálná a másik nyelvét és kultúráját, anélkül, hogy kisajátítaná a másságot, engedi felszínre jutni annak sajátos nyelvét-kultúráját.

Egyes kortárs írók esetében már azonosítottam ilyen jellegű, a kiszolgáltatott nőiséget megszólaltató retorikai funkciókat. Erdős Virág verseiben az annales beszédmódját idéző, az oksági viszonyok felfüggesztésével egymás mellé rendelő, lejegyzői elbeszélői magatartást; Bódis Kriszta és Tóth Krisztina műveiben az alanyi és a tárgyi pozíciók gyors nézőpontváltás nyomán létrejövő keveredését.⁷⁴ Ezek olyan eljárások, amelyek a saját beszédben hoznak létre diszkurzív teret az elnyomott másik számára.

A szolidaritás retorikájának vizsgálatát, a női alárendelt megszólításának, az önreflexió nélküli létezés felszínre hozatalának munkáját szeretném folytatni a 20. század első felének prózairodalmában előforduló iteratív narratív forma és olvasásalakzat felszínre hozásával.

Az ismétlés narratív dinamikája, ismétlés mint történetmondás

Kosáryné Réz Lola irodalmi életművét és közéleti megnyilatkozásait egyaránt áthatják a feminizmus gondolatai. Kádár Judit a konzervatív feminizmus elveit követi nyomon az író nő életrajzát és irodalmi tevékenységét bemutató írásában. Érvelése szerint ő az, aki 1942–1947 közt írt regényciklusával létrehozta a feminista történelmi regényt.⁷⁵ A következőkben én egy korábbi munkával, a *Filoména* című regényével foglalkozom, amely elnyerte az Athenaeum pályadíját 1920-ban. Ez a mű is bizonyítja,

hogy a család, az anyaság és a feminizmus kérdéskörei egymással szorosan összefüggnek.

A regény egy környezetével nehezen szót értő, magányos nőalak, egy cseléd lány története. A mű az iteratív regénypoétika szép példája. Szerkezete felfogható a pika-reszk regényhagyomány felelevenítéseként: a főszereplő viszontagságait követve egy állandóan újrakezdődő művet olvasunk. Az iterativitás a nagyszerkezetben mutatkozik meg: a „Filoména elszegődik cselédnek” alaptörténet indul el újra meg újra, miközben egy élet elmúlásának és felmorzsolódásának vagyunk szemtanúi. Az ismétlés ritmusában érzékelhetővé válik, ahogy a gyermekéért küzdő anya története újra meg újra el tud kezdődni. Az ismétlés a történetmondás tevékenységében nyilvánul meg: az ismétlődő eseményeket újra és újra elmeséli a történetmondó.

Az ismétléses történetmondás bemutatása kedvéért röviden összefoglalom a regény cselekményét. Egy hímző-asszony vette magához Filoménát tizenkét éves korában, utána Filoména egy kofaasszonyhoz áll segítőnek. A 4. fejezetben egy előkelő házaspárhoz áll be, a fiatal gróf zaklatásának ellenáll, ezért mennie kell, utána a doktorékhoz kerül, hasonló okokból kell eljönnie. Később egy tízgyerekes családhoz szegődik, az asszony meghal, ekkor kerül Simonicsekhoz, övék az egyik legszebb ház a városban. Filoména itt ismerkedik meg az inzsenyőr úrral, gyereke lesz tőle, utána elszegődik újra szolgálónak, hogy a gyereket el tudja tartani. A csecsemő nemsokára meghal.

A 15. fejezet mintha rávilágítana kicsinyítőtükröszerűen az egész ismétléses nagyszerkezetre: szinte bekezdésenként olvashatunk tudósítást Filoména újabb és újabb munkahelyeiről: egyik helyről a másikra szegődik, elhagyja cselédkönyvét, elhanyagolt állapotba jut. A gyerek halála után vagyunk közvetlenül, nincs kimondva, csak az

olvasó sejtethi, hogy ez a szédületes futás egyik helyről a másikra talán a gyerek elvesztése okozta fájdalom feldolgozása. Végül a körhinta megáll, Filoména elszegődik egy öreg igazgató házába. Újra fehér kötényt, rendesen fésült, úri cseléd lesz, innen férjhez megy. A férje és ő egy ideig szépen élnek, gyerekük lesz (igaz, más férfitől, mert a férje impotens).

A némi progressziót, társadalmi emelkedést mutató történet ezután újra átvált a cselédsors ismétléses alakzatába. Filoména ezúttal házasságon belül kezd el cselédéletet élni a férje betegsége miatt. Ő megy napszámba krumplit szedni, rőzsét gyűjteni, ő tartja el a családot, gyerekéért dolgozik. Férje halála után nyomorba jutnak, majd, hogy fia befejezhesse az iskolát, Filoména újra munkába áll. Újra meg újra, lapról lapra elolvassuk a napi munka leírását: a söprögetést, a padlófelmosást, a pokróc kirázását és a mosás nehéz fizikai munkáját. Filoména reggeltől estig dolgozik, az olvasó pedig követi ezt a munkát minden ismétlődő részletében. Este pedig hanyatt-homlok rohan haza, hogy a maradék időt a gyerekével együtt töltsse. A mindennapi kenyérgüzdelmet látjuk, újra és újra felsorolva. Nincs menekvés a monoton és nehéz fizikai munkától sem a szereplőnek, sem az olvasónak. Nem lehet eltekinteni valami „regényesebb” tartalomra várva, lépten-nyomon a mindennapok ismétlődő tevékenységét kell olvasnunk.

Mesteri az az elbeszélőtechnika, ahogy a regénytelen tartalomból izgalmas, kalandosnak tűnő mű jön létre. A korabeli fogadtatás is érzékeli a mű sajátosságait, a monotonitás regényessé tételét, és a rendhagyó szerkezetet, de az ismétlésre épülő kompozícióra nem tesz utalást. Berkes Imre a regény kiadásának évében megjelent kritikájából idézek:

Egy szegény, tót cselédleány életének szomorú, inkább egyhangú, mint bonyolult története ez a regény: kora gyermekkorától fáradt vénségéig, amikor csendesen, váratlanul, minden szenzáció nélkül itt hagyja szenvedéseinek, kicsiny örömeinek, régi fellobbanásainak, titkos reményeinek inkább fakó, mint színekben pompázó színterét és egyszerűen meghal. Miért oly szép ez? Miért oly elragadó? Miért kell könnyezni rajta, vagy miatta? Hiszen ebben a regényben csak az alantas, nyers munka nem sokra becsült napszámosáról van szó, aki kénytelen eltűrni a hitvány gorombaságot ugyanúgy, mint a komizkodó enyelgést, az aljas visszaélést ugyanúgy, mint a kárára kieszelt szeretetteljes megnyilvánulást, aki fullasztó konyhagőzben, undok trágyaszagban és a felvidéki bányavárosok mellrontó levegőjében tengeti silány kis életét, rendkívül alacsony sorból kúszván iszalag módjára fölfelé, olyan magaslatra, aminő házakba éppen cselédsorsa időről-időre elsodorja.⁷⁶

Figyelemre méltó, ahogy a kritikus nemcsak lényegesnek tartja megemlíteni, hogy Filoména folyamatosan kemény fizikai munkát végez („az alantas, nyers munka nem sokra becsült napszámosáról van szó”), hanem maga is ismétléses alakzatban érzékelteti a munka embert próbáló erejét („aki fullasztó konyhagőzben, undok trágyaszagban és a felvidéki bányavárosok mellrontó levegőjében tengeti silány kis életét”).

Az iteratív kompozíció összefüggésbe hozható az anyai vágy mozgásával. Sajátos narratív dinamika bontakozik ki: először a kislány követi az anya elképzeléseit, igyekszik megvalósítani az anya álmát, hogy kiemelkedjen a mindennapos taposómalomból. Majd miután gyereke lesz, újra és újra hajlandó elkezdni az életét, újra és újra beáll cselédnek, hogy fel tudja nevelni saját gyerekét.

Filoména élete lezárulása az első világháborúhoz köthető, de nagyon kevés információt kapunk a háttérben játszódó történelmi eseményekről. A történelem e történelem alatti régiókba szorult életek háttérében zajlik. A szereplők folyamatos alkalmazkodásban töltik napjaikat, pusztán annyit érzékelnek, hogy egyszer-egyszer megdrágulnak a dolgok.

Az apa halála után Filoména és gyereke többször kerülnek nyomorba és az éhhalál küszöbére, de aztán Filoména a fiára nézve újra elindul, mosást vállal, dolgozni kezd, visszajuttatja fiát az iskolába. A fent és lent hullámmozgását járja anya és fia története. A mű végén ez a két hullám elválik egymástól, szépen kirajzolódik, hogy egymást tudják kihozni a mélypontról. Végül a sok munka és szenvedés eredményt hoz, leérettségizik a fiú és elmegy mérnöknek tanulni.

Filoména többször áll készen a halálra, belefárad a küzdelembe. Ilyenkor lezáródhatna a regény, de mégsem így történik. A fia az, aki távolról segít, ő hívja vissza az életbe: megjelenik személyesen vagy hírt kap felőle. Ez a helyzet is megismétlődik: kétszer rendezkedik be a halálra és kétszer dönt úgy, hogy mégis folytatja az életet. Ez a hosszabításos és ismétléses szerkezet aláássa a lineáris narratív felépítést. Az anyaság önműködő kódja lendíti tovább Filoména életét és a narratíva drive-szerű és nem célelvű dinamikájára derül fény. A kétszer előforduló váratlan befejezésselhalasztás a célelvű narratív tradícióval szemben foglal állást. Radikálisan más jellegű narratív előrehaladás figyelhető meg, mint a korszak jelentős íróinak (Kosztolányi, Babits, Móricz Zsigmond, Füst Milán) ismert regényeiben.

A következő idézet az egyik elhalasztott befejezést szemlélteti. A tyúkok elpusztulnak, ezután Filoména, aki a tojások eladásából élt, elhatározza, hogy befejezi szenvedéssel teli életét.

Rendbe hozok mindent – gondolta –, aztán előveszem az új ruhámat, felöltözöm szépen, és lefekszem az ágyra. Tegnap dél óta nem ettem. Nem fog tartani soká. Kisöpörte a szobát, letörülte a port, hamuval megdörzsölte a tűzhely vasszegélyét, és magasra ágyazta Árpád ágyát, amibe ma ő fog belefeküdni. Estefelé aztán kiment még egyszer a kapu elé, körülnézett szédülő fejjel, tétova mosolygással, majd visszafordult.

Most felveszem a szép ruhámat...

De ebben a pillanatban feltűnt az öreg postás, amint görcsös botjával baktatott előre a kövek között. [...]

Odahozták neki a nyomtatott lapot, amin rajta volt mindenféle nyelven:

Égészséges vagyok. Jól érzem magam.

Az öregasszony elolvasta magyarul is, tótul is, a németet is kibetűzte... Aztán körülnézett az apró házak között, úgy látszott, erejük minden megfeszítésével maradnak állva a félrecsúszott, ormóttan tetőgerendákkal gyöngé vállukon, kiteve a hegyi viharoknak. És Filoména lehajtotta még egyszer alázatos megadással a fejét. Még élni kell... Megszólalt...

– Ki ad nekem egy fél liter tejet? Megfizetem.

A piros kendős asszony egy bögre kecsketejet hozott neki. Leült a padra, és megkérdezte tőle:

– Már most mit fog csinálni, Czünder néni?

– Elmegyek szolgálni a városba... megint...⁷⁷

Ez a narratív dinamika játssza el, hozza felszínre és szembevisíti az olvasót azzal, milyen hihetetlen, mindent elsöprő és feltétel nélküli erő az anyaság. Ez egy nemi kódoltságú, az anyaság logikája szerint működő iteratív narratív konstrukció. Maga a narratív szerkezet „gendered”, nemi kóddal megjelölt, poétikai alakzat. Ebből következik, hogy az iteratív típusú regénypoétika nyitott a nemek szerepét

hangsúlyozó írásmód felé. Olyan írásmódra figyelhetünk fel, amely női szerzőtől, női sorsot középpontba állítva a megoldásra törekvő, heroikus maszkulin narratíva helyett más jellegű nagykompozícióban gondolkodik, ez a regénypoétika a nőiség kódjával van megjelölve.

Márton László a *Filoménáról* szóló tanulmánya összhangban van állításaimmal. Márton a regény időkezelését tartja eredetinek. „Az elbeszélő úgy mondja el több mint ötven év történetét, ahogyan sokkal rövidebb időszakok eseménysorát szokás előadni. A regény elkülönült epizódokból épült fel nagyjából egyenletesen. A regénybeli uralmi viszonyok változatlansága mellett, az elbeszélő takarékosan, de igen pontosan jelzi a történelmi fogódzókat, ezért a regény szűkös világa háttérben úgy suhan el a korszak, mint vonat utasai előtt a táj. Olyasféle regénytechnikai kísérlet ez, amely egy másik író művében, Virginia Woolf *Orlandójában* (Kosárynénél persze radikálisabban és nagyobb szabásúan) a világirodalom egyik csúcsteljesítményét hozta létre. A regény másik fontos újítása, hogy a cseléd toposzát új tartalommal tudja telíteni. Filoména szenvedései mögött egyre egyértelműbben felsejlik a gyermekét elvesztő Mária fájdalma. Csakhogy Filoména fiában, Gyújtós Árpádban semmilyen megváltói tulajdonság nincs; ugyanolyan tucatember, illetve tucátferfi, mint a többiek, s ugyanúgy kihasználja, majd magára hagyja anyját, mint a regényben szereplő többi férfi. Filoména áldozatos életének nem sanyarúságán, hanem hiábavalóságán keresztül válik teljessé az a szigorú ítélet, amelyet Kosáryné a férfiak által irányított társadalom kíméletlenségéről és ostoba önzéséről mond.”⁷⁸ Az előző fejezet elemzéseiben, Kaffka Margit *Színek és évek* és Földes Jolán *A halászó macska uccája* című regényében hasonló iteratív narratív dinamikára hívtam fel a figyelmet. A Barabás család, mint sokan mások az első világháború

után, Párizsban próbál tisztességes megélhetést keresni. A három Barabás gyerek (Klári, Jani, Anna) és a szülők sorsát követhetjük nyomon a nyelvtanulás, a munkavállalás mindennapos gondjaitól kezdve a beilleszkedés, a honvágy leküzdésének nehézségéig.

Nem történik lényeges előrehaladás a család életében. Sikerül a szállodából lakásba költözniük például, de többször is elvesztik munkájuk addigi eredményét. Szegények lesznek, és nekivágnak a felemelkedésnek újra és újra. A regény narrációs érdekessége, hogy az ismétlés a történetmondás tevékenységét is formálja, nemcsak az elmondott történetet. Újra meg újra elismétli a történetmondó a mindennapos, ismétlődő eseményeket. Az események nem rendeződnek előrehaladó, célképzetes narratív keretbe. Az iteratív szerkesztési elv tehát a *Filoménához* hasonlóan itt is meghatározó. Az állandó alkalmazkodás, a folyamatos újrakezdés narratív módjait látjuk ismétlésre épülő metaalakzatba íródva. A mindennapos kemény fizikai munka ritmusát érzékeljük ebben a háttérritmusbán, ahogy a rutinszerű, ismétlődő tevékenységekről olvasunk újra és újra.

Erre ráépülnek az újrakezdések nagyobb távlatú ismétlődései. Barabásékat az aktuális politikai események fényében alkalmazzák a munkahelyeken, elbocsátják, majd visszaveszik őket. Párizs után szerencsét próbálnak Dél-Amerikában, ott egy banális véletlen folytán az apa nem tud dolgozni, majd több hónapos kemény munka után éppen hogy csak hazakeverednek, Párizsban újra kezdik a munkakeresést, majd hazatérnek Budapestre, itt sem jutnak előre, folytatják a munkakeresést Párizsban. Nagyjából ezen a ponton a *Filoménához* hasonlóan minden lezárás és megoldás nélkül véget ér a regény. A két kisebb gyerek talán otthonra lel a franciák között, a többiek pedig két kultúra között rekednek, hontalanul.⁷⁹

Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című regénye is iteratív, nyitott, lezáratlan, megoldáshoz nem vezető kompozícióra épül, amely a *Filoména*hoz hasonlóan egy cseléd lány életét követi nyomon. Pikareszk a történetvezetés abban az értelemben, hogy a kalandok nem lendítik előre a főszereplő sorsát. Mindegyik kaland kitörési kísérletként fogható fel, látszólagos előrelépés történik, ám a végén a családi fészekbe és a kiszolgáltatott helyzetbe való visszatéréssel zárulnak a kalandok. A főszereplő nem lép előre a társadalmi ranglétrán. Az elbeszélte időt az oldalak számával jelzem.

Időszerkezet: 15 év (11 év részletesen)

- Otthon
- 1. kaland: iskola (44–50. o.) 7 oldal
- Otthon (50–56.) 7 oldal
- 2. kaland: a gróf kastélyában (56–93.) 38 oldal
- Otthon (93–100.) 8 oldal
- 3. kaland: aratás egy magyar faluban (100–174.) 75 oldal
- Otthon (174–183.) 10 oldal
- 4. kaland: gyermekfelügyelet az intéző házában (183–277.) 95 oldal
- Otthon (277–291.) 15 oldal
- 5. kaland: a város (292–383.) 92 oldal
- Otthon (383–388.) 6 oldal

A *Filoména* esetében nincs szereplői reflexió, Filoména adottságként fogadja el kilátástalan helyzetét. Ebben a tizenöt évvel később, 1935-ben íródott regényben a főszereplő, Kata többször is rákérdez élete értelmére. Az automatikus „élni kell” elv helyett egy másik életfelfogás igénye, még ha kérdésként is, de megjelenik.

Az ismétlődés más női szerzőknél is gyakran előforduló eljárás. Gertrude Stein esetében sokat emlegetik az ismétlést, elsősorban a szintaxis szintjén, amelyet összefüggésbe hoznak a női sorsokat jellemző cirkuláris és monoton (élet)ritmussal.⁸⁰ A visszatérő mondatok, állandó jelzők, monoton, sivár beszédmod a kilátástalan élethelyzet interpretációs lehetőségeit képi meg. A *Csillag a homlokán* egyszerűbb szintaxissal rendelkezik, retorikai potenciál az elbeszélés metaforikájában kevésbé található, áttetsző nyelven íródott. Nem jut nagy szerep a textuális játékoknak és az ebből következő jelentéslehetőségeknek. A retorikai lehetőség viszont a nagystruktúrában rejlik. A ritmikus ismétlődő kalandok és a hazatérő jelenetek változása, a pikareszk szerkezet a női sorsról mesél valamit, amit csak ezt a nagy ritmust átélő olvasó érezhet át.

A vágy logikáját követi a vonalvezetés, nincs progreszció, célelvűség, és nincs lezárás sem. Az anyai drive előrehaladásaként élhető át ez az erős narratív dinamika. A cél képzete nélkül is igen erős, előremutató mozgást érzékelünk. A *Csillag a homlokán* című regényben a kalandokat mindig követi egy hazatérő részlet. Az édesanya áll a háttérben, az ő vágyát próbálja megvalósítani Kata, kijutni a körforgásból. A második és harmadik kaland, illetve hazatérés után az olvasó ráérez erre a belső mozgásra, erre a belső dinamikára, amelybe azután a konkrét események beleíródnak. Ezt az alakzatot, amely megelőzi az eseményeket (amelyek hol egy grófi birtokon, hol az intéző házában, hol az aratáskor, hol pedig a városban játszódnak), már felismeri az olvasó.

Várja annak bekövetkeztét, az új kalandokat és a menekülésszerű hazatérést, illetve várhatja ennek megszakítását. Minden új kalandban felvillan a remény, hogy Katának sikerül kitörnie mások szolgálatának kilátások nélküli életéből. Valami aztán közbejön, és ez a valami többnyire

férfiakhoz kötődik. Ez a ritmus előzetes elvárást alakíthat ki az olvasóban, figyeli a sorsnarratíva ritmusát, és azt, hogy beteljesedik-e az előre megírt pálya, vagy sikerül-e a szereplőnek átírni a jóslatot.

A *Filoména* és a *Csillag a homlokán* című művekben az olvasó nemcsak a reménytelenséget olvassa ebben a hullámmozgásban, hanem azt a lenyűgöző energiát, amely a kudarcok után is új nekirugaszkodást ír elő. Nem célvűség hajtja ezt a narratív dinamikát, nem haladunk megoldás felé, nincs célképzetes illúzió. Ennek tudatában még inkább elragadó az az energia, amely önmagát mozgatja és folytatódik feltartóztathatatlanul. Az anyai drive lehetne a metaforája ennek a metaalakzatnak. Az anyaság kérdése végig jelen van, ehhez az erős és feltartóztathatatlan dinamikához kötődik a narratíva ereje. Ezt a ritmust érzékeli az olvasó, így érzi át a narratív koncepciót, és így az olvasóban kiváltott vágymechanizmusok ébreszthetik rá az anyaság mibenlétére.

Az eddigi eredmények azt mutatják, hogy egyes női szerzők szívesen alkalmazzák az iteratív regénypoétikát mint koncepciót elvet, és összefüggésbe hozzák egy sajátos női sorssal és létérzékeléssel. Nem mondható azonban, hogy ez női poétika, hiszen például Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regénye is (eredetileg folyóiratban, fejezetenként jelent meg) hasonló, kifejezetten pikareszkre emlékeztető. Annyi viszont a kutatás e szakaszán is belátható, hogy az ilyen regénypoétika alkalmas arra, hogy kiszolgáltatott helyzetű szereplők életfelfogását írja bele ismétléses alakzatként a cselekvésvezetésbe, és az olvasónak felkínálja e ritmus átvételét és átélését.

Ezek a regények az individualitást mint a képességek kibontakozásának koncepcióját nemcsak a fejlődéselv megkérdőjelezésével utasítják vissza, hanem azzal is, hogy több generációban gondolkodnak. Az iteratív regénypoétikát

azért tartom jelentősnek, mert általa alternatív életfelfogás tud megfogalmazódni. Ez a hiábavalóság narratívája, amely nem mutat fel progressziót, mégis erőteljes életlendületet diktál, másrészt több generációban határozza meg az élet fogalmát. Az alternatív életfelfogás kapcsán a modernség kultúrtörténeti korszakához kötném a műveket. A vágy mozgását színre vivő modern életfelfogást hoznak létre, amely a munkaerőpiacra belépő női munkaerő kiszolgáltató és cirkuláris történetét meséli.

A modernség irodalomtörténeti felfogásáról nincs közmegegyezés az irodalomtudományos gondolkodásban, azt viszont számos kutatás elfogadja kiindulópontként, hogy a modern regényírás hagyományának kialakulásában az áttetsző nyelv megkérdőjelezésének kitüntetett szerepe van. A „modern” megjelölés – írja Szegedy-Maszák Mihály – nemcsak korszakra, hanem a mindenkori jelentől függő viszonyra és értékre is vonatkozik: „Úgy is lehet fogalmazni, hogy a modernség lassan, de szüntelenül változó távlat függvénye. A 20. század elejének némely írói Diderot, Sterne, sőt Rabelais műveit is »modernebbnek« tekinthették, mint Balzac vagy Dickens regényeit, mert a történetmondás korábbi változataiból merítették ösztönzést ahhoz, hogy elrugaszkodjanak a realizmustól, illetve a naturalizmustól. [...] Amennyiben arra a kérdésre próbálunk választ adni, hogyan következett be a realizmus érvénytelenítése, olyan szerzők műveit kell megvizsgálni, akik félretették az átlátszó nyelv eszményét, és ezért mintegy átmenetet alkotnak a 19. és a 20. századi regényírás között.”⁸¹

Tagadhatatlan, hogy az általam vizsgált művek nem köthetők az áttetsző nyelv elutasításának regénypoétikai hagyományához. Ugyanakkor a vágyozgást alapvető koncepcióvá tevő kompozíciót, amely a kirekesztetek életfelfogásának képes teret adni, amelyben bennünk, a zsigereink mélyén *megszólalhat az alárendelt*, mégis a mo-

demerség kultúrtörténeti korszakához tartozónak látom, amelynek egyik fontos jellemzője, hogy a nők és a női látásmódok teret nyernek a publikus szférában: a munkahelyen, a továbbtanulásban, a kulturális intézményekben és a művészetekben.

A modern regényírás kutatásában is fontosabbnak látom a történet szerepét, mint azt figyelembe szokás venni. Az áttetsző nyelv jelentőségének hangsúlyozása maga után von egy olyan történetfelfogást, amelynek pusztán a 19. századi elbeszéléshagyományhoz köthető valóságképező szerep jut, eszerint nem lehetséges a történetkezelés megújítása által a korábbi hagyomány meghaladása. Az is következik ebből, hogy a cselekmény tekintetbevétele is leértékelődik a modernség kutatásában. A vizsgált példák viszont arra hívják fel a figyelmet, hogy a *cselekményvezetésben* is megnyilvánulhat a 20. századi regény felé vezető poétikai átalakulás.

Az a lehetőség is felmerül, amennyiben Peter Brooks felfogását⁸² követve a cselekmény dinamikus, az olvasó előtt folyamatosan alakuló, az olvasói vágy mozgását követő és kiváltó, és nem a retorikai viszonyokkal szembeállítható tulajdonságát hangsúlyozzuk, hogy a modern regényként többé-kevésbe elfogadott művek jellegzetes funkciói (például az áttetsző nyelv elkerülése és a textualitás erősödése, az elbeszélői kompetencia megkérdőjelezése, az elbeszélői és a szereplői szubjektivitás határainak elmosódása, stb.) között az iterativitásra mint a regénydinamikát irányító elvre felfigyeljünk. Az ismétlés itt nem a mondatszerkezetben valósul meg, mint például Gertrude Stein, egy kanonikus modern szerző esetében, hanem makrodinamikai elv, a drive logikáját követő metaalakzat, amelyre a cselekmény ráépül.

Az újabb feminista narratológiai kutatások⁸³ is alátámasztják állítástomat, hiszen itt egy jellegzetes poétikai

konstrukció, a regényszervezés makrostruktúrája hordoz fontos információt és értelmezési lehetőséget a hatalom és a nemi szerepek összefüggését illetően. Ez, a regény egész menetét szervező metanarratíva párhuzamba állítható a nemek tudománya által sokat hangoztatott nézetekkel, miszerint a nemi szerepek nem természetes és ártatlan jellemzői az emberi életnek, hanem mélyen be vannak épülve a hatalom makrostruktúrájába. A nemi szerepekre vonatkozó társadalmi-kulturális előírások háttérnarratívaként, hatalmi keretként működnek, születéstől kezdve szabályozzák a személyes identitást és a szociális viszonyokat.⁸⁴

Todorovra visszatérve: mi a haszna az irodalomnak a 21. században? A 21. század embere, Keleten és Nyugaton, a nyugat-atlanti térségen belül és kívül, az Európai Unión belül és kívül újra szembesül a kilátástalan élethelyzet adottságaival, a változtatás lehetőségeivel és a változtathatatlan helyzet feldolgozásának módjaival, a frusztrációval, dühvel, indulatok projektálásával. Mit is lehet tanulni ezektől a művektől? Az életről alkotott, individualitást meghaladó alternatív életszemléletet, amely meséli és belénk vési a kilátástalanság történetét és ritmusát. A művek nemcsak láthatóvá teszik a láthatatlant, a ki-rekesztettek gondolkodásmódját, hanem láthatóvá teszik azt is, hogy ezek a humánperspektívák láthatatlanok. Az irodalom rávilágít saját, érdekképviselőbe behívó, emberi életek és érdekek artikulációba beléptető etikai-politikai képességére és erejére. Az irodalom olyan területekre képes behatolni, ismeretlen, néma, elhallgatott emberi tájakat láthatóvá, hallhatóvá, vagyis létezővé, a reprezentáció részévé tenni, amelyek a jogi érdekképviselőt, a jogi reprezentáció számára megközelíthetetlenek.

A prózai valóság prózája

Szimultán narráció és interkulturalitás
Jhumpa Lahiri *Beceneve Gogol* és Földes Jolán
A halászó macska uccája című regényében

Jhumpa Lahiri *The Namesake* (2006) című regénye nyomon követi egy indiai bevándorló család beilleszkedését az amerikai kultúrába. A regény *Beceneve Gogol* (2007) címmel jelent meg magyarul Rákócza Richárd fordításában. Ha magyar olvasóként a kezünkbe vesszük az indiai-amerikai író könyvét, könnyen beláthatjuk, hogy az irodalom az egyik leghatékonyabb eszköze a kultúrák közti különbségek megértésének. A regény áthidalja, ugyanakkor érzékelteti a nyelvek közti különbséget, jelzi a szokások, családi hagyományok, a ruhaviselet és az étkezési szokások eltéréseinek jelentőségét. A *Beceneve Gogol* a magyar befogadó számára egzotikus és mégis ismerős környezetet mutat be: az emigrációs tapasztalat reprezentációja ismerős lehet más irodalmi példákból, hasonló narratív technikával pedig más olvasmányainkban is találkozhattunk.

Ebben a tanulmányban a jelen idejű elbeszélés, a részletező narráció és az interkulturális élethelyzet reprezentációja közti összefüggéseket tanulmányozom. Hangsúlyozom, hogy a látszólag érdektelen részletek bemutatása igen fontos szerepet játszik, ugyanis ebben mutatkozik meg az új kultúrához való alkalmazkodás lassú folyamata. A mindennapi élet apróságaira kihegyezett elbeszélés-mód kiválóan alkalmas az asszimiláció ellentmondásainak érzékeltetésére. A *Beceneve Gogol* számos konkrét uta-

lást tartalmaz Nyikolaj Vasziljevics Gogol *A köpönyegére*, a mottó is felkínálja ezt a novellát a regény lehetséges intertextuális háttereként. *A köpönyeggel* ellentétben, amely alapvetően egy főszereplő életútját követi nyomon, a kulturális váltás köré szerveződő regénycselekmény több generáció történetét meséli el, az elbeszélés fokalizációja váltakozik az apa, Ashoke, az anya, Ashima és a fiú, Gogol Ganguli látásmódja között. A szubjektivitás formái ebben a műben nem mesélhetők el egy generációt figyelembe vevő, individualista szemléletben, ehelyett több nemzedéket magában foglaló identitásfelfogás látszik kibontakozni. Írásomban azt is tanulmányozom, hogy a két mű közötti különbségek és feszültségek milyen szerepet játszanak a kulturális váltás kérdését felvető értelmezési lehetőségek létrehozásában. A tanulmány végén a narrációs technika és a bevándorlás téma hasonlósága alapján a *Beceneve Gogol* című regényt Földes Jolán *A halászó macska uccája* című, a húszas évek Párizsában játszódó regényével vetem össze. A narrátor ebben a műben is aprólékos leírásokra épülő jelen idejű elbeszélésmódot követ egy bevándorló család mindennapos küzdelmének bemutatása során.

Interkulturális hálózat

David James a posztmodern irodalom sajátos örökösének tekinti Lahiri műveit.⁸⁵ A Lahiri prózájára jellemző egyszerű dísztelen stílus és a hétköznapi környezet szerrinte ellentétben áll a posztmodern irodalomra általában jellemző nyelvi gazdagsággal, a jelölők szabad áramlásával és a művekben gyakran előforduló határsértő emberi magatartással. Lahiri művei transznacionális helyzetben játszódnak, a szereplők hétköznapi környezetben történő,

mindennapos cselekedeteit követjük nyomon, amelyek mégis ontológiai értelemben vett súlyos emberi döntéseket hordoznak.⁸⁶ Ahogyan Lahiri Pulitzer-díjas novelláskötetében, a *The Interpreter of Maladies*ben (1999) vagy a magyarul is megjelent *Egy ismeretlen világbán* (2009; *Unaccustomed Earth*, 2008), a *Beceneve Gogol*ban is az amerikai és az indiai kultúra különbözőségéből eredő konfliktusok problémájával találkozunk. Jhumpa Lahiri regénye a Ganguli vezetéknevű indiai bevándorló család két generációjának történetét meséli el. A fikció szerint Gogol Ganguli már Amerikában született, keresztnévét apja kedvenc orosz írója, Gogol után kapta. Szülei, Ashoke, az egyetemi oktató és felesége, Ashima 1968-ban vándoroltak ki, ahogy ezt az első fejezet címe egyértelműen jelzi. Bostonban telepedtek le és itt kezdtek új életet. A regény elején a heterodiegetikus elbeszélő⁸⁷ az első generáció szempontjából hol Ashoke, hol Ashima nézőpontját követve meséli a történetet. Kibontakozik előttünk, hogy a fiatal házaspár az Egyesült Államokba kiköltözve miként építik fel az életüket, hogyan alkalmazkodnak fokról fokra az új környezethez. Ashoke hamar beilleszkedik az amerikai egyetemi közegbe, a gyerekek az amerikai oktatási rendszerben tanulnak. A szülők más indiai bevándorlókkal együtt kialakítanak egy nagycsaládot, velük szervezik az indiai ünnepeket, velük osztják meg a fontos családi eseményeket, örömeiket és szomorúakat egyaránt, gyermekáldást, diplomaosztást, esküvőt és temetést.

A részletes leírásokból megtudjuk, hogy a gyerekek nem mindig találják helyüket az indiai bevándorlók által rendezett baráti összejöveteleken. A szülők kártyáznak, élménybeszámolókat tartanak, megtárgyalják az aktuális amerikai és indiai politikai eseményeket. Ezalatt gyerekeik viszont gyakran kényelmetlenül érzik magukat, képtelenek mást csinálni, mint egymás mellett üldögélve a tévét

nézni a nappaliban. A regény első része főképpen az anya fokalizációját követi, a gyereknevelés mindennapjainak feladatait jelen idejű narrációban halljuk. A beszédmód és a nézőpont rávilágítanak arra, hogy a kultúraváltás kezdetén az anya került a legnehezebb helyzetbe, ő szenvedte meg leginkább, hogy hátra kellett hagyni a rokonok és barátok által nyújtott védőhálót. Az is érthetővé válik, hogy ő teszi a későbbiek során a legtöbbet azért, hogy újraterejtse az Indiában megszokott életformát. A Mira Nair által rendezett filmadaptáció⁸⁸ külön hangsúlyozza az anya szerepét a történetben, akinek nézőpontja az egész film során fontos szerepet játszik.

A regényben az első néhány fejezetet követően a narráció fokalizációja a második generációra helyeződik át, a szülőket már csak a fiú, Gogol szemével látjuk. Az ő szempontjából tekintve szülei gyakran változásra képtelennek tűnnek, belemerevedtek eredeti hazájuk kultúrájába, míg ő maga fokozatosan amerikanizálódik: egyetemre megy, majd New Yorkba költözik, függetleníti magát, elhelyezkedik egy nagyobb építészvállalatnál. Éli az életét a saját lakásában, több párkapcsolatba is belekezd. Először egy amerikai, majd egy francia szakos indiai-amerikai lánnyal él együtt, akit végül elvesz feleségül. Sikeres élete ellenére azonban a környezete gyakran nyomasztja, olykor mind az amerikai közegben, mind saját családjában idegennek érzi magát.

Gogol ki nem állhatja a nevét, úgy érzi, identitásproblémái mind ebben a két szótagban sűrűsödnek össze. Állandóan visszautasítja apja javaslatát, hogy elolvassa a névadó orosz szerző műveit, még *A köpönyeget* sem hajlandó a kezébe venni, akkor sem, amikor a középiskolában feladják neki kötelező olvasmányként. Felnőttként hivatalosan Nikhिलre változtatja a nevét, ez a hivatalos indiai neve, amelyet a szülei adnak neki még gyermekkorában.

A Nikhilből nem nehéz az olvasónak a *nihil* szóra asszociálni, átérezhetjük a fiatal férfi otthontalan helyzetét, beleléphetünk abba az üres helybe, amelyet a családi örökség megtagadása és az amerikai kultúrával való azonosulás képtelensége határol.⁸⁹ Recenziójában Nathan Oates megjegyzi, hogy: „Gogol semmi mást nem akar, mint megtalálni önmagát, és a regény felszínre hozza, mennyire hamis az amerikai mítosz, mely szerint mindenki önmaga lehet.”⁹⁰ Françoise Král Derrida *Grammatológiájára* hivatkozva az erőszakos névadásra, a névadás aktusában rejlő erőszakra hívja fel a figyelmet.⁹¹ A kórházból ugyanis nem távozhatnak addig a szülők, amíg a születési anyakönyvi kivonathoz szükséges nevet nem adnak a gyermeküknek. A szülők a nagyszülőktől levélben várnak névjavaslatot, de halogatásra nincs mód a bostoni kórházban, azonnal kell döntést hozni, ezért a magánhasználatra szánt becenevet kapja meg a gyerek. A szülők és a nagyszülők akarata nem érvényesül, az indiai névadás hagyománya megtörik az idegen közegben. Gogol Ganguli így – érvel Král – már születése pillanatában az amerikai és az indiai kultúra töréspontjába kerül.⁹² Dutt-Ballerstadt szerint Lahiri általában a második generációs kulturális identitást helyezi a középpontba műveiben. Ebben a regényben nem az indiai és a befogadó kultúra által határolt köztes helyzeten van a hangsúly, hanem azon, hogy az egyén többszörös kötődéssel rendelkezik. Ez a rendszer a szülő halála után felborul, a második generációs szereplő ekkor válik igazán otthontalanná. Ezért jelent fordulópontot a *Beceneve Gogol*-ban is az apa halála – érvel Dutt-Ballerstadt. Gogol Ganguli ezután értelmezi újra az apai örökséget, ekkor olvassa el Gogol *A köpönyegét*, amelyet apjától már évekkal azelőtt ajándékba kapott. Ezután romlik meg viszonya az amerikai barátnőjével, pedig korábban boldogan oldódott fel a lány és szülei által képviselt amerikai intellektuális közeg-

ben. A kulturális különbségek az apja halála után válnak zavaróvá, ami végül a kapcsolat felbomlásához vezet.⁹³

A regény a magyar olvasó számára furcsán ismerősnek tűnhet. Tanúi vagyunk, miként alakítják át magukat az indiai kulturális gyökerekkel rendelkező emberek, hogy beilleszkedjenek az amerikai világba, amelynek vannak olyan részletei, amelyeket a magyarok is jól ismernek, de vannak olyanok is, amelyekről semmit nem tudnak. A magyar olvasó számára kettős átalakulásról van szó, indiai nézőpontból találkozunk az amerikai kultúra jelképeivel (márkanamek, ételek, popzene), ezek részben nálunk is ismertek, de előfordulhat, hogy még sosem hallottunk róluk. Felismerhetünk márkanameket, de az is megtörténhet, hogy ezek semmit nem mondanak, üres jelölők csupán. Ilyenkor üres helyet érzékel az olvasó, amelyek a szóban forgó diszkurzusból való kirekesztettséggel szembesíthetők. A szöveg bennfentes ideális olvasót képez meg, egyúttal az információhiány apró fricskáival kellemetlen érzést kelt a márkanamevet nem ismerő olvasóiban. Ez a kellemetlen érzés maga is a szöveg értelmezési lehetőségévé válhat.

A márkanamek jelentését tapasztalati úton ismerhetjük meg, mint például azt, hogy milyen egy bizonyos étel íze, vagy hogy milyen a hangulata annak, ha egy csoport ember közösen étkezik egy bizonyos étteremben. Paradox módon ezek a jelzések mégsem teljesen érthetetlenek egy más országból való befogadó számára. A következő részletben láthatjuk, hogy akkor is értelmezhetjük az ételekről szóló szöveget, ha nem ismerjük őket. Gogol Ganguli és amerikai barátnője meglátogatni készül a lány szüleit, Geraldot és Lydiát a nyaralójukban.

Bérelt kocsival mennek New Yorkból, a csomagtartó teli van további ellátmánnyal, amit Gerald és Lydia igényelt egy levelezőlap hátulján: bor, egy bizonyos

import téztaféleség több csomaggal, jókora bádogdobozban olívaolaj, nagy darab parmezán és Asiago sajt. Amikor Gogol megkérdi Maxine-t, minek kellene ezek a dolgok, a lány elmagyarázza, hogy a semmi közepébe mennek, és ha a helyi vegyesbolt kínálatára bíznák magukat, akkor kénytelenek lennének burgonyaszirmon, Csoda-kenyéren [Wonder szeletelt kenyér] és Pepsin élni. (132.) (Kiegészítés – Zs. E.)

Nem kell ismernünk az összes felsorolt ételfajtát, például az Asiago sajtmárkát. Az így is kiderül, hogy a szülők ragaszkodnak a speciális boltokban kapható, jó minőségű, egészséges és drága ételekhez. Nem változtatják meg az életformájukat a nyaraláskor sem, nem engednek az elit életformából és az elit helyzet nyújtotta élvezetekből. A helyi vegyesbolt kínálata szeletelt kenyérral még átmenetileg sem megfelelő a számukra. Az Asiago márka idegenségét érezhetjük, ebben Gogol nézőpontja is megnyilvánulhat, az olvasó átérezheti azt az idegenséget, amit ez a név kiválthat a szereplőben. Ugyanakkor nem teljesen értelmezhetetlen jelölőről van szó, látszik, hogy ez valami különleges termék, amely a szülők étkezési szokásának és a felső középosztály életformájának része. Aki ezt nem tudja tovább értelmezni, az az amerikai kötetlen elit életformából is kirekesztve érezheti magát. Kiviláglik ebből a részletből, hogy a könnyed életforma mégsem olyan könnyed és oldott, hiszen a szülők nyaraláskor is kényszeresen kötődnek a megszokott ételekhez és a megszokott életszínvonalhoz. Mivel a *Beceneve Gogolban* Amerikát az indiai bevándorlók szemével nézzük, a magyar olvasót azonosulásra hívja a szöveg, ám az indiai kultúra idegenségét is érzékeljük ebben a szerepben.

A Wonder márkanevű kenyeret a fordító Csoda-kenyérnek fordítja, ez a megoldás is jelzi a márkanevek fordításai

nehézségeit, illetve tágabb értelemben a kulturális fordítás problémáit. Az amerikai kultúrában otthonosan mozgó embernek nem okoz gondot a márkanév azonosítása, de egy másik kultúrából érkező, jelen esetben a magyar olvasó azonnal érzékeli az idegen közeget, a szó jelentésének és jelentőségének felismerése utánagondolást, sőt utánajárást igényelhet. A szöveg megértése lelassul ezen a helyen, nem magától értetődő a jelentés, ami az aktuális olvasót azzal szembesítheti, hogy nem ő az ideális olvasó, így a főáramú diszkurzus beszélői közül kívülrekedtnek érezheti magát. Ezáltal megtapasztalhatja a kirekesztettség érzését, amelyet az emigráció fikciójában átélnek a szereplők.

A bor mindig külön említésre kerül a szövegben, gyakran előforduló, visszatérő elem. A magyar olvasó a vacsorához tartozó természetes kellékként láthatja, ám a Gogol nézőpontjából szóló szöveg újra és újra hangsúlyozza, hogy az az amerikai család életvitelének kihagyhatatlan eleme. Ebben a látószögben a bort Maxine szülei életmódjához tartozó mindennapos és elengedhetetlen tudatmódosítóként, a jó közérzet nélkülözhetetlen eszközként látjuk. Az amerikai és az indiai kultúra közötti különbségről az alkohol terén a szöveg nem ad közvetlen tájékoztatást, sem narrátori, sem szereplői közlés formájában. Erre pusztán hétköznapi tárgyak kapcsán következtethetünk. Gogol például egyszerűen közli Maxine-nal, hogy a szüleinek nincs dugóhúzója.

A magyar olvasó számára nem ismeretlen az amerikai irodalmi hagyomány, melynek szellemében márkanévek bukkannak fel a művekben. Bret Easton Ellis műve, az *Amerikai Psycho* Magyarországon nagy sikert aratott, annak ellenére, hogy a narráció egyik fontos vonásaként megjelenő számos márkanévet a magyar közönség nem feltétlenül ismeri. Ennek ellenére minden ízében élvezhe-

tő a regény, tekinthetjük akár olyan könyvnek, amely újra és újra felsorolja és így megtanítja nekünk a New York-i fiatal felső középosztály életstílusának jellemzőit a 20. század végén. Megértjük, hogy a márkanevek, szórakozóhelyek, éttermek nevei, az étel- és italnevek fontos jelzések, amelyek alapján a szereplők elhelyezik az embereket a társadalmi ranglétrán. Az információátadás akadályai az ismeretlen márkanevekkel való találkozás során újra és újra a kívülrekedtség kellemetlen impulzusait közvetítik az olvasó felé, egyúttal felkínálják azt a lehetőséget, hogy ezeket a jelzéseket a szöveg értelemképző lehetőségének tekintse.

Intertextualitás mint kultúraközvetítés

A másik támpont, amely segíti a mű befogadását, az az utalás Gogol *A köpönyeg* című elbeszélésére. A részletekre fókuszáló, a környezetet, a belső és külső tereket, az öltözéket aprólékosan bemutató írásmód Gogol prózájának jellegzetes, *A köpönyeg*ben is megfigyelhető narratív-poétikai sajátossága. A részlet kinagyítása, hiperbolikus⁹⁴ kezelése, az egész analitikus felbontása önálló részletekre képezi Gogol írásmódjának groteszkként való meghatározását számos értelmezésben a formalistáktól a posztmodern megközelítésekig – írja Kovács Árpád.⁹⁵ Gogol elbeszélője gyakran megszakítja a központi történetet és számos kitérővel, anekdotával tűzdeli tele, feleslegesnek tűnő leírásokkal látja el. A perszonális elbeszélő folyamatosan értelmezi, kiegészíti az általa mondott történetet, így a szereplő nézőpontjával azonosuló, a cselekményt közvetítő elbeszélői hang mellett feltűnik egy jellegzetes másik, a történetből kitekintő elbeszélői hang. Az elbeszélői szöveg komikus modalitása és a kisemberről szóló szomorú

történet modalitása elválnak egymástól, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy ezt az elbeszélést a groteszk minőség körében értelmezzék.⁹⁶

Lahiri regényének részletekbe bonyolódó történetmondása párhuzamba állítható Gogol elbeszélésének részletező technikájával. A *Beceneve Gogol* mindennapos eseményeinek és körülményeinek bemutatása látszólag könnyen követhető, ám bonyolulttá válik, amikor valamelyik részt vissza akarjuk keresni, mert az oldalakat aprólékos, részletekbe menő leírások, mindennapi események töltik be. Egyáltalán nem könnyű tájékozódni a szövegben, nem könnyű megtalálni azokat a részeket, amelyeket már olvastunk. A szövegformálás e tulajdonságát így a posztmodernre jellemző szöveglabirintus sajátos átértelmezéseként is értékelhetjük, ebben az esetben a számtalan hétköznapi történet apró-cseprő eseményeinek labirintusában veszünk el. Könnyen el lehet veszni a látszólag jelentéktelen események útvesztőjében, de csalhatatlanul velünk marad egy általános benyomás, a történetmondás sajátos módja és az indiai-amerikai szereplők nem szűnő idegenségérzete, folyamatos szorongása.

Sally Dalton Brown Akakij Akakijevics figurája és Lahiri szereplői közös vonását egy sajátosan köztes helyzetben látja, amikor egy már elhagyott és még el nem ért állapot között élnek. Akakij Akakijevics szellemként él két világ határán és kabátlopással torolja meg a hatalmaskodók bűneit. Lahiri szereplői szintén egy köztes világban rendezkednek be, már elhagyták saját kultúrájukat, de még nem illeszkedtek be az Újvilágba.⁹⁷ A következőkben én is Gogol „köpönyege” felől közelítem meg a *Beceneve Gogol* című regényt, és a szöveg intertextualitás-hálózatát kultúrák közötti közvetítő csatornaként értelmezem. A különböző utalások Gogol *A köpönyegére* olyan olvasói stratégiát feltételeznek, amely közvetíti az indiai kultúra

ismeretlen oldalait a nyugati ember számára. Akakij Akakijevics alakja közelebb hozhatja a *Beceneve Gogolt* a magyar olvasókhöz. A magyar középiskolákban *A köpönyeg* általában kötelező olvasmány. A történetet nem csupán irodalomtanárok és egyetemi hallgatók ismerik, hanem széles olvasóközönség találkozhatott vele tanulmányai során. Akakij Akakijevicset Gogol elbeszélésében olyan hivatalnokként ismerjük meg, aki az iratok másolása közben, saját mikrovilágában képes megtalálni mindennapi boldogságát, olyan kisemberként, akinek élete legnagyobb vállalkozása egy télikabát vásárlása volt.

A *Beceneve Gogol* cselekményében az orosz irodalom sajátos kultúrák közötti közvetítőként működik. Ashoke gyerekkorában a nagyapjától hall felőlük, de mikor megtanul olvasni, már maga veszi kézbe a könyveket. A regény elején az angol nyelv híd az orosz írók világába, később viszont az orosz regények segítik Ashoke-ot, hogy beilleszkedjék új amerikai munkahelyére. Ashoke-ot jó érzéssel tölti el, hogy a bostoni egyetemi könyvtárban, ahová minden pénteken munkája után ellátogat, megtalálhatók az orosz szerzők művei. Ott sorakoznak a polcokon, és Ashoke pontosan tudja, a nagyapja megtanította neki, hogy ezeket a könyveket bármikor fellapozhatja, ezek biztos nem hagyják őt cserben, fordulhat hozzájuk. Örömmel tölti el, hogy „fia nevét” olvashatja egyes könyvborítókön. Ezen a ponton könnyen összezavarodhat az olvasó, melyik Gogolról is van szó. A könyvtárban Ashoke nyilván Nyikolaj Gogol nevével találkozik, mégis kellemes érzésekkel tölti el a szó látványa, mert a fiára emlékezteti, akit a szerző után neveztek el. Az idegen ország idegen könyvtárában az orosz szerző kötetei az otthonosság érzetét kínálják. Ez a jelenet rávilágít az interkulturalitás egy sajátos helyzetére, amikor egy közös harmadik kulturális partner segíti a két kultúra közötti közeledést.

A regényben az orosz klasszikusok az indiai generációk között is közvetítenek. A nagyapa Nyikolaj Gogol elbeszélés-kötetét adja unokájának, Ashoke-nak ajándékba a tizenkettedik osztály elvégzése után, ezt aztán ő is továbbajándékozza fiának, amikor az betölti a tizennégyet. A regény elején kiderül, hogy Gogol elbeszélései valamiféle barát szerepét töltik be a fiatal Ashoke életében, a fiú gondolatvilágában az orosz író a fontossági sorrendben rögtön családtagjai után következik. Mikor elindul meglátogatni nagyapját, csupán Gogol kötetét viszi magával. Fájdalmas búcsút vesz családjától, majd a vonaton azonnal „barátjához”, Akakij Akakijevicshez fordul, hogy a szomorúságát elűzze. Később a vonat kisiklik és a gyerek Ashoke ennek a könyvnek köszönheti, hogy életben marad.

A kisregények közül az utolsó, *A köpönyeg* volt a kedvence, s ezt kezdte újraolvasni, amikor a vonat késő este hosszas, fülsiketítő füttyel elindult a Howrath állomásról, s egyre messzebb vitte őt szüleitől meg hat fiatalabb testvérétől, akik kikísérték, a legutolsó pillanatilag az ablak alatt tolongtak, majd integettek a hosszú, poros peronról. (17.)

Az elbeszélő részletekbe menően, pontosan beszámol a Gogolról Nikhilre történő névváltáshoz kötődő összes hivatalos eljárásról, a bírói meghallgatástól kezdve az egyetemi irodavezetőnek küldött és a titkárnőjének átadott dokumentum és úrlap másolatán keresztül a diákigazolvány és a könyvtári olvasójegy kiadásáért felelős hivatalnokoknak írt levélíg.

Amikor egyedül van a kollégiumi szobában, értesítőt gépel Smith Coronáján, tudatva az egyetemi irodavezetővel a névváltoztatást, és megadva a korábbi és a

mostani aláírást, egymás mellett. A dokumentumokat egy névváltoztatási űrlap másolata társaságában átadja a titkárnőnek. Elsőévesek mellé rendelt tanácsadóját is értesíti a névváltoztatásról, nemkülönben a diákigazolvány és a könyvtári olvasójegy kiadáásáért felelős hivatalnokot. Lopva korrigálja a hibát, Brandonnak meg Jonathannak nem ad magyarázatot arra, merre járt egész nap, aztán hirtelen: vége. Ennyi ügyintézés után már nincs mit csinálni. Mire megjönnek a felsősök és megkezdődik a tanítás, már minden követ megmozgatott annak érdekében, hogy egész környezete Nikhil néven ismerje: a diákok, a tanárok, [a tanárok asszisztensei,] a bulikon a lányok. (96) (Kieg. – Zs. E.)

Az ilyen, a részletekben elmerülő, hétköznapi beszélt nyelvhez közel álló regiszter jellemzi végig a regény nyelvét. A nyomtatványok kitöltése, a hivatalos ügyintézés, a hétköznapi teendők minden lépéséről a maga prózai valóságában beszámoló tudósítása által válik ez a prózai stílus igen sajátossá és retorikailag megformálttá. A lényegesnek és lényegtelennek, a redundancia fogalmának az átértékelése, a magától értetődőnek és jelentéktelennek tűnő részleteknek a hangsúlyozása alakítja a narráció sajátos modalitását, amely közvetíti az olvasó felé az idegen kultúrában való létezés és asszimiláció hosszas, ellentmondásos és fáradságos folyamatát.

Az identitás belső küzdelmeire csak a külső jegyekből következtethet az olvasó. Tanúja az összes hivatalos eljárásnak, ami a névváltoztatással együtt jár, érezheti, hogy Gogol Ganguli módszeres következetességgel kitörölte előző nevét személyes történelméből, de hogy mi motiválta pontosan, arról nincs explicit közlés a műben. Beszédesebb, hogy nem egy eredeti indiai név megtagadása történik, hanem sokkal összetettebb folyamat zajlik. Az

indiai eredetű Nikhil név felvételében sem konstruálódik meg egy önazonos indiai gyökerű szubjektivitás, sokkal inkább egy kulturálisan közvetített, több, indiai, orosz és amerikai kultúrához kötődő identitás kialakulásának el-
lentmondásos folyamatát kísérik figyelemmel.

A Gogol név kísértésként a legváratlanabb pillanatokban bukkan fel a történetben, akárcsak Akakij Akakijevics szelleme *A köpönyegben*. Moushumi, Nikhil Ganguli újdonsült felesége egy náluk rendezett közös vacsorán váratlanul megemlíti a barátaik előtt, hogy férje eredeti keresztnéve „Gogol”, holott őt minden amerikai barátjuk már „Nikhil”-ként ismeri. Az amerikai barátok zavarba jönnek, kínos csend keletkezik, nem értik, mi készíthet valakit arra, hogy megváltoztassa a nevét. Ráadásul a feleségének fel sem tűnik, hogy mellékesen odavetett megjegyzésével mennyire érzékeny pontra tapintott.

– Szent Isten, én aztán soha meg nem változtatnám a nevemet! – mondja Edith. – A nagymamám után kaptam.

– Nikhil megváltoztatta az övét – böki ki váratlanul Moushumi, és a szobában az est folyamán először teljes lesz a csend, csak az opera szól tovább.

Gogol döbbenet bámul rá. Soha nem említette neki, hogy ne adja ki senkinek, de csak mert magától értődőnek tartotta, hogy sohasem fog ilyet tenni. Moushumi nem érti az arckifejezését, csak mosolyog rá, fogalma nincs, mit művelt. A vacsoravendégek Gogolt figyelik zavart mosollyal. (217.)

Az idézett jelenetben a szereplő benyomásait, közérzetét és közvetlen reakcióit közli a narrátor. Idézett gondolatokat olvasunk és nem pszicho-narrációt,⁹⁸ amely lehetővé tenné az alaposabb lélekelemzést. A külső környezetet

illetően minden részletre kiterjedő elbeszélés tartózkodik a szereplő lelkivilágát elemző közlésektől.

Ha *A köpönyeget* a *Beceneve Gogollal* párbeszédben álló műként olvassuk, megfigyelhetjük, hogy az amerikai regény szövegén helyenként átsejlik, palimpszesztként felidéződik az orosz novella. Láthatjuk, hogy Gogol Ganguli, bár végsőkéig eltökélt abban, hogy ne fogadja meg apja tanácsát, élete során mégis az apjára jellemző bizonyos szokásokat és viselkedésformákat követ, például ő is munkájának szenteli magát, mindig engedelmes és kötelességtudó. Ugyanezek a tulajdonságok Akakij Akakijevice is jellemzőek. Az olvasó hasonlóságot fedezhet fel a két irodalmi alak, a New Yorkban élő fiatal diplomás Gogol (Nikhil) Ganguli és a szentpétervári Akakij Akakijevice között. Egyikük építész, a másik hivatalnok. Életük nagy részét mindketten egy íróasztal fölé görnyedve töltik egy hatalmas irodában, ahol szerepük teljesen jelentéktelen. Ugyanakkor pillanatnyi helyzetükkel mindketten elégedettek.

Tudja azonban, hogy egy épület valamennyi komponense, még a legapróbb is, mindenképp elengedhetetlen, és kielégítőnek találja, hogy ennyi év tanulás, ennyi vizsga és soha meg nem valósuló terv után végre az ő erőfeszítéseinek is van valami gyakorlati eredménye. Általában jól beledolgozik az estékbe, és dolgozik a legtöbb hétvégén is, terveket rajzol a számítógéppel, tervrajzokat vázol fel, részletezéseket ír, habgumiból és kartonokból modelleket épít léptékezéshez. (114.)

Szembetűnő a párhuzam e bekezdés és *A köpönyeg*beli rész között, amely leírja, mekkora örömmel végezte a másoló hivatalnok a munkáját. „Aligha akadna ember a világon, aki annyira egybeforrott volna hivatalával. Nem volna

elég, ha azt mondanók, hogy buzgón szolgált, nem, nem, ő szeretettel szolgált hivatalában. Ott, másolás közben, valami sajátos, változatos és kellemes világ tárult ki előtte. Arcán gyönyörűség tükröződött.”⁹⁹ A narrátor mind a *Beceneve Gogolban*, mind a *Köpönyegben* először a hivatalról, majd a szereplő otthonáról ad leírást. A leírások mindkét szövegben oly módon fókuszáltak, hogy a leírt tárgy térben közel esik a szemlélő narrátorhoz, mintha az fizikai valójában ott állna a lakásban. Az amerikai regény lenti részletében, akárcsak a *Köpönyegben*, az otthoni környezet a szereplő életmódjára utaló metonímiaként értelmezhető. Gogol Ganguli New York-i lakása átlagos, kicsi lakhely, ahogyan Akakij Akakijevicsé is. Bútorból csak a legalapvetőbb, legszükségesebb található meg mindkettőben, de a szereplőknek így kényelmes. Vonzódnak teljesen jellegetelen otthonukhoz, hiszen életük java részét a hivatalban, irodában töltik.

...némelyik – és az a leggyakoribb eset – egyszerűen átballag a magafarmájú hivatalnoknak a harmadik vagy második emeleten levő kétszoba-konyhás, előszobás, némileg divatos igényű kis lakásába, ahol lámpa vagy más holmi díszeleg, amely sok áldozatba, ebédekről, szórakozásokról való lemondásba került; egyszóval még akkor is, amikor a hivatalnokok mind egy szálig szétszéledtek barátaik kis lakásaiba, hogy lejátsszanak egy-egy fergeteges whistpartit, mialatt az olcsó kétszerült mellé teát kortyolgatnak poharukból...¹⁰⁰

A főzőfülke akkora területet foglal el, mint egy belépő, be sem fér a hűtő, néhány lépésnyivel odébb áll, a fürdőszobaajtó mellett. A gáztűzhelyen teáskanna, amelyet sohasem töltött meg vízzel, a konyhaasztalon pedig kenyérpirító, amelyet még sohasem dugott be a konnektorba.¹⁰¹

A *Beceneve Gogolban* többször találkozunk egy-egy szoba, konyha vagy épület leírásával. A mindennapi cselekvések, mint például az étkezés, a teafőzés, visszatérő elemek *A köpönyegben*, ahogyan sokszor előfordulnak a *Beceneve Gogolban* is. Judith Caesar szintén felhívja a figyelmet Lahiri első könyvével, a *The Interpreter of Maladies*zel kapcsolatban arra, milyen kiemelkedő fontossággal bír a külső és belső tér, valamint a térbeli viszony mint metafora Lahiri prózájában. Novelláiban Lahiri – írja Judith Caesar – a hagyományos amerikai családi ház szerkezetét használja a ház lakói közötti érzelmi távolságok ábrázolására; a belső válaszfalak az elme zugait, az emeletek közötti lépcsők az élettapasztalatot, az ajtók más emberek kizárását vagy befogadását jelképezik, míg a külső tartófalak a határt, amely elválasztja a magánéletet a külvilágtól.¹⁰² *A köpönyeg* elbeszélője tájékoztatja az olvasót, hogy a hosszú, egyhangú munkanap végén a legtöbb hivatalnoknak nincs túl sok lehetősége a kikapcsolódásra, pihenésre, többnyire az marad, hogy barátaik vagy más hivatalnokok társaságában isznak egy jó teát. Ha Gogol Ganguli lakását ebben az intertextuális vonatkozásban nézzük, az a benyomásunk támadhat, hogy az talán még sivárabb, mint az orosz hivatalnokok apró hajlékai. Az ő lakásában már nincs lehetőség többé hátradőlni egy jó teával a kézben. Az ő lakása már csupán szálláshely, nem lehet barátokat áthívni, nincs is kivel teázni munka után. Ebben is emlékeztet Gogol Ganguli Akakij Akakijevicsre, ugyanis ő is inkább otthoni iratmásolással tölti ki az idejét, mint teázással. „Amikor kedvére kiszórakozta magát a másolással, aludni tért, s már előre mosolygott, ha a holnapi napra gondolt: majd csak küld valami másolnivalót holnap is az Isten. Így folydogált e hivatalnok békés élete, aki beérte négyszáz rubeles évi fizetésével, meg volt elégedve sorsával.”¹⁰³

A *teáskanna* pár oldallal később újra felbukkan a regényben, amikor Gogol amerikai barátnőjéhez költözik, a lány szüleinek ötszintes házába. Az utalás negatív tartalmat hordoz. A teáskannát (amelyet a szereplő egyébként sem használt) a narrátor felsorolja Gogol személyes tárgyai között, amelyeket nem visz magával az új életébe, a másik házba. „A japán matracágya és az asztala, a teáskannája, a kenyérpirítója és a tévéje az Amsterdam Avenue-n marad” (127). Ezek a tárgyak mint legszemélyesebb holmijai jelennek meg, identitásának metonímiái, azé az életformáé, melyet maga mögött hagy amerikai barátnője és annak családja kedvéért. Ez az identitásváltás még ironikusabb a fentebb idézett szövegrész tükrében. Gogol olyasvalamit hagy hátra, ami soha nem tartozott hozzá, ugyanakkor ezek a nem személyes „személyes” tárgyak vannak hivatva kifejezni az életút egy bizonyos szakaszát. Ez a tagadó forma a metonímia működésének átértékelését hordozza magában. Itt a rész tagadása és az egész viszonya lép a metonímiát alkotó rész-egész viszony helyébe. Az érintkezésen alapuló szókép nem működik tökéletesen, az érintkezés, a térbeli összekapcsolódás a nem használt tárgyak és a jelölt identitás között jön létre.

A regény második részét klasszikus fejlődésregény-szerű cselekményvezetés jellemzi: Gogol gyermekkora, iskolái, szerelmi élete és (az ő esetében boldogtalan) házassága bontakozik ki a szereplői tudat határát nem meghaladó, belső nézőpontot közvetítő narráció révén. Ez a személyiség fejlődéséről szóló élettörténet azonban nem arról szól, hogy a szereplő céljai elérése érdekében erőfeszítést tesz és így jut el élete különböző állomásaihoz, hanem azt látjuk, hogy legyen bár Gogol Ganguli élete bármelyik stádiumában, mindegyik élethelyzetben sajátos otthontalanság, kívüllévvőség érzete lengi körül. Élete során gyakran érzi úgy, hogy nincs összhangban az őt épp aktuálisan

körülvevő külvilággal. Mintha nem lenne igazán jelen a saját életében. Nathan Oates szintén hangsúlyozza ezt a kívülálló helyzetet. „A regény végén a harmincas évei elején járó Gogolt látjuk, a változás állapotában – ugyanúgy, ahogy végig a mű során.”¹⁰⁴ Továbbfolytatva ezt a gondolatmenetet az is belátható, hogy a szereplők, elsősorban Gogol, folyamatosan az „ön-különbözőség” állapotában vannak, úgy érzik, nem tudnak beilleszkedni, feszélyezi őket közvetlen környezetük. Épp ezért kerülnek előtérbe a regényben az érzéki benyomások, ízek, viselet, színek. Ezek fejezik ki az alig megfogható szorongást, egyfajta hajléktalanságot – olyan jelzések, melyek mind a sehová nem tartozás irányába mutatnak. Nehéz megfogalmazni, miért idegen Gogol számára szülei háza, miért szégyelli is még valamelyest azt, amire szülei oly büszkék. Azt sem tudja, miért bámulja az anyja által viselt különböző szarikat közéről. Furcsállja, hogy Maxine, az első amerikai barátnője, üdvözlésképpen megcsókolja az ő szüleit, pedig figyelmeztette előre, hogy náluk ez nem szokás, vagy hogy habozás nélkül besétál szülei házába anélkül, hogy levinné a cipőjét. A filmes feldolgozásban nagy hangsúlyt kap az a jelenet, amikor a Gogol apját gyászoló fehér ruhás indiaiak között egyedül ő áll fekete ruhában. Ezek apró jelek, jelentéktelennek is tekinthetnénk őket, mégis ezek hívják fel a figyelmet arra, hogy a kulturális különbségek mennyire befolyásolják az emberi kapcsolatok alakulását. Lahiri főszereplője, Gogol nem képes megfogalmazni, mi az, ami általában zavarja. De ezzel kapcsolatban a narrátortól sem tudunk meg semmit, ez egy fontos eltérés a klasszikus realista hagyománytól. A *köponyeg* narrátora részletesen kifejti, elmagyarázza szereplőinek társadalmi helyzetével összefüggő lelkiállapotát, míg a *Beceneve Gogol* esetében a lelki folyamatokra csak az apró részletek bemutatásából lehet következtetni.

A bevándorlók sehol sincsenek teljes mértékben jelen a saját adott helyzetükben. Egy állandó, megfoghatatlan *différance*¹⁰⁵ állapotában élnek. Minden jelölőjét produkálják egy sikeres és boldog amerikai létformának, állást, egzisztenciát, családot és biztonságot teremtenek maguk körül, mégsem érnek el igazán a vágyott jelölthöz, az otthonhoz, az amerikai élettel való azonosuláshoz. Az egész regény túlhangsúlyozott részletekből áll: konyhák, szobák, hétköznapi események aprólékos bemutatása. A *diferancia* a jelentéktelen, összeilleszthetetlen részletekben manifesztálódik. A túlbujánzó részletekben megmutatkozik az is, ami ezekkel a részletekkel nem mondható el, a soha meg nem érkezés és a folyamatos otthontalanság, a nem-azonosság, a nem teljes jelenlét, a *diferancia* állapota. Paradox módon azért nem érkeznek el a másik kultúrába, mert nem értik meg annak az ön-elkülönböződését, saját belső másságát, a „kulturális másságot”, a kultúrában lévő „harmadik teret”, ahogy Homi Bhabha fogalmaz, amikor kiterjeszti Derrida *différance* koncepcióját a kultúra jelölési mechanizmusára.¹⁰⁶

Figyeljük meg, miként értelmezi Ashoke *A köpönyeget*, hogyan kerül a szereplő a mindent betöltő részletek hatása alá. Sokat elmond, hogy társadalomkritikai szempontok fel sem merülnek benne. Például figyelemre sem méltatja a „tekintélyes személy”-t, aki nem segít Akakij Akakijevicsnek megtalálni a köpönyeget, és akinek a viselkedése közvetve a halálát okozza. Az ő olvasata együttérzésen nyugvó személyes interpretáció. „Teljes szívvel együtt érzett Akakijjal, ezzel az alázatos hivatalnokkal, aki olyan volt, amilyen Ashoke apja is a karrierje kezdetén” (18.).

Megborzongatta Petrovics szabó hüvelykujjának leírása, „rajta a vastag elnyomorodott karommal, amely olyan vastag és kemény volt, mint a teknősbéka pán-

célja". Megindult a nyálképződése, amikor Akakij hideg borjúhúst, krémest és pezsgót fogyasztott azon az estén, amikor a drága ruhadarabját ellopták tőle, noha ezek egyikét sem kóstolta soha. Ashoke-ot újra és újra feldúlta, ahogy Akakijt kirabolták a téren, amely „olyan volt, mint valami félelmetes sivatag”; és otthagyták fázva és sebezhetően; és amikor néhány oldallal később Akakij meghalt, mindannyiszor könnyek szöktek a szemébe. Bizonyos értelemben minél többször olvasta a történetet, annak annál kevesebb értelme lett, a jelek pedig, amelyeket oly élénken képzelt el és élt át, egyre megfoghatatlanabbak és egyre mélyebbek lettek. Amint Akakij szelleme kísértett az utolsó lapokon, úgy kísértett odabenn mélyen Ashoke lelkében, megvilágítva mindent, ami irracionális, ugyanakkor elkerülhetetlen volt ebben a világban. (18.)

Ashoke értelmezésének leírását olvasva látjuk, hogy a hangsúly kezdetben a valósághú részleteken, erős vizuális és ízhatásokon van. Megtudjuk, hogy Ashoke valójában nem kóstolta ezeket az ételeket, képzeletében mégis élénken él az ízük. Ashoke tömör *Köpönyeg*-elemzése során egy alapvető értelmezési problémával találkozunk: a *megfoghatatlan* és a *mély* nem ellentétes értelmű jelzők. Hogyan lehetséges, hogy könnyebb valamit megérteni, miközben az fokozatosan elhalványul? A *megfoghatatlan* (elusive) és a *mély* (vagy mondhatnánk, elmélyült: *profound*) jelzők látszólag ellentmondanak egymásnak. A *megfoghatatlansághoz* óhatatlanul az érthetlenséget társítjuk, ám itt a szövegben pontosan az ellenkezője történik. Ez az ellentmondás talán úgy oldható fel, hogy nem a nyugati kultúrkör alapvető dichotómiájaként, a megfogható konkrét jelenség és a metafizikai mögöttes koncepciójaként tekintünk rá, hanem a felszínbe palimpszesztként beleíródott

háttértörténetként. Ashoke értelmezése egyúttal a palimpszesztbe íródás folyamata. Ashoke *Köpönyeg*-értelmezése, a részletekben hordozott háttértörténet az egész műre érvényes értelmezést kínál. A részletekkel teli mikronarratívák a bevándorlás metanarratívájára,¹⁰⁷ a soha meg nem érkezés, az interkulturális elkülönöződés narratívájára íródnak rá. Indiai és amerikai szokások, családi hagyományok bemutatását olvassuk, mindeközben a felszín alatt a kultúraváltás folyamatai zajlanak. Az indiai-amerikai család mindennapjainak elbeszélésében palimpszesztusként megmutatkozik az interkulturális létezés szomorúsággal teli története. Ez a háttérnarratíva olyan, mint az újraírt pergamenen az alsó, törölt szöveg, amelynek szavai már elhomályosultak, mégis kitapintható, érzékelhető alapot biztosítanak a fölélrt soroknak.

Jelentéktelennek tűnő részletekben bővelkedő leírást olvashatunk az alábbiakban arról, miként szokja meg az életet Gogol amerikai barátnője családjánál, Ratlifféknél.

Megtanulja szeretni azt, amit Maxine és a szülei esznek, a kukoricakását és a rizottót, a bouillabaisse-t és az osso bucót, a sütőpapírban sült húst. Kezében érzi az étkezések alkalmával az ezüstnemű súlyát, és az asztalkendőt részben még összehajtva, kiteríti az ölében. Megtanulja, hogy az ember nem reszel parmezán sajtot tengeri ételféleséget tartalmazó tésztás fogásra. Megtanulja, hogy a mosogatógépbe nem szabad beletenni a fakanalakat, mint tette egy este tévedésből, amikor segített leszedni. (125.)

A „megtanulja” ige háromszor ismétlődik ebben a rövid részletben, miközben az amerikai család hétköznapijainak étkezési szokásait olvassuk. Teljesen egyszerű, rutinszerű mozdulatokról, szokásokról, ételnevekről van szó,

amelyekhez a „megtanulja” nem is igen illik. Ezek azok az ismeretek, amelyeket az ember a saját kultúrájában és saját családjában észrevétlenül sajátít el. A „tanulás” szó ismétlése hangsúlyozza ebben a részletben, hogy ezek feladatot jelentenek Gogolnak, neki nem elsajátítani, hanem tanulni kell ezeket a dolgokat, végrehajtani őket, mint az iskolában. A számos ételnév és az étkezés számos kelléke az asztalkendőtől, az ezüst étkészlettől, a parmezánon át a fakanálig mind olyan leíró narratív elem, amely lelassítja az elbeszélte idő előrehaladását. Az olvasó maga is megsemléli egyik tárgyat a másik után, így egy folyamatosan megszakított narratív dinamikával találja szemben magát. Ez a részletekbe menő, aprólékos történetmondás és tárgyak bemutatásával teletűzdelt nominális stílus a belefeledkezés helyett az állandó feladatmegoldást, a megfelelő tárgyak felismerését, illetve megtanulását írja elő az olvasó számára is. A „megtanulja szeretni” (*he learns to love*) szemantikai ellentmondás, a szeretethez nem feltétlenül a tanulás és a racionalitás képzete társul. A magyar, jelentésanalízis szintén ellentmondásos, mégis generációkon át felhalmozódott történelmi tapasztalatot és bölcsességet magában hordozó „Ez van, ezt kell szeretni” mondást juttathatja eszünkbe. Gogol nemcsak megszereti az amerikai ételeket és amerikai étkezési szokásokat, hanem megtanulja megszeretni, hiszen nincs is más választása. Itt ismét láthatóvá válik, hogy az ő alapvető viszonya az amerikai közeghez a tanulás, az újabb és újabb feladatok elvégzése.

Jelen idejű, részletező elbeszélés és kulturális különbözőség

A regény egy alapvetően sikeres kulturális váltásról számol be, a szereplők mindegyike beilleszkedett az amerikai

kultúrába és megbecsült állampolgárnak számít. Ashoke tiszteletnek örvend mint egyetemi oktató és mint bostoni lakos, munkája közvetlenül haláláig kreatív és változatos. A második generáció továbbviszi a szülők által teremtett lehetőségeket. Gogol életpályája szinte zökkenőmentesen halad előre. New Yorkba költözik, elhagyja Bostont, az egyetlen amerikai várost, amit a szülei ismernek. Húga egy már Amerikában született ember jegyese és a regény által nyújtott minden utalás boldog jövőt jósol számukra. Minden normális mederben folyik, nincs semmi kirívó. Miért áraszt a regény mégis mély szomorúságot? Talán könnyebb megválaszolni a kérdést, ha röviden összevetjük egy hasonló, emigrációs helyzetet bemutató és hasonló narrációs technikával íródott regénnyel.

A *Beceneve Gogol*ban alkalmazott szimultán, jelen idejű narráció, a többgenerációs szubjektumfelfogás és a részletekben elmerülő elbeszélési stratégia, mely szerint a narrátor nem lép ki a szereplő nézőpontjából, megfigyelhető Földes Jolán 1936-ban kiadott *A halászó macska uccája* című regényében is. Érdeemes megfigyelní, hogy az első generáció mindkét regényben fokozatosan háttérbe szorul, kiíródik a cselekményből, és a második generáció kerül előtérbe. Az indiai hagyományokat jobban őrző első generáció a *Beceneve Gogol* második részében már nem áll a narratori érdeklődés előterében, szinte díszletté, háttérré válik, ahol a második generáció éli az életét. *A halászó macska uccája* 1936-ban jelent meg és első díjat nyert a londoni Pinker Kiadó Nemzetközi Regényíró Pályázatán.

A regény az első világháború után Párizsban letelepedett magyar munkáscsalád, Barabásék történetét beszéli el, részletekbe menően bemutatja, hogyan keresnek a szülők munkát, milyen nehézségek várnak a gyerekekre az új iskolában. A család sora hol jobbra, hol rosszabbra fordul. A munkahelyen a szülőket többször elbocsátják az

aktuális politikai eseményeket követve. Párizs után a család egy része szerencsét próbál Dél-Amerikában, ott egy banális véletlen folytán az apa nem tud dolgozni, majd több hónapos kemény munka után éppen hogy csak hazakeverednek, Párizsban újrakezdi a munkakeresést, majd hazatérnek Budapestre. Itt sem jutnak előre, végül folytatják a munkakeresést Párizsban. A *Beceneve Gogolhoz* hasonlóan minden lezárás és megoldás nélkül ér véget a regény, annyi derül ki az utolsó oldalakon, hogy a két kisebb gyerek talán majd, a fikció jövő idejében otthonra lel a franciák között, a többiek pedig két kultúra között rekednek.

A második generáció sikerebben asszimilálódik a másik kultúrához, mint az első, ahogyan a *Beceneve Gogolban* is. Az első néhány bevezető fejezet után a narráció a magyar regényben is a második generációra fókuszál, ezért aztán az olvasó ugyanazt tapasztalja, mint a *Beceneve Gogol* esetében: egy társadalmi beolvadásról szóló történet elmeséléséhez egy szereplő életútja túlságosan rövidnek bizonyul. A család mint fogalom mindkét regényben új vonásokkal gazdagodik. A közös helyzet, a hasonló körülmények alapján formálódó barátságok alkotják az emigráció családját, és nem vérségi, rokonsági kapcsolatok. A *halászó macska uccája* hangsúlyozza, hogy az emigrációban az eltérő politikai nézetek már nem szítanak ellenséges indulatokat. Pusztán érdekes társalgási témákként jelennek meg a különböző nemzetiségű családok beszélgetéseiben, amikor munka után egy kávéházban összeülnek, hogy a bevándorlóléttel kapcsolatos élményeiket megbeszéljék. A *Beceneve Gogolból* megtudjuk, hogy az indiai bevándorlók, mivel együtt töltik a hétvégéket és ünnepeket, bizonyos értelemben egy új indiai-amerikai családot hoznak létre. A *halászó macska uccájában* a család mint egység Párizsban kisebb nemzetközi közösséggé válik, melynek

tagjai szociális helyzetű, kulturális háttértől, politikai nézetektől függetlenül segítik egymást a túlélésben. Mindkét regény interkulturális szempontokat érvényesítve teremti újjá a 19. századi epika hagyományát. Mindkét műben a szimultán narráció, a heterodiegetikus narrátor, a szereplői látókörre korlátozódó nézőpont és a hétköznapi kommunikációt idéző, a mindennapos események részletezésének nagy szerepet adó elbeszélői attitűd együttese alkotja a meghatározó elbeszélésmódot.

Monika Fludernik a realitás illúziószerű ábrázolásával szakító narratív technikákról szóló tanulmányában a jelen idejű, párhuzamos narrációról így fogalmaz:

„Bár a párhuzamos narráció jelenthetne újabb forradalmi változást a hagyományos történetmesélési módszerekhez képest, alig találunk olyan szöveget, amelyben a jelen idejű elbeszélésmód érezhetően nem felel meg az ábrázolásra vonatkozó alapvető elvárásoknak. Valójában igen ritka az olyan olvasó, aki észreveszi és fennakad a jelen idő használatán. A kortárs prózában a jelen idő használata oly mértékben elterjedt, hogy művészi kifejezésmódként funkciója, a szakítás a megszokott múlt idejű elbeszélő-móddal, gyakorlatilag elhalványult.”¹⁰⁸

Más kutatók viszont azt állítják, hogy a jelen idejű narráció fontos értelmezési lehetőségeket hordozhat, ezért érdemes megkülönböztetni a múlt idejű elbeszélésformáktól. Dorrit Cohn szerint az egyidejű, szimultán narrációban az elbeszélő én és a tapasztaló én közötti időbeli távolság nulla, ami a visszatekintésre és az ezzel együtt járó értékelésre nem hagy lehetőséget.¹⁰⁹ Matt Delconte hasonló állásponton van és az olvasói aktivitás lehetőségét párosítja ehhez a technikához, a szimultán narráció ugyanis felfüggeszti a narrátori értékelést és értelmezést, így ezek a szerepek nagymértékben az olvasóra hárulnak.¹¹⁰ Az utóbbi véleményekkel egyetértve magam is úgy

látom, nem véletlen, hogy mindkét regényben a kultúra-közi élethelyzet bemutatása szimultán narrációban valósul meg. Az elbeszélés ideje fontos értelemképző funkció és a narrátori értékelés hiánya az olvasót aktiválja.

A kötetlen életstílus, a könnyed, „természetes” életmód jelenti a különbséget Ratcliffék, a sok generációra visszamenőleg angolszász gyökerekkel rendelkező, társadalmilag mélyen beágyazott amerikai család és a bevándorló Ganguliék között. Nem véletlen, hogy Gogolt is elejétől fogva vonzza ez a természetesség. „Egyszerre és gyors ütemben szeret bele Maxine-ba, a házba, Gerald és Lydia életstílusába, mert Maxine-t ismerni és szeretni annyi, mint mindezen dolgokat ismerni és szeretni.” (124.) És ő éppen ezt a fesztelen beágyazottságot képtelen megtapasztalni. Az ő életszemléletét indiai származású családja alakította, szülei, akik a pocsékolást semmilyen formában nem viselik el, és New Yorkban csak a nagy forgalmat, a bevásárlási lehetőséget és a veszélyeket látják, de nem veszik észre a sokszínűségben rejlő lehetőséget és szabadságot. Számára nem mint élete szerves része, hanem csupán mint kellékek érhetők el bizonyos étermek, a jó környezet, a jó lakás, a társalgási témák, melyek a könnyed nyugati életforma attribútumai.

Ezeket a regényeket, amelyek az átlagost, a mindennapit mutatják be, éppen az teszi különlegessé, hogy rávilágítanak, milyen óriási erőfeszítést és áldozatot követel a bevándorlóktól az, hogy megpróbálnak átlagos életet élni, míg azoknak, akik a Föld boldogabb tájain születtek, mindez olyan természetes, mint a levegő. Az idegennek nincs más útja, mint elveszni a részletekben. Minden egyes lépést, amely a másik kultúra felé vezet, meg kell tennie, komoly feladatként meg kell oldania. A könyv elmeséli, hogy minden egyes feladatot sikeresen elvégeztek a bevándorlók, ám azt is jelzi, hogy az asszimiláció nem-

csak ilyen problémamegoldások sorozata. Az észrevétlen könnyedség, a láthatatlan közeg, a lélegzet magától értetődő jelenléte az, amit nem sikerült elsajátítaniuk, hiszen ez nem a feladatokban rejlik. Ez nem mondható el a részletező narráció révén sem, pontosabban a részletek halmozása mutat rá saját hiányosságára, a kulturális közeg és az életérzés megfoghatatlanságára.

Gogol sikeresen Nikhillé változott, ő és családja az amerikai álom és amerikai boldogulás minden megfogalmazható elvárásának eleget tett, mégsem látjuk őket felszabadultnak és boldognak. A részletekbe vesző narrációban, a lényegtelen elemek halmozásában a nihillal találkozunk. A másik kultúra levegője, az éltető és boldogító közeg helyett Nihil a nihillal találja szembe magát. A sikeres kultúraváltásnak, a másik kultúrában való boldogulásnak nemegyszer a nihil, a szomorúság és a melankólia az ára. Így nyer értelmet a szimultán elbeszélés, a részletező narratív technika, a hétköznapi nyelvi regiszter, a többgenerációs szubjektumfelfogás és az emigrációs tematika összekapcsolódása. A bevándorló a jelenben él. A soron következő teendőket képes elvégezni, de a múlthoz, a kulturális örökséghez való észrevétlen kötődést nem lehet feladatként létrehozni. Nincs tágabb kulturális közeg, nincs múlt és hagyomány, nincs múlt idő, amelyben értelmezni tudják a szereplők önmagukat. Hiányzik a múlt kulturális örökségét magában foglaló tágabb közeg, amely a jelen apró eseményeit és elért eredményeit önmagán túlmutató, szélesebb kontextusba helyezi.

A mű ezáltal, a bevándorló narratíva látószögéből képes rámutatni egy egyetemes összefüggésre – talán ennek is köszönheti nemzetközi sikereit –, a bevándorló és a nem bevándorló élethelyzetre egyaránt vonatkozó kulturális-történelmi kontextusokra, amelyek az egyéni létet tágabb összefüggésbe helyezik. Arra is, hogy ezek meny-

nyire hozzátartoznak a személyes boldogsághoz és a kiegyensúlyozottsághoz. A regény idegenségének szemszögéből válik láthatóvá a saját kultúra láthatatlan sajátossága, amely természetesként, észrevétlenül van jelen, annyira, hogy nem is tudunk róla, mégis éltető levegőként és örömforrásként éljük át nap mint nap.

Az éltető levegő helyett a semmivel találkoznak a bevándorlók, és ez a semmi csak nagyon lassan, több generáció életútján válik éltető kulturális közeggé, múlttá és jelenné, ezért figyelhető meg gyakran a többgenerációs szubjektumfelfogás a vizsgált művekben. A részletező narrációban láthatóvá válik a hiány, az üresség, a levegő helyett a fojtogató légüres tér. Ez a hiány, ez a nihil kísértésként mindig Nihil mögött leselkedik, Akakij Akakijevicsként kísérti az elért sikeres, békés, polgári életformát.

A regény idegensége felől átértékelődhet a *hazaszere-
tet* koncepciója. Olyan fogalommá alakulhat át, amelyben az összetett szó utótagjára, a szeretetre és az öröme esik a hangsúly. Ez a hazaszere-
tet-fogalom nem határozható meg egy kultúrán és egy nemzetben belül gondolkodva, kizárólag az idegen kultúra felől válik láthatóvá, mert magától értetődő mivoltában észrevétlen a saját közegben. A haza *szeretetét* a másik kultúra felől élhetjük igazán át, a hazában és a saját kultúrában rejlő örömforrásra az idegen kultúra felől csodálkozhatunk rá.

4. FEJEZET

Test az írásban, írás a testben

Barnás Ferenc: *Az élőködő*

Barnás Ferenc *Az élőködő* című regénye az egyedüllét fájalmát és a társkeresés kudarccal teli fáradságos munkáját állítja a középpontba. Szegedy-Maszák Mihály egy végletesen magányos ember szenvedésének és önelvesztésének történeteként értékelte a művet.¹¹¹ A mű maga is magányos helyet foglal el a mai magyar irodalom történetében. Bár nagy érdeklődés fogadta,¹¹² és a kritikusok többségétől elismerést kapott,¹¹³ értekező tanulmányt kevesen írtak róla. Szili József a mű nyelvi gazdagságát, a metaforikus nyelvhasználatot méltatta, a zenei formák és a regénypoétika összefüggéseit tárgyalta.¹¹⁴ Bednancs Gábor az elbeszélői szubjektum elkülönöződéseit vizsgálta, a felidéző én létrehozó szerepét hangsúlyozta a vallomástétellel szemben. Amellett érvel, hogy az elbeszélő hermeneutikai tevékenységének nem egy elveszett én megtalálása, hanem az alkotva-értelmezésben rejlő önmegértés a célja.¹¹⁵ Néhány év elteltével, a test kulturális elméletei összefüggésében egy másik távlat is nyílik, ahonnan a test, az írás és az alkotás bonyolult kapcsolatát feszegető művel érdemes új párbeszédet kezdeményezni.

A test és a szöveg között igen összetett kapcsolat áll fenn, a szöveg írja a testet, a test írja a szöveget, sőt számos elmélet szerint a test szöveggé és a szöveg testté válhat. Az irodalomtudomány testhez kapcsolódó kérdéseiről

az utóbbi időben több kiváló áttekintés született. Földes Györgyi a szerteágazó testelméleteket csoportosítva több irányzatot különböztetett meg: a korporális narratológiát és hermeneutikát, az előbbi találkozását a pszichoanalízissel és a szubverzív testírás két fázisát.¹¹⁶ Jablonczay Tímea a narratív testre vonatkozó újabb, posztklasszikus narratológiai kutatásokat rendszerezte, majd Daniel Punday korporeális narratológiáját helyezte a középpontba.¹¹⁷ Ismertette, hogy a szerző a korábbi narratológiákat jellemző *hogyan?* kérdés helyett a *mit?* kérdésirányra, a hang és a szubjektum helyett a szereplő testére, a mű kontextusában létező tárgyak szövegbeli beágyazódására és az olvasó testi-térbeli szituáltóságára helyezte hangsúlyt (107–116.).¹¹⁸

Az utóbbi években a testírás koncepciója a Disability Studies és irodalom kapcsolatát vizsgáló kutatásokban fogalmazódik meg újra. Alice Hall *Disability and Modern Fiction* című könyvében a fogyatékos emberi test irodalmi ábrázolásában rejlő új lehetőségekre hívja fel a figyelmet. Továbbfejleszti a Disability Studies korábbi felfogását, amely a fogyatékoság kiszolgáltatottságát hangsúlyozza, a fogyatékkal élők jogainak kiterjesztését és a többségi társadalom elismerését tűzi ki célul. A szerző az angol nyelvű irodalom klasszikusaira, Virginia Woolf, William Faulkner, Toni Morrison és J. M. Coetzee egyes írásaira hivatkozva állítja, hogy a testi fogyatékoság, korlátozottság, betegség, öregség olyan különleges tapasztalatok birtokába juttatja az embert, amelyek más úton nem hozzáférhetőek. Ezek a szerzők egy új látásmód, bölcsesség, különleges látókör meglétét állítják, amelyek nem sajnálatot kiváltó gyenge pontjai a főáramú kultúrának, hanem gazdagítói. A művekben reprezentált testek és testhelyzetek, például a fekvő helyzetben eltöltött idő, egy sajátos térbeli és egyúttal mentális térbeli perspektívát teremtenek, így hozzájárulnak és továbbfejlesztik az egészséges, a normálisnak tartott

gondolkodásmódot. Új fogalmakat és új gondolkodásmódot, új mentális tereket hoznak létre a fogyatékos emberek irodalmi reprezentációi. Ezek a művek a fogyatékos létben kialakított tudást, bölcsességet és erőt hangsúlyozzák. A fogyatékos test és annak irodalmi reprezentációi így képesek a fogyatékoságot az erő, az energia, a megújulás és a mentális gazdagodás képzetei irányába helyezni. Ez a látásmód az angol irodalmat és irodalomkritikát is gazdagítja, és új lehetőségekkel, új kutatási területekkel, új szemlélettel teszi érdekesebbé. Tehát a fogyatékos lét és a róla szóló irodalmi reprezentációk a fogyatékos tapasztalat sajátosságára és erejére hívják fel a figyelmet, olyan dolgokra, amelyeket érdemes megtanulni, amelyek képesek mindannyiunk életét és kritikai gondolkodását gyarapítani (9–11.).¹¹⁹

E könyv egyik kritikusja nagyra értékeli Alice Hall innovatív szemléletű írását, elsősorban azt, hogy a szerző az irodalmi megközelítést politikai érdekeltséggel kapcsolja össze. Véleménye szerint a szerző azzal haladja meg a kilencvenes évek mára már lecsengett testelméleti kutatásait, hogy nála az elméleti megközelítés a vizsgált irodalmi művek egyedisége révén nem általánossághoz, hanem konkrét, mindennapi testi tapasztalatok reprezentációjához kapcsolódik (142.).¹²⁰ A továbbiakban a testelméleti írások közül néhány, tanulmányom gondolatmenete szempontjából fontos gondolatot emelek ki.

Foucault ismert állítása szerint az emberi testet is szabályozzák a hatalmi diszkurzusok, ilyen értelemben a szó bevésődik a testbe. Az élet és az emberi test feletti hatalom a 17. századtól kezdve fejlődik ki. A testet fegyelmező és a népességet szabályozó eljárások alkotják azt a két pólust, amely körül a hatalom az élet feletti hatalom szervezetét kiépíthette.¹²¹ Bryan S. Turner felvázol egy Schopenhauer-től Foucault-ig ívelő kritikai tradíciót, amelyben a test központi szerephez jut, ugyanakkor rámutat arra, hogy

a test elemzése hiányzott a főáramú társadalomtudományi elméletekből.¹²² Mike Featherstone egyenesen a test leigázásáról beszél, ami a fogyasztói kultúra egyik legfontosabb vonása. Az aszketikus testi munka jutalma többé már nem a spirituális üdvözülés vagy akár a kirobbanó egészség, hanem a feljavított megjelenés és az „eladhatóbb én”.¹²³ A test képeit elemezve írja Featherstone, hogy a fogyasztói kultúra a testet kiáltotta ki az öröm hordozójává, hiszen a test vágyat keltő és vágyakozó. Minél közelebb áll a tényleges test a fiatalság, az egészség, a jó kondíció és a szépség idealizált képeihez, annál magasabb a cserértéke.¹²⁴ Másképp fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy a fogyasztói kultúra testről szóló diszkurzusai bevésődnek az emberi testbe, az ideák alakítják, megformálják a külsőt, vagyis a szó átalakítja a testet.

John Fiske szerint a tengerpart is értelmezhető szövegeként: az öltözők, a kiépített sétányok, a padok, a zuhanyozók mind olyan tárgyak, amelyeknek fontos szerepük van a jelölési rendszerben. A tengerpartnak természetesen vannak olvasói is. A barnára lesült bőr is jel, amely olvasásra vár. A szöveg címzettje például a városlakó. Az arc jelzi, hogy a leburnult ember kint járt a természetben, és egészséges, „természetes” derűt hozott magával vissza. A tengerparti, napolajakkal elősegített barnaság más színű, mint a szabadban dolgozó emberek arcszíne. A leburnult arcból az életmódot és ezzel összefüggésben az anyagi helyzetet, a társadalmi hovatartozást is érzékelteti.¹²⁵ Úgy is mondhatnánk, hogy a lesült bőr a testen lévő írás, amely elbeszéli azt a történetet, hogy a hordozója milyen kellemesen töltötte a szabadidejét. Elmeséli azt is, milyen szociális helyzetben van, melyik társadalmi rétegbe tartozónak látja vagy láttatja magát.

A tetoválást a testbe vésődő és azt szabályozó írásként is lehet értelmezni. A test ebben az esetben tiszta lapnak,

az írás alapjának felel meg. A tetoválásról, illetve a testbe vésődő jelekről szóló irodalmi műveket elemezve Francis E. Mascia-Leed és Patricia Sharpe arra a következtetésre jutnak, hogy a *testírás* metafora nemek szerint különböző módon alakul az európai kultúrában. Hawthorne *Az anyajegy* (*The Birthmark*) vagy *A skarlát betű* (*The Scarlet Letter*) című művében például a női test adja azt a felületet, amelyen a férfiírás, a férfi keze nyoma megjelenik. Ezzel szemben például Franz Kafka *A fegyencgyarmaton* (*In der Strafkolonie*) című elbeszélése esetében egy magasabb hatáság vési a betűt a férfi bőrébe. A szerzők értelmezése szerint ezek a művek megismétlik nyugati gondolkodásunk beidegződéseit: a női oldalnak jut a természet és a passzivitás szerepe, míg a férfinak a kultúra és az aktivitás. A férfi korlátok közé akarja szorítani a női testet és a női identitást, nehogy az túl messzire merészkedjen a természet követhetetlen rejtelseibe. Az első két műben a nő szabályt hágott át, túlságosan „természetesen” viselkedett, ezért a kultúra és a férfi a szó szoros értelmében megbélyegzi a nőt.¹²⁶

Hasonló megállapítást tesz John Fiske a hullámlovások viselkedését tanulmányozva. A tengerpart „természetes”-nek, de nem „természet”-nek számít. A tengerpartot mint természetest a kultúra hozza létre. A hullámlovások viszont átlépik ezt a határt, mert a sekély vízből, ahol a nyaralók fürdenek, a mély vízbe merészkednek. A hullámokkal való önfelelt küzdelem közben, egyfajta gyönyör állapotában átlépik a társadalmi kontroll határait. A kulturális közeg azonban megpróbálja a hullámlovásokat megszelídíteni, a természetet természetessé tenni. Versenyeket rendeznek számukra, magazinokat adnak ki róluk, sztárokat jelölnek ki közülük. Vagyis a társadalom kötelékébe szorítják azokat, akik túl messzire hatoltak be a természetbe.¹²⁷

Természet és kultúra sokat vitatott, bonyolult kölcsönhatása test és irodalom kapcsolatában különösen erősen érzékelhető – írja Peter Brooks. Az irodalom régóta igyekszik a testet a szöveg világába emelni, illetve a materiális testet jelentéssé tenni, szemiotizálni. Számos példát lehet a világirodalomból említeni, amikor a mű drámai pillanatában a test rejtett jelzése napvilágra kerül. Eurükleia, az öreg dajka Odüsszeuszt egy sebhelyről ismeri fel. Ehhez a sebhez egy régi vadászat története társul: Odüsszeuszt ifjúkorában fehér agyarával megmarta egy vadkan a Parnasszosz tetején, míg Autolükosz fiaival vadat űzött. Ez a narratíva „beleíródik” a testbe. Test, narratíva és identitás így összekapcsolódik az eposz egy kulcsfontosságú jelenetében. A seb a testen nemcsak a személy jellegzetes ismertetőjegye, amely alapján azonosítani lehet, hanem ez az a hely, ahol a test szöveggé tud válni, ahol be tud lépni az irodalomba. Betűnek, jelnek vagy hieroglifának is felfogható, amely a történet megfelelő pontján olvashatóvá válik. A test szövegbe írásának tevékenységében tudásvágy, szexuális vágy és alkotói vágy kapcsolódik össze, amire Brooks szerint a legjobb példa Ovidius *Átváltozások* című munkájának *Pygmalion* fejezete. Brooks pszichoanalitikus elemzésében arra mutat rá, hogy minden vágy tulajdonképpen az anyai test utáni vágyakozás, az anyai test helyettesítése. Az anya figuráját a felnőtté vált gyerek újra és újra létrehozza. Pygmalion megalkotja a(z anyai) testet, amely egyszerre testesíti meg az erotikus vágyat, a tudásvágyat és az alkotás-létrehozás vágyát. A *Pygmalion* annak is a története, hogyan lehet megismerni, életre hívni és birtokolni a testet, hogyan lehet a megjelölt, a lenyomattal ellátott testet beléptetni a narratívába. Brooks az alábbi részletre hivatkozik:

[...] Az ámult

Pygmalion az utánczott testtől gyúl szerelemre.

Ujjaival művét tapogatja: ha emberi test-e

vagy csak ivor; s hogy ivor, nem vallja be mégse magának.

Csókokat ad, s hiszi: kap; szól hozzá, tartja ölében,

és hiszi: ujjai lágy testébe nyomódnak a lánynak,

s fél, hogy kék folt kél a leányon, ahol tapogatta.

[...] *Pygmalion hazatér, lányszobrát látni szeretné,*

Ágyra lefekteti, ad csókot neki, érzi: melegszik;

ajkát nyomja reá ismét, mellére az ujját:

s lám az ivor lágyul, s már nem mereven, benyomódik

vágyó ujjá alatt, valamint a hymetti viasz, ha

nap heve éri, puhul, ha hüvelyk meggyúrja, igen sok

más alakot vesz föl, használják, hasznos ekép lesz.

Ámul, félve örül, s aggódik, hátha csalódik,

most a szerelmes, a vágyott lányt érinti meg újra.

*Élő test! Ereit már verni tapintja hüvelyke.*¹²⁸ (A kiemelések

Brooks kiemeléseit követik)

Érdekes összeolvasási lehetőség kínálkozik Barnás Ferenc *Az élőködő* (1997) című regényének egy részletében és Drozdik Orsolya *A normális (női) test* (1995) című versében. Test, írás, narratíva, művészi alkotás és nemi identitás bonyolult összefüggéseiről beszél mindkét szerző, az egyik jellegzetesen férfi, a másik jellegzetesen női nézőpontból. A két szöveg a *lennyomat* metaforát különböző értelemben használja. A *lennyomat* azért lényeges, mert ez az a hely, ahol test és narratíva, test és írás összekapcsolódik.

Azt hitte, ezek után következmények nélkül emelheti arca elé vékony, ideges ujjait, például amikor rágyújtott. Ám éberségemet nem játszhatta ki. Rögtön megértettem, hogy kezének ez a felmutatása túllépett az

öntetszés szokásos demonstrációján és hirtelen kegyetlenül éles lett a kép. A bőrszövet pórusaiban megbújít idegen *lenyomatokat* fedeztem fel, valamikori simogatások egymásra préselődött finom rétegeit, amelyek még mindig itt rejtőztek. Meg lehetett különböztetni őket. Az én érintésem vékony kerítéseit nem volt nehéz észrevennem, sem a néhány hónappal azelőtti cirógatások szálkáit. Annál több fejtörést okoztak azok a szinte egymásba oldódott szerelem-kövéletek (ezt a nevetségesnek ható elnevezést kellett adnom nekik), amelyek a bőr alig látható gödreinek mélyén tanyáztak.¹²⁹ (Kiemelés – Zs. E.)

Drozdik Orsolya *A normális (női) test című versében másképp értelmezi a lenyomat metaforát:*

Halhatatlanságodba fogadtad-e
hasonmásom, amit szavaid fészkeben
szültél magadnak belőlem?
Halandó lesz-e valódi létem
vagy szavaid őrzik majd *lenyomatod*
rólam?
Szövegedbe szőve
testem vajon szabad marad-e, hogy
önmagát érezze? (Kiemelés – Zs. E.)

Barnás és Drozdik írásaiban a *lenyomat* metafora egyaránt megjelenik, mikor szó és test kölcsönhatásáról van szó, ugyanúgy, mint Ovidiusnál. A két szövegben természetesen másképpen, más értelemben fordul elő. Az az érdekes, hogy tulajdonképpen ellentétesen, ellentétes irányban képzelik el a lenyomatot a beszélők, így a kétféle szó-test koncepció egymás lenyomata is lehetne. Az első szöveg szerint a testbe vésődnek a jelek, a második szerint a test

íródik bele a szavakba. Drozdik esetében a testből kima-
rad valami lényeges, pusztá lenyomattá válik. A metafizikai
kultúra szükségszerűen kirekeszt valamit a nőiségből
és a női testből, azt, ami nem fér bele a szimbolikus rend-
szerekbe. Barnás esetében a női testbe az előző szerelmek
történetei íródnak bele, az elbeszélő-szereplő mások érin-
téseit véli látni a bőrön. Ezek azok a jelek, amelyek aka-
dályozzák a test megközelítését. Szavakba ütközik a férfi,
nem tud közel férközni, lényegében a nyelv, a szemioti-
záció akadályozza a női test birtoklását.

Brooks gondolatait tovább folytatva, Drozdik Orsolya
művészetét tekinthetjük a Pygmalion-mítosz másik olda-
lának, a női oldal, Galatea megszólalásának. Pontosabban
azoknak a hangoknak a megtestesülésének, amelyek nem
léptek be kultúránk nagy, nőkről szóló és a nőknek előírt
narratíváiba. A női test és női látásmód azon részeinek,
amelyek Pygmalion, illetve a férfitekintet és vágy tárgyán
kívül esnek, az a női terület, amelyet nem látott el marke-
rekkel a maszkulin tekintet, így nem lehetett része a jelö-
lési rendszereknek, a szimbolikus rendnek, illetve a kul-
túra narratíváinak.

Barnás Ferenc *Az élősködő* című regénye a test regényé-
nek is nevezhető. A műben formálódó elképzelések nem
értelmezhetők kultúránk elfogadott mintáiban, a test-lélek
kettősségben, vagy az erkölcs és az ösztönösség viszony-
latában. A test ehelyett sajátos tudás hordozója. A mű a
test tudományából igyekszik minél többet visszahozni
a beszédbe és az írásba. „Állandó különállásunk időle-
ges megszűnésével, még mielőtt összeroppanhatnánk az
üresség érzetét kiváltó megkettőződéstől, belezuhanunk
az orgazmusba, hogy a szolgának hitt testünk merítsen
bele az évmilliók óta táguló idő lávájába. Talán azért ve-
szítjük el ilyenkor az öntudatunk, mert ezt a tudást csak a
testünk képes elviselni.” (103.) A regény azt a régi kérdést

teszi fel újra, hogy hogyan lehet a testet szöveggé változtatni, a test másságát, idegenségét újra otthonossá tenni.

Az élősködő egy betegesen féltékeny ember történetét mondja el, aki akarva-akaratlan látja a női testet ért korábbi simogatások, érintések nyomait, vagyis a testbe írt korábbi szerelmek történeteit olvassa. Egyetlen dolog segíthet rajta, ha leírja látomásait: L. nevű barátnője promiskuitásban töltött napjait tartalmazza a könyv második része. A hős hangsúlyozza, hogy „kitalálja” az eseményeket, vagyis nem L. elmondásából ismeri őket. A harmadik fejezetben összeveti a leírt szöveget a test bevésődéseivel.

Az élősködő egyik jelenete Pygmalion és Galatea történetét idézheti fel az olvasóban. L. egyik éjszakai partnere, a „narcisztikus férfi” előjáték gyanánt L.-t szoborként formálja meg.

Megvárta, amíg elnyomja a cigarettát, azután kézen fogta, és bevezette a szobába az elfüggönyözött ablak elé. Akkor L. fejét enyhe szögben kissé oldalra fordította, mutatoujjával pedig végighúzott az ajkán, úgy, hogy a kissé feszülő száját gyengéden szétnyitotta, körülbelül azzal a réssel, amit az étteremben a barátnője ajkán látott. Amikor elkészült a beállítással, intett a lánynak, hogy maradjon így, ő meg az ajtóhoz sétált. Onnan csodálta alkotását. Rövid idő múlva megállapította, hogy a lánnyal nincs semmi baj, annál inkább a háttérrel, illetve a fényekkel. Sehogy sem egyezett ki a szürkésfehér függönnyel, ezért azt a karnis szélére erősített téglavörös sötétítővel lefedte. (157–158.)

A férfi nézőpont dominanciája annyira kirekeszti a másik nemet, hogy ez szinte megkérdőjelezi a közlés komolyságát. A női oldal csak annyi szót kap, amennyivel áthúzza a férfi törekvéseit. „Magában azért csendesesen megjegyezte,

hogy az erotikusnak szánt művészi komponálás semmiféle izgalmat nem ébreszt fel benne.” (159.) A férfi meszteremberes készülődéssel, alapossággal készíti elő a terepet. Tökéletessé akarja tenni a lányt. Az olvasó könnyen azonosulhat a női oldallal, nem biztos, hogy erotikusnak találja a hosszas készülődést.

A mítosz kifordítása történik, a technikai szemlélet az előből csinál élettelenet, nem pedig az élettelenből élő. A maszkulin nézőpont totalitása, a másik test megalkotása pontosan azt veszti el, amire a tevékenysége irányul: a női testet. A tökéletesség utáni vágy, ami a női testre és nem a saját testre irányul, egyúttal kirekeszti a női oldalt. Ezen a ponton visszabeszél a regény az évezredes mítosznak, a női test beállítása olyan beállításba helyezi az ismert történetet, amely azt kiforgatja önmagából. A csendes, ironikus női megjegyzés idézőjelbe teszi az addig mondottakat, a Pygmalion-mítosz elmozdul szilárdnak hitt alapjairól.

Ovidius művében nem kap szót Galatea, szótlansága tökéletesen belesimul a narratíva menetébe.

[...] a szűz meg a csókot
érzi, el is pirul, és félénk szemeket vet a fényre,
és egyszerre az ég boltját és látja szerelmét.
Eljön az istennő is, mit megadott, ama nászhoz,
és hogy a holdnak szarva kerekre kilencszer egészül,
jó a világra Paphos, nevet ő ad majd a szigetnek.¹³⁰

Az is különbség, hogy a regény beállított szoboralakja nem szűzlány, sőt annak az ellenkezője a történetnek ezen a pontján. Pygmalion pontosan az ilyen asszonyoktól fordul el, „elborzad buja bűnűktől”, amikor megteremti magának a tökéletes nőt. Az *élősködő* fenti jelenetének iróniája mintha rávetülne, görbe tükröt tartana az egész regényre. A Pygmalion-szemlélet megkérdőjelezése a regény nar-

cisztikus, önelemző és öngyötrő történeteit is ironikus elmozdításba helyezheti.

Az *élelősködő* emlékeztet a hullámlovas játékára: olyan vizekre merészkedik, ahonnan nem biztos, hogy vissza lehet térni. A főszereplő magányos küzdelmet folytat az emberi léptéket meghaladó erővel, akárcsak egy hullámlovas. A hullámokban rátörő rohamokkal, szorongásokkal veszi fel a harcot. Csak saját erejére számítva akar visszatérni a normális életbe. Az egész mű valójában nem más, mint ilyen visszatérési kísérlet, visszatérés a partra az átcsapódó hullámok felől. Egy belső hang figyel a szereplő testének minden jelzését. A betegség tüneteit vizsgálja, remény és kétségbeesés között hanyódik. A tudathasadással folytatunk párbeszédet, a betegség folyamata, a gyógyulás, a reménykedés és a visszaesés hullámmozgása alakítja a narratíva ritmusát. A könyv egyik legfontosabb kérdése talán éppen az, hogy létezik-e visszatérés olyan helyekről, amelyek fölött a kultúra nem rendelkezik. Ki lehet-e hátrálni lépésről lépésre, fegyelmezett mondatokat írva és olvasva olyan tudatállapotokból, amelyek az épelméjűség határait kísértik? Az is kérdés, hogy az olvasó hajlandó-e és képes-e az emberi psziché mélyrétegeibe látni azon az áron, hogy saját lelki épségét veszélyezteti.

A történetmondó ismerősként kezeli a befogadót. A fikció realitásában azonban ez nincs így. Nem tudjuk, mivel tölti napjait, azt sem, hol és mikor játszódik a regény. Egyszerre vagyunk ismerős és idegen pozícióba helyezve. A narrátor bizalmas dolgokat árul el magáról, holott még azzal sem vagyunk tisztában, kicsoda is ő, ami azt az értelmezést is lehetővé teszi, hogy saját magunk elfojtott, szorongásokkal és víziókkal teli, idegen-ismerős *másik* oldalát olvassuk. Az olvasó és a beszélő figurája így összemosódik, nemcsak mi olvassuk a könyvet, hanem a könyv is olvas minket.

Kihez beszél e vallomás írója? Az olvasóban megértő hallgatót, hozzáértő gyógyítót vél felfedezni? Bele lehet-e helyezkedni egy ilyen szerepbe? Az olvasó kettős helyzetben van, amelyek akár ellent is mondhatnak egymásnak. Egyrészt a megértő analitikus szerep van kijelölve számára, aki meghallgatja a másik vívódásait. Hozzá szól a szöveg, ő a történetek befogadója. A szómágia, a szöveg mint ráolvasás csak akkor működik, ha jelen van a hallgató, ha van kinek elmondani az eseményeket. A vallomás egyúttal beszédaktus, kimondása, elbeszélése által megtörténik a gyógyulás. A beszédaktus csak meghatározott kommunikációs feltételek között jöhet létre. Fontos feltétele például az, hogy az eljárást minden résztvevőnek helyesen és maradéktalanul végre kell hajtania.¹³¹ Ebben az esetben a terápia (beszéd)aktusához hozzátartozik a hallgató is.

Az olvasónak nem kell feltétlenül a megértő lélekbúvár szerepét felvennie, a beszélőnek sincs mindig szüksége hallgatóságra. Magába kell fordulnia ahhoz, hogy felépüljön. Így úgy is értelmezhetjük a művet, hogy ugyan nyújtja a kezét az olvasó felé, de nem azért, hogy segítséget kérjen, hanem azért, hogy őt is magával rántsa, hogy a befogadót saját szorongásaira és tudathasadásos állapottaira ébressze rá. A párbeszédet szinte teljesen mellőző írásmód, az önmagába visszaforduló metaleptikus zárlat támogatja az ilyen interpretációit, sőt olyan kérdéseket is felvethet, hogy tekinthetjük-e minden esetben kommunikációnak az irodalmat. Ha az olvasót saját magányára döbbsenti rá a könyv, amelyet a kezében tart, az kétségessé teheti az elfogadott nézetet: az írás a hallgató felé irányul.

Márton László is felhívja a figyelmet a beszélő alany ellentmondásos helyzetére: a vallomásos beszédmód és az egységes elbeszélői tudat megingása egyszerre jelentkezik a műben. „Az *élősködő* nemcsak minden nehézség nélkül beilleszthető az én-formában írt vallomásos fejlő-

désregények sorába, hanem az én-fejlődés mint én-elbeszélő, regényformáló program a műfaj mintáihoz képest radikalizálva és redukálva is van, amennyiben a fejlődés az elbeszélői én egységének folyamatos provokációjaként fogható fel. Annak, hogy a vallomás regénnyé alakuljon, illetve, hogy a leírás regénnyé válása közben megőrizze konzisztens formáját, legfontosabb feltétele, hogy az elbeszélői tudat egysége minden gyanú fölött álljon. Márpedig ezt az egységet, Barnás Ferenc írói programja szerint háromfelől is veszély fenyegeti.”¹³² A regény érzésem szerint nemcsak az elbeszélői én egységét kérdőjelezi meg, hanem a fejlődés fogalmát is, amennyiben ahhoz az egyenes irányú előrehaladás képzete társul.

A könyv harmadik részében a férfi összeveti a barátnője arcára kiült jelenéseket azzal a (második részben megírt) történettel, amelyet ő alkotott ezekből a víziókból. A *jelenés* és *jelentés* szavak feltűnően sokszor fordulnak ekkor elő.

Én például határozottan állíthatom, a félelemmel kibélelt mondat sohasem lehet olyan nyomasztó, mint amikor ugyanez a testünkön halad át... Jó ideje barátokztam már azonban az L. arcára felvonult *jelenésekkel* ahhoz, hogy ez az ellentmondás némiképp feloldható legyen.

Nem a víziótól való menekülés, hanem a kísérletezési vágy vezetett akkor, amikor mondataimat, ezeket a hol egyenletesen, hol szabálytalanul hullámozó szarkofágokat a látott kép mellé helyeztem... Néha ugyanis azt vettem észre, hogy a billegő mondatok vízszintesei, függőlegesei, s az ezeket keresztező átlói vibrálni kezdik az arcon lévő *jelenést*. Ami eddig könyörtelenül kimerevített képnek, leszakíthatatlan emlékeztetőnek tetszett, az egyszerre csak lehullni, eltűnni készült.

Egy igen egyszerű magyarázatra jutottam, arra tudniillik, hogy a fogalom lebunkózza a képet, akár az ügyes, de kezdetleges módszereket alkalmazó vadász a nála figyelmetlenebb állatot. A felmentő osztagokként szétszóródott mondataim ugyanis kizárólag a grafikai jelek szintjén vizualizálódtak, tehát külön-külön kellett megfejtenem kényes értelmüket. Ez az elfoglaltság azonban üdítő volt az iménti látványához képest, ami talán abból eredt, hogy amíg egyetlen kép nézése közben több száz képkocka sorozata áramlott felém, addig egy-egy szó vagy akár mondat *jelentésének* hullámai-ból legfeljebb néhány tucat ellenségem vigyoroghatott rám. Ugyanakkor a képnek és a mondatoknak az egyidejű megfigyelése azzal a meghökkentő eredménnyel járt, amelyet az előbb a *jelenés* vibrálásának neveztem. Mintha a mondat szolgájává tett asszociációs kényszer egyik-másik *jelentés*vonzata befurakodhatott volna a nem sokkal azelőtt még egységesnek látott, de valójában észlelhetetlen gyorsasággal pergő kép filmkockái közé, hogy meghosszabbítsa a másodperc milliomodnyi hosszúságú snittjeinek az idejét. A *jelenés*nek ez a pulzálása hitethette el velem, hogy a vízió most már az elvonulás előtti stádiumba érkezett. (279–280.) (Kiemelés – Zs. E.)

Ahogy olvasunk egy mondatot, a *jelenés* helyett a *jelentést* is várhatnánk. „Néha ugyanis azt vettem észre, hogy a billegő mondatok vízszintesei, függőlegesei, s az ezeket keresztező átlói vibrálni kezdik az arcon lévő jelenést.” A *mondatok* olvastán az utolsó szóra, a tárgyra a *jelentést* is el lehetne képzelni. De ehelyett a *jelenéssel* fejeződik be a mondat, és így a két szó jelentése egymásra vetül. A következő bekezdésben a *mondat* szó után már a *jelentés* következik: „...amíg egyetlen kép nézése közben több száz

képkocka sorozata áramlott felém, addig egy-egy szó vagy akár mondat jelentésének hullámaiból legfeljebb néhány tucat ellenségem vigyoroghatott rám.” Az azutáni bekezdésben a két szó váltakozása felgyorsul. Jelentésük egymásba játszik, kép és fogalom találkozásaként egy sajátos „kép-fogalom” fogalom alakul ki.

Ebben a *jelenés-jelentés* tükröződési, visszaverődési játéokban egy pillanatra az egész regény kicsinyített képe tükröződik vissza. A tükörben meglátjuk a mű egészére jellemző erőfeszítést, amely a víziók rettenetében próbál rendet teremteni. Ezáltal a jelentést hordozó szöveg egyre inkább materiálissá válik, tárgygyá lesz, testté, mentőövvé, amelybe bele lehet kapaszkodni. A szöveg fizikai valósága így lesz a gyógyulási stratégia része.

A nő-férfi kapcsolatnak bonyolult, kifinomult hálózata bontakozik ki. A regény nem követi a hagyományos felfogást, miszerint a maskulin tekintet és vágy tárgya a nő. Az *élskődő*nek ugyan a vágy a tárgya, de a női nézőpontok is képviselve vannak benne. Az első részben egy férfi írja le kapcsolatait, az ő érzékelésében látjuk a nőt és a női testet. A második részben női szemmel figyeljük a férfiakat, a harmadik részben visszatér a férfi nézőpontú elbeszélés. Azt a felfogást azonban, hogy a női test olyan felület, amelyre vésődik a férfi írása, *ahova* íródik a történet, ez a regény is megismétli.

A szöveg hasonlatai általában lelassítják az olvasást és új összefüggésbe helyezik az addigiakat.

Miután betettem magam mögött az ajtót, mélyet lélegeztem, és ráléptem a galéria első lépcsőfokára, amelyet még harmincegy követett, tehát éppen annyi, ahány fogat egy hibátlan emberi álkapocs számol. Talpam alatt a cigarettavégekkel teledobált hajópadló a preparált zongora éles glissandójával megcsikordult. Felfelé emel-

kedésem nem volt sem gyors, sem lassú, a bányalovak egyenletes mozgására emlékeztetett, noha járásomra ez igazán nem volt jellemző. A feljárat végénél a fiatal lány tekintetét éreztem homlokomon, amely erősebben égetett, mint a rövid idő alatt elfogyasztott szesz. Bár az is lehet, hogy nem figyelt, csak én képzeltem így. Nem mertem ránézni. Félttem, hogy leleplezi szemeimben a vágyat, hiszen tudtam, úgy fogom szeretni, akár a fák gyökerei a sötétséget.

A bekezdés szinte minden mondata hasonlatot vagy hasonlító jelentéstartalmú mellékmondatot tartalmaz. A feszültség és a nyugalom, a gyorsaság és a lassúság képzetei váltják egymást az éles glissando, a bányalovak, az égető tekintet és a fák gyökerei képeiben. A zárókép előreutalás is egyben, a végzetes, szenvedéssel és szenvedéllyel teli szerelem képét, L. történetét vetíti előre.

Előfordul az is, hogy a hasonlatok külön életet élnek. Visszatérő motívumként, elszólásként bukkannak elő a szöveg „tudatalattijából”.¹³³ Nem a főmondat jelentéséhez kapcsolódnak, hanem inkább egymásra felelnek, így erős ellenmozgást képviselnek a grammatikai állításokhoz képest. Egy retorikai „alvilág”, merész asszociációsor mozog meglehetősen önálló módon végig a szövegben. Az alábbi két idézet közvetlenül L. vallomása után következik. L. elmondja, hogy egy évig promiszkuitásban élt.

Ha egy nőnek magányos délután érthetetlen módon bizseregni kezd a teste, talán éppen ezeknek a csókmolekulának az áramlását érzi, a múltbeli szerelmeskedések kitörölhetetlen integetéseit. És ki merné állítani, hogy az izgatott suttogások, tehetetlen üvöltések tüdőbolyhokra, szájpapdításokra, légutakra felszívódott hangjait ki lehetne szűrni, le lehetne kaparni, akár a magzatot a méh faláról. (106.) (Kiemelés – Zs. E.)

Igen, suttogtam magam elé, rásimultál erre a férfira akkor, mint mész a falra, belekapaszzkodtál, ahogy a zsírsejtek az erek falaiba. Tudtad, az az ölelés csak arra az órára szól. Találkozásotok véletlen volt, akár két sejt összeolvadása a méhfalon. *Ágyékodon forró áram futott végig, gerinced mintha valahol megpattant volna.* (112.) (Kiemelés – Zs. E.)

A könyv második részében L. éppen egy kocsmában keresi a „megfelelő személyt”, és közben légzőgyakorlatot tart.

Elnémultak a gondolatok, ezek a bizonytalan és tévelygő közvetítők. *Mintha maguk a sejtek szólaltak volna meg, pontos üzeneteket adva.* Világrajövele előtt észlelhetett így az anyaméhben. *Az „üzeneteket” érzékszerveivel fogta fel, amelyek eljutottak ugyan az idegközpontokba, de mivel a magasabb rendű idegrendszeri működéseket felfüggesztette a levegőpréssel, nem alakulhattak át gondolatokká... Ebben a pillanatban a testében hallotta ezeket a rezgéseket. A beékelődött szünetek olykori visszatérése a szaggatottság mellett hullámszerű lökésekkel is járt. Izzalmát a sejtekre feszülő véráram enyhítette, az elviselhetőség határán tartva állapotát.* (138.) (Kiemelés – Zs. E.)

Az anyaméhvel kapcsolatos képek arra utalhatnak, hogy az elbeszélő olyan létértelmezésre törekszik, amely a sejtek titkait, a testbe kódolt tudást hordozza. A gyógyulást a „sejtekbe épült remény” felélesztésével várja. A szülés-születés képei arról is árulkodnak, amit a szöveg sosem mond ki igazán, mégis a képeiben hordozza. A féltékenység története, az ehhez fűződő szorongások összekapcsolódnak egy másik szorongással, az alkotással, az éppen íródó mű megszületésével együtt járó kételyekkel. L. történetének megírása nemcsak kivezető utat jelent a

féltékenységből, hanem teret adhat a mélyben dolgozó, a sejtekben előírt, de formát nem kapott alkotásvágynak. A metaforák elmesélik a mű megszületésének, a vajúdás fájalmának a történetét is.

Az utolsó fejezetekben a személyek végképp összekeverednek egymással. A történetmondó L.-től vár ítéletet, pedig a lány bűneit mondja el. Összemosódnak a kérdések: ki ítél ki felett és ki a bűnös. Az olvasó is belevonódik ebbe a játékba. A könyv lezárásaként a férfi átnyújtja L.-nek a kéziratot. „Amint L. az asztalra helyezett kézirat felé nyúlt, eszembe jutott, hogy boldogtalanságom sem kényszeríthetett volna erre, és talán okosabban is tettem volna, ha a szájalmas írogatás helyett, amely szörnyeteggé avathat a szemében, elmeorvoshoz fordulok. Valamivel később tűnt csak fel, hogy ujjai kissé meghajlott háromszöget zárnak be a lapokkal.” (294.) Ezután becsukhatjuk a könyvet, azt is gondolhatjuk, hogy nekünk nyújtották át az írást. Ebből az is adódhat, hogy a mi ítéletünkre vár a megírt mű, de az is, hogy valaki a mi bűneinket mondja el helyettünk, és saját vallomásunkat olvassuk. A lapokkal háromszöget bezáró ujjak az örület folytatását is jelenthetik, azt, hogy hiába az elkészült munka, a képzelgések nem hagyják nyugton továbbra sem a szöveg íróját, de utalhat az ellenkezőjére is, a megszenvedett alkotás és a megszenvedett szerelem a megváltás reményét hozza el.

Az *élősködő* új fejezetet nyit test és narratíva irodalmában. A test mondattá válik, a mondat pedig testté. A testbe íródott tudás az írás olyan elvont és általános értelmű felfogását mutatja, amely összefüggésbe hozható Jacques Derrida *ős-írással* és írással kapcsolatos fejtegetéseivel.

...fel kell ismernünk, hogy a lenyomat és a nyom speciális zónájában, a megélt temporalizációjában, ami nincs

sem a világban sem egy „másik világban” ami nem annyira hangzó, inkább sugárzó, nem annyira időben, inkább a térben van, jelennek meg a megkülönböztetések az elemek között vagy inkább megtermelődnék, a maguk mivoltában létrehozódnak, és szövegeket létesítenek, láncolatokat, nyomok rendszereit. E láncolatokat és rendszereket nem lehet körvonalazni, csak a nyom vagy a lenyomat szövedékében. A megjelenő és a megjelenés közti hallatlan megkülönböztetés (a „világ” és az „élmény” között) az összes többi megkülönböztetés feltétele, az összes többi nyomé, és már maga is nyom. Az utóbbi koncepció tehát abszolút mértékben és jogszerűen „megelőzi” az engram természetét illető összes fiziológiai problematikát vagy annak az abszolút jelenlétnek a jelentésére vonatkozó metafizikai problematikát, amelynek nyoma ily módon kinyílik a kislabizálás előtt. *Valójában a nyom az általában vett értelem abszolút eredete. Ez ismét csak azt jelenti, hogy az általában vett értelemnek nincs abszolút eredete. A nyom az a differancia, amely megnyitja a megjelenést és a jelölést. Az általában vett nem élön artikulálva az élő, minden ismétlés eredeteként, az eszmeiség eredeteként, a nyom nem annyira eszmei, mint valódi, nem annyira érzékefeletti, mint érzékelhető, nem annyira átlátszó jelölés, mint átlátszatlan energia, és semmilyen metafizikai fogalom nem tudja leírni.*¹³⁴ (Derrida kiemelése)

Az élősködő mintha a testbe beíródott tudás átírására, szöveggé változtatására tenne kísérletet. A regény domináns alakzata, az ismétlés, a testi kapcsolatok ismétlődő leírása viszi színre a testbe kódolt lenyomatok újraképződésének aktusát. Az ismétlés alakzatában az olvasó is átélheti ennek az újraképződésnek a működését. A születés-metaforika önreferenciális jelzéseként is felfogható, szöveggé

változásként, a lenyomatok-kódok újratermelődéseként értelmezhető.

Márton László szerint „...a harmadik rész látszólag visszaváltás az elbeszélő saját történetébe, csak hogy addigra már éppen a történet fogyott el, már nemigen van mit elbeszélni rajta. Ez akár kritikai észrevétel is lehetne, de nem elsősorban annak szánom. Barnásnak – a fent elmondottak és a könyvében megformáltak után – tulajdonképpen becsületére válik, hogy metaforikusan szólva, még akkor is önti a formába a gipszet, amikor annak egy része már megkötött.”¹³⁵ Érdeemes elgondolkodni Márton László metaforáin, talán összhangban vannak e tanulmány szerzőjének meglátásaival. Valóban történethiányosak ezek az elbeszélések, mégis valami érdekes történik ezalatt, a narratíva sajátos felfogása bontakozik ki. A hangsúly áttevődik az eseményszerűségről az átalakulásra, a metamorfózisra. A gipsz kiöntésével az anyag *más* formát ölt magára. Akkor is önti a szerző a gipszet, amikor az már megkötött, mert magára a gipszöntésre irányítja a figyelmet, az átváltás, az átalakulás fáradságos folyamatára. A gipszöntés-metaforikában mintha Pygmalion és Galatea története is felsejlene, azokkal a kérdésekkel együtt, amelyeket Az élősködő önmagának is feltesz. Hogyan tud élővé válni az anyag? Hogyan képes a műalkotás a már előre megírtat szöveggé, az írást írássá változtatni át?

Együttérző narratívákkal együttérezve?

Gondolatok Borbély Szilárd *A Testhez* és Németh Gábor *Zsidó vagy?* című írásáról

A nőket érintő hátrányos helyzet kutatása gyakran összekapcsolódik a társadalmi kiszolgáltatottság egyéb formáinak tanulmányozásával. Antonio Gramsci nyomán Gayatri Chakravorty Spivak megalkotja az alárendelt (*subaltern*) fogalmát: kiszolgáltatottak, akik nem képesek a domináns diszkurzusba lépni, így nem tudják a domináns diszkurzus nyelvén a saját érdekeiket képviselni. Ilyen értelemben nincs saját hangjuk és nincs saját érdekképviselési lehetőségük.¹³⁶ Spivak az indiai özvegyáldozat esetéből kiinduló kutatásaira például a későbbiekben egész irányzat, a Subaltern Studies épült, amely már nemcsak a gyarmatok női szubjektumának, hanem más kisebbségek (etnikai, nemi, vallási) képviselési lehetőségeit is tanulmányozta a többségi kultúrában.¹³⁷ Judith Butler írásai a női szubjektivitás diszkurzív formáiról a marginalitás és a kirekesztettség egyéb módjainak kutatásához is hozzájárultak. A *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* című munkáját¹³⁸ a későbbiek során a Queer Studies egyik fontos, alapító tanulmányaként tartják számon.¹³⁹ Tanulmányomban magam is szeretném kiterjeszteni Judith Butler elméleti megfontolásait. A társadalmi szolidaritás kérdéseit felvető magyar irodalmi műveket elemzek Butler gondolatai segítségével. Találkozási lehetőséget mutatok be a feminista elmélet és a kirekesztettség

kérdését előtérbe helyező szépirodalmi művek között. Judith Butler gondolatai felől olvasom Borbély Szilárd néhány versét *A Testhez* című kötetből és részleteket Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényéből.

A szolidaritás módjai Judith Butler felfogásában

Butler a kirekesztett csoportok társadalmi elismerése érdekében folytatott tevékenység két alapformáját különbözteti meg. Az első a meglévő társadalmi formák kiszélesítése annak érdekében, hogy a kirekesztetteknek is jusson tér. Az ilyen érvelés jellegzetes példája például Monniq Wittig elképzelése arról, hogy a homoszexualitást a két másik nem, a férfi és a női nem mellett egy harmadik nemként ismerje el a társadalom. Ez az elképzelés elfogadja a fennálló társadalmi helyzetet, és annak kibővítésére törekszik. Ezzel szemben Judith Butler egy másik utat tart követendőnek: alapvetően megkérdőjelezni azt a társadalmi diszkurzust, amely csak két társadalmi nem létezését ismerte el.¹⁴⁰ Ez a diszkurzus hozta létre a heteroszexualitás kötelező rendszerét, illetve dichotomikus és alárendelt párként hozzákapcsolta mindazokat, akik ebbe a normába nem fértek bele. Butler magát a diszkurzust, alapfeltevéseivel és kategóriáival együtt utasítja el, és az egész koncepció radikális újragondolását javasolja. Ez a jellegzetes szembeállítás, tehát a paradigmán belüli lehetőségek kitérítése, illetve ezzel szemben egy alapvetően más paradigma felállítására több írásában megfigyelhető. A *Frames of War: When is Life Grievable?* című munkájában¹⁴¹ például az emberi élet felismerése (*apprehension*) és elismerése (*recognition*) között tesz különbséget, és felteszi a kérdést, miként lehetne az emberi élet elismerésének egalitáriánus elveken alapuló feltételrendszerét megalkotni.

Érvelése szerint nemcsak az a megoldandó probléma, hogy minél több embert számítsanak bele a hivatalos elismerés meglévő normái közé (beleértve például a munkához, szálláshoz, megbiztosításhoz való jogosultságot), hanem annak kritikai vizsgálata is, hogy e normák milyen szempontok alapján tesznek különbséget ember és ember között. Véleménye szerint azt kell kutatni, hogy milyen új normák lehetségesek és miként lehetne ezeket kidolgozni. Továbbá hogy mit kell tenni ahhoz, hogy az elismerés elemi kategóriáit megváltoztassuk annak érdekében, hogy lényegesen demokratikusabb eredményhez jussunk. Butler tehát nem a meglévő rendszerek kiszélesítését tartja követendőnek, hanem egy radikálisan más társadalmi kontextus, egy új koncepcionális keret (*frame*) létrehozását és az alapvető kategóriák átalakítását.¹⁴²

Ezeknek a gondolatoknak a fényében vizsgálom Borbély Szilárd és Németh Gábor munkáit. Olvasatom ideológia-kritikai szempontokra szorítkozik, számos más vonatkozást figyelmen kívül hagy, ugyanakkor a nyelvi-retorikai viszonyrendszerben, a művészi nyelv sokszínű, feszültséggel és ellentmondásokkal teli összetettségében igyekszik a teoretikus gondolatok megfelelő párhuzamait kimutatni. Ahogy James Phelan írja, az elbeszélés nemcsak események reprezentációja, hanem maga is esemény. Ez az esemény egy több szinten zajló kommunikáció, melynek során az elbeszélő a hallgatóság értékrendjére, ismereteire és érzelmeire hat. Az elbeszélés kommunikációban megvalósuló eseményszerűsége hordozza a művek etikai értelmezési komponenseit.¹⁴³ Választásom azért esett erre a két szerzőre, mert értelmezésem szerint a vizsgált művek mint etikai potenciált hordozó események a Butler által megfogalmazott két típusú szolidaritás átélésére invitálják olvasóikat.

Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetében¹⁴⁴ a női kirekesztettség képviselője párhuzamba állítható az első tí-

pussal. Női hangon szólal meg a beszélő, ezzel kiszélesíti azt az irodalmi és társadalmi hagyományt, amelyben a nő leginkább a beszéd, a tekintet vagy a vágy tárgyaként konstruálódik meg.

Nem a nőkről szólnak ezek a művek, mint például Eszterházy Péter *Egy nő* című (1995) vagy Kukorelly Endre *Ezer és 3 avagy a nőkben rejlő szív* (2009) című írásai,¹⁴⁵ hanem maguk a női alakok szólalnak meg. Nem a tekintet tárgyaként, hanem beszélőként szerepelnek: a saját hangjukon, nyelvükön, hangulatukat, egyéniségüket tükröző beszédmódban mondják el saját (élet)történetüket. Az utóbbi években megjelent feminista és kultúrakritikai írásokban sok szó esett arról, hogy lényeges különbség van a beszéd/tekintet pozíciójának birtoklása és annak tárgya között. Az alávetettek helyzetét tanulmányozó elméletek a jóindulatú liberális nyugati felfogás problémáira hívják fel a figyelmet, amikor a tárgyiasító szemléletben, ha valakiről beszélünk, látják megtestesülni a másság megszelídítésének és kisajátításának vágyát, ugyanis ekkor a főáramú diszkurzus tárgyaként helyezik el a kirekesztettet.¹⁴⁶

Borbély Szilárd kötete nem követi el ezt a gyakran előforduló hibát, nem ismétli meg a leereszkedő jóindulatban rejlő kolonializáló nézetet. Engedi, hogy a női történetmondók saját hangjukon nyilvánuljanak meg. Megszóval a női másság, ritkán hallható, fájdalmas történeteket mesél. A terhességmegszakítás, a vetélés, a terhesség és a hozzá társuló kórházi körülmények, a nőknél elkövetett erőszak, a női test női szempontú bemutatása nem régen jelentkezett irányzatként a magyar irodalomban. Az *éjszakai állatkert* és a *Szomjas Oázis* antológiák számos írásában, Rakovszky Zsuzsa, Bódis Kriszta, Tóth Krisztina, Polcz Alaine, Kiss Noémi és más kortárs írónők műveiben olvashattunk erről a témáról. Abody Rita megrázó novellájából (2005) például megtanulhatjuk, hogy egy néhány

hetes magzat elvesztése nemcsak a veszteségről, hanem arról is szólhat, hogy két ember akarata a teremtés törvényével egyenrangú.¹⁴⁷

Borbély Szilárd prózaverseinek fontos jellegzetességét az elbeszélrt történet logikája, a mondat szintaxisát megszaktító verstördelés és a versritmus sajátos együttműködésében látom. Szembetűnő az intertextuális utalások hálózatát a női testtel összekapcsoló szövegszervező elv, mely által az eddig főként „női dolgokként” vagy orvosi témákként kezelt kérdések a magyar kultúra ismert szövegeivel, illetve tárgyi emlékezetével kerülnek párhuzamba. Világosan érzékelhető az a beszédaktus, amely kultúránk közkincsnek, fontosnak tartott nagy „nemzeti” kérdései sorába emeli az abortusz, a vetelés, a nemi erőszak vagy a szeretetelvonás női traumáját.

A kötet továbbgondolja a *Halotti Pompa* és *Míg alszik szívünk Jézuskája* című írásokban felvetett kérdéseket, elsősorban élet és halál egymásra vetítését.¹⁴⁸ Az utóbbiról állapítja meg Bedecs László, hogy a születéskor már ott ólalkodik a halál, sőt a születés csak a halál szempontjából nyeri el jelentőségét. A születés tragikumuma áll az előtérben, a csecsemő Jézus arcán máris áttűnik a halott arca.¹⁴⁹

A *Halotti Pompa* elemzői a születés és a halál összekapcsolásában a megváltás elmaradására hívják fel a figyelmet. A feltámadás nem következik be, a teremtés és a feltámadás elválík egymástól.¹⁵⁰ Valastyán Tamás szerint egyenesen a halál tekinthető a teremtés alapelvének ebben a műben. „A *Halotti Pompa* alapszava a halál. Fontos, hogy alapszót mondjunk, és ne egyszerűen hívószót, mert a kötetben ábrázolt világ teremtési-keletkezési pillanata, azaz a kezdeti megnevező-teremtő aktus a halál. A teremtettségi pillanat, a létrejövés enigmája itt nem a kezdet, hanem a vég.”¹⁵¹

Borbély Szilárd „női írásai” főként a csecsemőhalál és a meg nem született gyermek témái körül forognak – az

anya szemszögéből. Ezekben az esetekben is, ahogy korábbi írásaiban szintén, születés és halál egymástól nem távol álló fogalmak. A magzat alig hogy életre kel, máris halálra van ítélve. A súlyos beteg csecsemő még a kórházban befejezi rövid életét. A *Halotti Pompa* és a *Míg alszik szívünk Jézuskája* művek háttérében szemlélve, az anya alakjába a fiát elvesztő Mária figurája is beleíródik.

Borbély Szilárd későbbi regényéhez, a *Nincstelenekhez* (2013) hasonlóan, a fikció és a valóság egybeesését előtérbe állító szövegek beleilleszkednek a szociografikus írások irodalmi hagyományába.¹⁵² A beszélő vallomását a saját hanghordozásával együtt híven lejegyző fikció, valamint az egyes helyeken egyes szám második személyként megszólított hallgató figurája párhuzamba állítható például a kortárs irodalomban Bódis Kriszta „dokumentum-regényeivel”. Hasonló közlésmódban megjelent korábbi példaként Móricz Zsigmond *A boldog emberét* is említhetjük. Az ilyen esetekben az irodalom kognitív funkciója erősödik fel, feltáró jellegű műveket olvasunk. Bódis Kriszta *Artista* című regényében a nevelőintézetek belső játszmáiba látunk bele interjúk formájában, *A boldog ember* esetében Joó György meséli szabadon mindennapos küzdelmeit, amit a Zsigmond nevű szerkesztő úr szorgalmasan lejegyez. Olyan területek lépnek be az irodalom világába, amelyek nemcsak művészeti témaként újak, hanem egyáltalán a nyilvános diszkurzus részét sem képezték korábban. Ekkor az irodalmi mű cselekszik, beszédaktust hajt végre: a privát szférából, az emberek magányos szenvedéséből a publikus diszkurzus terébe helyezi át az elhangzottakat.

Fikció és valóság keveredéséről abban az értelemben is beszélhetünk, hogy az elbeszélte világ maga tűnik fel fiktiivként, látomásszerű vízióként. Élet-halál küszöbén álló, vagy gyermekük élet-halál küzdelmét átérző embe-

rek olyan katartikus pillanatokat élnek át, amelyek csak művészeti élményként foghatók fel. Az élet maga válik művészetté, nem racionálisként érzékelt, átélt művészi tapasztalattá – adnak erről számot Borbély Szilárd írásai, amelyek egyszerre hangsúlyozzák a művészi szerkesztettséget és a keresetlen szavak valóságú, artikulátlan kiáramlásának illúzióját.

[...] Amikor bekötötték az
oxitocint, még mozgott a hasamban.
Végig imádkoztam, altató dalokat
énekeltem magamban. Fogtam a kezét
képzeletben. Tudtam, hogy még él
de nem fogja túlélni. A fájások között
azon a titokzatos éjszakán kinyílt
az ég. Szeretet és nyitottság áradt
belőlem, és belém, ami mások felé
fordított. Erőt tudok meríteni belőle,
úgy érzem, míg élek. Tizenhét hetes
volt a babám, meg kellett szülnöm
a halálra.

Nehéz eldönteni, hogy lírát vagy prózát olvasunk. Versekét látunk és történetet hallunk: töredezett vallomás, keresetlen szavak az artikuláció határán álló megnyilatkozások kisebb nyelvhelyességi hibákkal, kihagyásokkal, szóismétléssel.

Mindezek nemegyszer keverednek kultúránk és irodalmi tudatunk ismert verssorainak idézeteivel. *A Dunába* című vers például felidézi József Attila versét, *A Dunánál-t*. Őt halva született és egy súlyosan fogyatékos gyerek édesanyja élettörténetébe váratlanul belépnek József Attila ismert versének egyes sorai.

[...] Én úgy vagyok, hogy súlyos betegségekkel
küzdök. Aggódhatnék az életért. De Marci nélkül nem
lenne kitartásom
erre. Nem beszél ő, de mégis. Tudunk egymásról, mint
öröm és bánat.
Mindez kettőnk alkotása. És az öt rózsaszálé, amely
úszik a Dunába.

Tverdota György *A Dunánál*-t az emlékezet versének tartja. Hivatkozva Németh G. Béla a vers szerkezetét és az óda műfaját vizsgáló tanulmányára és saját korábbi írásaira, a három részből álló vers egységessége mellett érvel.¹⁵³ Ebből a gondolatmenetből az emlékezetre vonatkozó részt emelem ki:

„*A Dunánál* a múlthoz való viszony versének tekinthető, táguló koncentrikus körökben. Az első kört a személyes, családi emlékek képezik. A második kört a kollektív emlékezet birodalma, amely az emberiség közös tapasztalatát foglalja magába. A legtágabb kör mindaz, amit az ember tudományosan vagy hipotetikusan tud vagy tudni vél arról a lánchról, amely az embert az élő világ kezdőpontjához, az őssejthez vezet vissza. Külön, kisebb koncentrikus kört képez a történelem, amely a Kárpát-medence népeinek közös történetével, s ebben a magyar történelem viharos századaival illusztráltatik. A múlthoz való viszony különböző sugarú köreinek gyűrűzése nem tartja tiszteletben a formailag hármas felosztást, s ez az egész kompozíció egységes voltát erősíti.”¹⁵⁴

Borbély Szilárd verse felidézi és átértelmezi József Attila *A Dunánál* című versének jellegzetes sorait, azt a részt, ahol a hullámok képe a játszadozó gondtalan kisgyerekek és a temetők sírkövei képzetait egyaránt hordozzák.

A Duna csak folyt. És mint a termékeny,
Másra gondoló anyának ölén
a kisgyermek, úgy játszadoztak szépen
és nevetgéltek a habok felém.
Az idő árján úgy remegtek ők,
Mint sírköves, dülöngő temetők.

Élet és halál egymásba játszó képei a generációk váltakozását, az individuumot meghaladó „százezer éves” történelem folyamatát, abban az emberek küszködésének hosszú sorát állítják előtérbe. A következőkben tanúi lehetünk, ahogy e hosszú történelem a jelenben átértett pillanattá válik. A szemlélő személye és nem a látott emberi sorsok öltenek individuális jelleget.

Én úgy vagyok, hogy már százezer éve
nézem, amit meglátok hirtelen.
Egy pillanat s kész az idő egésze,
mit százezer ős szemlélget velem.

E verssel összevetve *A Dunába* prózavers „hőseit”, az egy-két hetet élt és kórházban „maradt” csecsemők még kisebbnek látszanak, ugyanakkor a párhuzamban a száz-ezer éves emberi sors és a néhány hetes csecsemők kerülnek azonos pozícióba, ezért a csecsemők individualitása, az, hogy ők is emberek, ők is számítanak, felerősödik. Másrészt *A Dunába* *A Dunánál*-t sajátos értelmezési távlatba helyezi. A születés rejtélye, az anya, az apa és a gyermek hármasa kerül előtérbe Borbély Szilárd verse felől nézve. A gyermek visszatekintő, az ősoket magában érző és megszólaló nézőpontja kap hangot *A Dunánál* esetében.

A Dunánál felidézése nemcsak az intertextuális jelentéslehetőségek létrehozása szempontjából játszik fontos szerepet, hanem azért is, mert ez a széles körben ismert

vers kulturális identitásunk alkotója. Az anyaság, a csecsemők, a betegek, a vetélés és az abortusz problémája ezzel a közös kultúrával, „nemzeti örökségünkkel” kerül egy szintre. Egy orvosi hatókörbe száműzött, elhallgatott, ki nem beszélt kérdéskör Borbély Szilárd prózaversei által diszkurzusváltást hajt végre. A nyilvánosság és kultúra „magaslatait” eléri az eddig nők magánügyének tulajdonított kérdés.

Fontos, politikai cselekvésként értékelhető az a beszédaktus, amely a női kérdések, problémák megfogalmazásához gyakran hozzákapcsolja metonimikusan Magyarország fontos helyeit. A szerző ezáltal helyet keres és teremt a fennálló normák határainak kiszélesítésével. Butler, mint említettem, kritikával illeti ezt a felfogást, mert ugyan a női álláspont megszólal, a női érdek képviselése csakis a patriarchális paradigmán belül valósul meg. Véleményem szerint Borbély Szilárd következő vizsgálandó verse hasonló nézetet sugall: egyértelműen képviseli és szó szerint megszólaltatja a női hangokat, de a nőkben ébresztett bűntudatot, mint a patriarchális koncepcionális keret egyik jellemző, nehezen meghatározható, de a nőkre nyomasztó súlyként nehezedő pszicho-szociális jelenségét, nem teszi kétségessé.

Németh Gábor regénye a második típusú, Judith Butler képviselte felfogással állítható párhuzamba. Egyrészt azért, mert radikálisan megkérdőjelezi magát a történelmi-kulturális-politikai diszkurzust, amely a „Zsidó vagy?” kérdéseket lehetővé tette és teszi, másrészt ez a mű magára a kategóriára és a kategóriaalkotás társadalmi kontextusára kérdez rá, amely keretként (*frame*) kijelöli a kérdésfeltevést. Elméleti és művészi szövegek természetesen különböző olvasási stratégiát igényelnek, mégis a vizsgált munkák talán párhuzamba állíthatók azon az

alapon, hogy mindegyik szembesít a kirekesztettek képviseletének kérdéseivel és lehetőségeivel.

Tanulmányom további, irodalmi műveket értelmező részében először az elbeszélői értékelést követve, azzal azonosulva vizsgálom a szemantikai és retorikai viszonyokat. Más szóval, a kiszolgáltatottakkal együttérző szövegek értékrendjét elfogadva, azokkal együttérezve igyekszem minél alaposabban értelmezni a szövegeket. A következőkben viszont, mintegy második olvasatként, az együttérző narratívákkal együttérző olvasói álláspontot feladva, a narrátori értékrenddel szembehelyezkedve, a női másságra különösen odafigyelve felhívom a figyelmet, hogy még ezek a kirekesztett és kiszolgáltatott helyzetet új megvilágításba helyező munkák maguk is egyes helyeken figyelmen kívül hagynak, így megismételnek a nőket hátrányosan megkülönböztető beidegződéseket. Alig észrevehető, mellékes apróságnak tűnő részleteket vizsgálok, amelyek e két, a kiszolgáltatott csoportok érdekeit határozottan képviselő munkákban érhetőek tetten. Ezekben az esetekben ambivalens művészi megnyilatkozásokat tanulmányozok, amelyekben a kirekesztettség ellen megszólaló, a társadalmi szolidaritás számos formáját egyértelműen kifejező szövegek helyenként maguk is újratermelnek a nőket hátrányosan megkülönböztető nézeteket. Igen összetett helyzetről van szó, hiszen egyértelműen támogató és befogadó nézeteket képviselnek az írások. Miért kellene pontosan azokat a műveket kritikai vizsgálat tárgyává tenni, amelyek kifejezetten felelősséggel viseltetnek a kiszolgáltatott csoportok iránt?¹⁵⁵

Azért, mert véleményem szerint a kutatói tekintet ne elsősorban a nyilvánvaló, hanem az ambivalens, a nehezen meghatározható helyzeteket tanulmányozza. Ezért kell a részletekre odafigyelni, és ezért nem lehet a nők

helyzetének támogatását nagyra értékelve eltekinteni néhány zavaró apróság felett. Egy változásban lévő diszkurzív gyakorlat létezése és működése érdekel: azt az állapotot igyekszem néhány jellemző esetben megragadni, amikor bizonyos vonatkozásban átalakulnak a nézetek a nők társadalmi helyzetét illetően, amikor bizonyos vonatkozásban a megrögzött hagyományos nézetek ismétlődnek meg.

Foucault a diszkurzus átalakulása elemzésében nem a kontinuitásra teszi a hangsúlyt, nem arra, ahogy egyik beszédképződmény felváltja a másikat, hanem arra, hogy az átalakulásban miként élnek egymás mellett különböző kijelentések. „Ha azt mondjuk, hogy az egyik beszédképződmény a másik helyébe lép, ez nem azt jelenti, hogy tökéletesen új tárgyak, kijelentések, fogalmak, elméleti döntések egész világa bukkan fel teljes fegyverzetében és szervezettségében egy adott szövegben, amely egyszer s mindenkorra helyükre teszi őket; hanem azt, hogy a viszonyok általános átalakulása ment végbe, amely azonban nem változtatja meg szükségképpen az összes elemet; azt, hogy a kijelentések új képzési szabályoknak engedelmessékednek, de nem azt, hogy az összes tárgy, illetve fogalom, kijelentés vagy elméleti döntés eltűnik.”¹⁵⁶ Foucault érvelését elfogadva a diszkurzus átalakulásáról arra igyekszem rámutatni, hogy különböző kijelentések, jelen esetben a nők helyzetére vonatkozó támogató és konzervatív nézetek egymás mellett léteznek. A művek első olvasataiban a támogató (együttérző) nézeteket hangsúlyozom, a második olvasatokban a támogatásban benne rejlő kirekesztő mozzanatokra hívom fel a figyelmet.

A kirekesztettek befogadása

A kirekesztettek képviselőit különböző módjait választották a szerzők. Borbély Szilárd *A Testhez. Ódák & legendák* című kötetének számos versében olyan értékrendre lehet következtetni, amely a meglévő társadalmi normarendszer kiszélesítését valósítja meg. A versek a szülés, vetélés, terhességmegszakítás témáit a társadalmilag fontosnak tartott kérdések sorába emelik be, ezáltal a nőkre tartozónak gondolt kérdések integrálását, vagyis a fennálló paradigma kiszélesítését hajtják végre művészi beszédaktus által.

A kötet több versében megfigyelhető, hogy az ismert magyarországi helyeken játszódó történetek a testi fenyegetettséget, a nőiséghez és az anyasághoz kötődő kérdéseket beszédaktusként átemelik a magyar társadalom fontos dolgai közé, mint például bel- és külpolitika, gazdaság, oktatás, egészségügy. A nőinek és társadalmilag nem jelentősnek tulajdonított problémák ezáltal belépnek a „nagy nemzeti” kérdések sorába. Az áthelyező beszédaktus a női érdekképviselőt megvalósító politikai cselekedetként értelmezhető, amely a meglévő paradigmán belül teremt új helyet a női hangoknak.

A tízezer című vers a hely pontos megnevezésével lehetővé teszi, hogy a magyar kulturális-történelmi hagyományok megsértéseként értelmezzük az egyedi esetet. A versben megvalósuló, a személyes szférából a publikusba (a Múzeum körútra) átemelő beszédaktus révén, az őt megerősző, megszaroló és megfélemlítő rendőrök egyedi esete történelmi hagyományainkkal szemben bizonyul összeegyeztethetetlennek.

Ahogy kanyarodok ki a Múzeum körútra ott a van egy benzinkút a ahol kábé ott észrevettem

hogy egy rendőrautó jött a mögöttem aki levillogott
én félreálltam és megálltam elsőre a Zsolt jött hozzám a
oda elkérte a irataimat amit igazolásnál szoktak a
kérni én átadtam neki a belekötött abba hogy nem
voltam

a biztonsági övvel nem volt bekötve a én mondtam neki
hogy nemrég indultam el a és teljesen megfeledkeztem a
arról hogy bekössem majd a forgalmimra hivatkozott
hogy a problémák vannak vele rákérdeztem hogy a
micsoda nem kaptam a választ arra majd mondta hogy a
ezt el lehetne intézni bizonyos dologgal a én mondtam
[...] (110.)

Az egész ország közönségének szánt, a Magyar Nemzeti Múzeum épületében megrendezett március 15-i ünnepi műsorokat például rendszeresen a Múzeum körútról közvetítik. Ez a hely, a hozzá kötődő események és történelmi hagyományok hozzátartoznak a magyar kultúrához. A Múzeum körút említése történelmünk olyan darabját hívja elő, amelyre szívesen emlékezünk, amely összeköt-(het)i a fiatalabb és idősebb nemzedéket és a társadalom különböző csoportjait. Az ebben a háttérben és helyszínen játszódó versbeli események még inkább visszataszítóknak és megdöbbenőnek tűnnek. *A tízezer* című történetben a rendőrök megerőszakolnak és megszarolnak egy lányt, akit a Múzeum körúton állítanak meg. E történet kísértetiesen emlékeztet egy, a közelmúltban megtörtént, nagy felháborodást kiváltó esetre, az ún. Zsanett-ügyre.¹⁵⁷ Borbély Szilád metonimikus, a helyszínre utaló jelentés-átvitellel olyan verseseményt hozott létre, amely a nőket támogató politikai cselekvésként, beszédaktusként értékelhető. A fontos kérdések terében, a Múzeum körúton helyet teremt a nőket ért erőszak és más hátrányos megkülönböztetés kérdései számára, ezért ez a művészi gon-

dolkodásmód azzal a teoretikus állásfoglalással hozható összefüggésbe, amely a kirekesztett csoportok érdekképviselőjét a meglévő társadalmi normák rendszerének kiszélesítésével igyekszik elérni.

A hely pontos megnevezése az egyedi esetet kiemeli az esetlegesség helyzetéből és teret ad, hogy kulturális háttérben, a magyar kulturális-történelmi hagyományok megsértéseként értelmezzük az elmondottakat. A versben megvalósuló beszédaktus révén a nőt megerősokoló, megszaroló és megfélemlítő rendőrök egyedi esete a Múzeum körúton így a mi esetünk lesz, az elkövetők tette az egész magyar kultúránk gondolatrendszerével, gyökereivel, érzésvilágával, történelmi hagyományaival szemben mutatkozik összeegyeztethetetlennek. A Múzeum körúthoz kapcsolódó kollektív memóriánk így egy szégyenfolttal lett gazdagabb, amely – mivel a nevezetes helyekkel való találkozás során tudatos és tudattalan folyamatok együttesen játszódnak és alakítanak minket, tudhatjuk meg a kollektív memória kutatóitól – immár kitörölhetetlenül beíródik kulturális emlékezetünkbe és így rombolja azt a kulturális örökséget, amelyre személyes identitásunkat építhetjük.¹⁵⁸ Borbély Szilárd verse által a nők ellen elkövetett erőszak mint az emberi méltóság megsértése a magyar kultúra alapértékeinek, mindannyiunk kulturális örökségének a megsértését jelenti.

A szövegek befogadását, olvasását erős fizikai reakciók kísérhetik, ami erőteljesen hangsúlyozza, hogy test és gondolkodás, test és fogalomalkotás egybetartoznak. A történetek egyszerűek és brutálisak. Nem elsősorban empátiára építenek, hanem beszélő és hallgató közvetlen testi összetartozására. Mondhatni, fizikai fájdalmat okoznak, az olvasót szenvedésre ítélik. Ilyen értelemben is állíthatjuk, hogy Borbély Szilárd versei cselekvő versek, hiszen élesen beleavatkozhatnak az életünkbe, átéljük a

szereplőkkel történeteket, sokkhatás alá kerülhetünk, ami csak többszöri olvasás után oldódhat fel.

A következő versrészletben szintén saját hangján szól a női beszélő, ám paradox módon, ez a saját érdek érvényesítésére alkalmas beszédhelyzet olyan értelmezést tesz lehetővé, amely bezárja a nőt a nehézségei közé. A spivaki értelemben vett „saját hang” kérdésére szeretném felhívni a figyelmet, állítván, hogy ebben az esetben – bár az abortuszkérdés női beszélő hangján, női problémaként fogalmazódik meg – nem valósul meg a női érdekek képviselése.

A probléma

[...]

3

[...] Kapkodtam
fűhöz-fához. Szégyelltem, hogy nem vigyáztunk,
hogy nincs lakás, jövedelem. A magzatra, mint
problémára gondoltam. Később megtudtam,
hogy fiú lett volna.

[...]

4

Unokáim vannak, nézd, milyen gyönyörűek.
A család a mindenem. Hanem hát utolért
a gyász, a büntetésem. Amikor lányom
áldott állapotba került, lelkesen követtem
a magzatfejlődést az interneten. És ekkor
tört fel bennem a fájdalom. Láttam, milyen
hamar kicsike ember lesz. Négy hónaposan
tizenhat centiméter. Kialakul a csontváza.
Kicsi keze. Lába. A belső szervei. Vékony,
finom bőr borítja. Csukott szemmel lubickol

a magzatvízben. Hüvelykujja a szájában,
cumizik. Érez. Remél. És bízik az anyjában...
Többé nem tudtam a képekre nézni. El-
takartam. Még toltam el. De tavaly októberben
elvitt a lányom a Születés Hetére. Megmutatta
a Siratószobát. Bementem. És akkor egyszeriben
felszakadt. Leroskadtam egy székre. Zokogtam.
Segíthetek? – Te jöttél oda. És akkor elmondtam,
hogy volt egy kisfiam, akit megöltem. Itt állna
a képen a három lánnyal. Róbertnek nevezem. (98–99.)

A vers a női büntudat feldolgozását helyezi a közép-
pontba. A női beszélő saját történetét meséli, a beszéd az
abortuszhoz kötődő önvád feldolgozására irányul. Ha a
büntudat feldolgozása a vers tárgya, akkor ebből olyan
álláspontra lehet következtetni, amely elfogadja a nők bü-
nösségét kiindulópontként, hiszen ennek feloldásához,
kibeszéléséhez nyújt segítséget.

A gender kérdése felől közelítve a probléma az, hogy
a vallomás mint beszédhelyzet nincs idézőjelbe téve, ki-
mozdítva. Felidézhetjük Foucault ismert gondolatait a
gyónásról. Ő a gyónás jellegéből adódó hatalmi helyze-
tet és a hallgató problematikus szerepét vizsgálja meg.
A gyónás tevékenysége kizárólag egy hatalmi helyzetben
lévő hallgató jelenlétében valósulhat meg. Nem a beszélő,
hanem a hallgató, a gyóntató van fölrendelt helyzetben.
A gyóntató megítéli az elhangzottakat, büntetést írhat elő,
ő az, aki feloldozást adhat az elkövetett bűnökre. A gyónás
után megszabadulhat az ember a vétkeiktől és, amennyi-
ben a gyóntató a megfelelő büntetés elvégzése után en-
gedélyt ad rá, megtisztulva és felszabadulva folytathatja
tovább az életét. Foucault rávilágít a gyóntató pap alatto-
mos szerepére, hiszen ő töviről hegyire, minden részletre
kiterjedően kikérdezheti a másikat tiltott szexuális tevő-

kenysége felől. Ő ítélkezhet kívülállóként, akinek pedig a leghalványabb fogalma sincs az efféle cselekedetek felől, mégis minden részletről tudni akar. Álságos a helyzet azért is, mert a hallgató és a befogadó között látszólag intim viszony alakul ki, pedig az igazság az, hogy a hallgató nem egyenrangú fél, ami a bizalmas kommunikáció alapfeltétele lenne, hanem a gyónást végző ember ura és parancsolója.¹⁵⁹

Amennyiben úgy értelmezem a verset, hogy a gyónás-szituáció nincs benne megkérdőjelezve, akkor abból két ideológiakritikai észrevétel következik. Az egyik, mint említettem, az, hogy a vers a nő bűnösségét nem kérdőjelezi meg, hanem e tapasztalat feldolgozására tesz kísérletet. A másik az, hogy ezt a kérdést kizárólag a nők, és nem a nő és a férfi vagy a szélesebb közösség problémájaként kezeli. A megszólított „te”, a vers fiktív hallgató figurája elnézi, ahogy a nő magára veszi a bűnt. A gyóntató paphoz hasonlóan, nem vállal részt az elkövetett eseményben.

Számos szimpatikus vonása ellenére a vers megismétel néhány, a nőket kulturálisan és lelkileg fogva tartó nézetet. A bűntudat fenntartása mellett azt is – ahogy arra a szoros beszélő-hallgató viszonyból, az én-te kommunikációs helyzetből lehet következtetni –, hogy az egész kérdést a nőre, vagyis a beszélőre hárítja. A gyónás beszédhelyzete, a szigorú én-te viszony, amely a bűnét feldolgozó beszélőből és a hallgatóból áll, bezárja a problémába a nőt.

Talán igazán felszabadító az lenne, ha csupán női fájdalomról lenne szó, de nem női bűntudatról. Ugyanis, véleményem szerint egész egyszerűen nem bűnös, illetve nem a bűn és bűntudat az az értelmezési keret, amelyben a terhességmegszakítás kérdése feltehető. Ebben a kérdésben alapvetően új értelmezési keretet kellene felállítani, talán a fájdalom és a veszteség lehetnének a megfelelő ka-

tegóriák, de semmi esetre sem a bűn, a bűntudat, illetve a hozzájuk kapcsolható fogalmak.¹⁶⁰

A női hangú megszólalás, amely általában azt a feminista elvet juttatja érvényre, hogy beszélőpozícióba lép a női figura és nem csupán tárgyként formálódik meg, ebben az esetben önmagában nem elegendő a nőiség maradéktalan képviselőjére. Itt erős, egységes identitás és szubjektivitás szólal meg, és nincs egyéb textuális jelzés, amely összetettebb látásmódra adna lehetőséget. A differenciált problémalátást gátolja ebben az esetben a nő saját hangú, önazonos, centrális szubjektivitásként való reprezentációja. Feminista ideológiai szempontból az a probléma, hogy kizárólag a női beszélő érzése van reprezentálva. Nem látok olyan interpretációs lehetőséget, amely lehetővé tenné, hogy szóródott identitásként a felelősség kérdése is szóródott, szerteágazó pszicho-szociális kérdésként vetődjön fel. Olyan jelzéseket hiányolok, amely magát az alaphelyzetet, a gyónást megkérdőjeleznék. Judith Butlerrel szólva, a kérdés bekeretezése, a *framing*¹⁶¹ az, amely a női bűntudat begyökeresedett koncepcióját nem mozdítja ki.

A vers a reménytelenség, a zártság jelentésrétegeit erősíti fel, azt, hogy a határok, a másféle életút lehetősége le van zárva. A kérdés női kérdésként kezelése, a nő bezárása a problémába szintén a határok lezárása képzetét erősíti. Meglátásom szerint mindkét értelmű behatárolás felidézi a zárt határok történelmi korszakát, így hordozhat némi posztkommunista konnotációt, azt, hogy bizonyos határok még mindig le vannak zárva. Nemcsak az a probléma, hogy a nő problémát lát a magzatban, hanem az, ahogy ez az egész kérdés fel van téve. A legnagyobb probléma a bűntudat, mint a nők gondolkodását és életét gúzsba kötő, a belső szabadságot, az alkotást, az értelmes munkát erőteljesen korlátozó érzés. Hangsúlyozom, nem a pozitív életlehetőségek felvillantását, hanem a szabad-

ság lehetőségét hiányolom. A szó szoros értelmében nem felszabadító a vers, hiszen amennyiben a nő bezáródik a problémába, az az emberi szabadság kérdését is felveti. Ő az, akire rázárul a büntudat, semmi más kiút nincs, csak ennek a feldolgozása. A büntudat mint egy belső cenzor, mint egy belső, mentális vasfüggöny korlátozza az élet minőségét, az élet élvezetét, vagyis a nő szabadságát. A női szabadság korlátozását nem éri kritika ebben a versben.

Mindazonáltal, magát a címet jobban figyelembe véve, az az olvasat sem zárható ki, hogy a cím rámutat a kérdés helytelen feltevésére, a *framing* megkérdőjelezhető mivoltára: maga a probléma lesz a probléma. A gyónás beszédaktusához nélkülözhetetlen a hallgató szerepe. Ez a beszédaktus áll fenn az egész vers során, így az olvasóra hárul a hallgató szerepe, ő kerülhet a tekintélyelvű szerepbe, és akár szembesülhet e szerep kényelmetlenségével, a gyóntatásban benne rejlő képmutató hatalmi konstrukcióval. Az olvasói szerep erősen érzékelhető, ami a probléma nyitottságára helyezi a hangsúlyt. Nyitva áll az olvasó előtt a lehetőség, hogy elutasítsa az ítélkező, megbocsátó-patronáló szerepkört. Borbély Szilárd verseiben tehát a szolidaritás olyan megnyilatkozásait követhettük nyomon, amelyek helyet teremtettek a fennálló társadalmi-kulturális viszonyrendszerben a női hangok számára.

A kirekesztést lehetővé tevő keret elutasítása

A továbbiakban két részletet elemzek Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényéből. Párhuzamba állítom a műből kiváltható értékelést a Judith Butler által képviselt, a fennálló viszonyokat alapvetően megkérdőjelező állásponttal. „A zsidó pontos metafora a megalázottakra és megszorítottakra és mindenkire, akit valamilyen általánosítás

következményeképp kirekesztettek és megbélyegeztek” – idézi Radics Viktória Németh Gábor egy interjúban elhangzott szavait.¹⁶² A főnévvé vált befejezett melléknévi igenevek egyszerre hordozzák az elszenvető és a támadó tevékenységet (megaláz és megalázott, megszorít és megszorított). A két fél meghatározása nem egyértelmű, ugyanis a megnevezés nem egy szóval, hanem kettővel, halmozással történik, a két megnevezés (*megalázottakra és megszorítottakra; kirekesztettek és megbélyegeztek*) elcsúszásos alakzatban egymásra épül, kiegészítő értelemmel, ami egyúttal fokozást is jelenthet. A megszorított állapot további alakulása a megalázott helyzetnek, a megbélyegzés következménye a kirekesztésnek. A két fél identitása tehát nem határozható meg jól körülhatárolt egységként, hanem egymásból alakuló, változó alakzatként. A következő két példában láthatjuk, hogy a regény szövege hasonlóképpen ellenáll az egyszerű, jól körülhatárolható kérdéseknek. Nem a válasszal fogunk találkozni, hanem a kérdés helytelen megfogalmazásával nézhetünk szembe.

A *Zsidó vagy?* című könyv kisebb történetek, epizódok egymásba szövésével idézi fel a gyermekszemmel átélte Kádár-korszak hétköznapijait. A gyerek lát egy Auschwitz-ról készült filmet, és csak annyit ért meg belőle, hogy a zsidók valami hatalmas bűnt követhettek el, ha ilyen borzalmas sorsra jutottak. Gondolkodás nélkül magára veszi a képzelt bűnt, azt feltételezi, hogy eltitkolták előle zsidóságát és rettenetes szorongások között várja, mikor fog rájuk kerülni a sor. Később kutatni kezd családját és barátai körében, hogy milyenek is a zsidók. A történetmondásban két szólam fonódik össze egymással: a felnőtt, visszaemlékező, kritikusan értelmező hang és a politikai rendszer elnyomását természetesként elfogadó gyerek hangja. A személy- és időváltásokat szorosan követve lehetséges csak a

gyerekhangra rábukkanni, így a gyermeki identitás nem könnyen kiolvasható lineáris történetként, hanem egyéb szólamokkal együtt alakuló, olvasói konstrukcióként jöhet létre. Az élettörténet asszociatív, metonimikus logikát követő textuális formációként alakul a szemünk előtt, amely-lyel éles ellentétben áll a mű címe, a „Zsidó vagy?” kérdés.

A cím alapján olyan identitásnarratívát várhatnánk, amely a zsidósággal folyamatosan szembenező szereplő életét meséli. Ehelyett viszont sokfelé ágazó szöveghálózatot kapunk, amely alapjaiban, egész felépíttségében ellentmond az e kérdésre adandó válasznak. Az összetett szövegiség éles ellentétben áll a kérdés egyszerű modalitásával, válasz helyett a kérdés lehetetlenségét sugallja. Nem a válasz lesz igazán érdekes, hanem az, hogy kik és mikor tesznek fel ilyen kérdést, miként jön létre a társadalomban egy ilyen kategória és mennyiben ajánl elfogadható szereplehetőségeket az embernek. A címben feltett kérdés hibás, mondhatnánk, az identitás sokkal összetettebb és szövevényesebb rendszer, mint amit a kérdés egyszerűsége lehetővé tesz. Sokkal inkább az a kérdés, és a könyv inkább arról szólna, hogyan jutottunk idáig, hogy ilyen kérdés feltehető, ilyen kérdés elhangozhat. Radics Viktória Kelet-Európa történelmének távlatába helyezi a művet, ahol a szocialista Magyarországon zajló zsidózás párhuzamba állítható a Jugoszláviában történt magyarozással.

A „zsidó vagy?” a szocialista Magyarországon titkos játék lehetett, a felszínen zajló, legális identitáspolitika „alantas”, illegális megfelelője, csakúgy, mint az én szülőföldemen, a Vajdaságban a „magyaricázás”. Magam is emlékszem a szégyenre, amiről Németh Gábor ír. Olyankor gyakran „madzsar”-nak ejtették, és a szármasság, kisszerűség, vidékiesség melléköngéi kapcsolódtak hozzá. [...]

Emlékszem az égő fülű gyerekbűntudatra, a lesunyt fejre, az „én nem tudom, hova tartozom” szédítő tanácstalanságára és a kényszerű öndefiníciókra. Amikor figyelmeztettek rá, hogy ki vagy, szégyen volt, alsóbbrendű „dolog” volt magyarnak lenni.¹⁶³

Folytatva ezt a gondolatsort, a továbbiakban azt vizsgálom, mi történik akkor, amikor a „Zsidó vagy?” kérdés elhangzik. Milyen beszédaktust is foglal magában? A 2004-ben megjelent regény a zsidóság problémáját a kommunista rendszerhez kapcsolja elsősorban, de nem tekinthetünk el az olvasói jelentől, amikor is az antiszemitizmus a mindennapokban, a metrón és az utcán, ahogy a regény is írja, a szellemi életben, a magas és a hétköznapi kultúrában egyre csak terjed.¹⁶⁴ Nemezszer fordult elő a politikai élet közszereplői körében is, hogy nyílt vagy kódolt antiszemita gondolatokat hangoztattak.¹⁶⁵ A 2004-es regény és a fenyegető, a megfélemlítés beszédaktusát magában foglaló cím tekinthető az általános szellemi-politikai-kulturális átalakulás előérzetének. A mai közegben így még inkább ajánlatos a regényben megfogalmazott figyelmeztető jelekre odafigyelni.

Kétszer vetődik fel konkrétan a „Zsidó vagy?” kérdés a regényben – állapítja meg Kálmán C. György a regényről írt recenziójában.¹⁶⁶ Ezeket az általa is hivatkozott részeket fogom közelebbről megvizsgálni. Mindkét esetben szembesül a főszereplő a „Zsidó vagy?” kérdés képtelenségével.

Nem kerestem a zsidókat, a zsidók társaságát, hiába is kerestem volna, fogalmam sem volt, hogyan kell keresni őket. Kinéznek valahogy? Vagy van valami jel? Két zsidó utazik a vonaton, eddig olyan, mint egy vicc, de ne folytatódjon úgy. Mondjuk „mancsolnak”, mint

Dagi és a kis Brumi, és kiderül? Úgy tartja valamelyik ujját? Más a szaga? Vagy van valami titkos mondat? Fesztelenül ki lehet mondani, ártatlan mondat, bármilyen szövegbe beszűrhető, azt jelenti, *vagyok, aki vagy*.

Azt jelenti, *veled vagyok*.

A Leányfalun vetített halottakra nem hasonlítottak, azok rosszak voltak mércének, azok egymásra hasonlítottak, és sajnos annyira le volt véve róluk minden, ami emberi, hogy nem volt mit megjegyezni belőlük, semmi használható. Csak a csont látszik, nagyjából, bőrrel bevonva, ilyet különben hiába keresnél.

Annyi derült ki, hogy ha lezsidóznak valakit, az nem verekszik érte.

Sosem láttam olyat.

És hallani is csak később hallottam ilyesmit.

Hogy menne egy fiú, a földalattin, és valakik zsidózának, ő meg javasolná, hogy hagyják abba, mire megkérdeznék tőle, *miért, bazdmeg, zsidó vagy?* Nem volna túl erős a fiú, és mégis azt válaszolná *neked, igen*. Erős válasz, erősebb, mint a fiú, az egyetlen lehetséges válasz, annyira pontos, hogy azonnal le is szúrják érte. Vagyis combon, hogy ne legyen ebből a bekezdésből melodráma. Valami eltérítette. (Dólt betűs kiemelés az eredetiben. A vastag betűs – Zs. E.)¹⁶⁷

Felnőtt szemszögű, emlékező múlt idejű narráció vezet be a történetet. Néhány tagmondat után jelen időre vált át a szöveg, ezzel együtt a gyermeki gondolkodás és szóhasználat mutatkozik meg („Mondjuk »*mancsolnak*«, mint Dagi és a kis Brumi, és kiderül? Úgy tartja valamelyik ujját? Más a szaga? Vagy van valami titkos mondat?“). A következő rész később játszódik, a feltételes mód nem teszi lehetővé, hogy pontosan meghatározzuk az időt.

A könyv címében rejlő agresszió itt egészen világosan megmutatkozik. Az idézett kérdés így hangzik: „miért, bazdmeg, zsidó vagy?”. A könyv címét így a mondat rövidebb változataként értékelhetjük, a „Zsidó vagy?” kérdés ezek szerint egyértelműen agressziót jelent, még akkor is, ha nincs az egész mondat leírva. A konkrét térben, a metrókocsiban, a hétköznapi agresszió helyszínén és egyfajta álomszerű retorikai térben játszódik a történet. A feltételes mód elmosódottá teszi a jelenetet, a fikciós jelleget erősíti a megtörtént eset illúziójával szemben. Ezzel ellentétben áll, hogy nagyon is konkrét esemény történik. A fiú válasza egyszerű és kézzelfogható. Az *erős* szó konkrét és elvont értelmének játéka, az *eltérít* ige konkrét és absztrakt jelentései nagy hangsúlyt kapnak. Megtörténhetnek velünk ezek a dolgok, a fikció és valóság többszörösen átjárhatóvá válik. A fikció érzékelteti, hogy a valóságban fikcióként éljük meg az ilyen eseményeket. A legvalóságosabb eseményekben úgy érezzük, mintha fikcióban járnánk, mintha kívülről látnánk magunkat. A feltételes módban elmondott, nyelvjátékokban gazdag szöveg hangsúlyozott textualitása, az eldönthetlenség játéka sem véd meg bennünket a brutalitás és az erőszak egyértelműségétől. A retorikai játék paradox módon az elsődleges, konkrét jelentésre, a hétköznapi világra ébresztheti rá az olvasót, a valóságban létező, a könnyen megtörténhető agresszióra és mindennapos testközele fenyegetettségünkre, és nem ringat abba az illúzióba, hogy mindez csak a képzelet játéka.

A másik eset lehetne akár egy „pozitív példa”, de erről is kiderül, hogy nem nyújt lehetőséget az identitás megértéséhez. Az idézet egy befogadó zsidó közösség lehetőségét vázolja fel, ám ezzel az elbeszélő, immár fiatal férfi, nem tud azonosulni. A nő iránt szinte azonnal szerelemre lobban, mégsem tudja elfogadni a felkínált szerepet.

[...] kíván, pont engem, ideér, beül a bárpult mellé, mosolyog, mond valami felejthetőt, aztán elindul a keze, benyúl, felülről, a garbója nyakába, egy aranyláncot húz elő, rajta medál, két háromszög, egymásba tolva.

„Ling-leng, pördül, búvöl.”

Tudod, hogy mi ez?

Ezt kérdezi, a legegyszerűbb feladatot adja föl.

A legegyszerűbb feladat.

Megmondod, hogy mi az, hozzád hajol, szájon csókol, *„a lélegzete a számban olvad”*, ezek itt, az alkalmazottak, rögtön elhúznak, kisorvadnak a létezésből, azonnal, csak előtte még leterítenek egy medvebőrt a frissen fölépített kandalló elé, begyújtanak, és odakészítenek egy üveg Mumm-pezsgőt, jegesvödörben, eltűnne a Bon-bon presszó, átválna az apja házává, valahol a keleti parton, levetkőztetnétek egymást, harsogva szakadnának a különféle selymek, te az estélyivel nem törődsz, ő a szmokingoddal, meztelenek vagytok, megcsókolod, nem írok baszásról, mert lehetetlen, aztán a hamvadó hasábok a kandallóban, a zsidó nő feje izmos mellkasodon pihen, a gyűrűs, fekete hajfürtök rakoncátlan hullámai a medvebőrön, a gyertya fényénél megcsillan a Dávid-csillag.

Benősiülsz, apám, és meg van oldva az élet.

Csak meg kéne mondanod, mi az, amit a nyakában hord, azon a könnyű aranyláncon, ez volna az egyszerű feladat.

Még csak hazugság sem volna, hiszen nem kérdezte szó szerint, nem szó szerint kérdezte meg, ami valójában érdekelt, nem azt kérdezte meg, hogy tényleg, a szó nürnbergi vagy milyen értelmében, az vagyok-e, aminek néz.

Nem azt kérdezte, hogy zsidó vagyok-e.

Csak megpörgette ujjával a Dávid-csillagot.

„Megsebesítetted az én szívemet, én húgom, jegyese, megsebesítetted az én szívemet a te szemeidnek egy tekintésével, a te nyakadon való egy aranylánczcal.”

Miért nem tudom kimondani, vagy nem, még mondanom sem kéne, elég volna egy mosoly, vagy egy apró biccentés, amivel jelezném. *Viccelsz?* kérdezné vissza a jel, *persze, hogy tudom*, mondaná fölényesen, ráadásul és ajándékként, meghozná a fölényt, eleve fölébe kerülnek, a fölényes kis mosolyom már maga volna az előjáték.

Elindul bennem valami forró dac, keletkezik, elindul, és gögös mondat lesz belőle. *Nem, nem tudom, fogalmam sincsen.* Az egyetlen lehetséges válasz a ki nem mondott kérdésére, hogy zsidó vagyok-e. *Neked nem.* Szó nélkül áll fel, tűnik el, viszi magával az éjszakánkat, a forró és titokzatos zsidó életünket, vissza, a Bon-bon vagy melyik presszó homályába.¹⁶⁸ (Dólt betűs kiemelés az eredetiben. A vastag betűs – Zs. E.)

Háromszor hangzik el az idézett szövegben, milyen egyszerű feladatról is van szó, ám ezt mégsem tudja teljesíteni az elbeszélő-szereplő. Mintha többször kellene neki futnia az egyszerű feladatnak és a feladat elbeszélésének. Az ismétlés önmagában kételyeket ébreszthet az olvasóban. Ebben a részletben világosan megmutatkozik, hogy a problémához az egyszerű válaszok végképp nem köthetők. Nem hatott a csábítás és a varázserő, nem volt járható az út, ha egy egyszerű kategórián keresztül vezetett. Nincs válasz, miért nem hangzik el az egyszerű válasz, az olvasó találgatásokra van utalva. Sem a szerelem, sem az identitás nem tud egyszerű közlésekben, kategóriákban megfogalmazódni. A szerelemhez nem vezetett út a zsidó azonosságon keresztül, és fordítva, a zsidó identitás vállalását sem könnyítette meg a szerelem lehetősége.

Az egyszerű kérdésekre nincsenek jó válaszok, csak rossz, gőgös mondatok várhatók.

Az egyszerű helyzet ellen érvel az idézett rész retorikai viszonyainak összetettsége is. A beszélő lelkiállapotát követő belső monológot és múlt idejű elbeszélést idézetek szakítják meg, amelyek különböző forrásból származnak. Szövegelemek bukkannak fel az elbeszélői tudatban, forrásmegjelölés nélküli idegen szövegek az összefüggő történetmondásban. Az Énekek énekéből származó részek a lány szépségét illetik, egészen más regiszter viszont a „Benősülsz, apám, és meg van oldva az élet.” Úgy hangzik, mint egy sokat hallott életvezetési tanács, amelyet gyakran hallhat egy fiatal férfi. És végül következik az arrogáns elutasító mondat: „Neked nem.” Az elbeszélő fejében létező textuális kultúra darabjai fel-felvillannak, szabad képzettársításként tűnnek fel az adott helyzet hívásához illeszkedve. Az illeszkedés nem tökéletes, az asszociációk illenek is és nem is az adott helyzethez, kiválóan érzékeltetik a beszélő zavart, vívódó, ellentmondásokkal küszködő lelkiállapotát.

Az elutasító mondatok idegenül hangzanak a szereplő szájában, ő maga sincs tisztában vele, honnan származnak ezek a szavak. Az előző idézetben szereplő „neked igen” tagadó alakjaként, negatív párjaként értékelhető a kijelentés. Az elbeszélő mindkét esetben elutasítja a kulturális közösség védelmét, a kategória nyújtotta biztonságot. Mindkét esetben a kirekesztettekkel, a kategórián kívül esőkkel vállal szolidaritást. Az antiszemita fenyegető erőszakkal szemben a narrátor tiszteletét kiváltó szereplő nem fogadja el a biztonságot kínáló „nem zsidó” kategóriát, sőt még hozzáteszi a „neked” névmást. A „neked igen” mondat a beszélő hatalmi helyzetét megcseréli, egyúttal megkérdőjelezi a másik fölényes pozícióját. Ezután nem tudja magát „a zsidókkal” szemben fölénybe

helyezni, ő kerül nevetséges helyzetbe, amire meg is érkezik válaszként a tehetetlen düh és agresszió.

Innen újra ránézve a címben feltett kérdésre láthatjuk, hogy a könyv nem ad választ rá. Nem kapunk olyan fejlődésnarratívába rendezhető történetet, amelynek során a fiú fokozatosan ráébredne saját zsidó kulturális örökségére és ezt elfogadva vagy elutasítva élne tovább felnőtt életét. Ehelyett a kérdés képtelenségére, ostobaságára és lehetséges szövegkörnyezetének agresszív szűklátókörűségére derül fény.

Hol is van a helyes út ezek szerint? Hol van a helye a szolidaritásnak, ha csak elutasító válaszokat látunk? A feminista elmélet, illetve Judith Butler felfogása felől olvasva Németh Gábor könyvét választ kaphatunk e kérdésekre. A kirekesztett pozíciók és gyakorlatok nem helyezhetők egyszerűen vissza a fennálló szociális, hatalmi és retorikai diszkurzusokba. A kategórián kívüli mentális térben, a lezárt kategóriákat elutasító és az ellentmondást, a vívódást, a kételyt színre vivő diszkurzív alakzatokban kell keresnünk a megfelelő reprezentációt. A regény egyik legszembetűnőbb narratív jellegzetessége, hogy apró mozaikokból áll, amelyek ugyan kialakítanak egy képet a szocializmusban felnőtt, többszörösen kirekesztett generációról, de élesen ellenállnak bármilyen egységesítő fejlődéstörténetnek. Az egész mű fragmentumokból, epizódokból épül fel. Ezek, és nem az összefüggő, öntudatra ébredő hős emancipációs narratívái hordozzák a kiszolgáltatottság sajátos történelmi tapasztalatát. Az életrajz darabjai nem rakhatók ki egybefüggő történetté, ami azt a fájdalmas belátást is magában foglalja, hogy a gyerekkor traumái, a megalázottság és kirekesztettség átélt helyzetei nem hozhatók helyre. A kategóriánkívüliség mint az egyedül megnyugtató hely azt sugallja, hogy nem létezik olyan élettörténet, ami által ez elfogadhatóvá tehető.

Egyetlen őszinte válasz létezik: ez a generáció, akinek ez a gyerekkor jutott, örökre és visszavonhatatlanul elveszített valamit. Az élettörténet-mozaikok azért nem összerakhatók, mert akkor beleíródhatnának a fennálló paradigmába, például „a gyermekkori trauma felnőttkori feldolgozása” kulturális narratívába. Az asszociatív logikát követő szövegszerkesztés szinte minden mondatával visszautasítja a jól feldolgozható, fogyasztható és megemészthető történet megalkotásának a lehetőségét. Etikailag szintén az összerendezhetetlen mozaik tűnik elfogadhatónak, mert nincs már más lehetőség, csak a szembenézés a visszavonhatatlan veszteséggel. Ezen a ponton a különböző fájdalmas élmények egymásba játszódnak, a gyermekkori traumák, a szocializmus alatt elszenvedett évek és életek és a kirekesztettség tapasztalata összekapcsolódnak egymással, ugyanis mindegyik helyrehozhatatlan károkat okoz az ember életében. A posztmodern regényszerező technika, a beszélő szubjektum decentralizált jellege, valamint az egységes képpé rendezhetőség elutasítása mind a jóvátehetetlen múlt értelmezési lehetőségét állítják előtérbe: nem lehet összefüggő élettörténetet összerakni, mert az már végérvényesen szétesett darabjaira. Ha összerakható lenne, akkor ennek a tapasztalatnak a veszteséggé váló megélésétől foszthatná meg a befogadót. A kirekesztettek, a történelmi helyzet kiszolgáltatottjai számára nincs más út, mint a fennálló paradigma és narratív-kulturális tradíció megkérdőjelezése. Ebből az is következik, hogy a regény a megbocsátást mint kultúránk mély gyökerekkel rendelkező viselkedésmintáját is elutasítja, hiszen a feldolgozhatóságot mint alapvetet kérdőjelezi meg.

A következő mondatban az alárendelt helyzetet többszörösen átélő elbeszélő maga is megfogalmaz a nőkre nézve hátrányos nézetet: „kíván, pont engem, ideér, beül a bárpult mellé, mosolyog, mond valami felejthetőt, az-

tán elindul a keze, benyúl, felülről, a garbója nyakába, egy aranyláncot húz elő, rajta medál, két háromszög, egymásba tolva". A nő első látásra lenyűgözi az elbeszélőt. Bemutatja a nő külsejét, majd a történet lehetséges folytatása pereg le a szemünk előtt. Azt viszont nem tudjuk meg, mit is mondott megismerkedéskor a férfinak. Mégsem lényegtelen, mert az elbeszélő jelzi a közlést, viszont az idézett szavak helyett csupán azt hozza az olvasó tudomására, hogy mondott valamit, ami felejthető. A lényegtelen dolgot akár ki is lehetne hagyni, de nem ez történik. Az elbeszélő nem méltatja említésre a megemlített a szavakat, arra viszont igen, hogy lényegtelennek minősítse. Az olvasónak nem adatik meg a lehetőség, hogy maga formáljon véleményt. A nő mint test, mint a tekintet és a vágy tárgya jelenik meg ebben a részletben, és ehhez szorosan hozzákapcsolódik, a felsorolásban következik, mintegy mellékesen és magától értetődően, hogy nem figyelemre méltó, amit mond. Ezáltal egy jól ismert, a nőket hátrányosan megkülönböztető kulturális sztereotípa ismétlődik meg olyan elbeszélő szájából, aki radikálisan elutasította a fennálló normákat és kategóriákat egy másik kirekesztett pozíció, a zsidó identitás szemszögéből. Elbeszélői-szereplői értékelésről van szó, nem köthető ez a nézet a szerzőhöz.¹⁶⁹

A magam részéről az odavetett, a felsorolásban szinte elvesző, könnyed megjegyzést tartom problematikusnak; azt, hogy a redundáns közlés a női szerephez kötődik; valamint azt a jellegzetes kombinációt, ahogy a tekintet és vágy *tárgyaként* jelenik meg a női figura, de beszélőpozíciót nem kap. Tekinthetjük ezt a helyzetet egyfajta keretnek, amelyben a sorsdöntő kommunikáció el fog hangzani, amely viszont, mint említettem, radikálisan elutasítja a fennálló normákat egy másik kirekesztett helyzet, a zsidóság meghatározása esetében. Más szóval, a zsidó

identitás alapvető újragondolását ajánlja az idézett szöveg, de érintetlenül hagy a nőket illető hátrányos társadalmi beidegződéseket.

Összefoglalásképpen megállapítható, hogy ajánlatos a feminista elméletek felől olvasni olyan szépirodalmi műveket, amelyek az alárendelt csoportok és nézetek képviselőitől kérdéseit állítják a középpontba. A feminista kritikai látószög párhuzamba állítható a kirekesztettek álláspontját előtérbe helyező művészi gondolkodással. A fennálló paradigma kiszélesítésének feminista elméleti elképzelése Borbély Szilárd egyes verseivel *A Testhez* című kötetből, a paradigma alapvető megkérdőjelezése pedig Németh Gábor *Zsidó vagy?* című regényével hozható összefüggésbe.

Azokon a helyeken, amikor bíráltam Borbély Szilárd és Németh Gábor egyes szöveghelyeit, a feminista kritikai olvasásmód és a feminista politikai gondolkodásmód elválik egymástól. Politikai szempontból a feminizmus gondolkodásmódjához közel állónak, szövetségesnek és elismerésre méltónak tartok minden olyan írást, *A Testhez* és a *Zsidó vagy?* című műveket különösképpen, amelyek a kirekesztett csoportok, gyakorlatok és diszkurzusok átértékelését végzik el és érdekképviselőtüket valósítják meg a művészi-retorikai nyelv által. Mindazonáltal a (női) kirekesztettség érdekeit képviselő szövegekben is érdemes felhívni a figyelmet a megkülönböztető beidegződések megismétlődésére, mert ezek a beidegződések még mindig korlátozzák a nők szabadságát és boldogulását. A felejthetőt ezért nem felejthetjük el.

Vérző sebek és „vérző sebek”

Az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre
Sorstalanság és Polcz Alaine Asszony *a fronton*
 című művében

Különböző csoportok és személyek elnyomásának gyakran alkalmazott módszere, hogy az elutasított csoportot dehumanizálják, állatokhoz, parazitákhoz, tetűhöz, féreghez hasonlítják. A kirekesztő nézeteknek is velejárója, hogy az elutasított csoport identitása testi jegyekre redukálódik. Iris Marion Youngot idézve az elnyomott csoport tagjai süketté és passzívva lesznek tárgyá vált testükbe zárva. Az uralkodó csoport ezzel szemben testétől független univerzális nézőpont képviselőjeként viselkedik.¹⁷⁰ Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine Asszony *a fronton* című regényében világosan végigkövethetjük azt a folyamatot, ahogy az elnyomás megfosztja az embert személyes-kulturális identitásától, és pusztá testté silányítja. A sárga csillag viselése, a deportálás, a tábori rabruha, a kopaszra nyírás mind azt célozza, hogy az ember biológiai lényé degradálódjon. A narráció nyomon követi, ahogy a hatalom szüntelen életveszélyt keltve egyre közelebb férkőzik a testhez, s végül át is hatol, keresztül is gázol az identitás utolsó mentsvárán, a test körvonalain.

Értelmezésem szerint a test határainak megsértése fordulópont az említett művekben. Az, hogy a *Sorstalanság* főszereplője a saját bőréen, saját testfelületén érzi a diktatúra mibenlétét, megkérdőjelezi az addig ismert szimbolizációs mechanizmusokat, beleértve a szolidaritás hiányát

mint kulturális közeget és az önáltatás nyelvét, amely Köves Gyurit mind Budapesten, mind a táborban mintegy „természetesen” veszi körül. Írásomban szeretném a *Sors-talanság* értelmezéseit egyfajta testközeli szemlélettel bővíteni, felhívni a figyelmet test és textualitás eddig nem hangsúlyozott összefüggéseire. Elsősorban azokat a szövegrészeket vizsgálom, amelyek a behatolást elbeszélik, azokat a pillanatokot, amikor a hatalom áthágja a test/identitás határait. A narratív határátlépéseket a feminista teoretikus, Julia Kristeva *abjekt* kategóriájával közelítem meg, mely szerint köztes hely az objektum és a szubjektum között. A szöveg a vizsgált helyeken a humánperspektívát átlépve és a parazitaperspektívát mimikriként visszavetítve, az abjekt teréből szól.

A fejezet első részében felvázolom az abjekt elméletének néhány alapgondolatát Julia Kristeva *Powers of Horror: An Essay on Abjection* című könyvére hivatkozva, majd kiemelek néhányat azokból a kutatásokból, amelyek az abjekt mára már klasszikusnak számító elméletét kultúr-szociológiai értelemben fejlesztették tovább, és összefüggésbe hozták napjaink égető problémáival, az előítélet, a rasszizmus és az antiszemitizmus jelenségével. Röviden utalok az abjekthez fűződő néhány újabb irodalmi tanulmányra, majd a második részben rátérek a két mű értelmezésére. A *Sors-talanság* áll érdeklődésem középpontjában, az *Asszony a fronton* kisebb teret kap, mindössze néhány jellemző részletére hivatkozom. Ez utóbbi műről részletes, a kulturális test fogalmát és az önéletírás műfaját összekapcsoló elemzés olvasható például Louise O. Vasvári tanulmányában.¹⁷¹ A harmadik részben bemutatom, hogy az abjektszerepbe kényszerített lét narratívája magában hordozza, mintegy nyomaiban őrzi az anya emlékét. Az anya figurája és az abjektszerep fikciója között összefüggés van, amely kapcsolatba hozható Kristeva elgondolásával.

Célom nem csupán kultúraelmélet és (szép)irodalom összeolvasása és párhuzamok kimutatása, hanem az is, hogy nézzünk szembe kultúránk veszélyes beidegződéseivel, az előítéletek újratermelődésével.

Az abjekt elméletei

Kristeva szerint a test határainak védelmével kapcsolatosak azok a szorongások, amelyeket az abjekt, vagyis a test végtermékei, melléktermékei: a testváladékok, a testnedvek, az ürülék, a vér és a vizelet váltanak ki. Mindezek átmenetet jelentenek a test és a testen kívüli között: nem tekinthetjük őket sem szubjektumnak, sem objektumnak. Részai is a testnek, meg nem is, egész életünkben igyekszünk megszabadulni tőlük, megpróbáljuk őket rajtunk kívül eső tárgyként kezelni. A test melléktermékei, a testkép eltávolítható részei zavarják az elhatárolódást, ezért az egységes testidentitásra nézve állandó fenyegetést jelentenek. Innen származik szorongásunk az ételmaradéktól, a testváladéktól, iszonyodásunk az ürülektől, a vizelettől, undorunk a vértől és a piszoktól.

Szocializációnk során megtanuljuk az én és nem én határainak kijelölését, a hulladék eltávolítását. A tiszta, engedelmes, törvénytisztelő test ára az abjekció, amely visszavezethető az első elutasításra, az anyától való elszakadásra, aminek célja, hogy az egyén képes legyen a szimbolikus rendben létrehozni önmagát. Az abjekció – írja Kristeva – megőrzi valamit abból, ami a pretárgyas viszonyban (*pre-objectal relationship*) ama felidézhetetlen erőszakban létezett, amelyben a test elválik az anyai testtől. Az abjekttel (vérrel, váladékkal, ételmaradékkal vagy ürüllel) való szembesüléskor tapasztalható kényelmetlenség, rossz érzés, szédülés, émelygés – Kristeva szerint –

arra az ambivalenciára vezethető vissza, amely körülveszi az anyától elhatárolódó tárgyként, önálló testként létrejövő szubjektumot. Az abjekt kiváltotta viszolygás nem más, mint az anyai test felidézhetetlen emléke. Az undor mutat rá arra a másságra, amellyel nem lehet egyesülni (*incorporate*) és azonosulni, amely megelőzte, birtokolta, majd létrehozta az embert, hiszen megszületésekor az anyai birtoklást kellett legyőznie ahhoz, hogy a későbbiekben be tudjon lépni a szimbolizáció és a szocializáció, vagyis (a pszichoanalitikus felfogás szerint) az apa rendjébe. Az abjekt sajátként is felfogható, érvel a szerző, az undor mutat rá arra az (anyai) alter egóra, amellyel az ember valaha össze volt fonódva.¹⁷²

A végtermékek ellenállnak a szimbolizációnak, így a nyelvi, esetünkben a narratív reprezentációnak: váladék, hasmenés, széklet és vizelet, bőrbetegség, gennyező sebek ritkán szoktak előfordulni irodalmi narráció témájaként. A *Sorstalanság* szembefordul ezzel a narratív hagyománnyal: Kertész Imre regényében az abjekt és az abjektté válás lesz az elbeszélés tárgya.

Judith Butler az abjekciót társadalmi kirekesztő mechanizmusként értelmezi. A kötelező heteroszexualitás paradigmája kirekeszti a nem heteroszexuális egyéneket a társadalomból, őket a társadalmon kívüli abjektként értelmezi a rendszer. Nagyon sok ember él ebben a kirekesztett abjekt tartományban, de őket nem ismeri el teljes jogú egyénként, szubjektumként a társadalom. A kötelező heteroszexualitás paradigmája azon alapul, hogy kirekeszti a homoszexualitást mint saját abjekt-részét, tehát nem is jöhetett volna létre enélkül. A kirekesztett abjekt-tartalom tehát paradox módon kívül is és belül is van a heteroszexuális rendszeren.¹⁷³ Hanjo Berressem nem ért egyet az abjekt fogalmának kiszélesítésével a kulturális másság és a politikai érdekérvényesítés területei felé, mert szerinte

az ilyen nézetek figyelmen kívül hagyják az abjekt testhez kötődő materialitását.¹⁷⁴ Berressemmel egyetértve, igyekszem megőrizni a fogalom anyai testhez kötődő jellegét, ugyanakkor szeretném hangsúlyozni az abjekció szociális vonatkozásait.

Az antiszemita propaganda egyik leggyakoribb eszköze a zsidók élősdiekkel: tetvekkal, férgekkel, különféle visszataszítónak tartott élőlényekkel, pókokkal, patkányokkal való azonosítása.¹⁷⁵ Hermann Imre *Az antiszemitizmus lélektana* című, közvetlenül a második világháború után megírt könyvében végigkíséri, miként jelenik meg a parazitamotívum egyes antiszemita szerzőknél. Hermann gondolatmenete szerint, ahogy a szorongó ember vagy majom bánatában, elhagyatottságában saját szőrét, haját, körmét, sebeit tépi-bántja, a csoport is ezt teszi, ha nagyobb megrázkódtatás éri: meg akar megszabadulni a bőr-énjén élősködő, parazitaként elképzelt zsidóktól. A szerző minderre számos példát hoz fel az ókortól napjainkig, idéz a *Mein Kampf*-ból is: „Nemegyszer rosszul lettem ezeknek a kaftánosoknak a bűzétől, [...] mihelyt az ember egy ilyen gennyes sebet óvatosan felvágott, akár a nyűvekre a rothadó testben, mindjárt rábukkant egy zsidócskára.” (Adolf Hitler: *Mein Kampf*) „Itt tehát a zsidó, a »bűdös zsidó« nyű, parazita, élősködő a rothadó testen” – írja Hermann.¹⁷⁶

Csabai Márta és Erős Ferenc rasszizmust vizsgáló társadalomlélektani áttekintésében Didier Anzieu-re hivatkozik, aki kimutatta, hogy a bőrnek megvan a maga pszichés reprezentációja, a „lelki bőr”. „Biológiai értelemben a bőr sérülése nyitottá teszi a testet a fertőzéseknek, pszichológiai értelemben a »lelki bőr« sérülései is hasonló következményekkel járhatnak, a »bőr-énbe« történő behatolás pedig az »én« integritását, határait veszélyezteti. Analóg módon a csoportnak is van efféle »bőr-énje«, amely a leg-

különbözőbb fertőzéseknek és egyéb sérüléseknek van kitéve, s ezek elhárítására a közösség is megszervezi a maga »bőrápoló szolgálatát«. A csoport »bőr-énje« összetartja a csoport »testét«, és kijelöli a határt »egészséges« és »beteg« között.”¹⁷⁷ James M. Glass amerikai történész „*Life Unworthy of Life*”: *Racial Phobia and Mass Murder in Hitler’s Germany* című könyvében „az orvostudomány aktív közreműködésével végrehajtott tömeggyilkosságokat »purifikációs« rítusnak nevezi, amelynek célja a csoport »bőr-énjének« megtisztítása, a csoport hatalmának és identitásának megerősítése. Az elkülönítés, az »alacsonyabb rendű fajokhoz« tartozókkal fenntartott szexuális kapcsolat tilalma, a tisztogatás, a gyilkosság, a »tisztá« és a »tisztátalan« közötti határok fenntartását szolgálja. E rítusok révén az egyén és a csoport élesebben el tudja különíteni a »szennyes« és »fertőző« Másikat saját egészséges és integráns énjétől.”¹⁷⁸ Csabai Márta és Erős Ferenc végül megállapítja, hogy a rasszizmus „egy univerzálissá növelt projektív identitás, amelynek semmi köze a stigmatizáló csoporthoz, hiszen kizárólag a stigmatizáló csoport tagjainak fantáziáiban gyökerezik”.¹⁷⁹ A rasszizmusra vonatkozó pszichoanalitikus magyarázatok jól tetten érhetők az antiszemitizmus ideológiájában. A nácik célja nem csupán a megsemmisítés volt, hanem pusztító „munkájuk” minden nyomának eltüntetése, az „abjekt” teljes eltakarítása is. Ehhez az üldözött csoportok tagjait mindenekelőtt emberi identitásuktól kellett megfosztani, „kártevővé”, „parazitává” kellett nyilvánítani, hogy aztán az így fennmaradó „antitesteket” végérvényesen, lehetőleg nyom nélkül leválasszák a társadalom „bőr-énjéről”, mégpedig a lehető leggazdaságosabb és leghigiénikusabb módon.¹⁸⁰

Kristeva elméletének jelentőségét mutatja, hogy a humán tudományok egyéb területein is hivatkoznak rá, az *abjekt* koncepciója a mai kutatások fényében is használható

és újraértelmezhető. Egy antropológus például napjaink egyik súlyos problémája, az anorexia okainak feltárására alkalmazza Julia Kristeva okfejtését. Nem tartja kielégítőnek azokat a magyarázatokat, amelyek az individualizmust, a folyamatos és túlzásba vitt önkontrollt vagy a média sugallta hamis szépségideált teszik felelőssé a betegség kialakulásáért – szociálintropológiai módszerekkel közelíti meg a jelenséget. Az anorexiában a saját közösségben otthontalan, határait védő és az anorexiás közösségben új kapcsolatokat kereső, a betegség stádiumait többször átélő, állandó átalakulásban lévő ember küzdelmét látja. Az anorexiások undort keltő abjektként tekintenek az ételre: viszolygást vált ki bennük, mert szüntelenül veszélyezteti testük határait. Az étel szaga, íze, látványa lehetetlenné teszi számukra a külső és a belső elválasztását, mivel ezek átlépik a test határait. Abjektként élnek meg az ételt, amelytől meg kell szabadulniuk, amelytől meg kell tisztítaniuk a testüket. Testi (*embodied*) kommunikációt folytatnak a környezetükkel, a kultúra testi tapasztalataikká válik.¹⁸¹

A *Sorstalanság* hetedik és nyolcadik fejezetében is testi kommunikáció (*embodiment*) reprezentációja megy végbe. A főszereplő, miután nem tudja saját határait (tisztán) tartani, gennyeseit, bőrbetegségeit, ürülékét eltávolítani, feladja a túlélés perspektíváját. Később ugyanez a test, önkéntelen szemrebbenése, a répaleves szagának megérzése segíti vissza az életbe. A lágér felszabadításakor a mikrofonból elhangzó szavak, például a *szabadság*, nem jelentenek számára semmit, mert akkorra már a kultúra, az emberi nyelvet is beleértve, érvényét veszti. Csak a gulyásleves illatának testi megtapasztalása érteti meg vele testi (*embodied*) kommunikáció révén a szabadság mibenlétét. A test tudása az egyedül érvényes tudás, egyedül annak „szavára” hallgat.

Érdemes még röviden utalni néhány újabb, az abjekt fogalmát előtérbe állító irodalmi elemzésre. Carey James Mickalites Joseph Conrad *The Secret Agent* című regényének számos pontján (a helyszínt, a cselekményt, a szereplők kapcsolatrendszerét, a regény retorikai alakzatait figyelembe véve) mutatja ki az abjekt és az abjekció (elválasztás, elhatárolás, kirekesztés, a haszontalan, undorító elem eltávolítása) narratív logikáját, a késő viktoriánus, háború előtti London aggodalmainak kivételéseként, a tiszta, racionális logika és életfelfogás szennytől való elhatárolódásaként értelmezve a művet. A pornográfiát árusító anarchista merénylő Verloc foglalkozását, külsejét, környezetét és háza belső elrendezését tekintve a napfényes és észszerű gondolkodást követő londoni kultúra peremvidékén él, annak abjektjeként létezik. A gyengeelméjű Stevie is a preszimbolikus világhoz kötődik, szinte hozzátapad a családhoz, Verloc felesége anyai érzelmekkel viseltetik iránta, ráadásul a regény során többször történik előre- és visszautalás Stevie darabokra hullott testrészeire. A mű tehát többszörösen középpontba helyezi a viktoriánus kultúrát fenyegető, de tőle elhatárolódni nem tudó preszimbolikus abjekttartalmakat.¹⁸²

Ann-Marie Priest „*A Secret Responsive Ecstasy*”: *James and the Pleasure of the Abject* című tanulmányában az abjekt kategóriáját Henry James alárendelt, kiszolgáltatott női szereplőinek vizsgálatában alkalmazza, és összekapcsolja a keresztény miszticizmus gondolkodásmódjával. Szerinte az „ártatlan” és a tapasztalt nők ellentmondásos kapcsolatának alakulása áll a szerző *The Golden Bowl*, *The Portrait of the Lady* és *The Wings of the Dove* című regényének középpontjában. Az alárendelt, az erősnek kiszolgáltatott, abjektpozícióban levő nő a misztikus tapasztalathoz hasonlítható önmegsemmisítés révén jut el az újjászületéshez, a testi-szellemi átalakuláshoz, és végül fölénybe kerül az

erős nővel szemben.¹⁸³ Sally Minoque és Andrew Palmer az abortusz témájának megjelenését hasonlítja össze a harmincas és az ötvenes-hatvanas évek amerikai regényeiben. Az elhalt magzat mint jellegzetes abjektalak az elbeszélés perifériájáról, az elejtett megjegyzések szintjéről eljut a nyíltabb, egyértelműbb utalások nyelvi formáihoz.¹⁸⁴

Az abjekció folyamata a *Sorstalanság*ban is nyomon követhető. Az abjektpozícióba teljesen beletörődő, a halál küszöbéhez érkező ember elbeszélésének retorikája felcseréli a kiszolgáltatott és a zsarnok szerepét. A történet szintjén is hasonló lélektani folyamat játszódik le. Köves Gyuri a megsemmisülésbe való beletörődés stációján át jut el a tapasztalt, a dolgokat ismerő ember pozíciójába.

Az abjekt hangja, a test beszéde

A *Sorstalanság*ban azt vizsgálom, hogyan jelennek meg a zsidókat parazitaként beállító diszkurzus elemei, amelyek a mítoszt azzal dekonstruálják, hogy helyenként látszólag azonosulnak vele. A „parazita pretextus” egyes helyeken áttűnik a regény szövegén, rávilágít az előítélet működésére, a megörökölt és átvett gondolatfoszlányok újratermelődésének irracionális és gyilkos logikájára.

Az abjektal szembenézni, mint említettem, traumatikus tapasztalat, talán ez is az oka annak, hogy az értelmezések nagy része elfordul az ilyen jellegű vizsgálatoktól. Sokan tanulmányozták a regény nyelvezetét, gyakran hivatkoztak a mű első felére és a lezárására, de kevés szó esett a testi leépülés narratív folyamatáról.

A kilencvenes évektől napjainkig megjelent tanulmányok elsősorban a műfaj, a műfajok átértelmezésének kódjait tárgyalják, a mű jellegzetes beszédmódját, mondat szerkesztését, az elbeszélő én és az elbeszéltnél én viszo-

nyát,¹⁸⁵ az ironikus látásmód, az elbeszélhetőség kérdése, valamint a (zsidó) kulturális identitás összefüggéseit.¹⁸⁶

Molnár Gábor Tamás a *Sorstalanságban* a bahtyini „köznapi kalandregény” narratív szerkezetét véli felfedezni, majd sorra veszi a tőle való eltéréseket, mint e minta átértelmezési kísérletét.¹⁸⁷ Szegedy-Maszák Mihály a nevelődési regény,¹⁸⁸ Szirák Péter az önéletrajzi és a nevelődési regény európai hagyományával veti össze a művet.¹⁸⁹

Az érthetetlen, értelmetlen várakozás az embert az állathoz teszi hasonlatossá – állapítja meg Szegedy-Maszák Mihály a Vámházban való várakozást elbeszélő fejezet két mondatára hivatkozva. „Fölemelte, majd lassan újra visszaengedte a kezét, tanácstalan mozdulattal, mialatt a homlokán ugyanakkor ezer apró kérdő ránc képződött: szomorú, csapdába esett rágcsálóhoz hasonlított kissé.” Egy másik mondatot is idéz a regényből: „...csak kívülről matatott, futkosott és kaparászott egy ideig a melle táján a keze, ritkás szőrzetű nagy pók, vagy még inkább amolyan kisebb tengeri szörny módján, mely mintegy a rést kereste.”¹⁹⁰ Nem akármilyen állatokról van szó, egészíthetnénk ki a gondolatmenetet, hanem pontosan olyanokról, pókokról és rágcsálókról, amelyekhez az antiszemita propaganda a zsidókat hasonlította.

Szirák Péter Kertész Imre műveiről szóló monográfiájában többször hangsúlyozza, hogy a *Sorstalanság* nem Auschwitz hiteles ábrázolására, hanem olyan nyelvhasználati forma kialakítására törekszik, amely felülvizsgálja a holokauszthoz való viszonyulást, így lehetségessé válik, hogy Auschwitzot az előzményekből levezethetetlen folyamatként szemléljük.¹⁹¹ Tárgyalja a regény holokausztdiszkurzusban elfoglalt helyét, és párhuzamba állítja Ember Mária *Hajtúkanyar*, illetve Tadeusz Borowski *Hölgyeim és Uraim, parancsoljanak a gázba fáradni* című művével.¹⁹²

Kamarás István irodalomszociológiai vizsgálódásai során a *Sorstalanság* mintegy 145 olvasójának különböző beállítódásai és értelmezési stratégiáit, valamint az e stratégiák közt fellelhető összefüggéseket kutatva, elsősorban Szirák Péter monográfiáját vette alapul: a holokausztról szóló irodalom és filmek sorában paradigmaváltó regényként határozza meg a művet. A megszokottól eltérő eljárásaként értékeli a szerkezetét, az időkezelését, és a cselekménye menetében késleltetést vél felfedezni. Például csupán a könyv egyharmadánál jutunk el a haláltáborig, és csak a könyv kétötödén túl válik a főszereplő számára egyértelművé, hogy a krematóriumban útitársai égnek.¹⁹³

Molnár Sára az életrajzi megközelítésekkel szemben a tanúságtétel cselekményét, az emlékezés jelenben végbenemő aktusát hangsúlyozza. Nem a szemtanú pozíciója, az átélt tapasztalat közvetítése a lényeges. Egy mű akkor is tanúságot tehet, ha szerzője nem volt a holokauszt elszenvedője. Zvi Kolitz, a *Joszl Rakover beszél az Istennel* szerzője például nem volt a varsói gettóban, érvel Molnár Sára, írását mégis tanúságtételként fogadják el.¹⁹⁴ Szűcs Teri is a tanúságtétel mikéntjét követi nyomon *Sorstalanság*-elemzésében: a mű által ránk testált holokausztértelmezés etikai oldalát és a lehetséges olvasói magatartásokat tanulmányozza.¹⁹⁵

Menyhért Anna Hannah Arendt következtetéseit – miszerint a nyolcvanmilliós német társadalom ugyanolyan eszközökkel hazudott önmagának, mint a zsidó kivándorlás és deportálás fő szervezője, Adolf Eichmann – alkalmazza a *Sorstalanság* nyelvi magatartására. „Az önámítás, a tények elől való rejtőzés, a tudás nem tudomásul vétele pedig értelmezhető nyelvi jelenségként is, párhuzamba hozhatók a zsidó áldozatok sokak által hasonlóan tartott, önámításként is érthető, a felfoghatatlanhoz lépésről lépésre hozzászokó, a kilátástalanságban is belátást ta-

núsító magatartáshoz, amiről a *Sorstalanság* is beszél.”¹⁹⁶ Azt a részt emeli ki, amelyben Köves Gyuri elmagyarázza az újságírónak, hogyan lehet fokozatosan hozzászokni a lágerhez, és arra a következtetésre jut, hogy „az áldozat együttműködése, a fokozatosságban rejlő könnyebbségre való ráhagyatkozás kooperáció, részvétel saját, kiszámított, adagokban kapott meggyilkolásában, hiszen a náci rezsim deportálás-szakértői ezt a fokozatosságot – vagyis hazugságot – éppen a megsemmisítési mechanizmus sikerességének, a deportáltak ellenállása megtörésének érdekében alkalmazták.”¹⁹⁷

Vári György megfogalmazása szerint a regény Köves Gyurit körülvevő felnőtt szereplői, például Lajos bácsi, azzal válnak együttműködővé, ahogy „szükségszerűvé, »sorssá« stilizálják az esetlegest, értelmet hazudnak az eseményeknek. A *Sorstalanság* végső soron nem más, mint minden sorstulajdonító figuratív művelet hazug voltának belát(tat)ása, e műveletek defigurálódása”.¹⁹⁸

A továbbiakban pontosan ezt a defigurálódást szeretném bemutatni, azt a testbeszédet, amely nemcsak a testről, hanem a testből szól, az abjekt hangadásáról, a kirekesztett, beteg és undorító abjekt visszairásáról a szimbolizációba, visszaépítéséről az európai elbeszéléskultúrába, arról, hogy az abjekt**ből** és abjekt**ről** szóló elbeszélés a „magaskultúra” részévé válik úgy, hogy ez utóbbi érvényét veszti.

A regény második felében a beteg emberi test tölti be a főhős látókörét. Az elbeszélő nem tekint ki saját és mások testi működésének ismertetéséből, vagyis szembehelyezkedik a modernség metaforikus regényszervező elveivel és a metaforát középpontba állító narratív hagyománnyal. Egyfajta testbeszéd következik: a hatodik, hetedik és nyolcadik fejezetet az éhséget, a hasmenést, a rühöt, a lábbeli okozta fertőzést, a fizikai leépülést átélő ember tüzetes,

regisztráló beszámolója alkotja. Belső beszédet olvasunk, amelyet a test diktál. Ezekben a fejezetekben már nem a modoros, fontoskodó, iskolai dolgozat előadásmódjára emlékeztető stílust, vagyis a megfelelni vágyó ember hangját halljuk, hanem a test jelzéseit követő, autentikus beszédet, a tekintet útjába eső tárgyak, emberek, események szenvtelen leírását.

A koncentrációs táborban zajló élet elbeszélésében lépten-nyomon találkozunk az abjekt valamely megjelenési formájával. Az abjektárgyakkal való kényszerű együttélés, és ezzel összefüggésben az abjektvá válás folyamata már a vonaton megkezdődik. Köves Gyuri részletesen beszámol a kübliről, kis- és nagydolgairól. Minden erőfeszítése hiábavaló, képtelen a táborokban egészséges maradni, tisztálkodással sem tudja teste határait megőrizni. A mosakodás fájdalommal jár, ránézni sem szeret rohamosan leépülő testére. A facipő a lábához ragad, akár egy újabb, fájdalmas és visszataszító testrész, így aztán jobbnak látja, ha még lefekvéskor sem válik meg tőle. Más szóval, már képtelen eltávolítani a testéhez ragadt abjektet. A mosakodás feladása, teste integritásának feladását is jelenti. A későbbiekben megrühesedik, kisebesedik a bőre, és sehogy sem tud sebeitől megszabadulni.

Eközben a kéreg már rég földörzsölte bokánkat, és számtalan sebet mart az alatta levő puhább környéken. Ezek a sebek mármost – tulajdonságaik szerint – nedvedznek, s nedvük bizony ragacsos: ilyenképp azután a cipőtől idővel semmiképp sem tudunk szabadulni többé, levehetetlenné válik, hozzátapadt, s akár egy újabb testrész, valósággal ránőtt a lábamra mintegy. (211.)¹⁹⁹

Itt kerül szóba a hasmenés, amely önmagában is abjektéma, majd a szöveg hosszasan és részletesen taglalja a testi

leépülés állomásait. Ekkor már magunk mögött hagytuk az elképzelést, miszerint: „Igaz tény: képzeletünk még a rabságban is szabad marad.” (174.) A hatodik fejezet második felétől ennek éppen az ellenkezőjét látjuk: a betegség folyamatában a képzelet is csak a testről szól.

A bőr/identitás megsértése után ez a test lázad fel a hatalom ellen. Innentől kezdve, a betegségek elhatalmasodása után, Köves Gyuri már nem működik együtt a táborbeli hatalommal, és nem működik együtt az együttműködőkkel sem. Nem követi társai „túlélő” forgatókönyvét, nem hallgat többé Citrom Bandi önáltató-túlélő-együttműködő tanácsaira. Ezután már egy másik, az abjekt pozíciójából, a közeli halál elfogadásából fakadó, a test jelzéseire figyelő hang szólal meg, és csupán a regény vége felé lépünk ki a csakis e jelzéseket részletesen közvetítő narrációból.

A főszereplő akkor adja fel a küzdelmet, akkor szűnik meg benne a jövő reménysége és a túlélés vágya, amikor elveszíti identitásának utolsó bástyáját: teste határainak sértetlenségét, amikor belátja, hogy nem képes az erőszakot kirekeszteni, hiszen az már a bőrre is rátelepedett, sőt a testébe is behatolt. A testi leépülésnek és az autentikus helyzetértelmezés folyamatának, a kórházi barakkokban betegen eltöltött időnek a fordulópontja, amikor rágcslók támadják meg a testét, és így a paraziták már nemcsak a bőrén élősködnek, hanem teste határain is áthatolnak.

Itt ismerkedtem még meg továbbá igazán a férgekkel is. A bolhákat sehogy se tudtam megfogni: fűrgébbek voltak, igen érthetően, hisz elvégre jobban is tápláltak nálam. A tetveket már könnyen megfoghattam, csak hát ennek meg nem volt értelme. [...] Mégis, legjobban akkor lepődtem, hökkentem, majd rémültem *is meg*, mikor egyszerre csak csípőmön éreztem a csiklandást, s a papírkötést fölemelve azt is láttam, hogy már a hú-

somon is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak. Próbáltam kapkodni, szabadulni, legalább innen kitúrni, kipiszkálni, legalább még egy kevéske türelemre, várakozásra szorítani őket s állíthatom, sosem éreztem még küzdelmet kilátástalanabbnak, ellenállást konokabbnak, mondhatni szemérmertlenebbnek, *mint ezt*. Egy idő múltán föl is hagytam vele, s már csak néztem a falánkságot, ezt a nyüzsgést, mohóságot, étvágyat, ezt a leplezetlen boldogságot: bizonyosképp, mint hogyha valahonnan ismerném egy kissé. Akkor is vettem észre: némelyest meg tudom érteni őket, mindent megfontolva. Végül *már-már* megkönnyebbültem, *már-már* viszolygásom elmúlt.” (233.) (Kiemelés – Zs. E.)

A „*mint hogyha valahonnan ismerném egy kissé*” mondat vonatkozhat Gyuri helyzetére, hiszen ő az, aki ismeri azt a határtalan éhséget, azt a tátongó fekete lyukat, de utalhat arra is, hogy közeli ismeretségben van a tetvekkel, hiszen a zsidókkal kapcsolatban gyakran hallhatta ezt a megnevezést. Saját társait is ekként látta, gondoljunk csak a már említett, a Vámházban várakozó embereket illető hasonlatra. A tetvek elleni hasztalan küzdelem a táborigi lét kilátástalanságát is magában foglalhatja, ebben az esetben viszont a metafora logikája szerint a náci megszállók kerülnek a mindent ellepő, mindent bekebelező férgek képzetkörébe: „*már a húson is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak*”.

A német társadalom abjektívációja gyanánt a zsidók parazitáknak, férgeknek tekintendők, akiktől meg kell tisztítani a német nép testét. Ez a megtisztítás-tisztogatás zajlik a koncentrációs táborban, ahol állati sorba taszítják és meggyilkolják őket. A szövegnek ezen a pontján azonban átfordul a metaforika, és a korábbi jelentéslehetőségek ellenkezőjét is bekapcsolja az értelmezések körébe. Esze-

rint a náci kerülnek a féreg, a parazita, vagyis az abjekt szerepkörébe, abba, amelybe a zsidókat kényszerítették, és amely állandó ismétlődése által végül „természetesnek” tűnt.

Nemes Jeles László *Saul fia* című filmjében hasonló, az abjekt-szerepeket kifordító, kiasztikus, felcserélő filmnyelvi retorikai alakzatot figyelhetünk meg. A tárgyi szerepbe kényszerített, robotként működő főszereplőt a kamera-állás, az éles képek és az igen gyakori, az arcra fókuszáló közeli képek szubjektum pozícióba helyezik. Főszereplő személlyé válik, akinek saját vágyait követi végig a film. Individuális narratívát hoz létre, és a nézőt is belehelyezi az események közepébe. A kameramozgás, a zajok révén a néző is benne érzi magát a filmben, olyan erős vizuális hatások élik, hogy szinte szagokat is érez. A film közvetlen testi reakciókat, szédülést, hányingert is kiválthat, tehát nem tudjuk külső szemlélőként szemlélni a filmbeli eseményeket, magunk is szereplőkké váltunk. Ebből a személyes érintettségéből látjuk az elmosódott háttérrel, emberek tömegeinek gyilkolását, és látjuk a dehumanizációt, a megsemmisítő gépezet működését. Tehát a *Sors talansághoz* hasonlóan a náci gépezet kerül az abjekt-szerepbe, a háttérben, elmosódva látjuk ezt a folyamatot. Az élesen látszó személyekkel éles ellentétben álló homályos, elmosódott képek a háttérben zajló gyilkológépezetről visszavetítik az abjekt-pozíciót a náci megsemmisítő mechanizmusra, másrészt ráirányítják a figyelmet ennek lényegére, a dehumanizációra és az abjekcióra. Csak úgy lehetett ezt az egész megsemmisítő rendszert kitalálni és megvalósítani, hogy a náci rendszer résztvevői nem tekintették embereknak a kivégzendő embereket. Emberiség és dehumanizáció, individualizmus és személytelen mechanizmusok állandó kettősségét állítja középpontba a szereplőre szorosan koncentráló és a háttérrel elmosó

fényképezés, a kamera folyamatos mozgása; az egyéb vizuális és hangeffektusok pedig a nézőt könyörtelenül behelyezik ebbe a humanizáció-dehumanizáció skizofrén kettősségbe. Nem véletlen, hogy ez a film sem, ahogy a *Sorstalanság* második része sem a túlélést tartja a főszereplő legfontosabb törekvésének.

Érdeemes közelebbről szemügyre venni az alábbi két mondatot: „Mégis, legjobban akkor lepődtem, hökkentem, majd rémültem is meg, mikor egyszerre csak csípőmön éreztem a csiklandást, s a papírkötést fölemelve azt is láttam, hogy már a húson is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak.” „Próbáltam kapkodni, szabadulni, legalább innen kitúrni, kipiszkálni, legalább még egy kevéske türelemre, várakozásra szorítani őket s állíthatom, sosem éreztem még küzdelmet kilátástalanabbnak, ellenállást konokabbnak, mondhatni szemérmertlenebbnek, mint ezt.” Az elsőben a furcsa „lepődtem, hökkentem, majd rémültem is meg” szórend, a mondattani helyzet, az, ahogy az igekötő elkeveredik a helyéről, az elképedés és a zavar kifejezőjeként értelmezhető. A *meg* igekötő ugyan mindhárom ígéhez illik, de a harmadik a mögé kerülő „is meg” révén különös hatást kelt: az abjekciós folyamatot is megjelenítve kiveti magából azt, ami hozzátartozik.

A következő mondat jelentése szerint a szereplő utolsó kétségbeesett kísérletet tesz, hogy helyreállítsa teste körvonalait, de a főnévi igenevek halmozása, összetorlódása előrevetíti e küzdelem kudarcát. A mondat második felében hosszabb szavak következnek, ritmusa lelassul. Az erőfeszítés, majd annak cáfolata szimmetrikus szerkezetet alkotva alakíthatná ki a mondat dinamikáját, ha a lezárást, a lekerekedést nem zavarná meg újra egy hátra kerülő tagmondat, a „mint ezt”. Ez is ugyanolyan hátra vetett szerkezet, mint az „is meg”, ráadásul a két szerkezet rímel is egymásra. Hasonlóképpen a kétszer előforduló

„már-már” is a mondat abjekt részének tekinthető. Hozzá tartozik, de mégsem, és csak emiatt nem teljes az állítás.

A lelassuló mondat arra enged következtetni, hogy a beszélő a halál hívását megnyugtatóbbnak érzi, mint a totális diktatúrát. „Akkor is vettem észre: némelyest meg tudom érteni őket, mindent megfontolva. Végül már-már megkönnyebbültem, már-már viszolygásom elmúlt.” A „mindent megfontolva” szerkezet eredeti jelentésében, vagyis a figurációtól megfosztva is értelmezhető, tehát a *mindenen* életet és halált is értve. A megkönnyebbülés a testi leépülés elfogadását jelentheti: ezután nem kell az élet reményében kiszolgálni a totális hatalmat. A hatalom a testi integritást átlépve már elveszíti befolyását az ember fölött. A halál emberibb, élhetőbb életet kínál, mint az élet reményét az utolsó pillanatig fenntartó totális diktatúra.

Hasonló folyamat figyelhető meg a következő két idézetben is. A test körvonalainak elmosódása, a test integritásának elvesztése először ingerültséget vált ki, majd a halál közeledését elfogadva, a főszereplő saját és a másik testének érintkezésébe is beletörődik.

Egy dolog vált csak bennem erősebbé: az ingerültség. Ha valaki a kényelemre tört, akár csak a bőrömhöz ért is, ha menetnél lépést vétettem (ami gyakran fordult elő), s mögöttem ilyenkor valaki a sarkamra hágott, azt pillanatnyi habozás és minden további nélkül, ott azon nyomban meg tudtam volna például ölni – ha meg tudtam volna, persze, s ha, mire kezemet fölemeltem, el nem feledem már, mit is akartam tulajdonképpen. (218.)

Annyi idő után végre először szabadultam meg az ingerültség gyötrelmétől is: az enyémhez szoruló testek nem zavartak többé, még valahogy inkább örvendtem

is annak, hogy itt, hogy velem vannak, hogy oly rokon-
niak és annyira hasonlóak az enyémhez, s most elő-
ször fogott el irántuk valami szokatlan, rendellenes,
valami félszeg, mondhatnám ügyetlen érzés – megle-
het, a szeretet tán, azt hiszem. S ugyanezt tapasztaltam
az ő részükről is. Reménnyel, mint eleinte, igaz, töb-
bé már nemigen biztattak. Meglehet, ez is tehette – az
egyéb nehézségeken kívül, természetesen – annyira
csöndessé, másrészt azonban oly családívá is egyúttal
az általános nyögdecselésen, fogak közti sziszegésen,
halk panason kívül olykor hallható egyéb megnyilván-
ulásokat: a givasz, a nyugtatás egy-egy szavát. (237.)

A testhatár átlépése nem más, mint az élet-halál küzdelem
feladása és a halálperspektíva elfogadása, ami egyúttal
kollektív szubjektivitásképet teremt. Ebben a közös em-
beri szubjektivitásban a testbeszéd a meghatározó hang-
nem. A bizakodó, önáltató szólamok helyett egy másik
diszkurzus szólal meg, az iskolai dolgozatra emlékeztet-
ő, körülményes beszédmódot a test narrációja váltja fel.
Az előbbiről sok szó esett már a szakirodalomban, a test
narrációjáról viszont jóval kevesebb.

Az idézett részekben egymással ellentétes folyamat
figyelhető meg: ezúttal is a test határainak kétségbeesett
védelme, majd az elvesztésükbe beletörődő nyugalom.
Állítás és megkérdőjelezés viaskodik egymással. Az ölni
képes düh kisvártatva lemondássá enyhül. A belenyug-
vást kifejező második szövegrészt viszont lépten-nyomon
megszakítják a sajtó test jelzései. Nem nyugodhat meg a
Köves Gyurinak megkönnyebbülést kívánó olvasó sem,
hiszen a feloldódást, a csendet, a családiasságot kifejező
mondatot kétszer is megszakítja a test panaszainak köz-
beékelése („– az egyéb nehézségeken kívül, természetese-
sen –”; „az általános nyögdecselésen, fogak közti sziszegé-

sen, halk panaszon kívül”). Egy mondaton belül kétszer is elhangzik a „kívül”, amelyre tulajdonképpen nem vonatkozik az állítás. Szinte több dolog sorolódik kívülre, mint a bensőséges, családi hangulat körén belül eső dolgokra.

A test beszéde megszünteti a koherens személyiségkép illúzióját, nem köthető már sem az érzékelő emberhez, sem a látott emberekhez. A következő két idézet közül az első a szemlélőt, a második a látott személyeket illetően illusztrálja, hogy a tábor foglyai pusztán testként vagy testrészként jelennek meg. A közlésforma ennek megfelelően a reflexió nélküli regisztráció.

Aztán egy vállra emlékszem, amelyen fejemmel hátra, lábammal előre csüngtem; egy ajtóra, szűk lépcsőház meredek fokaira, még egy ajtóra, majd egy helyiségre, teremre, mondhatnám szobára, ahol a tágasság és világosság mellett a berendezési tárgyak már-már csaknem kaszárnyai fényűzése ütötte meg hitetlenkedő szemem, s végül az ágyra – rendes, valóságos, láthatóan egyszemélyes ágyra, jól tömött szalmazsákkal és két sűrű pokróccal is –, melyre erről a vállról átfordultam. (242.)

Utunk mentén, végig a barakk egész hosszában, a jó ismerős, háromemeletes boksok sora üdvözölt. Mindenik dugig telve, s némelyest gyakorlott szem, amilyen-nel, elmondhatom, én is rendelkezem, még a bennük megkülönböztethetlenségig összegabalyodó egykori arcok, rüh- meg fekélyvirágos bőrfelületek, csontok, condrák, hegyes végtagok halmaza alapján is tüstént fölmérhette, hogy mind e tartozékok rekeszenként legalábbis öt, de egyikében-másikában hat testet is jelenthetnek. (244.)

Az elbeszélő a tárgyá/testté vált létezés beavatott szakértője lett, ezt az állapotot fogadja el természetesnek. Nincs többé szemlélődő szubjektum és látott objektum, testek érzékelnek testeket és testrészeket. Tárgyak párbeszéde zajlik. Figyelemre méltó, hogy a korábbi szövegrészekkel ellentétben a közbeékelt megjegyzések nem az elbizonytalanítást, hanem a megerősítést, a beszélő tekintélyének alátámasztását szolgálják: „s némelyest gyakorlott szem, amilyennel, elmondhatom, én is rendelkezem”. A test válik az egyedüli tekintéllyé, minden addig tanult ismeret érvényét veszti, csak a test „szava” mérvadó.

Fontos hangsúlyozni, miként a szöveg is egyértelműen jelzi, hogy itt már nincs remény. Ezentúl minden közvetlen haláltudatban, a közeli halálperspektíván *belül* játszódik. Az emberi roncsként, „földi maradványként” Buchenwaldba érkező, a répaleves illatát megérező Köves Gyuri nem a túlélésben bízik, mindössze némi haladékban.

S hiába minden megfontolás, ész, belátás, józan értelem, mégse ismerhettem magamban félre valami halk vágyakozásféle lopott, mintegy esztelenségétől szégyenkező s mégiscsak egyre makacskodó szavát: szeretnék kicsit még élni ebben a szép koncentrációs táborban. (240.)

Érdekes, az előreutalás alakzatához köthető poétikai jelenség a fapincében játszódó jelenet (Gyuri apja átadja a családi ékszereket Sütő úrnak), amely a vagonban történő utazás vagy a táborba érkezés előképének tekinthető, mintegy előrevetítve a jövőbeli eseményeket. Gyuri szeme ekkor is káprázik, vagyis voltaképpen a fény zavarja a látását ugyanúgy, mint később a tábor megpillantásakor. A káprázat elfedi az igazságot, a fénytől nem látja, mi történik valójában. Később ugyanazok a helyzetek adódnak,

amelyek a táborban határozzák meg az életét: unalom, evés, ivás, szükségletek elvégzése.

...mivel semmi egyebet se tehettem apámért, unatkozni kezdtem. Az üldögélés is nagyon elfárasztott, s csak azért, hogy valami változás történjen, felálltam és vizet ittam a vízcsapból. Nem szóltak semmit. Később egyszer a deszkák közé is hátramentem, kisszükséget végezni. Mikor visszajöttem, kezem mostam a csempékagylójú, rozsdás mosdónál, majd utána kicsomagoltam az iskolatáskámból, és megettem az uzsonnámat, s végezetül újra vizet ittam rá a csapból. Nem szóltak semmit. Visszaültem a helyemre. Aztán rettentően unatkoztam még nagyon sokáig. (12.)

Ez a szövegrész redundánsnak látszik, az olvasót könnyen elfáraszthatja a hozzáadás alakzata, a fölöslegesnek látszó részletek sora. A „vizet ittam a vízcsapból”, az uzsonna kicsomagolása evés előtt olyan részlet, amely nyilvánvalónak, említésre és elbeszélésre méltatlannak tűnik, csak második olvasásra, a mű egészének ismeretében, a táborban szerzett tapasztalatok birtokában válhat fontossá. Abban az élethelyzetben, amelyben minden apró részletnek jelentősége van, mert tőle függ, mennyire sikerül az életet elviselhetővé tenni.

Polcz Elaine *Asszony a fronton* című regényében az abjekt különösen fontos szerepet tölt be. Az egész műben folyamatosan szó esik vérről, vizeletről, székletről, a könyv második részében a főszereplő megerőszakolása következtében fellépő betegségekkel együtt járó tünetekről (vizesedés, lecsapolás, láz, izzadás) olvashatunk részletes beszámolót. A *Sorstalansághoz* hasonlóan a testbeszéd a mű második felének meghatározó beszédmódja. A két mű

abból a szempontból is összehasonlítható, hogy főhősüket nem a túlélés reménye motiválja, a jövő mint idősík már nem létezik számára, látóterét csakis a jelen aktuális eseményei, gondjai töltik be. A megpróbáltatások olyan sorozatán esik át, hogy a gyors halál csak megváltás lehet.

És aztán egyszer, mikor már nem bírtam tovább, kinéztem a kútkáva betongyűrűjét, hogy *ott* verhetem szét a fejemet. Máskor egy nagy követ kerestem, amit a fejemre csapjak, hogy szétloccsantsam a koponyám. Vonat nem volt, hogy elé dobjam magam. Emelet csak a kastélyban, az tele oroszokkal. Talán egy kötelet kellett volna keresni.” (Polcz, 151.) (Kiemelés az eredetiben.)²⁰⁰

A következőkben testi erőszakot elbeszélő szövegrészeket emelek ki, hogy párhuzamot vonjak köztük és a *Sorstalanság* már idézett részletei között, amikor is a hatalom a leigázott ember testi körvonalain is átgázol. A narratív szimbolizációnak ellenálló abjekt tárgyak említése, a szenny, a vér, a váladék elválaszthatatlan e közléstől. Ezek a szöveghelyek textuális abjektnek is tekinthetők, olvasásuk traumatikus tapasztalatként akár rosszul is okozhat.

Az esperes nagy belső szobájában tértem magamhoz. Az üvegek kitörtek, az ablakok bedeszkázva, az ágyban nem volt semmi, csak a csupasz deszka, azon feküdtem. Az egyik orosz volt rajtam. Hallottam, ahogy a mennyezetről egy női hang csapott le: anyu, anyuka! – kiabálta. Aztán rájöttem, hogy az én hangom az, én kiabálok.

Mikor rájöttem, abbahagytam, csöndesen, mozdulatlanul feküdtem. A tudatommal nem tért vissza a testérzékelésem, mintha megdermedtem vagy kihültem volna. Az ablaktalan, fűtetlen szobában, meztelen alsó-

testtel fázhattam is. Nem tudom, még hány orosz ment át rajtam azután, azt se, hogy azelőtt mennyi. Mikor hajnalodott, otthagytak. Fölkeltem, nagyon nehezen tudtam mozogni. Fájt a fejem, az egész testem. Erősen véreztem. Nem azt éreztem, hogy megerősakoltak, hanem azt, hogy testileg bántalmaztak. Ennek semmi köze nem volt az öleléshez, sem a szexushoz. Semmihez se volt köze. Egyszerűen – most jövök rá, ahogy írom, hogy a szó pontos –: erő-szak. Az volt. (110.)

A csigába tekert nőt a gerince egy pontján lökik előre-hátra, s észre sem veszik, hogy elroppan. Én is azt hittem, hogy megölnék, hogy a kezük között halok meg. A gerincem megsérült, de nem törött el. Mivel egy ponton gördül ilyenkor az ember, sebes lett a hátam, ebbe a sebbe beleragadt az ingem és a ruhám, mert vérezett, de csak később vettem észre. (112.)

A szövegben szó sincs érzelemnyilvánításról, a szereplő krónikásként lejegyzí, regisztrálja a vele történeteket. A leírás legmegrázóbb része talán az önkéntelen segélykiáltás, az anyát hívó hang. Ez az elemi kiáltás nem illik az egyenes idézetet ritkán használó száraz történetmondásba, nehezen tudnánk választ adni a narratív elméletek fontos, „Ki beszél?” kérdésére. Nem tudjuk, kié ez a hang, honnan szól, hiszen a kiáltás megelőzi a beszélői öntudatot. Az utolsó sorok az elbeszélői jelen időből szóló reflektált szemléletet hordoznak, kísérlet történik a szimbolizációra: „Egyszerűen – most jövök rá, ahogy írom, hogy a szó pontos –: erő-szak. Az volt.” Közelebről szemügyre véve azonban láthatjuk, hogy ez a szó mégsem pontos, megakasztja az automatikus értelmezést. A „szak” önmagában nem jelent semmit, a „képesítés”, „képzettség” jelentéskörök nem kapcsolhatók az „erő”-höz. Néhány pillana-

tig a szó minden valószínűség szerint üresen cseng. Az „Az volt.” megerősítő mondat ez esetben üres helyet hagy jóvá. Aztán felmerülhet az erő/képesség jelentéstársítás: az erő képessége, vagyis a hatalom totalitása – a kiszolgáltatott szemszögéből, és ez a másik teljes leigázásához, a gyilkossághoz, illetve, az elnyomott ember felől nézve, a halál tapasztalatához áll közel.

A történetek ezúttal is ellenállnak a nyelvi reprezentációnak, noha a főszereplő később kísérletet tesz, hogy a vele történeteket a békebeli nyelvhasználat és gondolkodásmód szemszögéből láttassa.²⁰¹

Mondták, hogy az oroszok erőszakoskodtak a nőekkel. – Nálatok is? – kérdezte anyám. – Igen – mondtam –, nálunk is. – De téged nem vittek el? – kérdezte anyám. – De igen, mindenkit – mondtam, és ettem tovább. Anyám kicsit rám nézett, és azt mondta csodálkozva: de miért hagytad magad? – Mert ütöttek – mondtam, és ettem tovább. Az egész kérdést nem éreztem sem fontosnak, sem érdekesnek. [...]

Anyám vacsora után félrehívott, és azt mondta: kislányom, ilyen csúnya vicceket ne csinálj, még elhiszik!

Ránéztem: anyukám, ez igaz! – Anyám sírni kezdett és megölelt. Akkor azt mondtam: anyukám, mondtam, hogy mindenkit elvittek, hogy minden nőt megerősakoltak! Azt mondtátok, itt is elvitték a nőket.

Igen, de csak azokat, akik kurvák. És te nem vagy olyan – mondta anyám. Aztán rám borult és könnyörgött: kislányom, mondd, hogy nem igaz! – Jó – mondtam –, nem igaz, csak úgy vittek el, betegeket ápolni. (155.)

A „betegeket ápolni” párhuzamba állítható a *Sorstalanság* sokat idézett zárójelenetének azon kifejezéseivel, ame-

lyekkel az újságíró megpróbálja elmondani Köves Gyuri tapasztalatait.

De jelen pillanatban, így tartotta, nem is ez a legfontosabb, hanem „a még vérző sebek begyógyítása és a bűnösök megbüntetése”. Mindenekelőtt is azonban „meg kell mozgatni a közvéleményt”, eloszlatni a „fásultságot, közönyt, sőt kételyt”. A közhelyek itt mit sem érnek, az okok, az igazság feltárására van, őszerinte, szükség, bármily „fájdalmas megpróbáltatás” is szembenéznünk vele. (319.)

Az újságíró szavai idézőjelben állnak, szinte idegen testként hatnak a szövegben. Köves Gyuri első személyű közlése az odaképzelt olvasónak szól, őhöz viszont az újságíró beszél, de válaszát nem olvashatjuk. A kommunikációs helyzetből nyilvánvaló, hogy az újságíró szókészlete, vagyis európai kultúránk általa elsajátított kategóriái tökéletesen alkalmatlanok a táborban történtek elbeszélésére.

Függő beszéd és egyenes idézet váltakozik az újságíró szavainak felidézése során. Az információt tekintve nincs különbség a két közlésmód között, mégis váltakozik a beszédhelyzet. Köves Gyuri mint történetmondó az újságíró bizonyos szavait befogadja, függő beszédben közvetíti, másokat viszont csupán idegen szólamként idéz. Az „igazság feltárására” és a „szembenéznünk vele” kifejezések például függő beszédben hangzanak el, a „szembenéznünk” szóban viszont a többes szám első személyű személyrag nem zárja ki a lehetőséget, hogy Köves Gyuri egyetért vele, a személyrag többes száma ugyanis adódhat mind az újságíró, mind az ő jelenlétéből. Mindenesetre Köves Gyuri mint beszélő ebben a szóban nem él elhatárolódásra utaló jelekkel.

Az idézőjelbe tett kifejezésekkel más a helyzet, mint-hogy valamennyi a történetmondó beszédébe ékelődik,

szinte hozzátapad. Az idézőjel mutatja, hogy a beszélő szólama szó szerint tartalmazza az újságíró szavait, másrészt arra is utal, hogy ezek a szavak nem illeszkednek teljesen bele. Az is fontos, hogy nem külön bekezdésben szerepelnek, hanem szorosán hozzátartoznak a főszereplő hangjához, akár a beszámoló egészéből eltávolíthatatlan idegen abjekttestek.

A „közhelyek itt mit sem érnek” olvasható ironikusan, önreferenciális utalásként, hiszen az újságírónak halvány fogalma sincs róla, hogy éppen a legnagyobb közhelyek egyikét mondja a hazatérő Gyurinak. A humoros-retorikus olvasatra viszont ráépül az összetettebb kérdéseket sűrítő referenciális, szó szerinti olvasat, a közhelyek itt valóban mit sem érnek: nem segítettek sem a táborba hurcolt, sem az onnan visszatérő főszereplőnek, sem több millió társának, és nem segítenek nekünk, olvasóknak sem. Ebben a retorikai fordulatban sajátos defiguráció megy végbe, a szó mintegy testté válik, az elsődleges jelentés, a *lecsupaszított* jelentés hordozza a fontosabb értelmezési lehetőségeket: a szó, a kultúra nem számít, élet és halál kérdésében nem játszhat szerepet.

A defiguráció másik eseteként értékelhetők az idézőjeles közlések: nem a szó jelentése, hanem térbeli helyzete az, ami számít. A lépten-nyomon beszúrt, idézőjelbe tett kifejezések helyzetét mint térbeli-vizuális alakzatokat nem lehet nem tudomásul venni. Ott vannak, és hozzá is tartoznak a mondottakhoz, meg nem is. Köves Gyuri nem képes őket sem eltávolítani, sem beilleszteni saját beszédmódjába, vagyis ezek a szavak az elbeszélés által feltárt folyamathoz képest viszolygást kiváltó, idegen testként, abjektként értékelhetők. A szöveg vizualitása ez esetben áthelyezi az abjektpozíciót, ezek a szólamok kerülnek ragadványként a narratori közlésbe, az együttérző szólamok kerülnek abjekthelyzetbe. Az idézett szavakkal a beszélő

nem tud azonosulni, nem képes őket – függő beszédként – saját közlésébe beiktatni. Idegen testként, visszataszító elemként ragadnak hozzá a főáramú, alapvetően belső nézőpontot közvetítő írásmódhoz. Hasonló, a szerepeket fölcserélő, chiazmusszerű helycserés alakzat jön létre le, mint a korábban elemzett, a rágcsálók testbe férkőzését elbeszélő részben, amikor is a náciik válnak abjektté. Itt a helycserés figuráció révén nem a zsidóság kényszerül a végtermék szerepébe, hanem az idézett szövegek silányulnak nyugati kultúránk diszkurzív ürülékévé, akárcsak az a diszkurzív szenny és mocsok, amely a nyelvre ráragadva, mint például a „végső megoldás” metafora, a metaforikus jelentésáttétel lehetőségét kihasználva, elfedte, és ezáltal, mintegy annak előkészítéseként, hozzájárult a tömeggyilkossághoz. Talán ezért is szinte metaforamentes a *Sorstalanság* nyelvezete, hasonlóan az *Asszony a fronton* című regényhez. Az akadozó, folytonosan önmagát helyesbítő, a nyelvet középpontba állító nyelvhasználat a kultúrát minden ízében megkérdőjelező gesztusként értelmezhető. Az állandó hozzáadás vizuális retorikai hatása révén nem tudunk másfelé nézni, nem tudjuk nem észrevenni az abjekt alakzatát, mert folyvást a szemünkbe ötlük az a hely(zet), amelybe a zsidóságot behajszolták.

Nem véletlen, hogy ezen a helyen a szerző visszautal Vili bácsi és Lajos bácsi szavaira. A munkatáborba induló apát és mellette álló fiát ugyanúgy bosszantották a ronkok közhelyes metaforái, mint a lágert megjáró Gyurit az újságíró modoros nyelvi fordulatai. Gyuri szemszövegével azonosulva a „vérző sebek begyógyítása” és az efféle köznyelvi metaforák viszolygást, undort válthatnak ki az olvasóban, vagyis a nyelvi közhelyek abjektté válnak. A metafora itt a hús-vér testtel áll szemben: a „vérző sebek” a vérző sebekkel, vagyis itt is defiguráció megy végbe. A vérző sebek tulajdonosa elutasítja a „vérző seb”

metaforát. A „vérző seb”-bel és a hozzá hasonló metaforákkal operáló nyelv képtelen képviselni a vérző seb diszkurzusát. A sebekhez, a testi tapasztalathoz, miként ezt a dekonstrukcióból tudjuk, természetesen nyelvileg sohasem férhetünk hozzá. Egyvalamiben viszont túlléphetünk a dekonstruktív állásponton, megérthetjük, hogy a hozzáférhetetlenségek között különbséget kell tenni, hogy a vérző sebek nem azonosak a „vérző sebek”-kel: a testi tapasztalatot szerzett beszélő az egyik kifejezést elutasítja, a másikat nem. A különbség nem a referencialitás kérdésében, hanem az etikai dimenzióban rejlik.

Anya és abjekt

Az *Asszony a fronton* felől megközelítve és az abjektelméletek további bevonásával a *Sorstalanság*ban szembe találjuk magunkat az anya kérdésével is. Pontosabban az anya fájó hiányával. Az első mondat („Ma nem mentem iskolába.”) felidézi Albert Camus *Közöny* (újabb fordításban: *Az idegen*) című regényének kezdőmondatát: „Ma meghalt anyám.” A felidézés egyszerre rámutatás és a hiány kijelölése. A szikár közlés és a mű felütését jelentő *deixis* (ma) az összekapcsolás alapja. Az anya nincs jelen, de a távolban, intertextuális utalásként mégis feltűnik, azaz hiányként jelenik meg. A hiány kétszeres, mert a hivatkozott mondat az anya elvesztéséről szól. Vagyis már a könyv első mondatán, a mű születésének, létrejöttének pillanatában palimpszesztusként áttűnik az anya (hiányának) figurája. Proksza Ágnes és Loise O. Vasvári²⁰² további párhuzamos szöveghelyeket tanulmányoznak részletesen a két műben.

A könyv elején megtudjuk, hogy Köves Gyuri apjával és mostohaanyjával él, tehát édesanyja távol van. Az

is világos, hogy anya és fia kapcsolata nem felhőtlen, az anya érzelmileg zsarolja a fiát, bűntudatot ébreszt benne:

Azt mondja, őhózzá, az édesanyámhoz „tartozom”. De hát én úgy tudom, apámnak juttatott a bíróság, s ilyenformán bizony az ő döntése az érvényes. Viszont anyám most vasárnap is arról faggatott, én hogyan akarnék élni – mert őszerinte meg egyedül csak az én akaratom a fontos, meg az, hogy szeretem-e őt. Mondtam neki: hogyan szeretném! De anyám elmagyarázta, szeretni annyit tesz, hogy „ragaszkodunk valakihez”, márpedig ő úgy látja, mostohaanyámhoz ragaszkodom. (39–40.)

Az idézőjeles „tartozom” nem tartozik a szöveghez, ugyanúgy, ahogy a „ragaszkodunk valakihez” kifejezés ragaszkodik a legkevésbé a szöveg beszédmódjához, amely a függő beszéd, vagyis az anya gondolatainak narrátori közvetítéséből adódik. Ezekkel tud a fiú a legkevésbé azonosulni, nem fordítja le őket a saját nyelvére. A későbbiekben a szabad akarat és a szülők vitája kérdésében kiderül, hogy önmagára is tárgyként tekint.

Végtére is, ez az ő vitájuk. Ebben pedig feszélyező dolog volna ítélkezni. Meg aztán különben is, nem lophatom meg apámat, s hozzá épp most, mialatt szegény a munkatáborban van. De azért mégiscsak kényelmetlen érzéssel szálltam villamosra, mert persze, hogy anyámhoz ragaszkodom, s természetesen bántott, hogy ma sem tehettem érte semmit. (40.)

A „lophatom meg” ige világosan jelzi a szubjektum és a tárgy kettős szerepét, hiszen a lerövidített kifejezést szemantikailag kiegészítve a „nem lophatom el magamat

apámtól” állításhoz jutnánk. Vagyis a tolvaj és az ellopott tárgy, a kijelentés alanya és tárgya megegyezik, feltárva a gyerek abszurd helyzetét. A gyerek fejében élő zavart az is jelzi, hogy tolvajnak érzi magát az, aki ebben a helyzetben a legkiszolgáltatottabb, akitől a legtöbbet vettek el.

Az eddig idegen testként kezelt „ragaszkodom” kifejezés másodjára már visszatér a fiú beszédébe, befogadja, saját szavaként és közvetlen érzelmerkifejezésként jelenik meg: „mert persze, hogy anyámhoz ragaszkodom”. Anya és fia beszélgetéséből távolságtartó viszonyra következtethetünk, a függő beszéd, az egyenes idézet és a magában anyjával vitatkozó főszereplő gondolatmenetének közlésformái váltják egymást. Gyuri csak akkor ad érzelmeinek nyíltan hangot, amikor elbúcsúzik édesanyjától, és a vilamoson egyedül utazik tovább.

A könyv további részeiben is csupán az anya hiányát, illetve e hiány hiányát érezkelhetjük. A téglagyári beszámoló utolsó oldalán olvashatjuk:

Azt sem tudtam, merre is forduljak hamarjában, s csak arra emlékszem, hogy mindeközben nevethekem volt kissé, egyrészt a csodálkozástól meg a zavartól, attól az érzéstől, mintha valami esztelen színjátéknak csöppentem volna váratlanul a közepébe, melyben nem egész pontosan ismerem a szerepemet, másrészt meg egy futó gondolattól is, ami éppen hogy átsuhant a képzeletemen: s ez mostohaanyám arca volt, amikor ráeszmél majd, hogy ma este már bizony hiába számít rám a vacsorával. (73.)

A mostohaanya alakja felidézheti az édesanyját, illetve annak hiányát, azt, hogy a szereplőnek nem a saját anyja jut eszébe. Ez a hiány végigvonul az egész művön, a főszereplő nem fordul gondolatban az anyjához, testi-lelki

szenvedései közepette egyetlenegyszer sem halljuk az anyánál lélekben önkéntelenül is menedéket kereső hangot, ahogy az *Asszony a fronton* esetében. Annál is inkább érzékelhető e hang hiánya, mivel egy gyerekről van szó.

Az utolsó oldalon aztán mégis azt olvassuk, hogy a főszereplő elindul édesanyja felé, így a regényt értelmezhetjük úgy is, mint az anyjától eltávolodó, majd hozzá visszatérő gyermek történetét. Az abjekt-tapasztalat tehát mégiscsak megidézi az anya alakját. A hazatérést tekintetjük váratlan, nem várt reakciónak is, hasonlóképpen, mint az *Asszony a fronton* megerőszkolást elbeszélő részében a váratlan felkiáltást. Azt azonban nem tudjuk meg, vajon anya és fia találkoznak-e (ahogy azt is teljes hallgatás fedi, mit váltott ki az apa halála), hiszen a mű még az előtt véget ér. Az első és az utolsó oldalon azonban a távol levő anya képei között játszódik a történet.

Igen, ahogy körülnéztem ezen a szelíd, alkonyati téren, ezen a viharvert s mégis ezer ígérettel teli utcán, máris éreztem, mint növekszik, mint gyülemlik bennem a készség: folytatni fogom folytathatatlan életemet. Anyám vár, s bizonyára igen megörvend majd nekem, szegény. Emlékszem, valaha az volt a terve, hogy mérnök, orvos vagy valami efféle legyek. Így is lesz minden bizonynal, úgy, amint kívánja; nincs oly képtelenség, amit ne élénk át természetesen, s utamon, máris tudom, ott leleskedik rám, mint valami kikerülhetetlen csapda, a boldogság. Hisz még ott, a kémenyek mellett is volt a kínok szünetében valami, ami a boldogsághoz hasonlított. (333.)

Fontos, hogy Köves Gyuri először valamiféle vegetatív, önkéntelen életlendületet érzékel, és csak közvetlenül ezután jut eszébe az édesanyja. Másképpen nézve azt is

mondhatjuk, hogy az anya felidézését egyfajta váratlan életvágny hangja előzi meg, hasonlóképpen, ahogy egy-egy szereplő színpadra lépését a hozzá tartozó, őt megidéző zenei szólam. A főszereplő meghallja, megérzi az élet vegetatív kényszerét, majd ehhez közvetlenül hozzákapcsolódik édesanyja képe. Megszólal a szubjektumban hordozott anyai, az azonosként és idegenként, alter egóként élő anyai hang, az anya parancsa, feltámad az „élni kell” kényszere. A megütközést keltő „koncentrációs táborok boldogsága” tehát a bennünk élő anyaiaként is értelmezhető, amely jóval döntési lehetőségünk előtt életre kényszerített. A „folytatni fogom folytathatatlan életemet” hármas alliteráció el is játssza ezt az anyai kényszert és e kényszer lehetetlenségének paradoxonát. Köves Gyuri nemcsak kimondja a gondolatot, beszédaktusként meg is valósul, cselekedetté is válik az állítás: a hármas alliteráció egy sort, egy folyamatot alkot, kimondásakor már bele is sodródott, már folytatta is a folytathatatlant.

Ebből az is következik, hogy ha a koncentrációs táborok boldogságát az emberben rejlő anyai jelenlét nyomaként értékeljük, akkor a korábbi szövegrészekben is ott kell lennie. Ahol a regény szövege ezekről a megmagyarázhatatlan, racionálisan indokolhatatlan, reményhez nem köthető örömezésekről számol be, az anya (elfelejtett) jelenlétét érzékelhetjük, vagyis az abjektlét minden napjairól szóló beszámoló át van szőve az anya kimondatlan képeivel.

Helynek nem vagyunk épp rettentő bővében: ha én megfordulok, a szomszédnak is fordulnia kell, ha a szomszéd föl húzza a lábát, a magamét is föl kell húznom, de hát azért az álmom így is mély és mindent feledtető – arany napok voltak, csakugyan. (188.)

A szabadság lehetőségét konokul kereső elemző számára e művek testközeli elemzéséből az a szomorú belátás adódik, hogy csak a test a határa a diktatúrának. A testbe behatoló totális diktatúra már elveszíti befolyását az ember felett, a halál emberibb, élhetőbb életet kínál. A test/identitás határainak durva megsértése az elfelejtett anyai alter egót keltheti életre, a kultúrát elutasító, a szimbolizációból visszahúzódó ember a test preszimbolikus jelzéseire hallgat. Csak aki szembenéz a halállal, más szóval felidézi az anya felidézhetetlen hangját, az tud ellenállni a diktatúrának, amely a túlélés esélyével áztatva folyamatosan korrumpálja, és fokozatosan, lépésről lépésre a tulajdon leépülésükkel való cinkos együttműködésre késztetni áldozatait.

JEGYZETEK

- 1 John XIROS COOPER, Modernism in the Age of Mass Culture and Consumption, in Peter BROOKER, Andrzej GASIOREK, Deborah LONGWORTH, Andrew THACKER (szerk.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012, 300–314. 301.
- 2 Judith BUTLER, *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*, Bp., Balassi, 2006. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?* London, New York, Verso, 2009.
- 3 HORVÁTH Györgyi, Kószálónők a régi Budapesten. Társadalmi térhasználat és női művészlét (Kafka Margit: *Állomások*), in VARGA Virág–ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.): *Nő, tükkör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmából*, Bp., Ráció, 2009, 162–190.
- 4 VARGA–ZSÁVOLYA, *i. m.*
- 5 SIPOS Balázs, A nőkérdés a Horthy-korszakban, *Rubiconline*, 2009/4. http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a_nokerdes_a_horthy_korszakban/ (Letöltve: 2016. április 13.); Az Új Idők mint női lap a két világháború között, in PUSZTAI Bertalan (szerk.), *Médiумok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012, 293–309.
- 6 BORGOS Anna–SZILÁGYI Judit, *Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, Bp., Noran Könyvesház, 2011.
- 7 BOLLOBÁS Enikő, *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*, Bp., Balassi, 2012.

- 8 MENYHÉRT Anna, *Női irodalmi hagyomány*, Bp., Napvilág, 2013.
- 9 KÁDÁR Judit, *Engedelmes lázadók – Magyar írók és nőideálkonstrukciók a 20. század első felében*, Bp., Jelenkor, 2014.
- 10 BOLEMANT Lilla–SZAPU Mariann, *Bevezetés a Gendertanulmányokba*, Pozsony–Nyitra, Phoenix Polgári Társulás, 2015.
- 11 BOLEMANT Lilla, *Női hangok – Berde Mária, Földes Jolán, Szenes Piroska és Zilahy Lajos regényei*, Pozsony–Nyitra, Phoenix Polgári Társulás, 2016.
- 12 KÁDÁR, *i. m.*, 6.
- 13 Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013. 54–57.
- 14 Peter BROOKER, Andrzej GASIOREK, Deborah LONGWORTH, Andrew THACKER, Introduction, in UŐK, *i. m.*, 1–2.
- 15 COOPER, *i. m.*, 301.
- 16 Genette „narratív hang” kategóriájának bírálatához lásd: Monika FLUDERNIK, New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing, *New Literary History*, 32.3 (2001), 619–638.
- 17 Vö. Griselda POLLOCK: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York, 1988, 62. (Routledge Classics)
- 18 *Uo.*, 75–78.
- 19 Christine BUCI-GLUCKSMANN, Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern, *Representations*, 14 (1986), 222.
- 20 Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, 19–21.
- 21 DÉNES Tibor, *Kaffka Margit*. Pécs–Bp., Danubia, 1932, 56.
- 22 Ritoók Emma levelei Dénes Tibornak, 1933. november 8. Országos Széchényi Könyvtár Levéltár.
- 23 DÉNES, *i. m.*, 3.
- 24 HORVÁTH Zsuzsa, „Az élettörténet mint játékszer”. *Fikció, narráció és identitás összefüggései Kaffka-regényekben*. Doktori értekezés. Kézirat. 3.
- 25 RÁKAI Orsolya, „Nem vagyok igazi apostol jellem”, *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat TNTeF* (2014), 4.2.

- 26 HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, *Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*. Bp., Kijárat Kiadó, 2003.
- 27 SÉLLEI Nóra, *Tükröm, tükröm*, Debrecen, Csokonai, 2001, 257–307.
- 28 VARGA–ZSÁVOLYA, *i. m.*
- 29 BORGOS–SZILÁGYI, *i. m.*
- 30 BOLLOBÁS, *i. m.*
- 31 MENYHÉRT, *i. m.*
- 32 KÁDÁR, *i. m.*
- 33 MENYHÉRT Anna, *Írónők a hálón: kulturális emlékezet a digitális korban. Írónők a hálón (1880–1945)*, Trauma és Gender Kutatócsoport, 2015. <http://ironok.elte.hu/>
- 34 „Az ismétlődés helyzeteinek, a kihagyás alakzatainak kiaknázásában, a jövő, a gyermek felé forduló befejezésekben, a külső és belső határainak elmosódásában, a korlátozott tudású narrátor korszerű poétikájában, az elbeszített történettel szembeszegülő történetmondás szubverzív retorikájában, az elbeszélő nélküli személytelen narráció gyakori előfordulásában, az elérni vágyott zárt koncepció helyett a megelőzöttséget tudatosító, a nyitottságot és a folyamat fenntartását hangsúlyozó női szubjektivitás látszik körvonalazódní.” ZSADÁNYI Edit, Kaffka Margit. *Írónők a századelőn*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története I–III*, Bp., Gondolat, 2007, II, 827.
- 35 GYÖRFFY Miklós, A modern magyar én-regény születése. Kaffka Margit, *Színek és évek*, in *Uő, Magyar elbeszélő szövegek*, Pozsony, Kalligram, 2004, 20–34.; 26.
- 36 KAFFKA Margit, *Színek és évek*, in *Uő Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 919–1148.
- 37 KAFFKA Margit, *Két nyár*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 10.
- 38 Emile BENVENISTE, *Problems in General Linguistics*, Miami, University of Miami Press, 1971, 206.
- 39 HEGEDÜS Géza, *Utószó. Földes Jolán és a halászó macska uccája*, in FÖLDES Jolán, *A halászó macska uccája*, Bp., Pallas, 1989, 195–204.

- 40 SZAKONYI Károly, Előszó, in FÖLDES Jolán, *i. m.*, 8.
- 41 HEGEDŰS, *i. m.*, 197.
- 42 ILLÉS Endre, Egy kékharisnya, in Uő, *Mestereim, barátaim, szerelmeim*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1979, 367.
- 43 LENGYEL András, A Vasárnapi Kör „renegátja”. A gondolkodó Ritoók Emmáról, in Uő, *Utak és csapdák. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., Tekintet Alapítvány, 1994, 7–76., 9.
- 44 *Uo.*, 9.
- 45 RITOÓK Emma, *Ellenséges világ*, Bp., Nyugat, 1913.
- 46 A fiatal és idős nő vetélkedését mint kultúránk egyik alapparratívájának lenyomatát értelmeztem egy másik tanulmányomban. ZSADÁNYI, *i. m.*, 827.
- 47 RITOÓK, *i. m.*, 54.
- 48 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*. Bp., Ikon Könyvkiadó, 1992, 134.
- 49 SZABADI Judit, Lesznai Anna, a festő és az iparművész, in GERGELY Tibor, *Lesznai Képeskönyv. Lesznai Anna írásai, képei és hímezései*, Bp., Corvina, 1978, 89.
- 50 VEZÉR Erzsébet, *Lesznai Anna élete*, Bp., Kossuth, 1979.
- 51 TÖRÖK Petra (szerk.), *Sorsával tetováltan önmaga – Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*, Bp., Argumentum, 2010; TÖRÖK Petra–SZILÁGYI Judit, *Lesznai Anna – Morzsái az eltörtött világkalácsnak*, Hatvan, Hatvan Város Önkormányzata–Integrált Könyvtár és Muzeális Gyűjtemény/Hatvany Lajos Közérdekű Muzeális Gyűjtemény, 2014.
- 52 TÖRÖK Petra, *Formába kerekedett világ. Lesznai Anna művésze-te és hagyatéka a hatvani Hatvany Lajos Múzeumban*, Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 2001.
- 53 *Uo.*, 22–23.
- 54 GERGELY, *i. m.*, 22.
- 55 LESZNAI Anna, *Dolgoz öröme*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 29.
- 56 *Uo.*, 46.
- 57 VEZÉR, *i. m.*, 36.
- 58 De MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás, Pompeji*, (1997), 8.2–3, 101. Ford. Fogarasi György.

- 59 De MAN, Paul, *Autobiography As De-Facement*, in Uó, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 76.
- 60 LESZNAI *i. m.*, 24.
- 61 *Uo.*, 55.
- 62 TORMAY Cécile, *Emberek a kövek között*, Bp., Franklin Társulat, 61–62.
- 63 GERGELY, *i. m.*, 63. (Hímzés, 56×63 cm, New York, Gergely Tibor tulajdona)
- 64 GERGELY, *i. m.*, 73. (65×60 cm, Bp., Vezér Erzsébet tulajdona)
- 65 *Uo.*, 77. (63×63 cm, New York, Gergely Tibor tulajdona)
- 66 Peter STALLYBRASS, *The Neddle and the Pen: Needlework and the Appropriation of Printed Texts*, in Ann Rosalind JONES, Peter STALLYBRASS, *Renaissance Clothing and the Materials of Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 134–171.
- 67 Teresa de LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 119.
- 68 Vö. például Wayne C. BOOTH (1988), *The Company we Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988; Martha C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990; Todd F. DAVIS–Kenneth WOMACK (szerk.), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2001; James PHELAN, *Rhetoric/Ethics*, in David HERMAN (szerk.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 204–216.; Liesbeth KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.
- 69 Rita FELSKI, *Uses of Literature*, Malden MA, Blackwell Publishing, 2008, 14–15.
- 70 Lásd Tzvetan TODOROV, *What is Literature For?*, *New Literary History*, 38 (2007), Winter, 1, 30–32.
- 71 Mieke BAL, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, 296.

- 72 Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary NELSON–Lawrence GROSSBERG, Urbana, University of Illinois Press, 1988, 271–313. (Magyarul: Szóra bírható-e az alárendelt?, *Helikon*, 1996, 4, 450–484. Ford. MÁNFAI Alice, TARNAY László.)
- 73 A Spivak-tanulmányhoz kapcsolódó vitáról az összefoglalást lásd Sandhya Shetty SHETTY–Elizabeth J. BELLAMY, Postcolonialism’s Archive Fever, *Diacritics*, (30) 2000, 1, 25–48.
- 74 ZSADÁNYI Edit, Retorikai tér az alany és a tárgy között: az alárendelt hangja kortárs női szerzők műveiben, *Parnasszus*, 2008, 2, 24–35.
- 75 KÁDÁR, *i. m.*, 121., 135–148.
- 76 BERKES Imre, Vallomások egy nagyon szép regényről, *Nyugat*, 1920, 23–24. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00283/08510.htm>
- 77 KOSÁRYNÉ RÉZ Lola, *Filoména*, Pécs, Jelenkor, 2000, 206–207.
- 78 MÁRTON László, Hangulat, helytállás, béketűrés. Utószó, in KOSÁRYNÉ, *i. m.*, 219.
- 79 *A halászó macska uccája* elemzése átalakított változata egy korábban már megjelent szövegrésznek. Ott a személytelen narrációval hoztam összefüggésbe az ismétléses szerkezetet. ZSADÁNYI Edit, „Piros mályva, papsajt, jézusszíve, bazsali, rezeda meg kisasszonycipő”. A felsorolás és a személytelen narráció formái Kaffka Margit, Ritoók Emma és Földes Jolán prózájában, in VARGA–ZSÁVOLYA, *i. m.*, 98–99.
- 80 Ellen E. BERRY, *Curved Thought and Textual Wandering: Gert-rude Stein’s Postmodernism*, Michigan, The University of Michigan Press, 1992, 12.
- 81 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban, in *Úó, Megértés, fordítás, kánon*, Bp., Kalligram, 2008, 334–335.
- 82 Peter BROOKS, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Vintage Books, 1984, 34–35.
- 83 Ruth PAGE, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. New York, Palgrave Macmillan, 2006, 11–15.
- 84 *Uo.*, 1.

- 85 Len PLATT–Sara UPSTONE (szerk.), *Postmodern Literature and Race*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- 86 David JAMES, *Worlded Localisms*, in PLATT–UPSTONE, *i. m.*, 55.
- 87 Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I*, Pécs, Jelenkor, 1996, 67.
- 88 Mira NAIR (2007), *The Namesake*, DVD, 20th Century Fox, 2007.
- 89 Erre az összefüggésre Szalay Krisztina hívta fel a figyelmemet.
- 90 Nathan OATES, *The Namesake* by Jhumpa Lahiri, *The Missouri Review* 27 (2004), 1, 178.
- 91 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Bp., Életünk–Magyar Műhely, 1991, 66.
- 92 Françoise KRÁL, Mis-naming and Mis-labelling in *The Namesake* by Jhumpa Lahiri, *Commonwealth Essays and Studies* 36 (2013), 1, 95.
- 93 Reshmi DUTT-BALLERSTADT, *The Postcolonial Citizen: The Intellectual Migrant*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, 56–57.
- 94 BORISZ EICHENBAUM, Hogyan készült Gogol *Köpönyege?*, in Uő, *Irodalmi elemzés*, Bp., Gondolat, 1974, 70.
- 95 Kovács Árpád, Szavak és dolgok között: az írás költészete Gogol *Holt lelkek* című poémájában, in Uő, *Próza- és elbeszélés: Regény- és poétikai írások*, Bp., Argumentum, 2010, 185. Kovács Árpád röviden áttekinti a prózai részlet elméleti megközelítéseit Gogol prózájának értelmezésében az orosz formalista elemzésektől kezdve a kortárs amerikai és német kritikusokig: a részletek hiperbolikus kiemelése a gondolat folytonosságát, folyamatos átalakulását hangsúlyozza.
- 96 *Uo.*, 179.
- 97 Sally DALTON-BROWN, The Freedom of the Inbetween: Gogol's *Ghost* and Jhumpa Lahiri's *Immigrants*, *Forum for Modern Language Studies*, 47 (2011), 3, 332.
- 98 Dorrit COHN, Áttetsző tudatok, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei II*, Pécs, Jelenkor, 1996, 93–95.

- 99 Nyikolaj Vasziljevics GOGOL, *A köpönyeg*, <http://mek.oszk.hu/00300/00397/00397.htm>
- 100 *Uo.*
- 101 Jhumpa LAHIRI, *Beceneve Gogol*, Bp., Illia & Co, 2007, 114. Ford. Richárd RÁKÓCZA.
- 102 Judith CAESAR, American Spaces in the Fiction of Jhumpa Lahiri, *English Studies in Canada*, 31 (2005), 1, 52.
- 103 GOGOL, *i. m.*
- 104 OATES, *i. m.*, 178.
- 105 Jacques DERRIDA, Az el-különböződés, in BACSÓ Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Bp., Cserépfalvi Kiadó, 1991, 43–62.
- 106 Homi K. BHABHA, Cultural Diversity and Cultural Differences, in B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN (szerk.), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, 2006, 156.
- 107 Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, Budapest, Századvég, 1993, 69–73.
- 108 Monika FLUDERNIK, New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing, *New Literary History* 32 (2001), 3, 625.
- 109 Dorrit COHN, *The Distinction of Fiction*, JHU Press, 2000, 107.
- 110 Matt DELCONTE (2007), A Further Study of Present-Tense Narration, *Journal of Narrative Theory* 37 (2007), 3, 430.
- 111 Szegedy-Maszák Mihály előadásán hangzott el. Anglisztika konferencia, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1997.
- 112 Irodalmi kvartett. Barnás Ferenc *Az élősködő* című regényéről beszélget ANGYALOSI Gergely, BÁN Zoltán András, NÉMETH Gábor és RADNÓTI Sándor, *Beszélő*, 1997/12, 100–101.
- 113 GÁCS Anna, (N)e(u)rotika, *Holmi*, 1998/6, 885–888.; VITÉZ György, Barnás Ferenc: *Az élősködő*, *Kortárs*, 1998. 115–116.; TURAI Tamás, Imágó, *Élet és Irodalom*, 1998. február 6., 15.
- 114 SZILI József, Barnás Ferenc: *Az élősködő*. A testiség eszkatológiája, *Kalligram*, 1997/9, 59–70.
- 115 BEDNANICS Gábor, A kézzelfoghatóság igézete. A pozitíviztikus megragadás illúziója és az elbeszélés hermeneutikai esélyei Barnás Ferenc *Az élősködő* című regényében, *Prae*, 1999/1–2, 155–170.

- 116 FÖLDES Györgyi, Szövegek, testek, szövegtestek. A test-írás-elmélet irányjai, *Helikon*, 57, (2011), 1–2, 12–16.
- 117 Daniel PURDAY, *Narrative Bodies: Towards a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave, 2003.
- 118 JABLONCZAY Tímea, A test narratológiája. *Helikon*, 57 (2011), 1–2, 97–116.
- 119 Alice HALL, *Disability and Modern Fiction: Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel Prize for Literature*. Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2012, 9–11.
- 120 Wilson KAISER, Disability and Modern Fiction: Faulkner, Morrison, Coetzee and the Nobel Prize for Literature by Alice Hall, and Reading Embodied Citizenship: Disability, Narrative, and the Body Politic by Emily Russell (review). *Configurations*, 22:1. Number 1, Winter 2014, 142.
- 121 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, Bp., Atlantisz Kiadó, 1996, 143–144.
- 122 Vö. Bryan S. TURNER, *A test elméletének újabb fejlődése*, in Mike FEATHERSTONE, Mike HEPWORTH, Bryan S. TURNER (szerk.), *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, Bp., Jószöveg Műhely Kiadó, 1997, 7–35.
- 123 Mike FEATHERSTONE, *A test a fogyasztói kultúrában*, in FEATHERSTONE–HEPWORTH–TURNER, *i. m.*, 73–74.
- 124 *Uo.*, 80–81.
- 125 John FISKE, *Reading the Popular*, London, Routledge, 1989, 46–47.
- 126 Frances E. MASCIA-LEES–Patricia SHARPE, The Marked and the Unmarked: Tattoo and Gender in Theory and Narrative, in Frances E. MASCIA-LEES–Patricia SHARPE (szerk.), *Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*, New York, State University of New York Press, 164–166.
- 127 FISKE, *i. m.*, 64–69.
- 128 Publius OVIDIVUS NASO, Átváltozások, Bp., Magyar Helikon Kiadó, 1964, 295–296. Ford. Devecseri Gábor.
- 129 BARNÁS Ferenc, *Az élősködő*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1997.
- 130 OVIDIVUS, *i. m.*, 296.

- 131 John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 40.
- 132 MÁRTON László, A vallomástól a magyarázatig. Barnás Ferenc: *Az Élősködő. Alföld*, 1998/3, 91.
- 133 Michel RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák II. Történet és fikció*, Bp., Kijárat Kiadó, 1998, 74–77.
- 134 DERRIDA, *Grammatológia*, 102. Ford. MOLNÁR Miklós.
- 135 MÁRTON, *i. m.*
- 136 SPIVAK, *i. m.*
- 137 Dipesh CHAKRABARTY, *Subaltern Studies and Postcolonial Historiography. Nepantla: Views from South*, 2000, 1.1, 9–32.
- 138 Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.
- 139 Diane Griffith CROWDER, *From the Straight Mind to Queer Theory: Implications for Political Movement*, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2007, 13:4, 489–490.
- 140 Judith BUTLER, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Bp., Balassi, 2007, 66–69.
- 141 Judith BUTLER, *Frames of War: When Is Life Grievable?* London, New York, Verso, 2009.
- 142 *Uo.*, 6–8.
- 143 PHELAN, *i. m.*
- 144 BORBÉLY Szilárd, *A Testhez. Ódák & legendák*, Pozsony, Kalligram, 2010.
- 145 ESTERHÁZY Péter, *Egy nő*, Bp., Magvető, 2005; KUKORELLY Endre, *Ezer és 3 avagy a nőkben rejlő szív*, Bp., Kalligram, 2009.
- 146 Gayatri Chakravorti SPIVAK, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward the History of the Vanishing Present*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.
- 147 ABODY Rita, *A kalandor*, in BÓDIS Kriszta, FORGÁCS Zsuzsa Bruria, GORDON Agáta (szerk.), *Éjszakai állatkert*, Bp., Jonathan Miller, 2005, 20–27.
- 148 BORBÉLY Szilárd, *Halotti Pompa*, Pozsony, Kalligram, 2004; *Uó, Míg alszik szívünk Jézuskája. Betlehemes misztérium*, Pozsony, Kalligram, 2005.

- 149 BEDECS László, 2006 *Adjon Isten, Jézusunk! Borbély Szilárd: Míg alszik szívünk Jézuskája*, 49 (2006), 9, 870. <http://www.jelenkor.net/maim.php?disp=disp ID=1072>
- 150 MÁRTON László, Visszajára fordítani. Borbély Szilárd: *Halotti Pompa. Jelenkor* 48 (2005), 4, 390. <http://jelenkor.net/main.php?disp&ID=767>
- 151 Valastyán Tamás, *A nyugtalanító csoda. Borbély Szilárd: Halotti Pompa*, 2005, <http://www.jamk.hu/ujforras/050925.htm>
- 152 BORBÉLY Szilárd, *Nincstelének*, Bp., Kalligram, 2013.
- 153 NÉMETH G. Béla, A klasszikus óda megújításának mesterpéldája (József Attila: *A Dunánál*), in *Uő, Hét kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 207–228.; TVERDOTA György, *A Dunánál*, az emlékezés verse, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1994, 639–672.; *Uő*, „A múltat be kell vallani”, in *TASI József (szerk.), „A Dunánál”. Tanulmányok József Attiláról*, Bp., 1995, 21–28.
- 154 TVERDOTA, <http://www.c3.hu/~iris/00-23/tverdota.htm>
- 155 Feltehető a kérdés, miért nem azokkal a nézetekkel szálllok vitába, amelyek nyilvánvalóan kétségbe vonják a nők emberi méltóságához, művelődéshez, boldoguláshoz, szabadsághoz és az élet élvezéséhez kapcsolódó alapvető jogait, amelyekre számos szegyeteljes példa adódott a közelmúlt politikai és kulturális közéletében. Ezekkel a politikai megnyilatkozásokkal politikai szinten érdemes felvenni a harcot. Nem tudok itt velük dialógust folytatni, nem kínálnak kihívást jelentő feladatot a tudományos megközelítés számára. Azok a politikusok például, akik azt hiszik, hogy rózsaszálak lobogtatásával a női alapvető emberi jogok megsértését jóvá lehetne tenni, tévednek. Azokkal, akik családellenesnek állítják be a feminizmust, akik a *gender* szót még ki sem tudják helyesen mondani, akik a nemek tudományát illetően a legnagyobb tájékozatlanságról tesznek tanúbizonyságot, azokkal nem lehet szakmai párbeszédet folytatni.
- 156 Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001, 221.
- 157 *Felmentették a Zsanett-ügy rendőreit*, http://index.hu/belfold/2012/06/20/felmentettek_a_zsanett-ugy_rendoreit/

- 158 James E. YOUNG, 1993 *The Texture of Memory: Holocaust Memorial and Meaning*, New Haven: Yale University Press, 1993, 17–19.
- 159 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I. – A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1999, 61–63.
- 160 Meg kell jegyezнем, fenti állításaim vitát váltottak ki a Szegedi Egyetem 2012. szeptemberben rendezett, *A magyar „férfiuralom” terei és határai* című genderkonferencián. A hallgatóság egyik része egyetértett az állításaimmal, a másik viszont nem. A legfontosabb ellenérv az volt, hogy az idézett versben pusztán a női beszélő hangját halljuk, ő érzi úgy, hogy bűnös. Ebből nem következik az egész versre érvényes értékrend, amely a bűntudattal együtt a bűnösség fennállását feltételezi. Ezzel részben egyet is kell értenem. A női hang egyenes megszólaltatása ebben az esetben olyan beszédhelyzetet teremt, amely csupán közvetíti a női álláspontot. A másik figura, a „te” ezt csupán meghallgatja.
- 161 BUTLER, *Frames of War*, 12.
- 162 RADICS Viktória, *A gyilkos hangsúly*, *Holmi*, 18 (2005), 623.
- 163 *Uo.*, 627–628.
- 164 MTI 2011.
- 165 Kovács András újabb kutatása szerint a politikai antiszemitizmus meglehetősen új jelenség a magyar politikai életben, elsősorban, de nem kizárólag a Jobbik tevékenységéhez köthető. András Kovács, *Anti-Semitic Prejudice and Political Anti-Semitism in Present-Day Hungary*, *Journal for the Study of Antisemitism*, 4 (2012), 456–458. <http://web.ceu.hu/jewishstudies/jsa.pdf#page=93> [Letöltve: 2014. október 7.]; Paul LENDVAI, *Az antiszemita magyarok hamis önképe* http://hvg.hu/itthon/20110304_die_welt_antiszemita_magyarok [Letöltve: 2013. december 13.]
- 166 KÁLMÁN C. György, *Zsidó-e vagy?* Németh Gábor. *Zsidó vagy?*, *Kritika* 47 (2004), 11, 1178. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/660/zsido-e-vagy>
- 167 NÉMETH GÁBOR, *Zsidó vagy?* Bp., Magvető, 2004, 73–74.
- 168 *Uo.*, 110–112.

- 169 Újra meg kell jegyeznem, hogy a konferencián tartott előadásom ez utóbbi állításával többen nem értettek egyet. Szerintük a „mond valami felejthetőt” nem feltétlenül utal a férfi nőt lenéző álláspontjára, jelenthet egyszerűen egy köszönést vagy egy formális, udvarias kérdést, amit nem érdemes egy regényben szó szerint leírni. Ezen elgondolkodva azt válaszolnám, hogy igen, az olvasónak természetesen szabadsága van, és értelmezheti ezek szerint is az idézett részt.
- 170 Iris Marion YOUNG, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- 171 Louise O. VASVÁRI, *A töredezett (kulturális) test írása Polcz Alaine Asszony a fronton című művében*, <http://ahea.net/e-journal/2010-volume-2?&request=posts/postattachments&download=22&ajax=1>
- 172 Vö. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982,, 1–32., különösen 9–10. (*Pouvoirs de l'horreur*, ford. Leon Samuel ROUDIEZ).
- 173 Judith BUTLER, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993, 3. Print
- 174 Hanjo BERRESEM, On the Matter of Abjection, in Konstanze KUTZBACH–Monika MUELLER (szerk.), *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Amsterdam, Rodopi, 2007, 46. (Genus: Gender in Modern Culture)
- 175 CSABAI Márta–ERŐSS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Bp., József Műhely Kiadó, 2000, 118.
- 176 Hermann Imre, *Az antiszemitizmus lélektana*, Bp., 1945, Bibliotheca, 85. (Új kiadása: Cserépfalvi, 1990.)
- 177 Csabai és Erőss hivatkoznak Didier Anzieu könyvére (Didier ANZIEU, *The Skin Ego: A psychoanalytic Approach to the Self*, New Haven, Yale University Press, 1989.) CSABAI–ERŐSS, *i. m.*, 119.
- 178 James M. GLASS, „*Life Unworthy of Life*”: *Racial Phobia and Mass Murder in Hitler's Germany*, New York, Basic Books, 1997. Csabai és Erőss hivatkoznak rá. CSABAI–ERŐSS, *i. m.*, 119.
- 179 CSABAI–ERŐSS, *i. m.*, 120.

- 180 *Uo.*, 121.
- 181 Megan WARIN, *Abject Relations: Everyday Worlds of Anorexia*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010, 111–117.
- 182 Vö. Carey James MICKALITES, The Abject Textuality of The Secret Agent, *Criticism*, 2008, 50/3, 501–526.
- 183 Vö. Ann-Marie PRIEST, „A Secret Responsive Ecstasy”: James and the Pleasure of the Abject, *The Henry James Review*, 22/2 (2001), 163–179.
- 184 Vö. Sally MINOQUE–Andrew PALMER, Confronting the Abject: Women and Dead Babies in Modern English Fiction. *Journal of Modern Literature*, 2006, 29/3, 103–125.
- 185 KOVÁCS Béla Lóránt, Az időbeliség tapasztalásának módosulásai Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében, in SCHEIBNER Tamás–SZÜCS Zoltán Gábor (szerk.), *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*, Bp., L’Harmattan, 2002, 67–75.
- 186 SCHEIN Gábor, Összekötni az összeköthetlent, in SCHEIBNER–SZÜCS, *i. m.*, 103–118.
- 187 MOLNÁR Gábor Tamás, Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: *Sorstalanság, Alföld*, 1996/8, 57–71.
- 188 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, A kívülálló és az érintett: a megértés ironiája, in Uő, *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*, Bp., Akadémiai, 2003, 125–132.
- 189 SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram, 2003, 22–29.
- 190 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, A kívülálló és az érintett, 128.
- 191 SZIRÁK, *i. m.*, 19.
- 192 *Uo.*, 71–75.
- 193 KAMARÁS István, *A sorstalanság sorsa*, Szombathely, Savaria University Press, 2006, 7–14.
- 194 MOLNÁR Sára, *Ügyanegy téma variációi. Ironia és megszólítás Kertész prózájában*, Kolozsvár, Koinónia, 2005, 32–34.
- 195 SZÜCS Teri, *A Sorstalanság radikális tanúsága mint etikai kihívás, Irodalomtörténet*, 2009, 1, 58–60.
- 196 MENYHÉRT Anna, A kilátástalanság belátása – a belátás kilátástalansága. Kertész Imre: *Sorstalanság*, in MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.), *Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel*. Bp., József Attila Kör–Kijarat Kiadó, 2003, 124.

- 197 *Uo.*, 127.
- 198 VÁRI György, Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete, in SCHEIBNER–SZŰCS, *i. m.*, Bp., L'Harmattan, 2002, 119–136.
- 199 KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, 2002.
- 200 POLCZ Alaine, *Asszony a fronton*, Bp., Szépirodalmi, 1991.
- 201 Vasvári Louise is összeveti e két szövegrészt. VASVÁRI, *i. m.*
- 202 Proksza Ágnes véleménye szerint a magyar regény átértelmezi Camus idegenségről alkotott felfogását. Köves Gyuri ugyan nem érti az őt körülvevő világot, de ebből – a francia regényben foglaltakkal szemben – nem következtet arra, hogy a világ értelmetlen. Ellenkezőleg, a lehető legképtelenebb helyzetekben is a világ logikáját keresi. Vö. PROKSZA Ágnes, *Döntés és ítélet*, in SCHEIBNER–SZŰCS, *i. m.*, 119–136.; Louise O. Vasvári Camus egzisztencializmusával rokonítja a *Sorstalanság* szemléletét, a pszichológiai elszigeteltség és a szorongás leírásának összehasonlítható részleteit vizsgálja. Vö. Louise O. VASVÁRI, Kertész Imre *Sorstalanságának újszerűsége*, *Múlt és Jövő*, 22 (2009), 3, 21–31.

A tanulmányok eredeti megjelenési helye

Együtt érző narratívákkal együtt érezve? Gondolatok Borbély Szilárd *A testhez* és Németh Gábor *Zsidó vagy?* című írásairól [Supporting the Supporting Narratives? Interpreting Szilárd Borbély's *A testhez* (To the Body) and Gábor Németh's *Zsidó vagy?* [Are You Jewish?]. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*. (*Interdisciplinary eJournal of Gender Studies*) TNTeF (2013), 3.2

Női poétika? A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása, *Modern Filológiai Közlemények*, 2011, 3, 286–298.

The Beauty of Details: The Rewriting of Omnipotent Narrative Tradition in Jhumpa Lahiri's *Namesake*, in Asha CHOUBEY (szerk.), *Women on Women: Women Writers' Perspectives on Women*, Jaipur, Aadi Publications, 2011, 25–39.

Vérző sebek és „vérző sebek”: abjekt mint testbeszéd Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című műveiben, *Literatura* 36 (2010), 4, 367–385.

Női élettörténet Borbély Szilárd verseiben, *Parnasszus*, 2009, 17–24.

A felsorolás és a személytelen narráció formái Kaffka Margit, Ritoók Emma és Földes Jolán prózájában, in VARGA Virág–ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.), *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, Bp., Ráció, 2009, 89–106.

A tű és a toll: Lesznai Anna művészetének tárgya, *Irodalomtörténet*, 2006, 1, 119–128.

Írás az írásban. Barnás Ferenc: *Az élősködő*, in ZEMPLÉNYI Ferenc, KULCSÁR SZABÓ Ernő, JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, BÓNUS Tibor (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszácz Mihály születésnapjára*, Bp., Gondolat Kiadói Kör, 2003, 539–551.